

L'Orientalisme shakespearien d'Emily Dickinson

Adeline Chevrier-Bosseau, Université Paris-Est Créteil

Mots clés : Shakespeare, Emily Dickinson, orientalisme, héritage shakespearien, identité américaine

Keywords : Shakespeare, Emily Dickinson, orientalism, Shakespearean legacy and American identity

Dans un court billet écrit par Emily Dickinson à son amie et belle-sœur Susan à la fin de sa vie, en 1882, la poète désigne cette dernière et Shakespeare comme les deux plus grandes influences de sa vie : « Dear Sue – With the exception of Shakespeare, you have told me of more knowledge than any one living – To say that sincerely is strange praise » (L757). La correspondance entre les deux femmes témoigne en effet du rôle central de Shakespeare chez Dickinson, tant dans le processus créatif que par la place qu'il tient dans son imaginaire littéraire : les lettres sont non seulement émaillées de références aux pièces, mais bien souvent elles ne sont constituées que d'une citation, *Antony and Cleopatra* étant la pièce la plus souvent citée dans leurs échanges. L'héritage shakespearien est placé sous le signe de la transmission d'un savoir : le dramaturge élisabéthain est, comme Sue, un maître, un compagnon de route. Familiarisée avec l'œuvre de Shakespeare depuis l'enfance, comme la majorité des écoliers américains (Sturgess, 2004, 146), Emily Dickinson a en outre eu la possibilité – en dépit de quelques réserves paternelles notamment – de faire partie d'un Shakespeare Club, de lire l'intégralité des pièces et sonnets, et d'assister à des conférences sur Shakespeare données à Amherst durant l'automne 1850 (Finnerty, 2006, 15-38). La poète connaissait ainsi parfaitement son œuvre, savait en imiter les inflexions¹ et nourrissait son art de cet 'échange' avec Shakespeare. L'œuvre de Shakespeare est pour Dickinson à la fois un compagnon et une matrice créative : la lecture de ses pièces procure une stimulation

¹ Finnerty 117-139, « Dickinson's Circulation of the Bard ». Imiter le langage de Shakespeare était du reste un exercice de style qui faisait partie de la formation de tout bon orateur et de tout bon politicien – comme Edward Dickinson (Sturgess, 2004, 58, et Levine, 1988, 37).

intellectuelle et un réconfort dans les moments douloureux de son existence, comme par exemple après son opération des yeux en 1864². Une autre lettre, écrite à Franklin Benjamin Sanborn, rédacteur au *Springfield Republican*, témoigne de l'admiration sans borne qu'elle lui voue : « Had I a trait you would accept I should be most proud, though he has had his Future who has found Shakespeare – » (L402). Cette phrase pourrait apparaître comme aveu d'une certaine « angoisse de l'influence »³, mais la structure temporelle de la phrase, entre hypothèse et évocation d'un futur déjà passé, ouvre un écart entre l'œuvre de Dickinson et celle de Shakespeare, qui n'est pas le gouffre paralysant qu'il pourrait paraître : il ne s'agit pas de renoncer à l'écriture, qui serait vaine après Shakespeare, mais de jouer de cette distance avec l'œuvre canonique. Le déplacement du point d'ancrage temporel crée un espace qui a du jeu, un espace dynamique et *vivant*, dans lequel il n'est plus question de porter le poids d'un héritage jamais égalable, mais de cohabiter, de dialoguer et d'écrire avec Shakespeare⁴.

L'écriture cherche à revenir à Shakespeare, au point d'origine, pour mieux en dévier, dans une constante pratique de l'écart, du décentrement. Outre un certain maniérisme dans cette écriture en forme de jeu de piste, qui pousse à prendre les mots à rebours, à toujours remettre le sens en jeu, cette pratique dickinsonienne du décentrement émerge comme un mode d'écriture typiquement américain. Ceci est particulièrement apparent dans ses poèmes de l'Orient, dans lesquels Dickinson explore son héritage en effectuant un double retour aux origines : un retour aux origines littéraires, vers Shakespeare, et un retour aux origines de l'Amérique elle-même, ce Nouveau Monde qui fut jadis appelé « Les Indes ». À rebours de l'erreur de navigation de Christophe Colomb, Dickinson retrace la route des Indes, entre les Amériques, l'empire britannique et ce qu'une longue tradition européenne appelle

² De retour de Boston, où elle avait été traitée par le Dr Williams au City Hospital, Dickinson envoie cette lettre à Joseph Lyman : « Some years ago I had a woe, the only one that ever made me tremble. It was a shutting out of all the dearest ones of time, the strongest friends of the soul – BOOKS. The medical man said avant ye books tormentors, he also said “down, thoughts, & plunge into her soul.” He might as well have said “Eyes be blind”, “heart be still”. So I had eight weary months of Siberia. Well do I remember the music of the welcome home. It was at his office. He whistled up the fox hounds. He clapped and said “Sesame”. How my blood hounded! Shakespeare was the first; Antony and Cleopatra where Enobarbus laments the amorous lapse of his master [...] then I thought why touch clasp any hand but this. Give me ever to drink of this wine. Going home I flew to the shelves and devoured the luscious passages. I thought I should tear the leaves out as I read them. Then I settled down to a willingness for all the rest to go but William Shakespeare. Why need we Joseph read anything else but him. » (Sewall, 1965, 76)

La lettre originale a été perdue, mais Lyman avait pour habitude de recopier certaines lettres de Dickinson, auxquelles il donnait également des titres. Celle-ci s'intitule « An Exile and a Return ».

