



HAL
open science

Paradoxes de la poétique dans l'oeuvre de Ralph Waldo Emerson

Yves Gardes

► **To cite this version:**

Yves Gardes. Paradoxes de la poétique dans l'oeuvre de Ralph Waldo Emerson. Linguistique. Université de Lyon, 2018. Français. NNT : 2018LYSE2105 . tel-02053696

HAL Id: tel-02053696

<https://theses.hal.science/tel-02053696v1>

Submitted on 1 Mar 2019

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.



N° d'ordre NNT : 2018LYSE2105

THESE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON

Opérée au sein de

L'UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

École Doctorale : ED 484 Lettres, Langues, Linguistique et Arts

Discipline : Études anglophones

Soutenue publiquement le 29 novembre 2019, par :

Yves GARDES

Paradoxes de la poétique dans l'œuvre de Ralph Waldo Emerson.

Devant le jury composé de :

Joseph URBAS, Professeur des universités, Université Bordeaux Montaigne, Président

Michèle BONNET, Professeure émérite, Université de Franche-Comté, Examinatrice

Sandra LAUGIER, Professeure des universités, Université Paris 1, Examinatrice

Bruno MONFORT, Professeur des universités, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Examinateur

Thomas CONSTANTINESCO, Maître de conférences, Université Paris Diderot, Examinateur

François SPECQ, Professeur des universités, École Normale Supérieure de Lyon, Directeur de thèse

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « [Paternité – pas d'utilisation commerciale – pas de modification](#) » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

Université Lumière Lyon 2

Département d'Études du Monde Anglophone

École Doctorale 484 3LA

Laboratoire IHRIM UMR 5317

Thèse préparée en vue d'obtenir le grade de Docteur

Discipline : Littérature américaine

Yves GARDES

Paradoxes de la poétique
dans l'œuvre de Ralph Waldo Emerson

Sous la direction de François SPECQ

Thèse soutenue publiquement le 29 novembre 2018

devant le jury composé de :

Mme Michèle BONNET, professeure émérite à l'université de Franche-Comté
M. Thomas CONSTANTINESCO, maître de conférences à l'université Paris Diderot
Mme Sandra LAUGIER, professeure à l'université Paris Panthéon Sorbonne
M. Bruno MONFORT, professeur à l'université Paris Nanterre
M. François SPECQ, professeur à l'École normale supérieure de Lyon
M. Joseph URBAS, professeur à l'université Bordeaux Montaigne

Sommaire

| | |
|--|-----|
| RÉSUMÉ..... | 5 |
| ABSTRACT..... | 7 |
| REMERCIEMENTS..... | 9 |
| | |
| INTRODUCTION | 11 |
| PARCOURS DE LA POÉTIQUE | 51 |
| INTERLUDE : LE SEUIL POÉTIQUE DU SPHINX..... | 71 |
| PREMIÈRE PARTIE : ARCHÉOLOGUE..... | 89 |
| INTERLUDE : MYTHOPOIÈSE DE LA PRATIQUE POÉTIQUE..... | 171 |
| DEUXIÈME PARTIE : ARCHITECTE | 193 |
| INTERLUDE : L'ENGENDREMENT DE LA NATURE | 281 |
| TROISIÈME PARTIE : ANARCHISTE..... | 297 |
| INTERLUDE : LA MÉLOPÉE DE LA DÉLIVRANCE | 389 |
| CONCLUSION | 405 |
| | |
| BIBLIOGRAPHIE | 419 |
| INDEX..... | 455 |
| TABLE DES MATIÈRES..... | 461 |

Résumé

TITRE : « Paradoxes de la poétique dans l'œuvre de Ralph Waldo Emerson »

Ralph Waldo Emerson est-il meilleur essayiste que poète ? Selon la grande majorité de ses lecteurs, il semblerait que ce soit le cas : Emerson serait un auteur dont les talents poétiques s'exprimeraient avant tout en prose. En tout état de cause, il n'incarnerait pas le poète qu'il décrit dans son célèbre essai « The Poet », et il faudrait se tourner vers Whitman et Dickinson pour que se matérialisent les espoirs d'une avant-garde poétique. C'est contre une telle assertion que cette étude s'inscrit en faux ; elle se propose pour cela d'explorer selon une méthode architectonique la poétique émersonnienne, afin de dépasser les oppositions réductrices entre les poèmes et les essais, et de mettre en évidence comment les uns aussi bien que les autres relèvent d'une poétique qui déborde ses paradoxes constructifs. Pour ce faire, l'analyse proposée ici s'organise autour de trois paradoxes majeurs, dont la résolution dépend de trois offices qu'Emerson assume pourtant d'un seul geste. L'office d'archéologue permet de résoudre le paradoxe de la table rase : comment comprendre qu'Emerson prône un rejet des influences du passé quand son œuvre est elle-même saturée de références littéraires et philosophiques ? L'office d'architecte permet de dénouer le paradoxe du poète : comment interpréter la relation contradictoire qu'Emerson entretient à l'égard de cette figure quand ses poèmes ne semblent pas tenir compte des principes poétiques auxquels le grand poète à venir est tenu de souscrire ? L'office d'anarchiste permet enfin de faire la lumière sur le paradoxe du sujet : comment expliquer que le sujet libre – l'aboutissement du projet poétique d'Emerson – ne soit pas à son tour limité par l'édifice carcéral du texte ?

MOTS-CLÉS : Ralph Waldo Emerson – poétique – poésie – philosophie – métaphysique – transcendantalisme

Abstract

TITLE: “Ralph Waldo Emerson’s Paradoxical Poetics”

Does Ralph Waldo Emerson make a better essayist than a poet? For a majority of his readers, it seems to be so: Emerson’s poetic talents would be best expressed in prose. In any case, he would not personify the poet he describes in his famous essay “The Poet,” and we should turn to Whitman and Dickinson for avant-garde poetry. It is such an assertion that I wish to challenge in this study. To do so, I offer an architectonic exploration of Emerson’s poetics to surpass the simplistic oppositions between his poems and essays, and to show how the ones as well as the others come under poetics that outstrip their constructive paradoxes. This research is thus organized around three major paradoxes, whose solution depends on three offices Emerson all holds at once. The office of the archeologist allows to resolve the paradox of the *tabula rasa*: how are we to understand that Emerson repeatedly rejects the influence of the past while his work remains saturated with literary and philosophical references? The office of the architect allows to untangle the paradox of the poet: how are we to interpret the conflicting relationship between Emerson and the poetic persona, given that his poems do not seem to take account of the poetic principles that the great poet to come is obliged to respect? The office of the anarchist finally allows to shed light on the paradox of the subject: how are we to account for an absolutely free subject – the projected goal of Emerson’s poetic project – that would not be limited by the restraining confines of textuality itself?

KEYWORDS: Ralph Waldo Emerson – poetics – poetry – philosophy – metaphysics – transcendentalism

Remerciements

Je remercie en premier lieu François Specq, qui a encouragé et soutenu ce travail tout au long de son élaboration. Cette étude doit bien plus à ses conseils, à ses recherches et à sa générosité intellectuelle que ne peuvent le suggérer quelques notes de bas de page. Je remercie aussi vivement Marie-Christine Agosto, qui m'a soufflé le nom d'Emerson avant d'accompagner mes tout premiers pas dans le monde de la recherche. Je remercie en outre Thomas Constantinesco, Cécile Roudeau et tous les participants du séminaire A19 à l'université Paris Diderot. Les diverses interventions et discussions que j'ai pu y entendre, toujours avec grand profit, ont été précieuses pour renouveler mon enthousiasme et contrer la solitude de l'écriture. Je remercie également le personnel de la Houghton Library, qui s'est révélé d'un grand secours dans les semaines passées au milieu des archives d'Emerson. Je tiens également à remercier mes collègues et mes amis, pour leur soutien moral et pratique et leurs relectures attentives. Ce sont en particulier Géraldine Chouard, Benoît Coquil, Mélanie Cournil, Juliette Dorotte, Nicholas Manning, Morgane Perennou. Je remercie aussi chaleureusement ma compagne, Lucie Wezel, avec qui maintes discussions intenses et fécondes ont fait mentir Emerson – s'il avait eu Lucie pour enseignante, il n'aurait sans doute jamais écrit que « la philosophie [était] encore primitive et élémentaire ». Je la remercie pour son infinie patience et son soutien indéfectible. Enfin, je remercie ma famille, particulièrement mon père, pour m'avoir transmis le goût de la recherche, et ma mère, celui de la poésie.

