



HAL
open science

“ ‘Instincts for dance’, chorégraphies poétiques expérimentales dans l’œuvre d’Emily Dickinson ”

Adeline Chevrier-Bosseau

► To cite this version:

Adeline Chevrier-Bosseau. “ ‘Instincts for dance’, chorégraphies poétiques expérimentales dans l’œuvre d’Emily Dickinson ”. *Labilité des genres : Le désir du hors genre*, 2018. hal-03931786

HAL Id: hal-03931786

<https://hal.science/hal-03931786>

Submitted on 9 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Instincts for dance », chorégraphies poétiques expérimentales dans l'œuvre d'Emily Dickinson

Adeline Chevrier-Bosseau, Université Clermont-Auvergne

La question de la généricité du lyrisme a été posée par de nombreux critiques, de Genette à Bakhtine ou Hamburger, ainsi que le rappelle Dominique Rabaté dans l'introduction à l'ouvrage collectif *Figures du sujet lyrique* ; les travaux les plus récents sur le lyrisme tendent à une acceptation de la labilité du genre, qui tend naturellement au hors-genre, tant il excède les limites du genre littéraire. Ainsi Dominique Rabaté propose-t-il « d'envisager le lyrisme comme un mode particulier d'énonciation » « plutôt que de définir un genre problématique », de « déplacer l'accent de l'interrogation critique, non plus tant sur le genre lui-même que sur la voix qui le porte » (Rabaté, 1996 : 6). Genre fictionnel, genre autobiographique, poétique, le lyrisme élude et excède le genre. Pour Jean-Michel Maulpoix, c'est un genre qui a « mauvais genre » :

On pense volontiers à lui comme à un terrain vague où l'ode côtoie l'élégie, le sonnet, le vers libre, le poème en prose et la prose poétique... [...] Dans ce mot peu sûr vient pourtant s'énoncer le mauvais genre de la poésie : cette manière qu'elle a de déborder tous les genres. En ce mot douteux se ramasse tout ce qu'il y a en elle de proliférant et d'incontrôlé, voire sa façon de parler sans trêve et en tous sens, de s'écrier et de s'écrire interminablement... Là où le mot « lyrisme » est prononcé, l'on se trouve d'emblée aux prises avec le poétique dans son ampleur, son indécision et son excès. (Maulpoix, 2000 : 21)

En partant de la définition de Jean-Michel Maulpoix du lyrisme comme « une énergie à l'œuvre, une pression, un essor, un mouvement, un appel » (Maulpoix, 2000 : 22) cet article se propose d'interroger cette notion de « mauvais genre », de glissement des genres, dans trois poèmes d'Emily Dickinson (« I cannot dance upon my Toes », F381, « I've dropped my Brain — My Soul is numb », F1088, et « The Soul has Bandaged moments », F360), dans lesquels le lyrisme « déborde » de son cadre poétique, et s'incarne dans la danse : le corps que matérialise le poème s'ébat en tous sens dans une danse incontrôlée, le poème devient performance, dans une danse qui a elle aussi « mauvais genre », puisque le mouvement – qui

trouve ses origines dans les codes du ballet classique – devient de plus en plus abstrait et hybride. Le lyrisme et la danse sont dans ces poèmes les incarnations même de la labilité : fondamentalement mouvants et insaisissables, indéterminés, excédant les genres littéraires, chorégraphiques et sexuels.

Comme le lyrisme, la danse flirte avec le mauvais genre dans l'Amérique d'Emily Dickinson, et comme le lyrisme, « proliférant », « incontrôlé », selon les termes de Jean-Michel Maulpoix, la danse est impudique : on se met en scène, on s'expose, on s'écartèle sous les yeux du public. À l'époque de la plus importante production poétique de l'auteure, le ballet est un art relativement jeune aux Etats-Unis. C'est alors un art européen, importé par les artistes italiennes et françaises stars de leur époque, qui apportent au public américain l'exotisme et le raffinement décadent des scènes européennes lors de leurs tournées. Dans un contexte puritain, la danse est intimement liée à une forme de décadence venue du vieux continent : il n'existe alors pas encore de tradition américaine, ni de compagnie américaine. Danser n'est pas considéré comme une activité respectable : la Nouvelle-Angleterre de Dickinson n'est pas favorable à cette activité douteuse, et les préceptes dictés par Increase Mather dans son "Arrow Against Profane and Promiscuous Dancing Drawn out of the Quiver of the Scriptures" (1684) sont toujours d'actualité, comme le montre l'abondante littérature anti-danse, des sermons aux manuels pour jeunes filles, en passant par la fiction (Wagner, 1997 :106-192)¹.

