

“CATASTROPHES DE SINGULARITÉS”: LA CRITIQUE  
POÉTIQUE ET LA VOIX DE L’ANTINOMISME DANS *THE  
NONCONFORMIST’S MEMORIAL* DE SUSAN HOWE

MICHAEL A. SOUBBOTNIK  
UNIVERSITÉ DE MARNE-LA-VALLÉE

à O.

**Quatre traits au moins singularisent** la poète américaine Susan Howe (1937 - ). Premièrement l’absence chez elle de réelle séparation entre critique littéraire et texte poétique, au point que ses essais critiques ou ses recueils de poèmes peuvent être appelés les uns et les autres des « poèssais » (*poessays*) selon l’heureux néologisme de Marjorie Perloff. Deuxièmement, la promotion de l’intertexte au rang de principe général de composition. Troisièmement ce qu’elle nomme « le sens du lieu ». Quatrièmement, l’usage thématique de l’histoire littéraire américaine : d’une part celle de la période puritaine, depuis la Grande Migration de 1630 jusqu’au Great Awakening un siècle plus tard ; d’autre part, celle la « Renaissance Américaine » dont Howe, qui corrige Matthiessen en substituant Dickinson à Whitman, rétablit les liens avec la première période. On tentera ici de montrer la relation intime de ces traits en explorant une petite partie de l’intertexte de sa plus récente œuvre poétique, *The Nonconformist’s Memorial*.<sup>1</sup>

1. «TURNING» : LA CRISE DE L’ANTINOMISME

«Turning», intitulé de la première partie du *Nonconformist’s Memorial*, fait en partie allusion à un épisode décisif de l’histoire coloniale américaine : la Crise de l’Antinomisme. Le poème fait entendre les voix de l’hérétique Anne Hutchinson et de ses descendantes fictives chez Nathaniel Hawthorne : Hester Prynne, l’héroïne de *The Scarlet Letter*, et Katherine, la « muffled quakeresse », du « Gentle Boy ».

La Crise de l’Antinomisme qui déchire la Colonie de la Baie du Massachusetts à partir de 1636 se comprend à partir de la conception particulière de la conversion qui se met en place en Nouvelle Angleterre dans les années 1630. Cette conception ajoute à la doctrine calviniste de la justification et de la

sanctification de l'individu «régénéré» la dimension nouvelle d'une *préparation* dont les principes sont développés par Thomas Hooker, Thomas Shepard et Peter Bulkeley avec le soutien du Gouverneur Winthrop. La «préparation» n'est pas l'œuvre de l'Esprit Saint ; elle serait alors immédiate et indépendante de toute volonté individuelle. Elle est au contraire une activité individuelle, bien que strictement encadrée par l'autorité religieuse, menant graduellement le prédestiné vers le moment de la conversion qui, elle, reste du seul ressort de l'Esprit. Le développement d'une rhétorique de la préparation par les théologiens du Covenant les conduira à disséquer de plus en plus finement le processus global de la conversion, donnant un développement extraordinaire à cette forme littéraire autobiographique et surcodée qu'est le *conversion narrative*. Or, cet additif, assez suspect, à l'orthodoxie calviniste du salut recroise la thématique de l'*Errand into the Wilderness*, mission ou mieux «commission» dévolue collectivement aux colons du Massachussets, avec sa forme rhétorique propre, la *Jérémiade*. La Jérémiade, à la fois forme discursive, matrice symbolique et rituel social, s'adosse principalement à trois courts passages du Livre de Jérémie : *Jer* 31:3 ; 31: 31-33 et 50:5. Les théologiens puritains de Nouvelle Angleterre expliquent que les émigrants ont reçu une mission toute particulière : collectivement, ils sont un peuple singularisé non seulement par sa vocation mais encore parce que Dieu l'a choisi comme Son peuple, comme le Nouvel Israël ; donc comme l'instrument d'un dessein *historique* providentiel. La sortie d'Égypte est le type dont la Grande Migration de 1630 est l'antitype ; la Terre d'Amérique devient alors elle-même l'antitype ambigu, à la fois du désert mosaïque (*Wilderness*) et de la Terre de Canaan, le lieu où s'édifiera la Nouvelle Jérusalem, dans la promesse d'une rentrée au Jardin d'Eden. Conformément l'interprétation donnée de *Jer*.31:3 et 31:32 le peuple élu de Nouvelle Angleterre est l'épouse de Dieu : chaque punition (épreuves, calamités etc.) se fait confirmation de la promesse. Providence rétributrice et Providence miséricordieuse se renforcent l'une l'autre pour signifier le «grand dessein» du *New England's Errand Into The Wilderness*. La poursuite scrupuleuse de l'*Errand* exige une stricte conformité à l'ordre social et religieux maintenu par la théocratie. La doctrine de la *préparation* conforte cette « hypernomie ». En incitant l'individu à la préparation, minutieusement contrôlée, de sa conversion, on ne lui promet pas le salut mais on s'assure de son engagement envers le Pacte National. Un tel dispositif pourrait glisser vers une forme insidieuse d'arminianisme. C'est la crainte des puritains de la Vieille Angleterre qui en reçoivent les échos. C'est aussi celle, en Nouvelle Angleterre, de John Cotton, lequel entreprend, dès 1634, de prêcher un calvinisme plus orthodoxe. Mais minimiser, comme il le fait, le rôle de la conformité de l'individu à la loi peut

présenter le risque inverse de transformer la conversion en effraction soudaine et désindividuant de l'âme par l'Esprit Saint. Anne Hutchinson, disciple de Cotton, divise la communauté en prétendant, elle, une femme, prêcher et enseigner radicalement en ce sens. Anne conclut de ce que l'Esprit Saint réside en la personne justifiée, que le moment même de la conversion est sanctifiant et que l'individualité y est abolie par transport extatique. Parallèlement, l'obéissance à la loi et la conformité aux directives des autorités religieuses perdent toute raison d'être au regard des intimations de l'Esprit, qui viennent désormais de cette profondeur de l'âme à laquelle l'individualité régénérée ne peut même pas avoir consciemment accès. Antinomisme et Enthousiasme se confondent. De manière parfaitement cohérente, elle soutient en même temps que la justification ne se discerne que « par la foi en la promesse gracieuse » (elle ne retient donc que le *Covenant of Grace* au détriment du *Covenant of State*). Il devient évident que la construction théocratique consistant à articuler rhétorique de la *préparation* individuelle et rhétorique de l'*Errand* collectif deviendrait sans objet, pour peu que l'enthousiasme non pas même triomphe mais simplement conserve droit de cité.