Introduction

Language is fossil poetry. As a limestone of the continent consists of infinite masses of the shells of animalcules, so language is made up of images, or tropes, which now, in their secondary use, have long ceased to remind us of their poetic origin.

Ralph W. Emerson,
"The Poet"

Upon the table lay a thin volume entitled "Essays by R. W. Emerson." He glanced hastily over the leaves, but could make nothing out of their contents, and declared that they seemed to him to be sheer nonsense. [...] Grimm took up the book again, read a little further, until flashes of light shone through the mist.

Alfred H. Guernsey,
Ralph Waldo Emerson: Philosopher and Poet

L'anecdote qu'Alfred H. Guernsey rapporte au sujet de Herman Grimm en ouverture de sa monographie n'est sans doute pas étrangère à bien des lecteurs d'Emerson. La découverte de cette œuvre monumentale nécessite souvent de s'y reprendre à deux fois, pour que le sentiment de perplexité fréquemment éprouvé à la première lecture laisse place à l'émerveillement que suscite la seconde, ou plutôt la deuxième, tant il est rare que le lecteur qui se serait enhardi à relire Emerson à la suite d'une mise à l'écart initiale, ne trouve pas dans les volumes d'essais, de poèmes, de conférences, de sermons et de journaux, des compagnons de lecture durables.

Si le hasard met les *Essays* entre les mains de l'écrivain allemand Herman Grimm dans les années 1850, c'est un ami américain, détenteur de l'exemplaire, qui l'invite à revenir sur ses premières impressions. Alors qu'il relit attentivement les pages qu'il jugeait plus tôt composées d'« absurdités pures et simples », Grimm est frappé par la « foudre ». C'est sans doute l'expérience de cette fascinante étrangeté qui intime à Grimm d'emprunter l'ouvrage pour le lire entièrement, puis de l'acquérir pour le relire, et le relire encore, dans l'espoir de percer le mystère de certains termes dont le sens et l'usage lui échappent, de

constructions syntaxiques qu'il juge extraordinaires, d'une apparente absence de continuité logique, et enfin celui d'imprévisibles détours de pensée¹.

Herman Grimm relate l'expérience renouvelée à chaque lecture des *Essays* : « Every time I take it up, I seem to take it up for the first time. [...] As I read, all seems old and familiar, as if it was my old well-worn thought; all seems new, as if it had never occurred to me before. [...] How could I be so captured and enthralled, so fascinated and bewildered?² » Ainsi, bien des années après avoir découvert Emerson, Grimm souligne encore le mélange paradoxal de fascination et de perplexité qui s'attache à la lecture de ses textes.

Cette question, que Grimm laisse en suspens, ne peut trouver de réponse qu'à l'aune de *la poétique*. En effet, si Grimm ne peut trancher entre l'établi et l'incertain, l'ancien et le nouveau, le souvenir et la découverte, et se tient dans un perpétuel état de confusion face au texte, c'est parce que – et c'est l'hypothèse première de cette étude – les essais recèlent des mécanismes spécifiques qui au cœur du texte œuvrent à déjouer les tentatives d'élucidation que le lecteur renouvelle inlassablement.

En ce sens, il convient d'adopter deux déterminations de la poétique, dont l'objet est fondamentalement « de répondre à la question : *Qu'est-ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art*³ ? » Premièrement, la poétique doit s'entendre comme la « fonction poétique », que Jakobson caractérise par « [la] visée (*Einstellung*) du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte⁴ ». Plus précisément, la fonction poétique « fait prévaloir, sur l'usage utilitaire du langage, le choix des sonorités ou des rythmes, les répétitions, les figures rhétoriques ou les jeux de mots⁵. » Cette fonction poétique doit ainsi

¹ Alfred H. GUERNSEY, *Ralph Waldo Emerson: Philosopher and Poet*, New York, D. Appleton and Company, 1881, p. 13-15.

² *Ibid.*, p. 15.

³ Roman JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, Nicolas RUWET (trad.), Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, tome 1, p. 210.

⁴ *Ibid.*, p. 218.

⁵ Jean-François JEANDILLOU, *L'analyse textuelle*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 9.

permettre d'identifier et d'étudier les mécanismes spécifiques des essais, et c'est notamment sur cette définition que s'appuient la majeure partie des travaux qui se rapportent à la poétique d'Emerson⁶. Mais la seule étude de la fonction poétique ne peut permettre de répondre à la question de Grimm, car la simple mise au jour des mécanismes intrinsèques des essais ne peut attester de leur puissance transformatrice.

Il faut donc adopter une seconde détermination et accepter l'invitation d'Henri Meschonnic à étudier une « poétique générative⁷ ». Selon lui, la fonction poétique de Roman Jakobson est « uniquement syntagmatique, rhétorique, statique », et « elle aboutit à une notion grammaticale, verbale, de la poésie ». Il ajoute même que la fonction poétique « méconnaît que la poésie est faite autant de symboles que de signes⁸. » C'est-à-dire que les mécanismes analysés ne sont à eux seuls que des coquilles vides s'ils ne sont pas reliés à ce qu'Henri Meschonnic appelle l'« intention de poésie » : « un rapport particulier du langage au monde, en même temps que du langage au langage [...] ; c'est une parole prise chaque fois pour la première fois tout en étant reliée à ce qui la précède et à ce qui la suit ; une parole qui est non seulement au monde mais puissante sur le monde, parce qu'elle est homogène, organique, dense⁹. »

La prise en compte de cette « intention de poésie » dans l'optique d'une poétique générative impose notamment de s'intéresser au rapport qu'Emerson entretenait avec la poétique. Cette étude entend ainsi réexaminer deux perceptions tenaces parmi les lecteurs d'Emerson. Certains affirment ainsi que les poèmes seraient *moins* poétiques que les essais. À ce titre, les poèmes d'Emerson ne seraient guère dignes d'intérêt. Mais il se pourrait que cette perception soit motivée par le sentiment que le mystère qui entoure les essais fasse

⁶ L'ouvrage de Julie Ellison reste à ce jour une référence en la matière. Voir Julie K. ELLISON, *Emerson's Romantic Style*, Princeton, N.J, Princeton University Press, 1992.

⁷ Henri MESCHONNIC, *Pour la poétique I*, Paris, Éditions Gallimard, 1970, p. 31.

⁸ *Ibid.*, p. 29.

⁹ *Ibid.*, p. 30.

défaut dans les poèmes : envisagée comme une énigme, la poétique des essais résisterait à bien des entreprises d'explication et s'imposerait *in fine* comme une prouesse littéraire, dont la poésie ne pourrait se réclamer, tant elle peut sembler au lecteur inattentif simplement produite à partir de principes traditionnels de métrique. D'autres lecteurs estiment qu'Emerson n'incarne pas le poète qu'il appelle de ses vœux dans « The Poet ». D'ailleurs, il le concéderait lui-même, et, de son propre aveu, exprimerait la pleine mesure de ses talents poétiques en prose, et non en poésie. En tout état de cause, il faudrait se tourner vers Whitman ou Dickinson pour que se matérialisent les espoirs nourris dans le célèbre essai inaugural de la seconde série.