³ « Shakespeare always was there before us » (Bloom, 1973, xxv).

⁴ Voir Vincent Broqua, « Living-with Shakespeare ? Three American experimental poets' compositions with Sonnet 130 ».

l'Orient. Il s'agit, par ces détours et déviations, de faire émerger une voix littéraire américaine, et de se réapproprier une identité américaine, qui serait caractérisée par le profond dynamisme qui l'anime, et l'altération constante par rapport au modèle britannique. Ainsi que dans l'extrait de la lettre à Sanborn, le lien avec ce modèle n'est jamais rompu, puisque l'on effectue toujours un retour à l'origine, pour mieux faire émerger les ressemblances et dissemblances, y compris de soi à soi, dans l'exploration des différentes images de l'Amérique.

L'Orient dickinsonien : un lieu métaphorique, entre altérité et parenté.

Pour les Européens comme pour les Américains, l'Orient est un fantasme. À plus juste titre pour ces derniers, car si l'Orient n'est techniquement pas à l'est mais à l'ouest pour les Américains, ils continuent à l'époque de Dickinson d'adopter la perspective euro-péo-centrée de leurs anciens colonisateurs. L'Orient vu par les Américains est une construction complexe, qui oscille toujours entre altérité et familiarité : comme l'écrit Cristanne Miller, « for Dickinson, Orientalism functions as part of a highly complex set of racial, gendered, and nationalist assumptions – as it does generally in the United States in the 1850's and early 1860's » (Miller, 2012, 129). Comme nombre de ses contemporains, Dickinson ne connaît de l'Orient que ce qu'elle en a lu dans les récits de voyage qui abondent dans les journaux de l'époque comme *The Atlantic Monthly* ou plus largement dans la littérature européenne, et dans les pièces de Shakespeare en particulier : il apparaît d'emblée doublement exotique, doublement autre, *twice removed*, pourrait-on dire. Paradoxalement, cet héritage orientaliste est, comme l'héritage shakespearien, l'objet d'une réappropriation dans le contexte de la construction d'une identité américaine.

L'Orient est un lieu métaphorique, une image lointaine que l'on évoque à travers ses supposées richesses (pierres précieuses, denrées rares et exotiques comme les épices, riches étoffes), et à travers la résonance de noms aux sonorités exotiques : il est aussi un lieu métaphorique car il est caractérisé par le déplacement, selon le sens étymologique de *phora* (mouvement, transfert). Le poème J247 (F266) tente ainsi de donner corps à ces lointaines contrées par le biais du relief phonétique et rythmique qu'il met en place :

What would I give to see his face?
I'd give – I'd give my life – of course –
But that is not enough!
Stop just a minute – let me think!
I'd give my biggest Bobolink!
That makes two – Him – and Life!
You know who "June" is –
I'd give her –
Roses a day from Zanzibar –
And Lily tubes – like Wells –
Bees – by the furlong –
Straits of Blue
Navies of Butterflies – sailed thro' –
And dappled Cowslip Dells –

Then I have "shares" in Primrose "Banks" –
Daffodil Dowries – spicy "Stocks" –
Dominions – broad as Dew –
Bags of Doubloons – adventurous Bees
Brought me – from firmamental seas –
And Purple – from Peru –

Now – have I bought it –
"Shylock"? Say!
Sign me the Bond!
"I vow to pay
To Her – who pledges this –
One hour – of her Sovereign's face!"
Ecstatic Contract!
Niggard Grace!
My Kingdom's worth of Bliss!

Les choses que le sujet pourrait donner en gage ne sont pas exotiques en elles-mêmes, ni bien extravagantes : il s'agit en effet de fleurs assez communes comme les roses (9), les lys (10), ou les jonquilles (16) par exemple, ou d'animaux et insectes tels les abeilles (11) et les papillons (13), ou le goglu des prés (5) – bobolink – un oiseau très commun en Amérique du Nord, voire parfois de biens immatériels (le mois de juin, vers 7). Une dynamique de compensation se met alors en œuvre pour créer cette impression d'une profusion de richesses exotiques en déployant une palette chatoyante, où les tons rouge-rose des roses se mêlent au jaune des abeilles et des jonquilles, et au bleu de l'océan. Outre la diversité chromatique de cette palette, Dickinson use aussi de ses connaissances en botanique, distinguant la primevère (*primula vulgaris*), « Primrose » (15), dont les fleurs peuvent être de différentes nuances de jaune aussi bien que rouges ou violettes, de la primevère

officinale (*primula veris*), « Cowslip » (14), dont les fleurs sont jaunes – produisant ainsi un effet d'exotisme et d'altérité dans l'évocation d'une variété de fleur pourtant très commune.