L'étouffement de la voix de l'enthousiasme antinomien, que Howe comprend comme « la contradiction portée au pouvoir social canonique », est un « tournant ». La victoire des théocrates, le silence de John Cotton lors du procès d'Anne (auquel fait écho celui de Dimmesdale dans *The Scarlet Letter*), décident du sens de l'*Errand* et de la rhétorique au sein de laquelle « America » aura valeur d'antitype et de symbole. « America » sera ce lieu absolument singulier où pourront coïncider le temps divin de la Grâce et le temps de l'entreprise humaine, la « chronométrie » et « l'horologie », comme les appelle Plotinus Plinlimmon dans la satire de la Jérémiade américaine que Melville fait figurer à peu près au milieu de *Pierre*. Ainsi que le déclarera Nicholas Noyes dans un sermon de 1698 intitulé *New England's Duty* : « la prophétie est de l'histoire antidatée, l'histoire est de la prophétie postdatée ». Rien, cependant, ne pourra faire que cela n'ait pas, dès le début ou presque, été radicalement remis en cause par Anne Hutchinson. Elle avait été la face « satanique » de la *Wilderness* au cœur du Jardin, Eve et Serpent tout ensemble. Elle fut massacrée en 1643 par les indiens dans sa petite colonie de New Rochelle. La *Wilderness* l'avait reprise, effaçant tout ce qu'elle aurait pu écrire.

## 2. CRITIQUE POÉTIQUE : LA RENCONTRE DANS L'ÉCRITURE.

En quoi cette crise de la Nouvelle Angleterre du début du 17<sup>e</sup> siècle concerne-t-elle la question d'une « critique poétique » chez Susan Howe ?

T. S. Eliot définissait «le critique qui est aussi un poète» comme l'écrivain «principalement reconnu pour sa poésie mais [dont l'] œuvre critique [peut] être distinguée pour elle-même et non pas simplement en vertu de la lumière qu'elle jette sur l'œuvre poétique»<sup>2</sup>. Appelons «critique de poète» l'entreprise décrite par Eliot. Nommons plutôt «critique poétique» celle que poursuit Susan Howe, non seulement dans des essais comme *My Emily Dickinson* ou *The Birthmark*, mais aussi dans des livres de poèmes tels que *Singularities* ou *The Nonconformist's Memorial*. John Ashbery constate, dans *Other Traditions*, que la «poésie est en elle-même une forme de critique» pour ajouter aussitôt «[qu'] en même temps, [elle] reste d'une certaine manière incomplète sans le complément externe d'un lecteur ou d'un critique» (p. 105). L'indication d'Ashbery vise l'échec du poète à maintenir son œuvre dans l'autarcie, aussi bien que celui du critique dont l'identification imaginaire à l'œuvre qu'il prend pour objet pourrait l'inciter à croire possible une absorption totale de la tâche du poète. Au simple vu des textes dont, dans *The Birthmark*, Susan Howe se proclame l'héritière : *Hawthorne and His Mosses* de Melville, les *Studies in Classical American Literature* de D. H. Lawrence, *In The American Grain* de William Carlos Williams, *Call me Ishmael*, l'essai de Charles Olson sur *Moby-Dick*, *After Lorca* de Jack Spicer, on constate n'avoir affaire ni au parallélisme établi par Eliot, ni à la complémentarité suggérée par Ashbery. Susan Howe mène un travail d'écriture qui, dans l'hybridation de l'essai érudit et du poème, produit des «catastrophes de singularité» : croisements et bifurcations de l'histoire où un poète rencontre d'autres poètes *in writing*, dans l'acte même d'écrire.

L'*After Lorca* de Jack Spicer (1957) en constitue un précédent remarquable. Des pseudo-traductions de Lorca y alternent avec des lettres du poète de San Francisco au poète de Grenade. L'ensemble est précédé d'une préface signée Lorca et datée... d'octobre 1957. Au terme de l'œuvre, le fantôme de Lorca disparaît, laissant ces poèmes qui ne sont pas de lui, et un citron de Grenade que le langage a transporté jusqu'au bord de l'Océan Pacifique sous la forme d'un petit tas de varech. Jack Spicer conclut ainsi sa dernière lettre : « L'adieu à un fantôme est plus définitif que l'adieu à un amant. Les morts eux-mêmes reviennent, mais un fantôme, un jour aimé, s'en va sans jamais plus réapparaître ».

Le *Nonconformist's Memorial* de Howe est hanté, lui aussi, mais l'adieu aux fantômes n'y est jamais définitif. La rencontre dans l'écriture est une rencontre dans le temps de l'histoire. Celle de la Nouvelle Angleterre, ou plutôt celle des textes que cette histoire, ses oublis, ses silences, ses «voix étouffées» ont fracturés. L'histoire n'est plus la promesse d'un triomphe mais une ligne de faille, la menace perpétuelle d'une avalanche catastrophique semblable à celle qui, dans le *Clarel* de Melville, accompagne l'inhumation de Nehemiah, le vieil enthousiaste venu de son Massachusetts natal attendre la Nouvelle Jérusalem

en Palestine et qui, croyant, dans sa vision somnambulique, la contempler au bord de la Mer Morte, va s'y noyer (*Clarel*, 2.39, v. 130-160). L'œuvre de Susan Howe, « poète de Nouvelle Angleterre écrivant à la fin du vingtième siècle », comme elle se définit elle-même, est hantée par la littérature des 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles américains, vers laquelle l'ont guidée Dickinson et Melville, ferments d'une écriture que l'on peut dire *on edge*. Contre l'idée, fortement entranchée dans notre culture de l'imprimé, selon laquelle toute œuvre littéraire serait une sorte d'icône verbale refermée sur un monde clos, Howe nourrit la conviction que toute œuvre poétique est un réseau complexe et changeant de relations avec la poésie, les poètes et les lecteurs qui la précèdent et lui succèdent.

### 3. DICKINSON ET MELVILLE : LE COUNTER-COVENANT

La voix distinctive de la littérature américaine, « la voix étouffée de l'enthousiasme » que cherche Susan Howe chez Dickinson et chez Melville, est une vision de la grâce comme d'une libre force d'imagination capable, pour détourner le propos de Coleridge, de « transférer de notre nature intérieure un intérêt humain et un semblant de vérité qui suffiraient à accorder aux ombres de l'imagination cette suspension du doute, volontaire et momentanée, qui constitue la foi poétique » Toutefois, ce moment de suspension n'accueille pas comme chez Coleridge « le charme soudain que les accidents de l'ombre et de la lumière [de] la lune ou du couchant diffusent à travers un paysage familier »<sup>3</sup>. Il se produit plutôt à l'extrême limite des terres cartographiées, à la frontière d'une nature perçue comme l'inconnu d'un enfer tout autant que d'une promesse. La puissance créatrice et la beauté intellectuelle déployées par l'écriture poétique apportent moins la paix qu'elles ne déclenchent une guerre civile de l'âme, un séisme que les textes de Hawthorne enregistrent, et dont la Révélation inversée de *Moby Dick*, de *Pierre* ou de *Clarel* tout comme la poésie d'Emily Dickinson sont comme les « répliques ».