Cette étude est au contraire fondée sur la conviction que *la poésie et la figure du poète* doivent être réintroduits dans l'équation de *la poétique* émersonnienne tout entière, et gage que c'est à la lumière des poèmes et du poète émersonnien que les paradoxes de la poétique peuvent être dénoués. L'objet de cette étude est d'explorer les différentes transactions qui ont cours entre la poétique, la poésie et la figure du poète dans l'œuvre d'Emerson. En conséquence, ce travail de recherche propose d'identifier, d'explorer et, autant que possible, dénouer les paradoxes qui habitent la poétique émersonnienne. Par exemple, comment expliquer que des poèmes puissent être décrits comme *moins* poétiques que des essais en prose ? Cela veut-il dire que la forme poétique traditionnelle régie par des principes de métrique et de consonance n'est pas une condition suffisante à l'expressivité poétique ? Quelles caractéristiques attribuer alors à l'expression poétique ? Ou encore, quelle place accorder aux nombreux poèmes qu'Emerson compose inlassablement tout au long de sa vie, alors qu'il semble confesser lui-même la limite de ses talents poétiques tôt dans sa carrière littéraire ? Cette pratique poétique aurait-elle simplement relevé d'une forme de persévérance relevée d'une inexplicable opiniâtreté, ou s'inscrit-elle dans une démarche qui englobe l'ensemble de son œuvre, sa dynamique, sa justification profonde ? C'est à ces questions notamment que cette étude espère répondre, mais avant de s'aventurer dans les vertigineux paradoxes de l'œuvre émersonnienne, un tour d'horizon des études menées sur la

poétique d'Emerson offrira une vision synthétique de l'état de la question et permettra de situer précisément le projet développé ici.

État des études sur Emerson

Emerson en France

Le nom d'Emerson apparaît sans doute pour la première fois en France dans *Les philosophies pluralistes d'Angleterre et d'Amérique*¹⁰, dont la première publication date de 1920. Dans sa thèse de doctorat largement consacrée à William James, et qui introduit les philosophies anglo-saxonnes en France¹¹, Jean Wahl consacre un chapitre à l'unitarisme et au transcendantalisme en Amérique¹². À la suite des pages sur le monisme, le mysticisme et l'optimisme de Henry James, et de celles sur le chant de l'Universel chez Whitman, Wahl identifie des tendances anti-monistiques dans les œuvres de Channing, Henry James, Whitman et surtout celle d'Emerson : « Précisément parce qu'ils recouvrent l'Un éternel, les individus et les moments sont infinis. Le culte du moment, impérissable comme l'Éternité

¹⁰ Jean WAHL, *Les philosophies pluralistes d'Angleterre et d'Amérique*, Paris, Empêcheurs de Penser en Rond, 2005.

¹¹ François DOSSE, *Gilles Deleuze & Félix Guattari: Intersecting Lives*, Deborah GLASSMAN (trad.), New York, Columbia University Press, 2010, p. 110.

¹² Vers la fin des années 1950, Wahl dispense des cours sur les philosophies pluralistes anglo-saxonnes et sur Nietzsche, des cours auxquels assiste Deleuze, qui atteste de l'influence de son professeur sur sa propre pensée dans une note de *Différence et répétition* qui fait suite à une citation de l'ouvrage de Wahl : « Toute l'œuvre de Jean Wahl est une profonde méditation sur la différence ; sur les possibilités de l'empirisme d'en exprimer la nature poétique, libre et sauvage ; sur l'irréductibilité de la différence au simple négatif ; sur les rapports *non hégéliens* de l'affirmation et de la négation. » in Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 81. Il se pourrait donc que l'influence d'Emerson sur Deleuze ne soit pas aussi silencieuse que le suggèrent Gregg Lambert et Mathieu Duplay, et que les enseignements de Wahl vaillent comme pivot entre Emerson et Nietzsche d'une part, et Deleuze d'autre part. Voir Gregg LAMBERT, « Emerson, or Man Thinking », in Branka ARSIĆ et Cary WOLFE (dir.), *The Other Emerson*, Minneapolis, University of Minnesota Press, et Mathieu DUPLAY, « "We cannot spend the day in explanation": Emerson/Nietzsche/Deleuze, le temps de la pensée », *Nouveaux passages transatlantiques*, TLE, 2002, vol. 20, pp. 13-28.

et recouvrant comme elle des abîmes, tel est un des enseignements de la philosophie d'Emerson¹³ ».

Cette brève introduction à la pensée émersonnienne trouve son écho dans le premier ouvrage consacré entièrement à Emerson dès 1924, sous la plume de Régis Michaud, alors Professeur détaché à l'université de Californie, qui publie *La pensée américaine : autour d'Emerson*¹⁴. Cet ouvrage fait suite à *Mystiques et réalistes anglo-saxons*¹⁵, dont la composition l'avait familiarisé avec Emerson, et comporte des essais sur des auteurs américains réunis autour du sage de Concord, parmi lesquels figurent notamment Margaret Fuller, Henry David Thoreau, William et Henry James, ou encore le poète William Vaughan Moody et l'historien Henry Adams. Michaud érige ainsi Emerson en figure centrale de la pensée américaine, sans s'interdire de souligner son influence transatlantique sur la pensée de Friedrich Nietzsche et celle du précurseur français du pragmatisme, Achille Murat, de sorte que l'entreprise de Michaud consiste, non pas seulement à tracer un cercle autour de la pensée d'Emerson, mais à darder deux rayons en direction de la philosophie continentale. Par exemple, Michaud prend acte, dans son premier essai, de l'estime en laquelle Nietzsche tenait Emerson pour explorer les correspondances qu'il identifie entre l'homme représentatif émersonnien et le surhomme nietzschéen, les similitudes dans la transmutation de valeurs morales, ou encore dans l'idée d'un éternel retour chez les deux auteurs.

À la suite de *La pensée américaine*, Michaud publie *L'esthétique d'Emerson : la nature, l'art, l'histoire* en 1927¹⁶. Cet ouvrage vise à recouvrer, sous l'écriture elliptique et fragmentaire que la critique de l'époque reproche à Emerson¹⁷, la théorie esthétique déployée dans les essais. L'esthétique émersonnienne se divise ainsi selon lui en trois

¹³ Jean WAHL, *Les philosophies pluralistes d'Angleterre et d'Amérique*, op. cit., p. 56.

¹⁴ Régis MICHAUD, *La pensée américaine : autour d'Emerson*, Paris, Éditions Bossard, 1924.

¹⁵ Régis MICHAUD, *Mystiques et réalistes anglo-saxons*, Paris, Armand Colin, 1918.

¹⁶ Régis MICHAUD, *L'esthétique d'Emerson : la nature, l'art, l'histoire*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1927.

¹⁷ *Ibid.*, p. v.

points majeurs – la philosophie du génie, l’art et le beau, la philosophie de l’histoire et des héros. Michaud justifie son approche théorique, qui semble de prime abord contrevenir à l’entreprise émersonnienne, par la prévalence de « certains grands axiomes » qui assurent « une unité » aux conceptions d’Emerson¹⁸. *L’esthétique d’Emerson* se ne lit pourtant pas comme un livre d’exégèse ; l’ouvrage consiste davantage en un bref exposé, qui effleure autant qu’il révèle une pensée du génie, de l’art et du beau, et que son auteur envisage comme « le premier traité consacré spécifiquement à Emerson comme philosophe du beau », auquel Michaud entendait publier une suite : *Emerson et l’idée de poésie*¹⁹.

Si la promesse n’est pas tenue, le lecteur se console avec les pages romancées de *La vie inspirée d’Emerson*, publiée en 1930²⁰. Dans cette biographie, Michaud décrit ainsi le jeune Emerson « [a]vec ses yeux bleus, son port de tête transcendantal, son sourire angélique, son air lointain et rêveur²¹ ». Il souligne l’horreur qu’un auteur tel que Locke inspire à Emerson dans ses jeunes années, et signale l’influence qu’exercent à ce moment-là sur lui Shakespeare, qu’il imite et connaît par cœur, Platon, qu’il dévore depuis son plus jeune âge, et Montaigne, auquel il emprunte des citations sur l’amitié. Ces auteurs, auxquels il faut ajouter Milton, exaltent les précoces ambitions d’Emerson : « Ralph Waldo, à vingt ans, se plaint de n’avoir pas conquis le monde. On aurait peine à comprendre tant d’orgueil juvénile s’il n’émanait en droite ligne de tel sonnet où le poète du *Paradis perdu*, à peine sorti de la page, jette au temps impitoyable ses anathèmes et lui reproche de n’avoir rien fait de grand pour lui²² ».