La danse fait partie des divertissements dont on peut profiter au théâtre (les spectacles étant alors en effet assez divers, proposant aux spectateurs des numéros dansés suivis d'intermèdes musicaux et de pièces de théâtre) mais n'a en aucun cas la place de choix qu'elle occupe sur les scènes européennes. Ce n'est qu'avec la tournée de la ballerine Fanny Elssler, star de l'Opéra de Paris, en 1840-42, que le ballet a réellement pris une place importante sur la scène américaine. C'est grâce à cette ballerine que le ballet romantique fit son apparition sur le continent américain : pendant les deux ans que dura sa tournée, elle dansa de grands rôles romantiques comme la Sylphide, et les danses espagnoles qui étaient sa spécialité, comme la *cachucha*. Nous verrons sous quelles modalités ces styles de danse, intimement associés à Fanny Elssler, réapparaissent sous la plume d'Emily Dickinson. Elssler dansa devant des salles combles sur toute la côte Est (et se rendit même à Cuba), attirant tous types

¹ Parmi les ouvrages de fiction, on citera par exemple *The Maiden: A Story for My Young Countrywomen* (1845), écrit par Timothy Shay Arthur, à destination des jeunes filles, les mettant en garde contre ce spectacle dégradant qu'est la danse.

de spectateurs, jusqu'aux plus illustres – des écrivains comme Emerson, Longfellow, Fuller ou Hawthorne, l'actrice Fanny Kemble, ou encore le président Martin Van Buren et toute une cohorte de politiciens : à Washington, le Congrès avait même ajourné ses sessions pour permettre à ces messieurs d'aller voir le spectacle (McCoy, 2002 : 77 ; Guest, 1970 :128-134, 146, 177). Elssler déchaîna les passions : les articles à son sujet se multipliaient dans la presse, faisant tantôt l'éloge de son art, tantôt se repaissant des scandales qui l'entouraient². Elssler propagea la décadence européenne auprès du public américain, déclenchant des comportements peu américains chez ses admirateurs, ce qui fit les beaux jours de la presse satirique – comme lors de son passage à Baltimore, où ses admirateurs prirent le relais des chevaux pour tirer sa calèche³. Nombreux furent ceux que les apparitions sulfureuses d'Elssler sur scène, vêtue du tutu romantique dévoilant ses pieds et le bas de jambe, firent sortir de leur réserve puritaine. Emerson reconnaît ainsi le dangereux attrait de cette sylphide dans ses journaux :

I can easily suppose that it is not the safest resort for college boys who have left metaphysics, conic sections, or Tacitus to see these tripping satin slippers, and they may not forget this graceful, silvery swimmer when they have retreated again to their baccalaureate cells. (Emerson, 1912 : 90-91)

Il est aisé de supposer que l'auteur de ces quelques lignes a lui-même éprouvé quelques difficultés à effacer le souvenir de ces petits chaussons de satin⁴... La correspondance de Longfellow et de Sam Ward témoigne d'un trouble similaire, les deux hommes échangeant leur fascination pour la sensuelle Elssler et leurs doutes quant à sa vertu⁵...

² Elssler avait en effet eu de nombreux amants parmi la noblesse européenne, avait des enfants nés de pères différents, et entretenait lors de sa tournée une liaison avec son manager, Henry Wikoff. Voir Guest, 1970 :149, 169.

³ Voir Guest, 1970 :136-142. De telles démonstrations d'enthousiasme étaient très largement moquées voire critiquées dans la presse, qui voyait là la mauvaise influence d'une Européenne décadente et de ses admirateurs d'origine européenne sur le public américain. Dans son article "Fanny Elssler's Reception: Gender, Class, and Republicanism in the United States, 1840-42", G. McCoy expose notamment les enjeux nationalistes de cette ferveur pour une ballerine autrichienne et les frictions que sa tournée engendra entre Nativistes et Américains immigrés de première génération.

⁴ Dans une lettre à son frère datée du 24 octobre 1841, Emerson évoque encore de manière très familière la ballerine européenne : « Where do you think I went on Wednesday eve last? Where to but to see the dancing Fanny? I killed that lion well: Had a good sight, was much refreshed, and shall know better what people mean when they talk of her. » (Emerson, 1939 : 459-461).

⁵ Ivor Guest évoque ainsi une lettre de Longfellow à Ward, dans laquelle celui-ci désigne Elssler comme « a charming dancer. The ideal of a fascinating mistress... ». Il ajoute : « Her eyes charm the Pit and Boxes by a mightier spell than the boa constrictor's. he who yields to her influence must, for that moment, become a voluptuary. Her influence is sensual, her ensemble the incarnation of seductive attraction. She has been as often bought and sold as absolution from and by priests. » (Guest, 1970 : 146).