William Carlos Williams se risquait à affirmer dans « Jacataqua » :

Et surtout, surtout les femmes — il n'y a jamais eu de femmes, sinon des pioneer Kates ; pas une seule femme en fleur sinon quelque ipomée ou quelque enfant à peine nubile entrevues par Poe. Des poètes ? Où ça ? Elles sont la pierre de touche. Mais une vraie femme en fleur, jamais. Tout ce que nous avons eu de mieux, c'est Emily Dickinson, affamée de passion dans le jardin de son père — affamée. Jamais de femme, jamais de poète

Le même Williams, pourtant, déclare en 1928 de la littérature qu'elle « sera une synthèse objective de mots choisis pour remplacer la lenteur d'esprit avec laquelle

nous accueillons les vérités stupides qui sont familières à chacun» et que «la lecture à son tour deviendra un art». Ce propos conclusif d'*Imaginations* fait remarquablement écho au projet dickinsonien. Hélas, dans la «vérité stupide» que «Jacataqua» présente de façon ambiguë, Williams disjoint désastreusement l'image de la *Wilderness* et celle du Jardin, à travers son opposition brutale entre deux types de femmes : la *pioneer Katie*, malheureuse bête de somme, et la vieille fille recluse d'Amherst, réduite dans sa frustration à cultiver le jardin de son père et à écrire sans publier. La voix d'Emily est de ce fait rendue inaudible. Or, l'Emily Dickinson à la rencontre de laquelle se porte l'écriture critique et poétique de Susan Howe poursuit avec une inflexible probité un projet poétique intransigeant, hérétique et violent. Elle accomplit son «*Errand*» dans la *Wilderness* du langage et sur les ruines de la Nouvelle Jérusalem puritaine dont, dans les textes des deux siècles précédents qu'elle connaît bien, elle contemple, sceptique en religion, enthousiaste en poésie, les petites sordides et les grandeurs meurtrières. Elle allie la beauté au danger, à l'amour et à l'impossible épreuve de la mort, en même temps qu'à un antinomisme presque blasphématoire. Emily est pour Susan Howe un « miracle » et une « force » rendue à sa violence comme à celle de la *Wilderness*. La lecture qui instruit l'écriture de Susan Howe repose sur l'axiome selon lequel

[Dickinson], porteuse de l'antique imagination de ses ancêtres, exige de chaque lecteur qu'il saute d'un lieu de signification certaine à une situation nouvelle, inexplorée et souveraine. Elle porte l'intelligence du passé dans l'avenir de nos pensées par révérence et par révolte.<sup>5</sup>

Sous la prophétie apocalyptique de l'*Errand*, la puissante rhétorique de la Jérémiade, la profusion des «*Revivals*», Susan Howe invente (découvre ? imagine ?) la parenté d'Emily Dickinson avec Anne Hutchinson, réduite au silence dans la Boston de 1637, et avec Mary Rowlandson dont le récit de captivité chez les indiens en 1675 ne cesse de montrer le revers du discours orthodoxe qu'il s'efforce de tenir :

When I come to view  
 about steadfastness  
 Espousal is as ever  
 Evil never unravels  
 Memory was and will be  
 yet mercy flows  
 Mercies to me and mine  
 Night rainy my family  
 in private and family<sup>6</sup>

Ce neuvain où les voix de Dickinson et de Mary Rowlandson se font entendre sert de préface aux treize treizains de la section “Silent Wager Stories” du *Memorial*. Cette section est l’exploration, proche du lyrisme, de la zone de silences et de catastrophes intimes qu’est la transgression antinomienne de l’« Évangile de la loi, Évangile de l’ombre », (n.2 p. 36), de cette zone frontière « si féroce à la lueur si vacillante », (n.3 p. 36) que Howe appelle une « Contre-Alliance » (n.7 p. 39). Mary Rowlandson l’explore déjà, malgré elle, transcrivant en avril 1675, dans « la nuit pluvieuse » du campement indien où elle est retenue captive, cette citation du livre de Job 6 :7 : « Ce que mon âme refuse de toucher est comme la nourriture de ma douleur »<sup>7</sup>.

Le *Nonconformist’s Memorial* de Susan Howe cherche à rencontrer dans l’écriture la « bâtardise nomade qui avance, menaçante, au travers des certitudes de la sanctification »<sup>8</sup>. La première partie, « Turning », s’ouvre sur une épigraphe : « *The enthusiast suppresses her tears, crushes her opening thoughts, and — all is changed* » (« L’enthousiaste réprime ses larmes, broie ses pensées à peine écloses, et — tout est changé »). La phrase, datée du 7 février 1822, est tirée du Journal de Mary Shelley. Dans son exemplaire des *Shelley Memorials*, Hermann Melville la coche d’un trait de crayon. La seconde partie s’intitule « Conversion ». Là encore une épigraphe : « I like to be stationary ». La seule et ultime explication que le Bartleby de Melville fournit de son insondable résistance.

#### 4. LA VOIX ÉCRITE DANS LE POÈME

Susan Howe a investi la « zone éditoriale » de la couverture de son livre dont elle a choisi l’illustration qui reproduit la page finale des carnets de Shelley. On y voit le dessin d’un bateau et on y discerne les mots : « Wars // Act 2. // after the 1st Scottish War // The End – Strafford’s Death ». Lors de sa noyade le 8 Juillet 1822, Shelley travaillait à *Charles The First*, drame historique dont il ne reste que d’importants fragments du Premier Acte. Au dessus de l’illustration, le titre : *The Nonconformist’s Memorial*, qui est aussi l’intitulé de la première section de la première partie (« Turning »). Sous le titre : « Poems by Susan Howe ». Un pluriel et une préposition qui suscitent la perplexité. *The Nonconformist’s Memorial* est moins un recueil qu’un poème unique dont les quatre sections sont groupées deux à deux. « The Nonconformist’s Memorial » et « Silence Wager Stories » composent « Turning ». « A Bibliography of the King’s Book or, Eikôn Basilikè » et « Melville’s Marginalia » constituent « Conversion ». Le pluriel « Poems » et la préposition *by* précédant le nom d’auteur invitent à considérer tout ce que l’on va lire, à l’exception des deux épigraphes, comme des poèmes de Susan Howe. Or, si une bonne part des textes que nous lisons se présentent très classiquement comme

des poèmes, nous trouvons aussi des citations, de courts essais historiques, critiques ou bibliographiques, ainsi qu'une «chronologie» de James Clarence Mangan, l'un des plus grands poètes d'Irlande selon Joyce, tombé dans l'oubli et qui fut peut-être le modèle du Bartleby de Melville. L'Amérique, l'Irlande. La lignée paternelle de Susan Howe est bostonienne, sa lignée maternelle est dublinoise. Toute rencontre, dans le temps, en écrivant, d'une autre écriture donne forme à ce que Ruth Silviano Brandão appelle «la vie écrite».