L'exotisme et la profusion naissent également du système allitératif complexe mis en place dans ce poème, qui alterne occlusives (« biggest Bobolink », « dappled Cowslip Dells »), liquides (« lily », « like wells ») et sifflantes (« Roses a day from Zanzibar »). Le doublement de la voyelle dans « Doubloons » se retrouve dans « Bees » au même vers, tandis que les trois derniers vers de la deuxième strophe organisent une série d'allitérations qui font entendre, comme une série d'échos, le [u:] de « doubloons » (/də-'blu:nz/) dans « Peru » (/pə-'ru:/), et le [ə] de ces deux derniers vocables partiellement mais doublement présents à l'oreille dans « Purple » (/ˈpər-pəl/)⁵. Ce doublement de voyelle est encore étiré par les césures marquées par les tirets, l'enjambement et la rime avec « seas ». L'écriture se fait plastique, joue de la texture des mots pour rendre l'image aussi concrète que possible : les calices des lys devenus puits (« Lily tubes – like Wells – », vers 10) semblent former un entonnoir dans cette fin de strophe dont les vers diminuent progressivement jusqu'au vers 12, comme pour articuler le passage du détroit (« Straits of Blue », vers 12), et augmentent sur la fin de la strophe, une fois celui-ci passé. La rime entre « Wells » et « Dells » (vers 10 et 14), ainsi que la reprise anaphorique de « And » au début des deux vers, créent une symétrie sonore et visuelle qui matérialise les deux pôles du sablier.

Dans cette profusion chromatique et phonétique, le familier se retrouve défamiliarisé, et inversement : les vallées parsemées de ces deux variétés de primevères deviennent des curiosités aussi rares et précieuses que les épices d'Orient ou des sacs de doublons. Ces derniers, ainsi que les « dominions » de la même strophe et la présence de la métaphore maritime, renvoient au passé colonial de l'Amérique, et l'orientalisent : le double processus de familiarisation et de distanciation tend à flouter l'image et à confondre les traits de la Nouvelle-Angleterre avec l'Orient lointain ou avec l'*autre* Amérique, l'Amérique du Sud. L'évocation des doublons en association avec la navigation convoque à la fois l'erreur de Christophe

⁵ Parmi les transcriptions phonétiques possibles de « purple », c'est celle du Webster Dictionary qui a été utilisée ici, et non celle proposée par d'autres dictionnaires de prononciation, qui proposent quant à eux /ˈpɜr.pəl/. Dans une de ses premières lettres à Higginson, Emily Dickinson fait en effet référence au dictionnaire de Noah Webster : « for several years, my Lexicon – was my only companion » (L261, 25 avril 1862). Le père de Dickinson avait fait l'acquisition du fameux dictionnaire en 1844.

Colomb, qui croyait avoir découvert les Indes, et les expéditions des conquistadors en Amérique du Sud.

Cette altérité familière a toujours deux visages, dont l'un ne sera jamais présent que de manière floue et intermittente : de l'*autre* continent, à l'*autre* texte, et à cet *autre* à qui le sujet s'adresse. Tout comme il matérialise la présence de ces terres lointaines, le poème crée l'illusion de la présence de Shylock, reprenant ses interventions supposées, de la question qui ouvre le poème (« What would I give to see his face? », vers 1), au discours rapporté de la dernière strophe (« I vow to pay / To Her – who pledges this – / One hour – of her Sovereign's face », vers 24-26). Pour compenser son absence, la voix du sujet est excessivement présente, et semble tenter d'insuffler vie à la voix de Shylock, en créant l'illusion d'un excès de présence (« Stop just a minute – let me think! », vers 4), ou, après un long monologue lors de l'inventaire des biens à donner en gage, en l'apostrophant et en lui ordonnant de parler (« "Shylock"? Say! », vers 22). Tout cela tend à créer l'« utopie d'une co-présence » (De Sermet, 1996, 94), pour reprendre la formule de Joëlle De Sermet dans son article intitulé « L'Adresse lyrique ». Shylock est présent *in absentia*, sa voix ne s'entend qu'en différé, et il n'a pas d'existence physique : l'usage des guillemets⁶ réduit sa substance à un nom, un rôle que l'on endosse. Comme « Zanzibar », « doubloons » ou « Peru », « Shylock » devient un mot cristallisateur d'orientalisme, qui renvoie à de supposées infinies richesses orientales, soulignant ainsi l'enchevêtrement des perspectives sur l'Orient, et actualisant l'orientalisme shakespearien, là aussi dans l'illusion d'un véritable dialogue entre une voix « vraiment » présente – le poème de Dickinson – et une autre qui s'entendrait de plus loin – l'œuvre de Shakespeare.