Même si Dickinson n'avait pas vu Elssler sur scène, il est impossible qu'elle n'en ait jamais entendu parler, puisque son nom apparaissait très régulièrement dans les journaux et les magazines lus quotidiennement par la famille Dickinson, même vingt ou trente ans après son passage sur les scènes américaines. Dans l'entourage de la poétesse, le nom d'Elssler était loin d'être inconnu : Henry Ward Beecher, diplômé d'Amherst College, consacre un chapitre entier à la question du divertissement dans ses *Lectures to Young Men on Various Important Subjects*, où il dénonce la corruption incarnée par Fanny Elssler, « the airy sylph », qui incarne pour lui la ruine financière et morale qui menace les jeunes gens qui fréquentent les théâtres. Le *Springfield Republican*, édité par Samuel Bowles, un proche de Dickinson, avait publié une série d'interviews fictives d'Elssler⁶, et Oliver Wendell Holmes parle également d'elle dans l'un de ses essais de la série *The Poet at the Breakfast Table* publiés dans *The Atlantic Monthly* en avril 1872. La tournée de Fanny Elssler donna également lieu à un *merchandising* assez inédit⁷, et comme en Europe, le ballet romantique influença la mode, avec des robes de bal éthérées, inspirées des sylphides. Enfin, Elssler avait également contribué financièrement à la réalisation du Bunker Hill monument à Boston, et en tant que native du Massachusetts, Dickinson ne pouvait pas l'ignorer.

Le monde de la danse n'était pas inconnu pour Emily Dickinson à cause de la renommée de Fanny Elssler, mais également car Dickinson, son frère et sa sœur avaient vu des spectacles de danse : le programme du spectacle du 9 septembre 1851 auquel se rendirent les sœurs Dickinson (Finnerty, 161-162.) comporte un extrait du ballet *La Bayadère*. Si le lexique de la danse ne faisait pas partie du vocabulaire courant pour un Américain du milieu du 19^e siècle, il apparaît dans ses poèmes que Dickinson était assez familiarisée avec ce dernier, ce qui contraste non seulement avec l'image d'Épinal de recluse habituellement associée à la poétesse, mais aussi avec son milieu puritain ; dans les poèmes, la danse apparaît toujours comme une libération par rapport à une contrainte physique et morale imposée au sujet. La danse est ainsi toujours subversive, d'autant plus que la danse de ces poèmes prend sa source

⁶ « High Life in New York » : une série de lettres écrites par « Jonathan Slick » – un pseudonyme pour Ann S. Stephens – publié par la suite sous forme de livre en 1843. La lettre n°19 (pp. 188-196) regroupe les rencontres fictives entre Slick et Elssler.

⁷ «Since the turn of the century, New Yorkers had applauded several talented dancers who had crossed the Atlantic – Francisque Hutin, the Achilles, Mme Céleste, the Ronzi-Vestrises, Augusta, Marius Petipa, and Paul and Amelia Taglioni – but none had been heralded, as Fanny was, as one of the great theatrical personalities of Europe. [...] People came from as far afield as Baltimore and Philadelphia to see her, and one evening the actress, Fanny Kemble, was among the audience. Fanny Elssler was the rage of NY. Boats and horses were named after her. The shops were full of Fanny Elssler boots, stockings, garters, corsets, shawls, parasols, fans, even Fanny Elssler cigars, boot polish and shaving soap. More appropriately, there was Fanny Elssler champagne.» (Guest, 1970 : 132-133)

dans le ballet romantique, à la réputation sulfureuse⁸. Etymologiquement, ballet vient de *ballein*, qui signifie « jeter » : pour Emily Dickinson, la danse est projection, à plusieurs titres, et se fait l'incarnation de la condition lyrique, de la sortie de soi, de la projection du corps et de la voix. C'est une expérience libératrice, où les conventions morales et génériques disparaissent sous l'exultation du corps et de la voix à laquelle le poème donne corps par la danse.

La labilité est d'abord chorégraphique ; si l'on examine le réseau métaphorique des trois poèmes, on peut tout d'abord constater qu'il est résolument ancré dans le contexte du ballet romantique, mais qu'il s'en détache peu à peu. C'est particulièrement le cas de ce poème faisant figurer un ballet impossible :

I cannot dance upon my Toes –
No Man instructed me –
But oftentimes, among my mind,
A Glee possesseth me,

That had I Ballet knowledge –
Would put itself abroad
In Pirouette to blanch a Troupe –
Or lay a Prima, mad,

And though I had no Gown of Gauze –
No Ringlet, to my Hair,
Nor hopped to Audiences – like Birds,
One Claw upon the Air,

Nor tossed my shape in Eider Balls,
Nor rolled on wheels of snow
Till I was out of sight, in sound,

⁸ Le ballet romantique est en effet complètement centré sur la ballerine, dans la chorégraphie comme dans la mise en scène. Le costume de cette dernière est étudié pour mettre en avant la technique de la danseuse mais accentue également le potentiel érotique de ce spectacle : le tutu romantique dévoile en effet le bas de jambe, souligne la délicatesse du travail du pied et du bas de jambe, en particulier dans le travail des pointes, qui furent popularisées par Marie Taglioni et ses contemporaines, dont Elssler. Voir Lee, 2002 : 142-143 ; 155.