Il y a plus. Certains de ces textes sont «de» Susan Howe, d'autres non. Le premier texte de la première section reproduit les versets 15 à 18 du chapitre 20 de l'Évangile de Jean, narrant la rencontre de Marie Madeleine et du Christ à la porte du tombeau. «A Bibliography» comporte un extrait de *l'Histoire du roi Richard Trois* de Thomas More et deux extraits de *David Copperfield*. «Melville's Marginalia», enfin, est truffé de citations de Joyce, de biographes de James Clarence Mangan, ainsi que de fragments de ce dernier. Il faut prendre les mots : « Poems by Susan Howe » pour la poétique esquissée d'une lecture « traquant un écrivain aimé / dans la neige (...) / des autres »<sup>9</sup>

« Traquer un écrivain aimé » (Dickinson) c'est, pour Susan Howe, ranimer inlassablement la question d'une « voix spécifiquement américaine » en poésie. Et comme l'avaient vu Lawrence, Olson et Spicer, s'il est une telle voix, fût-elle « étouffée », alors « le lieu compte ». Pour Jack Spicer, ce lieu avait nom « le Dehors ». Le poète de San Francisco manifestait par là le souhait que la voix dans le poème puisse être autre chose que l'expression de cette « visée subjective » qui faisait jadis du poète lyrique « une belle machine à fabriquer du courant pour son propre compte, à faire tout pour elle-même — quasiment une machine à mouvement perpétuel de l'émotion, jusqu'à ce que le cœur du poète se brise ou qu'il finisse brûlé sur une plage comme celui de Shelley »<sup>10</sup>. Chez Charles Olson, ce « Dehors » s'investissait dans le *projective verse*, dit encore « projectile », « percussion », « prospectif », opposé au *close verse*, cultivé par la tradition imprimée. La question de ce qu'il advient, dans la poésie imprimée, de la « voix » en un sens non seulement phonique *mais aussi graphique*, décide de la relation auctoriale et lectoriale à l'œuvre. Question centrale chez Howe : dans sa lecture de Dickinson et de certains textes du 17<sup>e</sup> siècle ; dans le *Memorial* qui utilise les travaux de Cowen sur les *Marginalia* de Melville et, principalement, dans «Bibliography», à travers la présence de textes où se multiplient espaces blancs, créneaux, mots et parties de mots superposés, lettres qui semblent chuter des vocables qu'elles composent, commandements et fragments de rêve, lignes verticales, orbiculaires ou obliques. À la mutilation éditoriale des poèmes et des lettres de Dickinson il faut opposer l'infini respect typographique de l'édition de la poésie d'Olson par George F. Butterick. Ce Conservateur des Archives Littéraires de l'Université du

Connecticut, ami intime de Susan Howe, était mourant au moment de la rédaction de la section «Bibliography...» du *Memorial*. «Bibliography...» est un poème de la mise en page de la poésie en même temps qu'un poème de deuil.

«Étranges translucidités», écrit Howe dans *The Birthmark* à propos des *conversion narratives* des 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles : «lettres, phonèmes, syllabes, rimes, fragments abrégés, allitérations, assonances, métrique, forment une échelle menant à un état du dehors en dehors des États. Les échelons entre échappée et enclosure irrésistiblement séduisent et déconcertent»<sup>11</sup> Comment donner à lire, dans un livre qui entre dans les réseaux socio-économiques de distribution, que « certaines œuvres persistent [...] à dire autre chose ? » Ce « geste d'infinie patience » qu'est le refus d'Emily Dickinson de publier, le sort qu'elle fait subir aux conventions de la syntaxe et de la métrique, le caractère visuellement étrange de ses manuscrits, sont pour Susan Howe une rébellion antinomique contre la « loi » de l'édition littéraire. Le poème est toujours vision et geste précédant l'échange codé au sein de l'économie de la valeur littéraire.

La poésie au yeux d'Olson, en 1950, devait désormais tenir compte d'un certain nombre de possibilités du *souffle*, du poète, du lecteur, de l'auditeur, et de la propre *écoute* du poète, pour les intégrer dans la composition. Le *projective verse* est censé intégrer les possibilités du souffle à une certaine « posture à l'égard de la réalité », réalité extérieure au poème et réalité du poème lui-même. C'est au regard, tant de la restitution du souffle que de la réalité matérielle du poème, qu'Olson estimait que la poésie avait souffert principalement de l'imprécision du manuscrit puis de la normalisation typographique de l'imprimerie. La rigidité de la machine à écrire permettrait selon lui, grâce à l'exactitude des espacements, de visualiser, dans l'esprit des expériences de Cummings, Williams, Pound et Zukofsky, tout ce que le poète souhaitait en matière de pause, de respiration, de suspens, de juxtapositions, à la syllabe près. L'édition de Butterick a précisément consisté à restituer scrupuleusement la mise en page et les indications graphiques d'Olson L'exact opposé, donc, de la mutilation éditoriale dont Emily Dickinson est encore victime.