À l'image du travail du rêve décrit par Freud, l'Orient dickinsonien est la trace d'une condensation, le fruit d'une représentation composite, à l'intersection de diverses chaînes d'associations d'idées ou d'images : il met en place un réseau de références shakespeariennes, victoriennes et américaines qui s'entrecroisent et se fondent en une représentation qui est de fait en perpétuel mouvement. C'est le cas du poème suivant, écrit la même année que le précédent (1862) :

⁶ Cet emploi des guillemets ne peut que rappeler le poème J741 (F776) « Drama's Vitallest Expression is the Common Day », et sa distinction entre le rôle, « Hamlet », placé entre guillemets comme une citation, et la personne d'Hamlet, sans guillemets cette fois : « "Hamlet" » to Himself were Hamlet – / Had not Shakespeare wrote – »

Your Riches – taught me – Poverty.
Myself – a millionaire
In little Wealths, as Girls could boast
Till broad as Buenos Ayre –

You drifted your Dominions –
A Different Peru –
And I esteemed all Poverty
For Life's Estate with you –

Of Mines I little know – myself –
But just the names, of Gems –
The Colors the Commonest –
And scarce of Diadems –

So much, that did I meet the Queen –
Her Glory I should know –
But this, must be a different Wealth –
To miss it – beggars so –

I'm sure 'tis India – all Day –
To those who look on You –
Without a stint – without a blame,
Might I – but be the Jew –

I'm sure it is Golconda –
Beyond my power to deem –
To have a smile for Mine – each Day,
How better, than a Gem!

At least, it solaces to know
That there exists – a Gold –
Altho' I prove it, just in time
Its distance – to behold –

Its far – far Treasure to surmise –
And estimate the Pearl –
That slipped my little fingers through –
While just a Girl at School. (J299, F418)

Là encore, l'Orient est essentiellement évoqué métaphoriquement, par ses richesses (les bijoux, les mines de diamants de Golconde). Si au XIX^e siècle l'Inde est le joyau de la couronne de l'Empire britannique, et une source de richesses inestimables dans l'imaginaire colonial victorien, cette association de l'Orient aux pierres précieuses active aussi tout un imaginaire colonial élisabéthain. En effet, l'Orient, et plus généralement les Orientaux, au sens large du terme, sont toujours associés chez Shakespeare aux richesses telles que les pierres précieuses – la

perle étant, selon le stéréotype, le joyau le plus oriental –, l'or, ou toute autre marchandise de valeur (Niayesh, 2009), et à une idée de transaction financière : on repense bien sûr ici à la présence de Shylock dans le poème précédent. Derrière le désir d'identification à la figure du juif au vers 20 (« Might I – but be the Jew – »), se dit donc à la fois l'envie de garder l'être aimé pour soi, selon cette représentation caricaturale du juif avare, mais aussi celle de s'identifier à une figure orientale.

Si la dialectique de la richesse et de la pauvreté est un *topos* de la poésie galante de la Renaissance, et un thème récurrent dans l'œuvre de Shakespeare, la métaphore associant l'être aimé aux richesses de l'Inde et aux mines de Golconde puis à une perle dans la dernière strophe semble inspirée d'une pratique shakespearienne que l'on retrouve dans l'acte I, scène 5 de *Romeo and Juliet* (« It seems she hangs upon the cheek of night / As a rich jewel in an Ethiop's ear », I, 5, 44-45) ou dans la première scène de *Troilus and Cressida*, lorsque Cressida est comparée à une perle (« Her bed is India; there she lies, a pearl », *Troilus and Cressida*, I, 1, 100). Les trois derniers vers, « And estimate the Pearl – / That slipped my little fingers through – / While just a Girl at School », font également écho à un autre personnage shakespearien, Othello, et en particulier à sa dernière réplique dans la deuxième scène de l'acte V : « Then you must speak [...] Of one, whose hand / (Like the base Indian) threw a pearl away / Richer than all its tribe » (*Othello*, V, 2, 356). Cette perle rejetée à l'eau dans le poème de Dickinson comme dans la pièce de Shakespeare est une référence à la légende de la Pérégrina, une perle fabuleuse ayant appartenu à Mary Tudor, qui fut découverte par un jeune esclave africain dans le golfe de Panama : devant l'aspect chétif de l'huître qui la contenait, le jeune garçon faillit la rejeter à la mer, mais se ravisa, et obtint sa liberté grâce à cette perle.

La mine de Golconde évoque elle aussi la Renaissance, puisque c'est à cette époque qu'elle fut découverte et qu'elle devint célèbre. Les couloirs des mines de métaux précieux d'Argentine ou du Pérou des premières strophes semblent rejoindre ceux de la mine indienne, et forment un réseau sous-jacent au poème, qui relie un Orient élisabéthain à un Orient victorien, et aux trésors des Incas que recherchaient les conquistadors. Derrière l'image des mines d'or et d'argent d'Amérique du Sud, on peut également deviner celle des mines d'or de Californie. L'extraction de richesses enfouies dans le sol américain figure un double mouvement – vers le futur d'une

Amérique en plein développement, avec l'expansion vers les territoires de l'ouest, mais aussi vers son passé. En effet, ce que l'on va chercher dans le sol des Amériques, ce sont aussi des vestiges du passé colonial, et des traces de l'évolution des espèces : dans le sillage de l'expédition de Darwin aux îles Galápagos, de nombreuses expéditions de scientifiques, professionnels ou amateurs, britanniques ou américains, avaient lieu au XIX^e siècle en Amérique du Sud. Selon Cannon Schmitt, l'Amérique du Sud est pour les victoriens un « lieu de mémoire » (Schmitt, 2009, 1), matérialisant dans le sol, la faune et la flore, l'histoire de l'espèce humaine : « South America was for the Victorians a space encoding the passage of evolutionary time – a rich assemblage of living beings that, despite continuing to thrive in the present, nonetheless recalled the history of life on the planet » (Schmitt, 2009, 2). Pour les États-Unis, une jeune nation accédant à sa « première maturité » (Matthiessen, 1969, vii), explorer l'Amérique du Sud, c'est revisiter un double héritage, celui de l'espèce humaine par la connaissance de ses origines, mais aussi de l'histoire nationale dans le miroir d'autres territoires eux aussi libérés du joug colonial depuis le début du siècle.