The House encore me so –

Nor any know I know the Art

I mention – easy – Here –

Nor any Placard boast me –

It's full as Opera – (F 381)

Dans ce premier poème, Dickinson fait référence dès le premier vers au fait de danser sur pointes, une technique nouvelle introduite aux États-Unis par Elssler, qui, dans la lignée de Marie Taglioni, fut l'une des premières à danser sur pointes, *La Sylphide*, le ballet qu'elle dansa pendant les deux ans de sa tournée, étant en effet le premier grand ballet chorégraphié intégralement sur pointes. Le poème déroule tout le vocabulaire technique de la danse (« Ballet », « Pirouette », « Troupe », « Prima ») et fait référence au ballet romantique dans la troisième strophe via la coiffure et la tenue de la danseuse. Le réseau métaphorique commun aux trois poèmes est lui aussi indissociable du ballet romantique. La métaphore de la légère créature ailée (oiseau ou insecte), que l'on retrouve dans ce poème et le suivant (« like Birds », F381, « An Aptitude for Bird », F1088, « As do the Bee », F 360) est un *topos* du ballet romantique, employé dans les livrets, les traités sur la danse, la prose ou la poésie inspirée par le ballet, mais également dans la conception même des rôles féminins (où les femmes sont tour à tour des cygnes, des sylphides ou des *wilis*, toutes des créatures ailées), ainsi que dans la technique, la technique sur pointes ayant été inventée pour créer l'illusion de la suspension et de l'envol. Dans ce poème, la capacité à bouger, à bondir et à s'envoler, est opposée à une rigidité de marbre :

I've dropped my Brain — My Soul is numb —

The Veins that used to run

Stop palsied — 'tis Paralysis

Done perfecter on stone

Vitality is Carved and cool.

My nerve in Marble lies —

A Breathing Woman

Yesterday — Endowed with Paradise.

Not dumb — I had a sort that moved —
A Sense that smote and stirred —
Instincts for Dance — a caper part —
An Aptitude for Bird —

Who wrought Carrara in me
And chiselled all my tune
Were it a Witchcraft — were it Death —
I've still a chance to strain

To Being, somewhere — Motion — Breath —
Though Centuries beyond,
And every limit a Decade —
I'll shiver, satisfied. (F 1088)

On retrouve une référence au ballet romantique dans ce deuxième poème à travers la référence *via* le marbre à la couleur blanche, déjà présente dans le premier (« gown of gauze », « eider balls », « snow », ou le verbe « to blanch ») ; tous les ballets romantiques proposent au moins un tableau où le corps de ballet et le rôle féminin principal sont sur scène toutes vêtues de blanc, d'où le terme « ballet blanc », qui désigne les ballets romantiques créés au 19^e siècle. Pour André Green, le blanc est aussi la couleur de l'annulation, associée à « l'invisible » mais aussi à « l'imperceptible, l'insensible, et, à la limite, l'impensable et l'inconcevable » (Green, 156) ; le tableau tout en blanc dans les ballets romantiques célèbre l'immatérialité et la légèreté des danseuses, ainsi que la fiction complexe et paradoxale qu'elles représentent, à la fois chastes et érotiques⁹, un signe insaisissable, indéchiffrable.

⁹ A propos de *La Sylphide* et *Giselle*, Carol Lee écrit : « the real and unreal worlds demanded contrasting choreographic idioms. For example, the realistic or local color portions of *La Sylphide* and *Giselle* used the *terre à terre* steps of the *danses d'école* as well as national folk dances and *demi-caractère* styles. The supernatural scenes of the ballets called for a greater development of the aerial aspects of the *danses d'école*. That is, *ballon*, or the quality of lightness in a dancer's movement, signified the epitome of her achievement as an interpreter of the ethereal. Jumping steps of all kinds were refined and perfected for the meaning they could impart to the characterization of chilling specters. » (Lee, 2002 :141). Ces scènes « surnaturelles » dans les deux ballets correspondent aux moments où les danseuses sont vêtues de blanc, incarnant alors des créatures surnaturelles, sylphides ou wilis, fantômes de jeunes filles mortes d'un chagrin d'amour. Lee ajoute que la danseuse romantique incarne donc, à l'image des wilis ou des sylphides, à la fois une femme fatale irrésistible qui mène les hommes à leur perte et une vierge intouchable : « The adulation of womanhood appeared as the central point in a new kind of theatrical dance. Ancient Persian poetry's cult of the sensuous-but-unattainable woman combined with the medieval cult of the Virgin Mary, and these dual elements were recreated in the Romantic ballerina. » (Lee, 2002 :155).

Dans ces deux poèmes d'Emily Dickinson, la danse est impossible ; elle appartient au passé dans le deuxième poème, et ne peut être dans le premier car la ballerine ne sait pas danser, ainsi que le sujet l'énonce dans le premier vers.