Les espaces, les ruptures du vers, les multiples ponctuations hétérodoxes dont, à partir de 1861, Emily parsème ses manuscrits définitifs, sont l'espace même du poète, sa méthode. La normalisation typographique et la décision éditoriale de rendre le poème « lisible » sont les véritables auteurs d'illisibilité. Elles offusquent ce que Spicer appelait « la nécessité du monde du poème », cette « composition du langage dans l'expérience » par laquelle notre voix nous serait rendue dans ce que nous disons en sus de ce que nous savons vouloir dire. Stanley Cavell suggère que «côté lecture [...] la maîtrise s'obtient par l'obéissance, qui est une manière d'écouter [...] pour discerner le caprice d'où mot à mot [le texte] découle» et

que, «côté écriture, l'idée d'une transmission par émission du souffle à chaque instant signifie qu'à chaque mot que j'énonce j'en dis plus que ce que j'en sais dire»<sup>12</sup>. Déclaration qui pourrait faire écho aux vers suivants de Susan Howe :

Wearied human language  
take me so that I no longer  
am perpetually dispersed  
and appear not to know .  
When I wander far off  
roughened and wrought human  
to the matter of fact  
Refuting and chastising  
Love a secret between two  
Certainty decreed to go  
They are always masked<sup>13</sup>

Olson imaginait une notation tapuscrite et l'arrimait à ce qui demeurerait finalement une "intention auctoriale" sur laquelle ne pouvait pas ne pas s'orienter le travail de Butterick. Il en irait de même, et nécessairement, de la restitution, à l'imprimé, des manuscrits d'Emily Dickinson.

##### 5. «WRITING GHOST WRITING»

"A Bibliography of the King's Book or, Eikôn Basilikè" montre, à propos d'un des plus célèbres textes de la Première Révolution anglaise, qu'il subsiste, au cœur de cette nécessité, un impossible.

Un mois après l'exécution de Charles I est mis en circulation un ouvrage intitulé *The Eikôn Basilikè, the Pourtraicture of His Sacred Majestie in his Solitude and Sufferings*. L'*Eikôn* est un hybride d'essais, de justifications politiques, de prières, de poèmes et d'emblèmes censé avoir été écrit par le Roi lui-même durant sa captivité. Quelques mois plus tard, Milton publie son *Eikonoklastes* pour démontrer que l'ouvrage est un faux. Un de ses arguments principaux concerne la «Prière en temps de captivité», présumée avoir été remise par le Roi lui-même à son confesseur l'Évêque Juxon sur l'échafaud. Milton montre que ce texte reproduit, presque à l'identique, l'invocation aux dieux de la bergère captive Pamela dans l'*Arcadia* de Sir Philip Sidney. Lors de la réédition officielle de l'*Eikôn* en 1680, Charles II fait supprimer la Prière de l'ouvrage. Depuis 1649, l'*Eikôn* a subi un nombre considérable de rééditions, toutes différentes. Aucune édition susceptible d'être tenue pour originale n'a été retrouvée. Il est possible que, dès la première mise en circulation, clandestine, du texte, plusieurs

variantes aient coexisté. Au cours des 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles, se multiplient les «bibliographies» qui traquent les versions de l'*Eikôn* dans leur matérialité, renouvelant encore et encore la querelle de l'authenticité ouverte par Milton.

Tandis que George Butterick agonise, Susan Howe découvre dans une vente de vieux livres *Une Bibliographie du Livre du Roi ou, Eikôn Basilikè*, publiée en 1896 par un certain Edward Allmack, qui tente de démontrer l'authenticité du texte royal. Le titre de cette section du *Memorial* est celui de ce livre sur le livre du Roi. Le premier texte de la section, en forme de court essai critique, s'intitule «Making the ghost walk about again and again». Howe y écrit, paraphrasant Pierre Macherey, qu'on « ne pourrait finalement localiser une «intention auctoriale» que par la remontée jusqu'au niveau pré-scriptif des processus de pensée mais [qu']en ce point, l'objet matériel [du bibliographe] se serait dématérialisé »<sup>14</sup>.

Allmack traque la souveraineté auctoriale du roi avec le même acharnement que Milton en poursuivait la déchéance. La matérialité éditoriale, et elle seule, compte pour le bibliographe ; mais la question de l'auteur refuse de se laisser réduire. À eux deux, le bibliographe iconodule et le poète iconoclaste font circuler le fantôme : «le discours bibliographique, scellé, interminablement complété et indéfiniment recommencé, dense et diffus, [se love] autour d'un centre qu'il ne peut ni cacher ni révéler. Le centre absent est le fantôme d'un roi»<sup>15</sup>. Au propos d'Emerson écrivant du poète « [qu']il est un souverain qui se tient au centre »<sup>16</sup>, une lettre d'Emily à Higginson (printemps 1876) répond plus sceptiquement : « La Nature est une Maison Hantée — mais l'Art — est une Maison qui essaie d'être hantée » (L.459)

Il est une multiplicité de parcours possibles dans ce poème de l'impossible qu'est «Bibliography...». Dans *The Birthmark*, Susan Howe fait l'hypothèse, à partir de certains passages des *Magnalia Christi Americana* de Cotton Mathers, que bien que les colons de Nouvelle Angleterre n'aient pas eux-mêmes commis le régicide de 1649, une culpabilité obscure et inéradicable se serait, pour cette raison même, développée chez eux, une culpabilité que transpose celle de Reuben, le héros du «Roger Martin's Burial» de Hawthorne. Certains vers de «Bibliography» opèrent le rapprochement :

Opening words of *Patriarcha*  
Sentences in characters  
Judges and ghostly fathers<sup>17</sup>

La *Patriarcha* de Sir Robert Filmer (1680) s'ouvre sur l'intitulé suivant : «Que les premiers rois furent des pères de famille "... Et voici l'allusion directe à "Roger Martin's Burial", où l'ambiguïté du *gave up* dit la restitution par l'abandon même :

The family silence  
gave up the ghost  
I feared the fall of my child  
resting quietly with some hopes  
as a bird before any<sup>18</sup>

« Roger Martin's Burial » est l'histoire d'une tombe qui ne peut pas se refermer. Roger Martin et Reuben, son futur gendre auquel il tient lieu de père, participent à la fameuse expédition de Lovewell contre les indiens Pequawket en 1725. Blessés, ils se retrouvent tous deux isolés dans la forêt. Roger Martin convainc assez facilement Reuben de fuir sans l'assister dans son agonie, mais non sans lui avoir fait jurer de revenir, s'il le peut, lui donner une sépulture chrétienne. Reuben laisse Roger Martin mourir seul sous un rocher de granit qui «s'élevait semblable à une gigantesque pierre tombale et dont les crevasses paraissaient former une inscription dans les caractères d'une langue oubliée»<sup>19</sup>. Reuben retrouve la civilisation et sa future épouse mais, dévoré par la culpabilité, n'ose pas démentir ceux qui le traitent en héros et avouer que Roger Martin est mort seul. Il ne peut donc réunir l'expédition qui lui permettrait de refermer la tombe sauvage et béante du père. Des années plus tard, tandis que son fils, Cyrus, est devenu un jeune homme, Reuben, rongé par la mélancolie, a perdu la ferme héritée de Roger Martin. Il doit quitter le «Jardin» qu'est devenu la colonie et s'enfoncer avec sa femme et son fils «*in the Wilderness*» pour vivre de chasse et de trappe. S'ensuit une errance en spirale dans la forêt. Un jour, le père et le fils étant partis chasser chacun de leur côté, Reuben se retrouve au pied du fameux rocher de granit. Il entend du bruit dans un buisson, tire sur ce qu'il présume être du gibier et abat son fils. De Cyrus, qui permit aux juifs de sortir d'exil et à Nehemie d'entamer la reconstruction du temple, *Isaïe* 45 fait un sauveur d'Israël. Reuben est cet aîné de Jacob (Israël) qui propose d'abandonner Joseph au fond d'un puits asséché dans le désert. Les frères de Joseph veulent le tuer parce que, dans ses rêves, il les voyait se prosterner devant lui comme devant leur roi. «Bibliography» offre une élaboration de cette série.