Les trois ouvrages de Michaud ne sont pas souvent cités dans les études françaises, et il faut attendre 1964 pour lire un nouvel ouvrage entièrement consacré à Emerson, qui fasse

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, p. vii.

²⁰ Régis MICHAUD, *La vie inspirée d’Emerson*, Paris, Librairie Plon, 1930.

²¹ *Ibid.*, p. 26.

²² *Ibid.*, p. 24.

autorité dans les cercles universitaires. Dans *Individu et société dans l'œuvre de Ralph Waldo Emerson*²³, sa thèse de doctorat, Maurice Gonnaud adopte une approche littéraire et une méthode similaire à celle de Stephen Whicher qui propose dans *Freedom and Fate* d'étudier la pensée d'Emerson à partir d'un modèle dialectique – foi transcendante en un moi aux possibilités infinies en thèse initiale, prise de conscience de la nécessité de restrictions théoriques en antithèse, liberté nuancée, qui trouve son équilibre dans une forme d'instabilité même, en synthèse²⁴. Dans un même mouvement, pour Maurice Gonnaud, Emerson s'identifie tout d'abord au milieu unitarien (thèse), avant de rompre avec le cercle religieux pour marquer son originalité et sa singularité (antithèse), et enfin prendre conscience de la nécessité de trouver un compromis avec la société, sans pour autant compromettre ses principes (synthèse).

Si le XX^e siècle ne produit plus de monographies en français sur Emerson, malgré le regain d'intérêt initié par Stanley Cavell, puis importé en France par Sandra Laugier, le bicentenaire de la naissance d'Emerson et le programme d'agrégation dont il a fait l'objet, sont l'occasion pour de nombreux universitaires français, philosophes comme américanistes, de relire Emerson. Plusieurs recueils d'articles sur Emerson sont ainsi édités par Philippe Jaworski et François Brunet²⁵, François Brunet et Anne Wicke²⁶, Sandra Laugier²⁷, et plus récemment sur le transcendantalisme de façon générale par Thomas Constantinesco et François Specq²⁸.

²³ Maurice GONNAUD, *Individu et société dans l'œuvre de Ralph Waldo Emerson : essai de biographie spirituelle*, Paris, Didier, 1964.

²⁴ Stephen E. WHICHER, *Freedom and Fate. An Inner Life of Ralph Waldo Emerson*, New York, A. S. Barnes, 1961.

²⁵ Philippe JAWORSKI et François BRUNET (dir.), *Ralph Waldo Emerson dans ses textes. Rhétorique et Philosophie*, Cahiers Charles V, 2004, n° 37.

²⁶ François BRUNET et Anne WICKE (dir.), *L'œuvre en prose de Ralph Waldo Emerson*, Paris, Armand Colin, 2003.

²⁷ Sandra LAUGIER (dir.), *Ralph Waldo Emerson : l'autorité du scepticisme*, RFEA, 2002, n° 91.

²⁸ Thomas CONSTANTINESCO et François SPECQ, *Relire le transcendantalisme*, RFEA, 2014, n° 140.

C'est d'ailleurs Thomas Constantinesco qui réussit le tour de force de réconcilier les approches philosophique et littéraire des études émersoniennes dans un nouvel ouvrage entièrement consacré à l'auteur. En usant d'une écriture ouvertement inspirée de celle d'Emerson, Thomas Constantinesco propose dans *Ralph Waldo Emerson. L'Amérique à l'essai* une lecture personnelle des essais qui interroge le genre inventé par Montaigne²⁹. Au terme de cette étude, qui n'hésite pas à emprunter les nombreux détours de l'ample corpus en prose, il en conclut que « [l]es textes d'Emerson s'articulent autour de deux conceptions antinomiques de la littérature et de l'Amérique, de l'Amérique en littérature : la première repose sur un idéal de correspondance qui vise l'équilibre, [...] tandis que la seconde creuse les différences, bouleverse les hiérarchies établies et maintient l'œuvre et la nation dans la tension de leur inachèvement conjoint³⁰ ».

Les premières lectures en langue française des poèmes d'Emerson sont à mettre au crédit de Danielle Follett. Dans un chapitre de sa thèse de doctorat intitulée *La harpe éolienne et le hasard : Coleridge, Emerson, Thoreau, Cage*³¹, elle étudie la relation qu'entretiennent certains poèmes comme « Merlin » ou « The Harp » avec le dispositif de la harpe éolienne. Au cours de sa lecture, Danielle Follett observe qu'Emerson « apparaît clairement partagé entre la liberté et la régularité ; [que] son choix de garder des éléments traditionnels comme la rime et le mètre est aussi conscient et délibéré que sa décision d'expérimenter et d'innover jusqu'à la défiguration des éléments³² ».

Dans leur ensemble, les contributions françaises de ces quinze dernières années soulignent avec force et dynamisme les liens qui se tressent entre le littéraire et le philosophique chez Emerson, mais repoussent dans le même geste la question poétique à la périphérie des études émersoniennes. Outre les pages consacrées aux poèmes dans la thèse de

²⁹ Thomas CONSTANTINESCO, *Ralph Waldo Emerson. L'Amérique à l'essai*, Paris, Editions Rue d'Ulm, 2012.

³⁰ *Ibid.*, p. 243.

³¹ Danielle FOLLETT, *La harpe éolienne et le hasard : Coleridge, Emerson, Thoreau, Cage*, Paris 8, 2010.

doctorat de Danielle Follett, seules quelques pages sont consacrées à la figure du poète émersonien : Thomas Constantinesco lie le poète à « l'ivresse de la fiction³³ », Jacques Rancière s'intéresse au poète et l'identifie comme poète du nouveau monde³⁴, et Raphaël Picon comme celui de l'intellect³⁵. Raphaël Picon est d'ailleurs l'auteur du plus récent ouvrage entièrement consacré à Emerson en langue française. Dans *Emerson. Le sublime ordinaire*³⁶, il propose un itinéraire de lecture biographique qui établit des correspondances entre les événements marquants de l'existence d'Emerson et ses écrits. Divisé en chapitres thématiques, l'ouvrage constitue une ample et précieuse introduction à la pensée d'Emerson, présenté comme un auteur radicalement anticonformiste. L'étude des poèmes est par ailleurs sacrifiée, et se limite à celle de quelques devises placées en exergue des essais : celle de « Circles » pour Agnès Derail-Imbert³⁷, et celle de « Manners » pour Thomas Constantinesco³⁸.

Emerson aux États-Unis

Emerson poète (années 1880)

Aux États-Unis, la première vague critique qui s'intéresse au rapport qu'entretient Emerson avec la poésie institue l'auteur en tant que poète. En 1881, Alfred H. Guernsey publie *Ralph Waldo Emerson: Philosopher and Poet*³⁹, une monographie qui n'entend pas trancher dans le débat qui a cours sur le statut d'Emerson – est-il philosophe ou poète ? Au

³² *Ibid.*, p. 213.

³³ Thomas CONSTANTINESCO, *Ralph Waldo Emerson. L'Amérique à l'essai, op. cit.*, p. 202-208.

³⁴ Jacques RANCIÈRE, « Le poète du nouveau monde (Boston, 1841-New York, 1855) », in *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, pp. 79-100.

³⁵ Raphaël PICON, « Le poète de l'Intellect », in *Emerson. Le sublime ordinaire*, Paris, CNRS Éditions, pp. 191-213.

³⁶ Raphaël PICON, *Emerson - Le sublime ordinaire*, Paris, CNRS Éditions, 2015.