« The Orient is in the West », écrit Dickinson à Mabel Loomis Todd en 1885 : écrite dans une lettre qui met en place un réseau référentiel résolument européen, et plus particulièrement shakespearien, cette phrase qui situe l'Orient à l'ouest permet de raviver la mémoire d'une époque où l'Orient, les Indes, furent bien un temps « à l'ouest » pour les Européens, et de remonter aux sources de l'histoire américaine, pour mieux faire émerger une perspective américano-centrée. Le mouvement vers l'ouest est paradoxalement à la fois un retour en arrière, vers l'origine – qu'elle soit les Indes de Christophe Colomb ou l'Amérique primitive, la *wilderness* de l'Ouest en cours de conquête – et la progression vers le futur d'une jeune nation qui se construit ses propres références. De même, si l'on repense à la citation donnée en introduction, extraite de la lettre à F. B. Sanborn (L402), le détour par Shakespeare dans l'écriture de l'Orient participe lui aussi de ce double mouvement : il est retour à l'origine, au modèle littéraire, mais aussi un moyen pour Dickinson d'affirmer sa propre voix américaine et singulière, puisque le constant déplacement et les références à Shakespeare disséminées dans les poèmes viennent complexifier l'écriture poétique. Aller au plus près de ce point d'origine qui est à la fois familier et autre, revient bien à faire simultanément l'expérience de la familiarité et de l'altérité,

et déclenche une série de diffractions et d'altérations dans la représentation de l'Orient, mais également dans la représentation du sujet. Si l'affirmation d'une filiation shakespearienne perd de sa capacité subversive à mesure que l'Amérique se réapproprie ce dernier comme symbole national, l'identification à un autre à la fois noir et orientalisé que rendent possible ces métamorphoses du sujet est quant à elle tout à fait subversive dans le contexte américain.

« The Malay – took the Pearl » : l'identification à un alter ego africaniste orientalisé

Comme on a pu l'entrevoir avec la figure de Shylock, les Orientaux – encore une fois, au sens large du terme, puisque l'Orient shakespearien, victorien et américain d'Emily Dickinson englobe l'Italie du juif de Venise, l'Égypte de Cléopâtre, l'Inde et les Amériques – sont essentiellement envisagés à travers un filtre shakespearien. Il en va de même quand Dickinson convoque des personnages noirs, qui, parés de cette référence à Shakespeare et d'un voile métaphorique orientaliste, articulent encore une fois ce double mouvement de rapprochement et de mise à distance : résolument *autres* (noirs, shakespeariens et orientaux), ils dévoilent subrepticement les enjeux contemporains d'une Amérique divisée par la question de l'esclavage, tout en les maintenant à distance. Non sans une certaine ironie, Dickinson semble, dans la construction et le fonctionnement de ses métaphores shakespeariennes, jouer de cet artifice stéréotypiquement oriental qu'est le voile pour à la fois donner l'impression de cacher (tout en attirant l'attention sur) des éléments potentiellement subversifs, mais également pour entretenir la dynamique de jeu qui lui est chère, dans le tourbillon et le froissement des étoffes.

Ainsi, la lettre écrite à Mrs Holland en août 1881 associe le nouveau serviteur noir de la famille Dickinson à Caliban :

We have a new Black Man and are looking for a Philanthropist to direct him, because every time he presents himself, I run, and when the Head of the Nation shies, it confuses the Foot –
When you read in the “Massachusetts Review” that he has eaten us up, a memorial merriment will invest these preliminaries (L721).

On retrouve à la fois des vestiges de l'imaginaire élisabéthain, avec l'association au cannibalisme (« When you read [...] that he has eaten us up »), et l'image

shakespearienne de l'esclave associé physiquement à la terre (« Thou earth », « thou tortoise », *The Tempest*, I, 2, 315-317), ici reprise dans la métaphore du pied employée pour le désigner. Dickinson s'identifie quant à elle à Miranda, effrayée à la vue de Caliban (« 'Tis a villain, sir, / I do not love to look on », *The Tempest*, I, 2, 310). Le contexte contemporain abolitionniste transparait sous une forme humoristique, dans la recherche d'un « philanthrope » qui le « dirigerait », une image qui rappelle aussi le « philanthropisme » de Prospero envers Caliban, qu'il a tenté d'éduquer⁷. Le déplacement mis en œuvre par la métaphore, ainsi que le mouvement constant entre une représentation élisabéthaine du « sauvage » cannibale, incarnée par le personnage de Caliban, et les références plus contemporaines, correspondent non seulement à une forme de réappropriation du texte de Shakespeare, mais viennent aussi réaffirmer la parenté entre l'île de Caliban et l'Amérique⁸. Ce voile shakespearien dont Emily Dickinson recouvre le serviteur noir l'apparente à l'esclave noir de Prospero qui souffre et demande à être libéré, ce qui a une résonance particulière dans le contexte de l'époque, mais il sert aussi à maintenir ce même contexte à distance par la dimension fictive de la référence.