L'auteur inconnu de l'*Eikôn Basilikè*, le «ghostwriter» de Charles, note les rêves du fantôme de son Roi. Comment ces rêves peuvent-ils à ce point hanter la *Wilderness* américaine ? «Bibliography» offre en guise de réponse ironique cette citation de *David Copperfield* qui est à son tour une question :

«Mr. Dick me regarda intensément : «Te rappelles-tu à quelle date», dit-il en sortant son crayon pour la noter, «le Roi Charles Premier s'est fait couper la tête ?»

Je répondis que je pensais que c'était arrivé en l'année seize cent quarante neuf.

«Hé bien», rétorqua Mr. Dick en se grattant l'oreille avec son crayon tout en me lançant un regard dubitatif, «C'est en effet ce que les livres racontent ; mais... si c'était il y a si longtemps, comment se fait-il que les gens qui l'entouraient aient fait l'erreur d'ôter tous ces soucis de sa tête après qu'elle eût été coupée, pour les mettre dans la mienne ?»<sup>20</sup>

Comme le dit ce même Mr Dick de son cerf-volant couvert d'inscriptions relatives à l'histoire de Charles I : « Il a une très longue ficelle [...] et quand il vole très haut, il entraîne les faits très loin » (*Ibid.*).

Entre les colons de Nouvelle-Angleterre les combats font rage dans, pour, autour, avec, l'Écriture, en une sorte de fureur littéraliste sauvage. «Si l'histoire», écrit Susan Howe dans *The Birthmark*, «est un récit de survivants, la poésie abrite d'autres voix» (p. 47). Telle la mort de Cyrus dans la nouvelle de Hawthorne ou celle de Nehemiah dans *Clarel, l'Errand Into The Wilderness* devient chez Dickinson, chez Melville et chez Howe, qui va à leur rencontre «par biais et par détours au nom du pourquoi en est-il ainsi » (*Birthmark*, p.47), le démenti de la «prophétie antidatée». La poésie devient une sorte de conversion au rappel de la violence inouïe que l'*Errand* exerce en ces lieux de Nouvelle Angleterre où « The shadow of history / is the ground of faith »<sup>21</sup>

Dans deux vers de « Bibliography... », Pamela, la bergère de Philip Sidney, superpose, en un blanc, le tombeau de la souveraineté qu'est l'*Eikôn* à la stèle sauvage de « Roger Martin's Burial » : « She is the blank page / writing ghost writing ». Un «writing ghost» est un fantôme qui écrit. Mais le «ghostwriting» est l'activité d'un «ghostwriter», d'un prête-nom. Enfin, «ghost writing» est aussi, dans le contexte présent, une «écriture-fantôme», un «fantôme d'écriture» ou une «écriture fantomatique». Dans «My life had stood...» Emily Dickinson, écrit le vers suivant : « Et nous voici courant la forêt souveraine ». Souveraineté de la forêt du langage : «language a wood for thought» écrit Howe dans «Silence Wager Stories» (p.38).

## 6. LA TRESSE DES «MARGINALIA»

On peut dire des marginalia (ceux de Shelley, de Poe, de Melville) qu'ils sont de «l'écriture fantôme». Faisant suite à «Bibliography», «Melville's Marginalia» est le second volet de «Conversion». Il se construit principalement sur quelques uns des passages cochés, soulignés, annotés par Melville au fil de ses lectures, en une forme de «mémoire travestie» (*Birthmark*, p.9). Plutôt que d'un « collage » il s'agit d'un « tressage » complexe dont on se contentera ici de suivre quatre brins principaux.

## Premier brin de la tresse : Béatrice et Prométhée

Le voilier de Shelley qui, sur la couverture, semble fendre, mer et ciel mêlés, les mots épars du drame de la déchéance du Roi Charles, s'échoue aux marges de l'ultime section du *Memorial*. Cet achèvement de la « Conversion » à rebours amorcée par « Bibliography » unit le *Prometheus Unbound* et les *Cenci* en une narration unique, ponctuée de multiples autres réminiscences shelleyennes. Échos de poème à poème :

Walking the whole time  
beside fears of danger  
we come to a headland  
source of all that past  
Look boldly at futurity  
at the iron issue of necessity  
[...]  
Oh Shelley remote alloy  
refine love love loyalty<sup>22</sup>  
In the domestic interest  
he confines Beatrice  
Veil and concealment  
torn before she turns<sup>23</sup>

## Second brin de la tresse : Irlande 1812-1849

Dans la «brève chronologie de James Clarence Mangan», né le 1er mai 1803 dans Fishamble Street à Dublin, mort d'inanition le 20 juin 1849 au Meath Hospital de la même ville, Susan Howe mentionne la date du 28 février 1812. Ce jour-là, Shelley prononce, dans une salle de la même Fishamble Street, son *Adress to the Irish People*. L'*Adress* est un discours enthousiaste, antinomien, quakerien, où l'inspiration des « esprits de la pensée humaine / Drapés de douces sonorités comme d'un voile brillant » (*Prometheus Unbound*, Acte IV, v.82-83) se serait substituée à celle de l'Esprit Saint. Une analyse détaillée montrerait l'étroite solidarité des idées naïvement assénées au public peu réceptif de l'*Adress* de 1812 et des allégories somptueuses du *Prometheus Unbound* de 1818-1819. Alors que Shelley achève son drame lyrique et entame les *Cenci*, Mangan publie ses premiers poèmes. Au moment de la mort misérable de Mangan en 1849, la possibilité même de former les rêves enthousiastes du Shelley de 1812 s'est effondrée dans la famine et la haine interconfessionnelle. L'Irlande n'est pas un Prométhée, elle est une Béatrice.