La folie, présente dans le premier poème et dans ce troisième poème est également un *topos* romantique, puisque les grands rôles romantiques féminins (dont Giselle, par exemple, qui fut dansé aux États Unis dans les années 1840) comportent bien souvent une scène de la folie. Ici, la libération de l'âme dans les troisième et quatrième strophes se traduit par une folle danse explosive :

The Soul has Bandaged moments –
When too appalled to stir –
She feels some ghastly Fright come up
And stop to look at her –

Salute her – with long fingers –
Caress her freezing hair-
Sip, Goblin, from the very lips
The Lover – hovered – o'er –
Unworthy, that a thought so mean
Accost a Theme – so – fair –

The soul has moments of Escape –
When bursting all the doors –
She dances like a Bomb, abroad,
And swings upon the Hours,

As do the Bee – delirious borne –
Long Dungeoned from his Rose –
Touch Liberty – then know no more,
But Noon, and Paradise –

The Soul's retaken moments –
When, Felon led along,
With shackles on the plumed feet,

And Staples, in the Song,

The Horror welcomes her, again,

These, are not brayed of Tongue – (F 360)

Comme dans le poème précédent, la danse s’oppose à une rigidité glaciale dans les premières et dernières strophes du poème. Le rythme lent, ralenti par les nombreux tirets et suspensions dans les premières et dernières strophes, est brutalement rompu par la libération dansée dans la troisième strophe, qui est d’abord rapide, puis prend un rythme d’adage dans la quatrième strophe, où les tirets figureraient presque l’arabesque, mouvement crucial de l’adage romantique. Si l’on retrouve ici l’ancrage dans le réseau métaphorique du ballet romantique, on remarque néanmoins que, comme dans le premier poème, le mouvement que la chorégraphie poétique laisse voir est pour le moins expérimental, et se rapprocherait davantage de la danse contemporaine, expressive, que des codes du ballet romantique : le mouvement est violent « tossed my shape », « rolled on wheels of snow » (premier poème, quatrième strophe), « bursting », « like a bomb », « swings » (troisième poème, troisième strophe), et non académique. Si l’envolée de l’abeille ou de l’oiseau, on l’a vu, prend sa source source dans le réseau métaphorique romantique, leur mouvement erratique très expérimental est difficile à se représenter : si l’on essaie de visualiser à quoi pourrait ressembler la chorégraphie des strophes 3 et 4 du premier poème, on ne voit qu’un tourbillon de blanc, un envol de tissus vaporeux, un tournoiement de matière : le rythme s’accélère dans la quatrième strophe, où l’enjambement se ferait presque littéral, travail rapide des jambes de la ballerine, entre sauts, tours et déplacements d’un bout à l’autre de la scène. Le rythme imprime une certaine physicalité au texte, qui est d’une modernité surprenante, chorégraphiquement et poétiquement. Sous la plume de Dickinson, l’envol des tutus romantiques du ballet blanc se mue en une mise en scène qui rappelle les expériences avec la lumière et la matière de Loïe Fuller au début du XXe siècle. L’origine du mouvement dans ces poèmes est une émotion viscérale, joie ou délire (« a Glee possesseth me », poème 1, vers 4, « delirious borne », poème 3, vers 15), un « instinct » (deuxième poème, troisième strophe), un désir de s’échapper (« moments of Escape », poème 3, vers 11), ce qui rapproche cette danse des principes des grandes réformatrices de la danse que furent Isadora Duncan, Loïe Fuller ou Martha Graham. En effet, ces trois pionnières de la danse américaine moderne souhaitaient libérer le corps de la danseuse des carcans trop rigides de la société et de la danse classique : pour elles, le mouvement doit venir d’une émotion intense (c’est la base de la

technique Graham) et libérer la danseuse¹⁰. Il est intéressant de constater qu'au siècle précédent, Dickinson imagine déjà une danse synonyme de libération chorégraphique et, on le verra, d'envol lyrique, pour la femme artiste ; on remarque ainsi l'emploi de l'adverbe « abroad » dans le premier et troisième poème (vers 5 et 13), qui signifie l'échappée, la libération et l'extériorisation d'une énergie contenue. De même, le verbe « caper » dans le deuxième poème (vers 11) signifie « to leap or dance in a playful manner », mais aussi « a capricious escapade » ou « an illegal or questionable act or escapade » selon les définitions données par le *Webster Dictionary* ; on retrouve bien ici la notion de transgression, de « mauvais genre », commune avec le lyrisme. Il s'agit en outre d'une sortie de soi, d'une *extase*, là aussi caractéristique du lyrisme : la labilité chorégraphique et la décharge d'une énergie contenue dans la danse sont dans ces poèmes d'Emily Dickinson au plus près de la définition même du lyrisme.

Le lyrisme, de par son indétermination générique, serait donc le mode le plus à même de concilier la danse et l'écriture, proposant ainsi une forme artistique plurielle et labile. De nombreux critiques ont commenté la difficulté d'écrire la danse ; pour Alain Montandon,

Écrire la danse relève tout d'abord de la mimétique, de l'*ekphrasis*, de la description [...] La trace écrite n'est que la stèle ou l'épithaphe d'un corps vivant : elle ne produit que du mécanique, quelque chose de mort incapable de restituer la vie circonstancielle du corps dansant [...] Vouloir fixer sur le papier, à travers l'écriture, quelque chose qui se passe dans l'espace, dans le temps, dans et par le corps, les mouvements exprimant une projection expressive de l'intérieur vers l'extérieur, relève aussi d'une rêverie faite dans la distance, dévoilant l'écriture comme réminiscence ou volonté commémorative, acte de mémoire faisant retour pour une meilleure compréhension ou analyse (Montandon, 1999 :7-8).