³⁷ Agnès DERAIL-IMBERT, « "Circles", ou circonscriptions », *Ralph Waldo Emerson dans ses textes - Rhétorique et philosophie*, 2004, n° 37, Cahiers Charles V, pp. 65-91, p. 69.

³⁸ Thomas CONSTANTINESCO, *Ralph Waldo Emerson. L'Amérique à l'essai, op. cit.*, p. 238.

³⁹ Alfred H. GUERNSEY, *Ralph Waldo Emerson: Philosopher and Poet, op. cit.*

cours des treize premiers chapitres, l'ouvrage suit une ligne biographique organisée autour des publications d'Emerson. À ce titre, Guernsey n'articule son propos qu'autour des essais, que les lectures des poèmes « In Memoriam » et « The Sphinx » viennent préciser (respectivement dans le deuxième chapitre sur les jeunes années d'Emerson et dans le septième chapitre sur *Nature*), et il analyse aussi les devises dans les chapitres consacrés aux essais qui leur correspondent. Le treizième chapitre dédié à *Letters and Social Aims* fait quant à lui la part belle aux questions de poétique soulevées par Emerson dans « Poetry and Imagination » et reformule l'idéal poétique de l'essai et présente les outils de prosodie nécessaires, tels que la mélodie et la forme, la rime et le rythme, et enfin le mètre. À la suite de ces remarques préliminaires, une section pose la question des poèmes et poètes en prose. Dans cette catégorie de poètes figurent le théologien britannique Jeremy Taylor, le philosophe et traducteur Thomas Taylor, ou encore l'écrivain anglican Thomas Browne. Guernsey range Emerson parmi ces auteurs et justifie ainsi l'étiquette de poète en prose : « Not a little of Emerson's prose is poetic in thought; but, if he had written no verse, he would hardly be counted among the poets⁴⁰ ». Dans un premier temps, cette remarque peut sembler pour le moins surprenante pour qui se souvient de la lettre adressée par Emerson à Lydia Jackson, qui affranchissait le poète de la nécessité de s'exprimer en vers. Et pourtant, Emerson a bien une pratique continue de la poésie tout au long de sa carrière littéraire. Faut-il comprendre que s'opère une « transaction secrète⁴¹ » entre la voix des poèmes et celle des essais ? Si Guernsey ne développe pas son propos au-delà de cette remarque, il ouvre une piste qui s'articule autour d'Emerson le philosophe d'une part, et d'Emerson le poète d'autre part, dans les deux chapitres conclusifs de l'ouvrage, sans pour autant ouvrir le dialogue entre ces deux voix.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 294.

Joel Benton se montre lui beaucoup plus vindicatif sur le statut d'Emerson. Dans *Emerson as a Poet*⁴², publié en 1883, l'auteur déplore tout d'abord le complot d'une critique littéraire qui s'entête à écarter la poésie d'Emerson :

While his power is well authenticated in one direction by all who are competent to speak of it, it is curious, and not quite explicable, that the current literary criticism conspires to go so completely around his poetry. It leaves it, indeed, in almost solitary neglect – surrounds it as if, among the high products of literary expression in this century, it alone should be reserved as an island for silence⁴³.

Le projet de Benton consiste donc à réhabiliter Emerson en tant que poète et le point de départ de son entreprise repose sur un argument admis par la critique qu'il fustige, pour le retourner contre elle et ouvrir la voie à la réhabilitation des poèmes d'Emerson : « [...] this prose, unmatched and radiant, is itself better poetry than the verses of many reputable singers⁴⁴ ». L'ouvrage procède alors à une lecture *anarchique*, au sens propre d'absence de hiérarchie, de la poésie d'Emerson, et l'écriture de Benton va même jusqu'à mimer celle des essais d'Emerson pour évoquer la portée des poèmes : « I find in Emerson's poetry (and the observation touches his prose as well) a constant relation to the breadth of some endless horizon. Each line is an arrow swept across, or into the center of the universe; and it is not a common divinity that has drawn the bow⁴⁵ ». L'ouvrage de Benton constitue un exemple de proses mimétiques de celle d'Emerson, si bien que l'hypothèse d'une nouvelle transaction secrète entre le texte et le lecteur des poèmes, ou des « poèmes en prose » d'Emerson, semble prendre de l'épaisseur, bien que ni Peabody ni Benton ne revendique une telle écriture. Pour autant, ce dernier n'entend pas tant produire un ouvrage exhaustif sur la poésie d'Emerson

⁴¹ Cette expression est extraite d'*Orlando* de Virginia Woolf, dans un passage qui interroge l'écriture poétique : « Was not writing poetry a secret transaction, a voice answering a voice? » in Virginia WOOLF, *Orlando*, London, Vintage, 2004, p. 213.

⁴² Joel BENTON, *Emerson as a Poet*, New York, M.F. Mansfield & A. Wessels, 1883.

⁴³ *Ibid.*, p. 12-13.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 49.

qu'ouvrir de premières pistes (« cursory suggestions ») qui inciteront, espère-t-il, d'autres à faire montre de leurs convictions sur le sujet⁴⁶.

Emerson et le poète (Années 1950-70)

Si l'appel de Benton sera seulement entendu dans les années 1970, la longue période de discrédit dans laquelle Emerson tombe au tournant du vingtième siècle se termine en 1951 avec la publication de *Spires of Form: A Study of Emerson's Aesthetic Theory*⁴⁷. Dans cette thèse de doctorat, qui répond de façon silencieuse à *L'esthétique d'Emerson* de Régis Michaud⁴⁸, Vivian C. Hopkins trace les contours de la théorie esthétique qui affleure dans les essais d'Emerson. Son étude la conduit à identifier un principe de forme organique dans les beaux-arts qui dote la notion de beauté d'une qualité « fonctionnelle⁴⁹ » ; un objet est beau si ses fonctionnalités servent le dessein poursuivi⁵⁰. Par voie de conséquence, la forme poétique apparaît comme la forme d'expression artistique privilégiée d'Emerson car elle souscrit pleinement à ce principe organique : « Poetry, Emerson's favorite literary form, clearly embodies the organic principle, since its special techniques, rhythm and rhyme, issue directly from human nature⁵¹ ».

Au cours des années 1970, plusieurs ouvrages paraissent successivement sur la poétique et la poésie d'Emerson. John Q. Anderson ouvre la décennie avec la publication de *The Liberating Gods – Emerson on Poets and Poetry* en 1971⁵². Anderson s'y intéresse à la figure du poète émersonien, et procède à une lecture exhaustive de l'essai « The Poet » de 1844 pour en peindre le portrait. Après avoir présenté la nature du poète, puis ses

⁴⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁷ Vivian C. HOPKINS, *Spires of Form: A Study of Emerson's Aesthetic Theory*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1951.

⁴⁸ Régis MICHAUD, *L'esthétique d'Emerson : la nature, l'art, l'histoire*, op. cit.

⁴⁹ Vivian C. HOPKINS, *Spires of Form: A Study of Emerson's Aesthetic Theory*, op. cit., p. 80.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 118.

responsabilités et enfin ses méthodes, Anderson consacre un chapitre au poète idéal, relevant ainsi l'ambiguïté du propos d'Emerson : un tel poète existe-t-il ? Peut-il seulement exister ? Cette incertitude, Anderson propose de la lever en s'intéressant aux jugements d'Emerson sur un certain nombre de poètes de langue anglaise, contemporains comme passés, américains comme britanniques. Aucun poète, pas même Shakespeare, Milton ou Whitman, ne remplit les critères du poète idéal selon Anderson qui propose alors, en forme de conclusion, une sorte de synthèse sur la contribution d'Emerson à la théorie poétique.