Globalement, les personnages noirs sont chez Dickinson triplement artificiels, puisqu'aux représentations shakespeariennes et orientalistes (européennes) s'ajoute la perspective américaine sur l'*autre* « africaniste », en relation auquel tout auteur blanc américain se construit selon Toni Morrison⁹. Le voile littéraire, fictif, dont il est recouvert permet d'un côté une certaine mise à distance du contexte abolitionniste et de l'autre une certaine licence, ouvrant la possibilité d'une identification à cette figure, voire d'un désir de fusionner avec elle. C'est particulièrement le cas si l'on observe la manière dont Dickinson fait usage des personnages de Cléopâtre et d'Othello : dans sa correspondance avec Sue, Cléopâtre est toujours métaphore d'un désir inassouvi, d'un idéal inaccessible, à l'image du banquet refusé à Marc-Antoine – passage que Dickinson reprend à deux reprises dans sa correspondance (L854 à

⁷ « I have used thee / (Filth as thou art) with humane care and lodged thee / In mine own cell » (I, 2, 346-348) et « I pitied thee, / Took pains to make thee speak, taught thee each hour / One thing or other » (I, 2, 354-359).

⁸ Voir Mason Vaughan et Vaughan, 26-28 et 118-120 : compte tenu de l'influence des récits des explorateurs du Nouveau Monde sur le dramaturge élisabéthain, il est probable que le personnage de Caliban ait été inspiré par les représentations des Indiens d'Amérique. C'était de plus l'opinion la plus répandue chez les critiques shakespeariens au XIX^e siècle. Une fois encore, on remarque que l'altérité géographique est représentée de manière assez floue dans *La Tempête*, puisque se mêlent dans l'évocation de l'île de Prospero un contexte méditerranéen (Alger, Naples et Tunis), les Bermudes (« the still-vexed Bermudas », I, 2, 229), et ces visions du Nouveau Monde et de ses bien étranges habitants.

⁹ Toni Morrison définit ainsi ce terme : « I use it as a term for the denotative and connotative blackness that African peoples have come to signify, as well as the entire range of views, assumptions, readings, and misreadings that accompany Eurocentric learning about these people » (Morrison, 1993, 6-7).

Susan Dickinson et L1026 à son neveu Ned), et de nombreuses fois dans ses poèmes, en se mettant, ou en mettant le sujet du poème, dans la position du soupirant à qui il est refusé de voir l'être aimé. Comme Cléopâtre, Othello est associé chez Dickinson à l'expression de la passion, de la sensualité, de sentiments violents comme la jalousie, ou encore à une forme d'envoûtement, de contrôle qui s'exercerait sur le sujet, contre lequel il resterait impuissant. Ils apparaissent toujours dans la correspondance comme dans les poèmes à l'opposé du noir cannibale et sauvage : la représentation qui en est donnée insiste toujours sur leur sophistication, leur pouvoir d'attraction. Dickinson tend aussi à les représenter moins « noirs », moins africains qu'orientaux – en accord avec une tradition qui avait alors cours sur les scènes de théâtre : quand Othello était joué par Edmund Kean, Charles Macready ou Edwin Forrest, ces derniers avaient tendance à insister sur la souffrance, la sensibilité, et le raffinement du personnage (Finnerty, 2006, 161-167). De plus, dans le sillage de la performance donnée par Kean en 1814, les acteurs ne se noircissaient plus le visage pour jouer Othello : ils utilisaient un maquillage plus léger, qui brunissait juste un peu la peau et faisait paraître le personnage plus oriental qu'africain¹⁰.

Cette orientalisation du personnage d'Othello est très apparente dans le poème J452 (F451) :

The Malay – took the Pearl –
Not – I – the Earl –
I – feared the Sea – too much
Unsanctified – to touch –

Praying that I might be
Worthy – the Destiny –
The Swarthy fellow swam –
And bore my Jewel – Home –

Home to the Hut! What lot
Had I – the Jewel – got –
Borne on a Dusky Breast –
I had not deemed a Vest
Of Amber – fit –

¹⁰ Une autre forme de mise à distance des diverses anxiétés générées par *Othello* s'illustre dans le recours à l'humour, à la parodie, dans des productions directement inspirées des *minstrel shows* : dans ce cas, Othello apparaît au contraire très noir, avec un fort accent afro-américain (Collins, 1996 ; Green, 1994).