### Troisième brin de la tresse : Mangan, Bartleby

L'incipit chronologique ne s'arrête pas à la date de 1849 mais ajoute, par delà la mort de Mangan, une nouvelle entrée qui est peut-être celle de la naissance de son fantôme :

«At sunrise on November 8, 1853, there appears, suddenly as Manco Capac at the Lake Titicaca, a figure, pallidly neat, pitiably respectable, incurably forlorn, in *Putnam's Monthly Magazine* in New York City. It is Bartleby.»<sup>24</sup>

Susan Howe insère au milieu des poèmes et des citations une longue et savante argumentation critique en faveur de la thèse selon laquelle Mangan aurait inspiré à Melville le personnage de Bartleby.

### Quatrième brin de la tresse : Mangan le caïnite

En 1859, les *Poems by James Clarence Mangan* sont publiés à New York. Sur un exemplaire de cette édition, Melville porte de très nombreuses annotations marginales. Il lit et relit Mangan tout au long des vingt années de la rédaction de *Clarel, A Poem and Pilgrimage in the Holy Land*. Dans l'hommage triestin qu'il rend à Mangan en 1904, Joyce mentionne «la fureur traductrice derrière laquelle [ce dernier] cherchait à se dissimuler». Traductions poétiques du latin, du grec, du gaélique et de l'allemand, que Mangan maîtrisait parfaitement ; mais aussi du persan, du turc et de l'arabe auxquels il semble qu'il n'entendait rien ou presque. Si un certain nombre de ces poèmes orientaux sont authentiques et retraduits des traductions allemandes existantes, d'autres sont vraisemblablement de sa propre invention. Mangan aimait à publier sous les pseudonymes les plus variés. Dans son anthologie de poésie allemande, il glisse les poèmes d'un certain Selber. «Selber» signifie «soi-même». L'année même de sa mort, il publie encore deux poèmes autobiographiques de Selber que Melville annotera laudativement, tout comme l'article dont Mangan préface la première livraison de ses poèmes orientaux en 1837. Melville porte un trait vertical et une coche en marge du paragraphe suivant de ce texte :

«Nous enterrons [...] nos morts, la face tournée vers l'Orient... À proprement parler, l'esprit, c'est sûr, est sans foyer sur cette terre. Gloires ancestrales, arbres généalogiques et autres indescriptibles imprescriptibles sont les sujets favoris de cet être composite qu'est l'Homme qui, de temps à autre, songe même à mourir en idée pour sa patrie — mais l'Esprit, lui, est sans repos, un rebelle — un nomade qui parcourt des étendues désolées bien plus vastes que l'espace entre Dan et Beersheba [...] Il est un Caïn bâtisseur de cités qui ne peut en habiter aucune.»<sup>25</sup>

Les Puritains de Nouvelle Angleterre se voyaient en Nouvel Israël. Pour les érudits du premier «Irish Revival» du milieu du 18e siècle, Charles O'Connor, Sylvester O'Halloran, Charles Vallancey, le peuple irlandais était originaire de Terre Sainte, de Phénicie ou d'Arabie. L'hypothèse parcourt l'*Ulysse* de Joyce et s'incarne en Leopold Bloom. Dans l'épisode des Cyclopes, le *Citizen* antisémite membre du Sinn Fein finit, ironie joycienne, par identifier les émigrés de la Grande Famine à la fois aux juifs et aux puritains protestants : « Ceux qui sont venus sur la terre de la liberté se rappellent la terre de l'esclavage »<sup>26</sup>. Le titre de la nouvelle «Araby» des *Dubliners* est le nom d'un bazar oriental de Dublin où le jeune narrateur veut quérir un cadeau pour celle qu'il aime : la sœur de Mangan. Mais la sœur de Mangan est aussi *Roisin Dubh*, « Dark Rosaleen », la personnification de l'Irlande dans le poème de Hugh the Red O'Donnell (16e s.). Dans un jardin ensoleillé face à la Killiney Bay, près de Dublin, la petite Susan Howe écoutait sa grand-tante chanter *Roisin Dubh*. Elle en retrouvera trois versions anglaises successives chez Mangan. La poésie de Howe est un «transfert de pensée» qui se fait par écritures marginales : «Margins speak of fringes of consciousness or marginal associations. What is the shadow reflex of art I am in the margins of doubt»<sup>27</sup>.

La quête du narrateur d'*Araby* est un échec. Dans un poème qui fait directement allusion aux *Cenci*, Susan Howe substitue à l'hymen déchiré de Béatrice les mots « voile et recèlement ». Dans un autre poème, le voile réapparaît comme « voile de Saïs », et rentre dans une série d'associations avec la Lampe d'Aladin, les quelques pennies dans la poche du narrateur d'« Araby » et ces *Dublin Penny Journal* et *Irish Penny Journal* où Mangan publiait ses poèmes : « Penny submission Aladdin » (p. 132). Dans son article de 1837, Mangan écrivait :

«Si l'Orient est déjà accessible, peut l'être enfin aussi [...] le Paradis jamais atteint de notre désespoir. Et tant que dans notre rêve, la Lampe Merveilleuse qui éblouissait notre enfance peut demeurer perdue dans un coin du Pays des Merveilles, nous restons captifs de l'espoir qu'une lumière plus belle que celle qui se diffuse aujourd'hui sur le chemin crépusculaire de notre existence, nous sera un beau jour rapportée de l'autre rive de la Méditerranée bleue. Hélas ! Désirant ce que nous n'avons pas, ne pouvons pas avoir, n'aurons jamais, nous modelons ce que réellement nous avons en une contrefaçon mal définie de ce que nous désirons ; puis, jetant un voile sur cette créature de notre fantaisie, nous la contemplons avec l'émotion qu'on peut supposer avoir empli le cœur de [...] l'artiste de Saïs»<sup>28</sup>.

Mangan le caïnite est un orientaliste de la désillusion. Le voyage en Terre Sainte que retracent les quelques 18.000 tétramètres rimés du *Clarel* de Melville est un pèlerinage de mort. Dans la puanteur de Jérusalem et le chaos du désert

de Judée s'abîment les rêves de l'*Errand* puritain et les visions de l'enthousiasme chiliastique, qu'il soit Scripturaire ou Prométhéen. Howe associe Mangan, Melville et Shelley :

Travelling in the direction  
of an imagination of morning  
he was brought back mortal  
Struck against parenthesis  
across an anarchy of light  
Dare I uncreate Prometheus  
Chorus Semichorus Semichorus  
flame in greek by a copyist<sup>29</sup>

Si l'image de la tresse s'impose à ce point lorsqu'on cherche à se frayer un chemin dans l'intertexte des "Melville's Marginalia", peut-être est-ce par réminiscence de cet instant de paix avant la mort qui conclut les *Cenci*, ce geste de Béatrice tendant sa nuque à Lucretia pour qu'une dernière fois celle-ci lui tresse les cheveux. Moment de douceur sans espoir où l'on peut voir le reflet inversé du grand épithalame qui, à l'acte IV du *Prometheus Unbound*, célèbre les noces de Prométhée et d'Asia. Le poème de Howe rappelle que, dans l'histoire, ces noces n'ont jamais lieu.