L'écriture, postérieure au mouvement, se heurterait donc à son incapacité à faire vivre la danse sur le papier, et enfermerait le mouvement. Dans les poèmes de Dickinson, en particulier F1088 et F360, la danse est une échappée qui a été, mais qui n'est plus, et le poème

¹⁰ Dans son célèbre essai intitulé « The Dancer of the Future », Isadora Duncan (qui était notamment connue pour danser pieds nus dans des tenues laissant le corps libre de ses mouvements) condamne les codes rigides de l'école classique («their purpose is to create the delusion that the law of gravitation does not exist for them») et souhaite voir advenir une tradition nouvelle, où la « danseuse du futur » célébrera la féminité dans son essence, et non à travers des fictions qui l'entravent : «the dancer of the future [...] will dance not in the form of nymph, nor fairy, nor coquette, but in the form of woman in her greatest and purest expression» (Duncan 262-264).

n'est bien dans ce cas qu'une « stèle ou épitaphe » du corps vivant, effectuant une mise en abîme de ce processus mortifère, dans le sens et la fonction même du poème. Si le mouvement est opposé à une rigidité de glace ou de pierre, ne pourrait-on pas considérer pourtant que le poème est tout de même la manifestation, ou *a minima* la trace, d'une résistance, où la voix, en faisant revivre – même de manière transitoire, et malgré l'échec – la danse, s'arrache à ce silence et à cette immobilité de marbre ? Ce serait alors comme si la respiration, qui s'accélère dans le mouvement comme s'accélère le rythme du poème dans les strophes « dansées », insufflait la vie au poème : la danse incarne le souffle lyrique, la projection, l'énergie lyrique qui résiste au néant. Reprenant un vers de T. S. Eliot, Dominique Rabaté emploie également cette comparaison à une épitaphe, et écrit : « on peut dire avec Eliot 'tout poème une épitaphe'. L'énonciation lyrique cherche dans le présent de son inscription à jouer contre la mort, en soustrayant l'instant à sa fugacité, en le redynamisant dans un dire qui l'arrache au passé perdu » (Rabaté, 1996 :71). Dans les poèmes de Dickinson, la danse incarne l'énonciation lyrique, avec laquelle elle partage cette résistance. Le poème n'est pas un récit, le récit d'une danse qui a été ou d'un fantasme de danse, mais une performance, un « pur vouloir dire » pour reprendre des termes de Philippe Lacoue Labarthe dans *La poésie comme expérience* (33-34), ou un « pur vouloir danser », comme l'indique le début de la dernière strophe du deuxième poème (« I've still a chance to strain/ To Being, somewhere — Motion — Breath — »). Dans ces incarnations du lyrisme dickinsonien, on s'éloigne alors bien d'une fonction narrative du genre au profit d'une conception d'un lyrisme en tant qu'« énoncé d'un sujet d'énonciation » (Hamburger, 1986 :208).

Ce phénomène est encore plus perceptible dans le premier poème, car l'écriture n'est pas postérieure à la danse : le poème donne vie à un ballet qui n'a jamais été et qui ne peut advenir que dans l'imaginaire, dans cette situation d'énonciation et dans ce temps de l'énonciation, car la ballerine ne sait pas danser. C'est une pure projection chorégraphique et poétique, où le sujet lyrique se vit comme une danseuse, une figure dynamique, mouvante et hybride. Le corps lyrique dansant est lui aussi labile : ainsi, la « griffe » de l'oiseau de la troisième strophe fait naître l'image d'un animal hybride, mi-oiseau mi-félin, suspendu dans les airs dans un mouvement non académique (il n'y a aucun port de bras ou de mains qui ne ressemble à une griffe dans la grammaire classique). De même, on observe une certaine labilité du corps et du genre dans le deuxième poème, via la comparaison avec l'abeille : le pronom féminin est remplacé par le masculin le temps de l'échappée dansée, puis on retourne au féminin. Résistance au silence et à la mort, la danse comme incarnation de l'énonciation lyrique est donc également une résistance au moi personnel. Les travaux de Dominique

Combe, Michel Collot, Dominique Rabaté ou encore Jean-Michel Maulpoix ont montré que la caractéristique principale du sujet lyrique moderne est d'être « hors de lui », cryptique et crypté, tout comme le sujet dansant des poèmes de Dickinson. À une société puritaine qui enferme les femmes auteures dans une littérature dominée par la sentimentalité, et dans des rôles prescrits, Dickinson répond, comme dans cette lettre à Thomas W. Higginson qui l'interrogeait sur la dimension autobiographique de ses poèmes, avant Rimbaud, que « je » est toujours « un autre » : « when I state myself as the representative of the verse I do not mean me but a supposed person » (L268, juillet 1862). Pour Dominique Combe, le sujet lyrique s'oppose au sujet autobiographique :

[...]la genèse du concept de «sujet lyrique» est donc inséparable de la question des rapports entre la littérature et la biographie, et du problème de la « référentialité » de l'œuvre littéraire. Mais à bien réfléchir aux implications de cette hypothèse, il semble que le sujet « lyrique » ne s'oppose pas tant au sujet « empirique », « réel », à la personne de l'auteur, qu'au sujet « autobiographique », qui est l'expression littéraire de ce sujet « empirique » (50).