En 1974, Hyatt H. Waggoner publie *Emerson as Poet*⁵³, un ouvrage qui s'impose comme une première référence sur la poésie d'Emerson. Dans une longue introduction, Waggoner rend compte d'un siècle de critique et de divisions sur la qualité des poèmes, décriés par certains critiques pour leurs heurts rythmiques, leurs rimes forcées et leur syntaxe parfois tortueuse. D'autres commentateurs les déconsidèrent car ils les lisent en regard de la prose, dont tous, depuis Peabody, s'accordent à relever la grande qualité poétique. C'est d'ailleurs sur la « stabilité » de ce jugement⁵⁴, ce paradoxe inhérent à la poétique émersonnienne, qui traverse un siècle de critique sans être remis en question, que Waggoner entend construire son travail. Afin de discerner dans quelle mesure la prose d'Emerson s'avère plus poétique que ses poèmes, l'auteur s'emploie tout d'abord à des lectures exhaustives dans les trois premiers chapitres, au cours desquels il identifie des poèmes forts, comme « Monadnoc », et des poèmes faibles, comme « My Garden ». La promesse du projet initial n'est en fin de compte que partiellement tenue, car Waggoner s'en remet alors à un sentiment personnel qui s'en tient à la ligne critique centenaire : il pointe du doigt les défauts des poèmes dits faibles – rimes forcées et syntaxe tortueuse – qui mettent en exergue la force libératrice de la prose, et il ne résout pas le paradoxe d'un Emerson qui pense une

⁵² John Q. ANDERSON, *The Liberating Gods: Emerson on Poets and Poetry*, Coral Gables, Florida, University of Miami Press, 1971.

⁵³ Hyatt H. WAGGONER, *Emerson as Poet*, Princeton, Princeton University Press, 1974.

poésie dont le message serait supérieur à celui de la prose, mais dont l'écriture semble pourtant plus « poétique » en prose qu'en poésie⁵⁵.

Dans *Emerson and Literary Change*⁵⁶, publié en 1978, David Porter manifeste des intentions analogues à celles de Waggoner en procédant au recentrage de la poétique au cœur de la question émersonnienne :

He was [...] a poetry theorist of profound reach, a revolutionary committed to the introduction of a radical aesthetics. This aim subsumes all others in Emerson's achievement. We neglect his innovative genius if we confine ourselves simply to the ways he codified the nationalistic clichés and furnished the American consciousness with its images of identity and self-reliance⁵⁷.

Alors que Waggoner classe les poèmes selon leur force ou leur faiblesse, Porter préfère identifier un moment de crise dans la poésie émersonnienne, un moment où non seulement la forme est mise en échec, mais où l'imagination se tarit⁵⁸. Cette crise, qui forme l'articulation majeure de l'ouvrage, ne peut être surmontée que dans la libération de la poésie par la prose qui affranchit la poéticité de la langue du carcan de la forme. À l'instar de Waggoner, et même s'il affirme vouloir rendre justice à la poésie d'Emerson, Porter procède paradoxalement à sa dévalorisation pour faire l'apologie de la prose émersonnienne⁵⁹.

Richard A. Yoder thématise pour sa part la question poétique en partant du motif orphique dans *Emerson and the Orphic Poet in America*, publié en 1978⁶⁰. Mentionné dans le chapitre « Prospects » de *Nature*⁶¹, le poète orphique chante l'incomplétude sempiternelle de l'homme et la nostalgie du temps où ce dernier ne faisait qu'un avec la nature. Ce chant du poète orphique fait écho à la fable antique de l'orphisme qui dissimule la doctrine

⁵⁴ *Ibid.*, p. 4.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 161.

⁵⁶ David PORTER, *Emerson and Literary Change*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1978.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 1.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 111-133.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 160-184.

⁶⁰ Richard Allyn YODER, *Emerson and the Orphic Poet in America*, Berkeley, University of California Press, 1978.

toujours nouvelle et sublime donnée dans « The American Scholar » : « [...] there is One Man, —present to all particular men only partially, or through one faculty; and that you must take the whole society to find the whole man⁶². » Yoder identifie ces propos comme la marque d'un regain d'intérêt pour l'orphisme, qui s'inscrit lui-même plus largement dans la reprise romantique de l'homme poétique et imaginatif⁶³. En prenant acte des dons de vision et de construction attribués au poète orphique dans *Nature*, Yoder procède à une lecture des aspirations orphiques d'Emerson, pour ensuite étudier, au cœur des poèmes dits majeurs, les conditions nécessaires à la naissance du poète orphique dans la jeune Amérique⁶⁴. En guise de conclusion, Yoder esquisse les contours de l'héritage laissé par l'œuvre poétique émersonnienne en ouvrant des pistes interprétatives qui mènent notamment à Whitman, Dickinson, Crane, Frost et Stevens. Il fait ainsi d'Emerson un poète fondateur que Waggoner et Porter avaient paradoxalement rechigné à faire apparaître, car si leurs ouvrages se distinguent par la mise en évidence d'un aller simple de la poésie vers la prose, ils n'interrogent pas la possibilité d'un retour que suggère pourtant l'alternance continue de publication entre recueils d'essais et de poésie, et ils confirment par là même l'argument centenaire d'une prose plus poétique que les poèmes.

La pensée en marche et la poésie en oblique (1980-)

Les études qui succèdent à celles des années 1970 décentrent presque définitivement la question poétique vers la prose. Ces nouvelles lectures d'Emerson sont en outre influencées par l'élan imprimé par Stanley Cavell, qui met un point d'honneur à instituer Emerson comme le premier philosophe américain. Dans son essai « Thinking of Emerson »,

⁶¹ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, New York, Library of America, 1983, p. 46.

⁶² *Ibid.*, p. 53-54.

⁶³ Richard Allyn YODER, *Emerson and the Orphic Poet in America*, *op. cit.*, p. xii.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 76.

publié dans une version augmentée de *The Senses of Walden*⁶⁵, Stanley Cavell procède à une réévaluation de l'essai « Experience », dans lequel il identifie une réponse à la question kantienne de la possibilité même de la métaphysique :

I hear Kant working throughout Emerson's essay on "Experience," with his formulation of the question, "Is metaphysics possible?" and his line of answer: Genuine knowledge of (what we call) the world is for us, but it cannot extend beyond (what we call) experience. To which I take Emerson to be replying: Well and good, but then you had better be very careful what it is you understand by experience, for that might be limited in advance by the conceptual limitations you impose upon it, limited by what we know of human existence, i.e., by our limited experience of it. When, for example, you get around to telling us what we may hope for, I must know that you have experienced hope, or else I will surmise that you have not, which is to say precisely that your experience is of despair⁶⁶.

La dispute qui oppose Emerson à Kant est ainsi d'ordre philosophique et l'exploration de cette question impose de lire Emerson comme un philosophe, envisagé non pas comme bâtisseur de systèmes mais comme auteur d'une philosophie entendue comme un mode de pensée qui entreprend de porter la philosophie à son terme⁶⁷. Stanley Cavell propose alors de lire chez Emerson le désir de remplacer la philosophie traditionnelle par la conduite d'une vie dont l'essence n'est autre que l'acte de pensée, et faire du philosophe un homme dont la complétude commande l'autonomie de pensée⁶⁸. Mais là où toute une lignée critique affirmait jusque-là que le moi émersonien était adonné à une autonomie de pensée irréconciliable avec l'idée de mouvement universel⁶⁹, Stanley Cavell envisage ce moi comme affirmant au contraire sa passivité, sa réceptivité et son inaptitude à posséder :

You may imagine the answer to the question we move as having to do with power. But power seems to be the result of rising, not the cause. ("Every new prospect is

⁶⁵ Stanley CAVELL, *The Senses of Walden*, Chicago, The University of Chicago Press, 1981.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 126.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 129.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 130.

⁶⁹ Voir notamment John Jay CHAPMAN, *Emerson and Other Essays*, New York, Moffat, Yard, 1909 Stephen E. WHICHER, *Freedom and Fate. An Inner Life of Ralph Waldo Emerson*, *op. cit.* Sherman PAUL, *Emerson's Angle of Vision: Man and Nature in American Experience*, Cambridge, Harvard University Press, 1952.

power” [“Circles”].) I take Emerson’s answer to be what he means by “abandonment” (ibid.). The idea of abandonment contains what the preacher in Emerson calls “enthusiasm” or the New Englander in him calls “forgetting ourselves” (ibid.), together with what he calls leaving or relief or quitting or release or shunning or allowing or deliverance, which is freedom [...]⁷⁰.