The Negro never knew
I – wooed it – too –
To gain, or be undone –
Alike to Him – One –

Le personnage de l'homme noir enlevant la femme blanche comparée à une pierre précieuse fait directement écho à la pièce de Shakespeare : dans l'acte I, scène 3, Brabantio appelle notamment Desdémone « jewel ». L'image troublante de la « perle » contre le torse brun du « Malais » dans la troisième strophe rappelle l'acte I, scène 2 : « Whether a maid so tender, fair, and happy / [...] Run from her guardage to the sooty bosom / Of such a thing as thou » (*Othello*, I, 2, 67-72). L'orientalisation est manifeste dans l'évocation de la peau cuivrée, semblable à celle des habitants d'Asie du sud, du « Malais » (« The Swarthy fellow », vers 7, « a Vest / Of Amber », vers 12-13), qui côtoie une représentation plus « africaniste » (« a Dusky Breast », vers 11, « The Negro », vers 14). Là encore, on remarque qu'un phénomène de condensation est à l'œuvre, puisque, outre cette confusion des ethnicités qui crée une image composite de l'autre, la figure du « Malais » active tout un imaginaire colonial oriental au XIX^e siècle, convoquant l'image orientaliste du terrible Malais qui hante le mangeur d'opium de Thomas De Quincey¹¹. Dans la pièce de Shakespeare, la confusion ethnique est employée à l'inverse : Iago, Roderigo et Brabantio prêtent à Othello, le Maure, des traits plus typiquement africains que nord-africains, ce qui exacerbe l'anxiété vis-à-vis de l'union avec Desdémone. Il est fait mention des « lèvres épaisses » (I, 1, 66) et de la peau foncée du Maure (« the sooty bosom / Of such a thing as thou », I, 2, 71-72), et son union avec Desdémone est évoquée de manière très crue¹².

Le poème de Dickinson n'est pas exempt de tels stéréotypes racistes, potentiellement anxiogènes, puisqu'il prête au « Malais » une certaine sensualité brute, une certaine intrépidité, doublée d'une absence manifeste de réflexion – celle-là même qui paralyse le sujet. Contrairement au rythme lent, suspendu des six premiers vers, dont les tirets figurent la longue et paralysante réflexion du sujet, le

¹¹ La famille Dickinson possédait un exemplaire des œuvres complètes de Thomas De Quincey, à ce jour conservé à Harvard avec le reste de la bibliothèque familiale. Certaines notes marginales dans le livre permettent de penser que Dickinson avait lu *Confessions of an English Opium-Eater* (Capps, 1966, 80-81).

¹² Dans la première scène de l'acte I, Iago et Roderigo multiplient les allusions très explicites à la consommation du mariage entre Othello et Desdémone pour provoquer la colère du père de cette dernière : « an old black ram / Is tugging your white ewe » (I, 1, 88-89) « you'll have you daughter cover'd with a Barbary horse, you'll have your nephews neigh to you » (I, 1, 113-114), « your daughter and the Moor, are making the beast with two backs » (I, 1, 117-119).

septième vers, avec ses sifflantes (« The Swarthy fellow swam »), a des accents serpentins, et reproduit la rapidité et la fluidité du mouvement du « Malais ». Cette « brute sournoise » qui s'insinue dans un foyer blanc pour enlever la « perle » et la ramener dans sa « hutte » (« Home – / Home to the Hut! », vers 8-9) pourrait convoquer le spectre de Nat Turner, une image extrêmement anxiogène dans l'imaginaire collectif américain, mais l'orientalisation du personnage semble plutôt susciter la fascination. Le sujet, qui se désigne par son titre de noblesse, semble prisonnier d'un carcan de bienséance puritaine qui l'empêche d'agir : les verbes employés traduisent essentiellement des actions lentes, voire l'absence d'action – « fear » (3), « pray » (5), « deem » (12), « woo » (15) – alors que le « Malais » n'est qu'action physique (« took », vers 1, « touch », vers 4, « swam », vers 7, « bore », vers 8). Face à cet *autre* qui semble réaliser ce qui n'est qu'un fantasme pour le sujet, on pense bien sûr aux propos de Toni Morrison :

For the settlers and for American writers generally, this Africanist other became the means of thinking about body, mind, chaos, kindness, and love; provided the occasion for exercises in the absence of restraint, the presence of restraint, the contemplation of freedom and of aggression; permitted opportunities for the exploration of ethics and morality, for meeting the obligations of the social contract, for bearing the cross of religion and following out the ramifications of power (Morrison, 1993, 48).

Il s'agirait bien là d'un « exercice », d'une constante remise en jeu de la subjectivité, déguisée dans ce costume de noblesse, contemplant son image inversée, ce « moi non-moi » qui lui offre l'occasion de faire l'expérience par procuration d'une audace et d'une sensualité qui lui est refusée.

Ce jeu de miroirs, ainsi que la nature contemplative du sujet, et son inaction face à une situation dans laquelle il se trouve lésé au profit d'un autre personnage plus intrépide ou moins scrupuleux, rappellent également les grands personnages shakespeariens comme Hamlet ou Richard II – une parenté qui se confirme à la lecture de la dernière strophe. Les deux derniers vers reprennent et actualisent une réflexion shakespearienne sur le gain et la perte, qui se mêle à un désir de s'annuler, de se fondre dans l'autre : « To gain, or be undone – / Alike to Him – One ». « Undone » signifie ainsi la « défaite » et le fait de « se défaire », qui s'articule aussi dans l'omniprésence de la lettre « o » – à travers le doublement de la voyelle dans « wooed » et « too », et le O majuscule de « One » – lettre qui équivaut très

fréquemment, chez Shakespeare comme chez Dickinson, au symbole mathématique zéro, et qui ici figure l'annulation spéculaire. Le sujet lyrique du poème J452 n'existe pas, tout comme l'Orient de notre sélection de poèmes : il est bien un « objet fantasmatique » au sens où l'entend Jean-Michel Maulpoix (Maulpoix, 1996, 147), une subjectivité vaporeuse, aux contours flous, qui prend fugacement forme à l'intersection des fantasmes de noblesse, fantasmes shakespeariens et fantasmes d'altérité raciale d'un poète américain revisitant les fantasmes orientalistes de la vieille Europe.