Par l'impossibilité de la danse, trop subversive dans un contexte puritain pour une auteure issue d'une famille respectable, impossible car inconnue du sujet ou bridée par divers carcans, on s'éloigne bien du sujet « autobiographique » dans ces poèmes sur la danse. L'ex-stase dansée, l'expression de soi dans la danse, effectuée en outre une sortie de soi radicale, une mise en abyme de la labilité et de la fictionalité du sujet : ce dernier sort de lui-même pour se projeter dans le rôle d'une figure protéenne, la ballerine n'étant après tout – comme une actrice – qu'un corps malléable, matière, « spirit », « shadow » (pour reprendre des termes shakespeariens) à partir de laquelle se modèle un rôle. On assiste donc bien à une mise en abyme des fictions du moi lyrique dans les poèmes d'Emily Dickinson faisant figurer un sujet lyrique dansant.

Loin des conventions poétiques de son époque, Dickinson propose dans ses poèmes mettant en scène un sujet lyrique dansant une forme d'aspiration à un art total, d'une modernité radicale, dans sa célébration de l'indétermination et de la labilité¹¹. On devine à la

¹¹ Ce travail de l'indétermination et de la labilité est encore accru par la présence des variantes dans l'auto-édition des poèmes de l'auteur, préservés sous formes de fascicules. La récente édition des poèmes de Dickinson

correspondance de l'auteure que c'est fort probablement cette transgression générique qui lui valut d'être si peu publiée de son vivant. Dans sa correspondance avec Higginson, à qui elle avait écrit suite à la publication de sa lettre ouverte aux jeunes auteurs dans le magazine *The Atlantic Monthly*, Dickinson reprend les objections de ce dernier : « You think my gait "spasmodic" – I am in danger – Sir – / You think me "uncontrolled" – I have no Tribunal » (L265). C'est précisément cette « démarche spasmodique », ce spasme lyrique et chorégraphique, qui fait la modernité de l'écriture Dickinson et de ses chorégraphies poétiques. La danse est l'incarnation d'une libération générique, et une célébration de la labilité lyrique.

BIBLIOGRAPHIE

- ACKERMAN, Alan. *The Portable Theater : American Literature and the Nineteenth-Century Stage*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1999.
- ADAIR, Christy. *Women and Dance: Sylphs and Sirens*. London: Palgrave MacMillan, 1992.
- ALDRICH, Elizabeth. *From the Ballroom to Hell: Grace and Folly in Nineteenth-Century Dance*. Evanston: Northwestern University Press, 2000.
- AMBERG, George. *Ballet in America: the Emergence of an American Art*. New York: New American Library, 1955.
- BAKER, Carlos. "Moralist and Hedonist: Emerson, Henry Adams, and the Dance", Boston: *The New England Quarterly*, vol. 52, N°1, March 1979, 27-37.
- BANES, Sally. *Dancing Women: Female Bodies on Stage*. London & New York: Routledge, 1998.
- BANK, Rosemarie. *Theatre Culture in America, 1825-1860*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- BEECHER, Henry Ward. *Lectures to Young Men on Various Important Subjects*. Salem: John P. Jewett & Co., 1846.
- CLAPP, William Warland Jr. *A Record of the Boston Stage*. New York & London: Benjamin Bloom, 1853.
- COE, Robert, *Dance in America*. New York: E. P. Dutton, 1985.
- COMBE, Dominique. *Poésie et récit, Une rhétorique des genres*. Paris : Corti, 1989.

par Cristanne Miller, *Emily Dickinson's Poems As She Preserved Them*, aux presses universitaires de Harvard (avril 2016) conserve l'organisation originale des poèmes par l'auteure elle-même.

COPELAND, Roger, & Marshall COHEN (eds), *What Is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 1983.

DAVIS, Tracy C. *Actresses as Working Women, Their Social Identity in Victorian Culture*. London & NY: Routledge, 1991.

DICKINSON, Emily. *The Poems of Emily Dickinson*. Ralph W. Franklin (ed.), Variorum Edition, 3 volumes. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1998.

—. *The Letters of Emily Dickinson*. Thomas H. Johnson and Theodora Ward (eds), Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1958.

DUDDEN, Faye E. *Women in the American Theatre: Actresses and Audiences, 1790-1870*. New Haven & London: Yale University Press, 1997.

DUNCAN, Isadora. "The Dance of the Future" (1902-1903). Copeland and Cohen (eds), *What Is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 1983, 262-264.