La possession et son ivresse laissent ainsi place à l’abandon et sa sobriété. La véritable autonomie repose sur la capacité de la pensée à abandonner les édifices intellectuels et littéraires et à formuler pour elle-même une pensée qui, dans l’édification d’un nouveau temple, procède paradoxalement déjà à son abandon pour se prémunir contre toute ossification. La pensée est ainsi lancée dans un mouvement continu, soumis aux humeurs de l’homme (« moods »). Stanley Cavell fait ainsi d’Emerson le philosophe de la pensée en marche (« onward thing »)⁷¹, et entraîne dans son sillage une nouvelle lignée critique, un courant vitaliste qui s’étend depuis Stanley Cavell jusqu’à Branka Arsić⁷².

Dans *Emerson’s Fall*, publié en 1982⁷³, Barbara Packer lit les deux fables chantées par le poète orphique de *Nature* comme une compensation pour la fable biblique du péché originel qu’Emerson réfute en 1832, suite à sa démission de la Second Church de Boston. Ces fables ne justifient pas la chute de l’homme par le péché ou la désobéissance, mais l’expliquent comme une conséquence d’un manque de confiance en soi ou de la négation de sa divinité⁷⁴. Le spectre de la poésie émersonnienne hante par la suite l’étude des quatre fables qu’Emerson construit pour expliquer la chute de l’homme de *Nature* à *Representative Men*. Packer identifie tout d’abord deux fables de « contraction » et de « dislocation » pour rendre compte de la position paradoxale de l’homme, à la fois lié à la nature et aliéné de cette

⁷⁰ Stanley CAVELL, *The Senses of Walden*, *op. cit.*, p. 136.

⁷¹ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 247.

⁷² C’est Gertrude Reif Hughes qui la première qualifie Emerson de « vitaliste » et définit le « vitalisme » en ces termes : « a miscellany of beliefs united by the contention that living processes are not to be explained in terms of the material composition and physico-chemical performances of living bodies ». in Gertrude Reif HUGHES, *Emerson’s Demanding Optimism*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1984, p. 162.

⁷³ Barbara PACKER, *Emerson’s Fall: A New Interpretation of the Major Essays*, New York, Continuum, 1982.

⁷⁴ *Ibid.*, p. x.

même nature, paradoxe lié à l'énigme du sphinx⁷⁵. Elle relève ensuite une fable d'« ossification » qui explique la chute de la société en général et de l'homme en particulier. La société est ainsi assimilée à un Parnasse déserté, ou elle est pour le moins empêtrée dans la lutte incessante des forces du conservatisme et de la réforme⁷⁶. Enfin, Barbara Packer met au jour une fable de « réflexion » ou de conscience de soi qui contient en elle-même l'origine de la souffrance⁷⁷. Pour Packer, cette mythopoièse permet de former un système, aussi puissant que celui de la Genèse, qui organise le chaos de l'expérience et celui de la pensée en un mythe dont la signification s'applique tout autant à l'esprit de l'individu qu'au monde social et naturel⁷⁸.

Dans *The Renewal of Literature*, publié en 1987⁷⁹, Richard Poirier suggère que l'écriture émersonienne se berce d'un mythe commun en littérature selon lequel chaque nouvelle littérature se formule aux dépens de celle qui la précède. Le progrès littéraire, au sens chronologique, procède ainsi de l'abolition toujours renouvelée des codes et des artifices d'une littérature déjà dépassée pour faire place à « quelque chose de plus naturel⁸⁰ ». Richard Poirier soutient l'idée que la littérature donne le plus souvent à lire la description de figures et de mœurs qu'il ne faudrait pourtant pas admirer, et ajoute que les rares exemples qui traitent de « la dignité naturelle et sans appareil de l'homme » sont d'intérêt mineur⁸¹. Richard Poirier affirme ainsi que la « langue de la nature » n'est pas une « langue naturelle », laquelle n'est autre qu'un mythe auquel adhèrent Rousseau, Wordsworth et Emerson. Pour Richard Poirier, si le langage poétique était premier et correspondait à cette langue dite naturelle, cela voudrait dire que les auteurs des premiers vers n'étaient eux-mêmes pas sujets

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*, p. xi.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Richard POIRIER, *The Renewal of Literature: Emersonian Reflections*, New York, Random House, 1987.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 37-38.

⁸¹ *Ibid.*, p. 38.

à l'expression de leur propre subjectivité⁸². Dans la formulation d'une telle critique, Richard Poirier envisage la langue poétique première comme un mythe commode qui autorise la littérature à se renouveler dans une perpétuelle purification des artificialités passées⁸³.

L'obstacle de la subjectivité semble alors interdire la conception d'une langue poétique première, et si Richard Poirier écarte cette difficulté, Sharon Cameron la surmonte dans « The Way of Life by Abandonment: Emerson's Impersonal⁸⁴ ». Dans cet article, Sharon Cameron conteste l'idée d'un moi fixe et interprète le moi émersonien comme vide de toute subjectivité. Selon elle, la subjectivité est mise en tension entre les personnes physiques d'une part et les états mentaux d'autre part, qui sont faussement assimilés comme identiques : « Emerson goes more than a step further, suggesting, it would seem, that there is *no* mental experience with which we are to be identified; for there is no permanence to any mood, perception, or belief⁸⁵ ». En renversant ainsi l'image héritée d'un moi volontaire, Sharon Cameron lit dans le moi émersonien une résistance à la volonté, ce qui signifie que l'impersonnel d'Emerson se traduit par un effacement de l'identité : « It is not a matter of willing to be better than we are or different than we are. It is a matter of not-willing, of seeing what we are when the will stops executing its claims⁸⁶. » La difficulté de la subjectivité ainsi levée, Sharon Cameron fait du poète le praticien de l'impersonnel, ainsi rendu au flux du monde⁸⁷.

⁸² *Ibid.*, p. 38-39.

⁸³ *Ibid.*, p. 39.

⁸⁴ Sharon CAMERON, « The Way of Life by Abandonment: Emerson's Impersonal », *Critical Inquiry*, 1998, vol. 25, n° 1, pp. 1-31. Repris dans *Impersonality: Seven Essays*, Chicago, University of Chicago Press, 2007, pp. 53-78. Puis repris à nouveau dans *The Other Emerson*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, pp. 3-40.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 5.

Dans *On Leaving: A Reading in Emerson*⁸⁸, Branka Arsić travaille sur le trope du flux et de la fluctuation, et plus précisément sur celui de l'abandon (« leaving ») pour rendre compte d'une pensée émersonnienne en marche, et elle s'inscrit en cela dans la lignée des critiques qui lisent dans l'œuvre d'Emerson un dépassement de la métaphysique qui promeut une philosophie du mouvement traitée sous divers aspects thématiques – Stanley Cavell et les humeurs, Packer et l'abandon, Richard Poirier et la transition, Cameron et l'impersonnel. Le projet de Branka Arsić consiste à réellement interroger la notion de flux à laquelle les auteurs qui la précèdent font allusion : « what does it *really* mean to hold that everything fluctuates, and, being relational, changes its identity⁸⁹? » L'étude s'articule en trois temps que sont le « prendre congé », le « voyager » et l'« habiter », une dernière notion que Branka Arsić réévalue à l'aune de l'abandon pour développer la théorie d'un art de séjour (« The Art of Staying ») qui matérialise la question de l'abandon à travers les pratiques de la vie ordinaire⁹⁰.