## 7. CONCLUSION :DE LA GRANDE MIGRATION À WALL STREET

La partition de Susan de Howe part, avec l'Évangile de Jean, de ce point de rencontre ambigu de l'histoire providentielle et de l'histoire humaine qu'est le demi-tour sur elle-même de Marie-Madeleine devant le tombeau vide en s'entendant appeler par son nom. C'est à une femme que le fantôme rédempteur parle pour la première fois depuis l'autre bord de la typologie prophétique dont la théocratie de Nouvelle Angleterre s'est nourrie. Les théologiens puritains avaient mis en place une armature rhétorique, virile et adaptative, fondée sur la promesse faite au Nouvel Israël américain. Le « Nonconformist's Memorial » et les « Silence Wager Stories » en font entendre le contre-chant.

« A Bibliography... » explore la face scripturale et iconique de ces paroles imaginatives, de ces silences et de ces étouffements, en poursuivant la lutte de l'écriture poétique contre l'orthodoxie éditoriale qui saccage la graphie d'Emily Dickinson, livrée posthument à la gloire, mais mutilée.

Enfin, sous la conduite du Caïn-poète dublinois inspirateur de *Bartleby*, le Mémorial de l'antinomisme composé par Susan Howe vient échouer dans un

coin de Wall Street. Ce ne sont plus les vagues de la mer rejetant le corps de Shelley sur la plage, mais celles du krach boursier qui « lessive » le marchand-éditeur. Voici le tout dernier poème :

Spoke of the hearts of the poor  
Light in which we were rushing  
Life is so the merchant either  
gains the shore both hands full  
of dollars or else one day waves  
wash him up on that sandbar so  
what and Massinger smiled and he  
said you know print settles it  
Out of view of the rushing light  
print is sentinel so sages say  
Dollars he said and hoped they'd  
have made a bed for him then he  
would call whatever gaol a goal  
Obedience we are subjects Susan  
Scared millions and on he rushed<sup>30</sup>

Laissons à Bartleby the scrivener la réplique finale : «I would prefer not to».

#### Notas

- 1 HOWE Susan, *The Nonconformist's Memorial*, New York, New Directions, 1993
- 2 ELIOT T. S., « To Criticize The Critic » (1961), in *To Criticize The Critic and Other Writings*, London, Faber, 1965 p.13
- 3 COLERIDGE Samuel Taylor, *Biographia Literaria*, ed. by Nigel Leask, London, Dent & Dutton, Everyman, 1997 ch. 14, p. 179)
- 4 WILLIAMS William Carlos, « Jacataqua », in *The American Grain* (1925), New York, New Directions, 1956, p.179
- 5 HOWE Susan, *My Emily Dickinson*, Berkeley, Ca., North Atlantic Books, 1985, p. 85
- 6 HOWE, *op. cit.*, « Silent Wager Stories », p. 34, n.2
- 7 ROWLANDSON, Mary, *The Sovereignty and Godness of God, together with the faithfulness of His Promise displayed. Being A Narrative of the Captivity and Restoration of Mrs Mary Rowlandson...* (1682), in *The Norton Anthology of American Literature*, vol. I, Fifth Edition, London, New York, W. W. Norton & Company, 1998, p. 318)
- 8 HOWE Susan, *The Birthmark. Unsettling the Wilderness in american Literary History*, Hanover and London, Wesleyan University Press, University Press of New England, 1993, p. 45
- 9, HOWE, *op. cit.*, « Melville's Marginalia », p. 115 n.2)

- 10 «Dictation and «A Textbook of Poetry»», Vancouver Lecture, June 13, 1965, in SPICER Jack, *The House That Jack Built. The Collected Lectures of Jack Spicer*, Edited by Peter Gizzi, Hanover, NH, University Press of New England, 1998, p.5
- 11 HOWE, *op. cit.*, p. 46, n.9
- 12 CAVELL Stanley, «Being Odd, Getting Even», *In Quest of the Ordinary*, Chicago, The University of Chicago Press, 1988, p. 116
- 13 HOWE, *op. cit.*, «Melville's Marginalia», p. 114, n.2
- 14 HOWE, *op. cit.*, «Bibliography...», p. 50 n.2
- 15 HOWE, *op. cit.*, «Bibliography...», p. 50 n.2
- 16 EMERSON Ralph Waldo, «The Poet» (1844), in *Selected Essays*, London, Penguin Books, 1982, p.262
- 17 HOWE, *op. cit.*, «Bibliography...» p.71, n.2
- 18 HOWE, *op. cit.*, «Bibliography...» p.74, n.2
- 19 HAWTHORNE Nathaniel, « Roger Martin's Burial », *Nathaniel Hawthorne Tales*, Edited by James McIntosh, Norton Critical Edition, New York, London, W. W. Norton & C°, 1987, p. 18
- 20 *David Copperfield*, ch. 13, HOWE, *op. cit.*, « Bibliography »... p.77, n.2
- 21 HOWE, *op. cit.*, « The Nonconformist's Memorial », p.13, n.2
- 22 HOWE, *op. cit.*, «Melville's Marginalia», p.124, n.2
- 23 HOWE, *op. cit.*, «Melville's Marginalia», p.124, n.2
- 24 HOWE, *op. cit.*, «Melville's Marginalia», p.87, n.2
- 25 CLIFFORD Brendan (ed.), *The Dubliner. The Lives, Times and Writings of James Clarence Mangan*, Belfast, Athol Books, 1988 p. 94
- 26 JOYCE James, *Ulysses*, ed. by Danis Rose, London, Macmillan, 1997, p.311
- 27 HOWE, *op. cit.*, «Melville's Marginalia», p. 91, n.2
- 28 CLIFFORD, *op. cit.*, pp. 94-95, n.26
- 29 HOWE, *op. cit.*, «Melville's Marginalia», p.120, n.2
- 30 HOWE, *op. cit.*, «Melville's Marginalia», p.150, n.2