À l'image de ce poème, l'écriture de l'Orient dans les poèmes d'Emily Dickinson met en acte une ressemblance et une dissemblance par contact, pour reprendre le titre de l'ouvrage de Georges Didi-Huberman : c'est d'ailleurs un procédé que l'on retrouve sans cesse dans le corpus poétique dickinsonien, où il est très souvent question de faire l'expérience presque simultanément d'un contact intime et d'une distance. La superposition des différentes images de l'Orient, la confusion des traits entre le sujet lyrique et certains personnages shakespeariens soulignent à la fois la présence forte de l'héritage shakespearien dans l'écriture poétique dickinsonienne et l'en détachent, permettant l'avènement d'une voix américaine nouvelle, régénérée par ce retour à l'origine. Tout comme la voix lyrique, cette voix américaine ne saurait se départir de l'empreinte laissée par les voix et les représentations des anciens colonisateurs, mais plus qu'un fardeau, ces vieilles chimères qu'elle porte en elle lui permettent d'entretenir un halo brumeux générateur d'altérations sans fin et sont garantes d'instabilité, d'évolution.

Bibliographie

BRISTOL, Frank, *Shakespeare and America*. Chicago : Press of W. C. Hollister and Bro., 1898.

BROQUA, Vincent, « Living-with Shakespeare? », Dossier « American Shakespeare », *Transatlantica*, 2010:1.

CAPPS, Jack, *Emily Dickinson's Reading, 1836-1886*, Cambridge, MA : Harvard University Press, 1966.

- COLLINS, Kris, « White-Washing the Black-a-Moor: Othello, Negro Minstrelsy and Parodies of Blackness », *Journal of American Culture*, Vol. 19, N°3, 87-101, automne 1996.
- DAILEADER, Celia R., *Racism, Misogyny, and the Othello Myth, Inter-Racial Couples from Shakespeare to Spike Lee*. Cambridge : Cambridge UP, 2005.
- DE SERMET, Joëlle, « L'Adresse lyrique », in Dominique Rabaté (dir.) *Figures du sujet lyrique*. Paris, PUF, 1996, 81-98.
- DICKINSON, Emily. *The Poems of Emily Dickinson*. Ed. Thomas H. Johnson, 3 volumes. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1955.
- _____ *The Letters of Emily Dickinson*. Ed. Thomas H. Johnson and Theodora Ward. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1958.
- FINNERTY, Páraic, *Emily Dickinson's Shakespeare*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2006.
- GAYLEY, Charles Mills, *Shakespeare and the Founders of Liberty in America*. New York: The Macmillan Company, 1917
- GREEN MACDONALD, Joyce, « Acting Black: "Othello", "Othello" Burlesques, and the Performance of Blackness », *Theatre Journal*, Vol. 46, N°2, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, mai 1994.
- LEVINE, Lawrence, *Highbrow/Lowbrow, The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988.
- LUDOT-VLASAK, Ronan, *La Réinvention de Shakespeare sur la scène littéraire américaine (1798-1857)*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2013.
- MATTHIESSEN, Francis Otto, *American Renaissance : Art and Expression in the Age of Whitman and Emerson* (1941). London, Toronto, Oxford University Press, 1969.
- MAULPOIX, Jean-Michel, « La quatrième personne du singulier ; esquisse de portrait du sujet lyrique moderne », in Dominique Rabaté (dir.) *Figures du sujet lyrique*. Paris, PUF, 1996, 147-161.
- MILLER, Cristanne, *Reading in Time, Emily Dickinson in the Nineteenth Century*. Amherst, University of Massachusetts Press, 2012.
- MORRISON, Toni, *Playing in the Dark, Whiteness and the Literary Imagination*. New York, Vintage Books, 1993.
- NIAYESH, Ladan, « Of Pearls and Scimitars: the Shakespearean Bazaar of Oriental Props », in Pierre Kapitaniak et Jean-Michel Déprats (dirs.), *Shakespeare et l'Orient, Actes du Congrès de la Société Française Shakespeare*, 2009, 83-98.

SCHMITT, Cannon, *Darwin and the Memory of the Human, Evolution, Savages, and South America*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

SHAKESPEARE, William, *The Complete Works*, second edition, Ed. Stanley Wells & Gary Taylor, Oxford, Clarendon Press, 2005.

STURGESS, Kim, *Shakespeare and the American Nation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

VAUGHAN, Alden T., et Virginia MASON VAUGHAN, *Shakespeare's Caliban: A Cultural History*, New York, Cambridge University Press, 1991.

_____, « Shakespeare's Indian: The Americanization of Caliban », in Stephen Orgel, Sean Keilen, dirs., *Shakespeare: The Critical Complex. Volume 9: Political Shakespeare*, New-York, Garland Publishing, Inc., 1999 [First published in 1988 in *Shakespeare Quarterly*, vol. 39, p. 137-153].