EMERSON, Ralph Waldo. *Journals of Ralph Waldo Emerson with annotations*. Edward Waldo Emerson & Waldo Emerson Forbes (eds), 10 vols, Boston: Houghton Mifflin, 1912.

—. *The Letters of Ralph Waldo Emerson*. Ralph L. Rusk (ed.), 6 volumes, New York & London: Columbia University Press, 1939.

FINNERTY, Páraic. *Emily Dickinson's Shakespeare*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2006.

FULLER, Margaret, "Entertainments of the Past Winter" (1842), *The Dial: A Magazine for Literature, Philosophy, and Religion*, vol. III, Boston: E. P. Peabody, 1843, 46-76.

GRAHAM, Martha. *Blood Memory*. New York, London & Toronto: Doubleday, 1991.

GREEN, André. *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*. Paris : Editions de Minuit, collection « critique », 1983.

GUEST, Ivor. *Fanny Elssler*, London: A. & C. Black, 1970.

HAMBURGER, Käte. *Logique des genres littéraires*. Traduit de l'allemand par Pierre Cadiot. Paris: Seuil, 1986.

HAMMOND, Sandra Noll, "Searching for the Sylph: Documentation of Early Development in Pointe Technique", *Dance Research Journal*, Winter 19.2, 1987-1988, 27-31.

HAMMOND, William Gardiner. *Remembrance of Amherst: An Undergraduate's Diary, 1846-1848*. George Frisbie Whicher (ed.), New York: Columbia University Press, 1946.

HARDY, Camille. "The Romantic Ballet in America", *Dance Chronicle*. 4:3, 1980, 323-30.

HATCHER, Judith. "Trials and Troubles and Temptation in a Dangerous Era: Ballet Dancers in the Nineteenth-Century," *Dance Magazine*, January 1999, 1-5.

- HOLMES, Oliver Wendell. "The Poet at the Breakfast-Table", *The Atlantic Monthly*, April 1872, vol. 29, issue 174, 485-496.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *La Poésie comme expérience*. Paris: Christian Bourgeois éditeur, 1986.
- LEE, Carol. *Ballet in Western Culture: A History of Its Origins and Evolution*. New York & London: Routledge, 2002.
- LEHMAN, Rhea H. *Virtue and Virtuosity: America's Vision of the Romantic Ballet, 1827-1840*, PhD dissertation, University of Wisconsin – Madison, 1986.
- LEVINE, Lawrence. *Highbrow/Lowbrow, The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988.
- MARKS, Joseph E. *The Mathers on Dancing: with a Bibliography of Anti-Dance Works, 1685-1963*. Brooklyn: Dance Horizons, 1975.
- MAULPOIX, Jean-Michel. *Du Lyrisme*. Paris : José Corti, 2000.
- , "La Quatrième personne du singulier; esquisse de portrait du sujet lyrique moderne". Dominique Rabaté (ed.), *Figures du sujet lyrique*. Paris: PUF, 1996: 147-161.
- MCCARREN, Felicia. *Dance Pathologies: Performance, Poetics, Medicine*. Stanford: Stanford University Press, 1998
- MCCOY, Genevieve, "Fanny Elssler's Reception: Gender, Class, and Republicanism in the United States, 1840-42". *Proceedings, Society of Dance History Scholars*, 25th annual conference, 2002, 77-82.
- MILLER, Cristanne. *Reading in Time, Emily Dickinson and the Nineteenth Century*. Amherst and Boston: University of Massachusetts Press, 2012.
- MONTANDON, Alain (éd.), *Écrire la danse*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999.
- NEEDHAM COSTONIS, Maureen. "The Personification of Desire: Fanny Elssler and American Audiences", *Dance Chronicle*, Vol. 43, N°1, 1990, 47-67.
- PASCOE, Judith, "'The House Encore me so', Emily Dickinson and Jenny Lind", *The Emily Dickinson Journal*, Baltimore : The Johns Hopkins University Press, Vol. 1, N°1, 1992, 1-18.
- PIEPMEIER, Alison. *Out in Public, Configurations of Women's Bodies in Nineteenth-Century America*. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press, 2004.
- RABATÉ, Dominique (ed.), *Figures du sujet lyrique*. Paris: PUF, 1996.
- SEWALL, Richard B. *The Life of Emily Dickinson*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003.
- SIBONY, Daniel. *Le corps et sa danse*. Paris: Seuil, 1995.

— . *Entre-deux ou l'origine en partage*. Paris: Seuil, 1991.

SLICK, Jonathan (Ann S. Stephens). *High Life in New York*. Philadelphia: T. B. Peterson & Brothers, 1873.

SMITH, Marian Elizabeth. *Ballet and Opera in the Age of Giselle*. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2000.

SWIFT, Mary Grace. *Belles and Beaux on Their Toes: Dancing Stars in Young America*. Washington, D.C.: University of America, 1980.

WAGNER, Ann Louise. *Adversaries of Dance from the Puritans to the Present*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 1997.

WEISBUCH, Robert, & Martin ORZECK (eds), *Dickinson and Audience*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996.