Cette idée de l'« habiter » résonne du souvenir de « Thinking of Emerson », où Stanley Cavell concède avoir été bouleversé par les similarités entre l'œuvre d'Emerson et l'essai « Bâtir Habiter Penser » de Heidegger⁹¹. S'il n'entend pas s'attarder sur les points de convergence entre les deux auteurs et authentifier la paternité d'un penseur sur l'autre, il fait de la poétique chez les deux auteurs un chantier conversationnel entre la philosophie et la poésie, l'écriture et la lecture :

Then further questions will concern the relation of the thinking of each of these writers to their respective traditions of poetry. To the figure of Hölderlin, Heidegger is indebted not alone for lessons of thought but for lessons in reading, and I suppose for the lesson that these are not different, or rather that there is ground upon which thinking and reading and philosophy and poetry meet and part. Emerson's [...] relation to poetry is inherently [his] interest in [his] own

⁸⁸ Branka ARSIĆ, *On Leaving: A Reading in Emerson*, *op. cit.*

⁸⁹ *Ibid.*, p. 9.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 216.

⁹¹ Stanley CAVELL, *The Senses of Walden*, *op. cit.*, p. 131.

writing; [he is his] own Hölderlin. I do not mean [his] interest in what we may call [his] poems, but [his] interest in the fact that what [he is] building is writing, that [his] writing is, as it realizes itself daily under [his] hands, sentence by shunning sentence, the accomplishment of inhabitation, the making of it happen, the poetry of it⁹².

Pour Heidegger lisant Hölderlin⁹³, et Emerson lisant Emerson, la poésie ne réside pas tant dans les poèmes que dans la *poiesis* (« building ») d'une écriture qui s'éprouve dans l'accomplissement d'un « habiter », dans sa construction effective et, paradoxalement, dans la poésie de cette écriture. Pour Stanley Cavell, la prose d'Emerson est donc en lutte constante pour ne pas devenir poésie, en lutte pour demeurer conversation avec elle-même, de sorte que la prose ne réponde que d'elle-même : la prose d'Emerson est autoréférentielle, de la même manière que la confiance en soi exprime un moi qui ne répond que de lui-même. Pour Stanley Cavell, la possession de ce moi ne procède pas d'une puissance supérieure, mais d'une disposition à l'accueillir, d'une réception dont les termes restent à définir. Stanley Cavell identifie ainsi une « pensée en marche », qui se défait dans le mouvement même de sa construction, et se meut inlassablement de cercles en cercles. Et si Emerson invite le lecteur à envisager chaque action comme déjà abolie par celle qui lui succède, Stanley Cavell l'invite à son tour à réfléchir sur le dispositif qu'Emerson met en place pour permettre à la pensée de passer d'un cercle à un autre⁹⁴. C'est précisément cette invitation que cette étude entend accepter : concentrer l'attention sur la question poétique et en faire le cœur de l'énigme émersonienne, afin de mettre au jour des différents paradoxes qu'elle recèle.

⁹² *Ibid.*, p. 134.

⁹³ Consécutivement à son essai « Bâtir Habiter Penser », Heidegger publie un essai intitulé « ...L'homme habite en poète... ». Il consiste en une lecture d'un poème tardif de Hölderlin qui débute par « Dans un azur délicieux brille le clocher au toit de métal... ».

⁹⁴ Stanley CAVELL, *The Senses of Walden*, *op. cit.*, p. 135.

Paradoxes de la poétique

Corpus

L'étude des paradoxes de la poétique impose de considérer l'œuvre tout entière d'Emerson comme l'accomplissement de la poétique et ne peut que difficilement faire l'économie d'une lecture de l'œuvre émersonnienne dans son ensemble. Pourtant, l'ampleur du corpus (essais, poèmes, journaux, correspondances, sermons, conférences, allocutions et articles) freine d'emblée cette ambition, si bien qu'il s'impose de limiter le corpus à une sélection restreinte qui restitue en substance l'espace de conversation où se joue le geste poétique. À bien suivre la chronologie des publications d'Emerson, il s'avère qu'un recueil de poèmes s'insère régulièrement entre ses différents volumes d'essais :

- *Nature* (1836)
- *Essays* (1841)
- *Essays: Second Series* (1844)
- *Poems* (1847)
- *Representative Men* (1850)
- *English Traits* (1856)
- *The Conduct of Life* (1860)
- *May-Day and Other Pieces* (1867)
- *Society and Solitude* (1870)
- *Letters and Social Aims* (1975)
- *Parnassus* (1875)
- *Selected Poems* (1876)

Les ouvrages soulignés de cette liste représentent les poèmes et les recueils de poèmes publiés par Emerson. *Nature* y est inclus pour sa singularité, qui ne laisse de surprendre ses lecteurs

dans les années qui suivent sa publication. En 1838, Elizabeth P. Peabody intitule sa recension de l'ouvrage « Nature—A Prose Poem⁹⁵ ». Dans cet article, paru dans *The United States Magazine and Democratic Review*, Peabody fait tout d'abord l'éloge des esprits d'ordre supérieur, dont les pensées viennent de l'esprit suprême, fontaine de toutes natures finies. Elle ajoute que ces esprits sont doués d'un instinct poétique qui les incite à se retirer des « conventions » de leur époque et les enjoint à se défaire des associations arbitraires engendrées par les institutions temporaires et les bizarreries locales⁹⁶. En conséquence, la lecture du premier essai d'Emerson doit réjouir ceux qui avaient craint que l'esprit de la poésie n'eût disparu, car *Nature* est bel et bien un *poème* – Peabody insiste vigoureusement sur ce point en répétant le terme en italiques à plusieurs reprises dans sa recension – qui répond aux exigences des grands esprits. Elle résume ensuite l'effet que cette lecture produit, non seulement sur elle, mais sur toute une communauté comme le suggère l'emploi du pronom personnel « we », qui laisse ainsi penser qu'il ne peut en être autrement :

It grows upon us as we re-peruse it. It proves to us, that the only true and perfect mind is poetic. Other minds are not to be despised, indeed; they are germs of humanity; but the poet alone is the man – meaning by the poet not the versifier, nor the painter of outward nature merely, but the total soul, grasping truth, and expressing it melodiously, equally to the eye and heart⁹⁷.

Emerson est ainsi fait poète, au sens large, au sens total, et sa prose est parcourue par un souffle poétique, un élan de création imprimé par la nature⁹⁸. Peabody ne lit pas huit chapitres dans *Nature*, mais huit chants (« cantos »), dont la mélodie s'éteint bien trop vite au goût de l'enseignante, qui presse déjà le poète de publier un nouvel ouvrage⁹⁹.

⁹⁵ Ralph Waldo EMERSON, Sandra MORRIS et Joel PORTE, *Emerson's Poetry & Prose*, New York, W. W. Norton & Company, 2001, p. 590-597.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 590.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 591.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 593.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 596.

Les recueils de poèmes qui suivent sont les bien connus *Poems, May-Day and Other Pieces*, et enfin *Selected Poems*, le canon de l'œuvre poétique d'Emerson. Enfin, *Parnassus* est la longue anthologie de poésie qu'Emerson édite en 1875¹⁰⁰.

Ce bref panorama vise à montrer que l'œuvre émersonnienne accorde à la poésie une place bien plus importante qu'on ne le juge souvent, et que l'œuvre tout entière d'Emerson procède d'un espace conversationnel entre la poésie et la prose. Le corpus de cette étude sera donc principalement composé des poèmes et des essais d'Emerson, car ils suivent une alternance de publication qui semble bien restituer l'espace conversationnel qui caractérise l'« habiter », l'espace où se joue cette transaction secrète d'une voix répondant à une autre.

Enjeux

Ce travail de recherche comportera l'étude de trois enjeux, qui, dans leur cumul, invitent à relire Emerson comme un auteur avant tout de son époque, marqué par la pensée de l'idéalisme allemand et celle du romantisme britannique. Le premier enjeu consistera à identifier les limites des lectures postmodernes d'Emerson, initiées par Stanley Cavell et poursuivies jusqu'à Branka Arsić. Sur ce sujet, Mathieu Duplay remarque d'ailleurs qu'il serait paradoxal de vouloir faire d'Emerson l'ancêtre de Deleuze :

[L]a pensée postmoderne européenne ne fait, à son insu, que tracer la voie d'un retour à Emerson. Mais ce cheminement est paradoxal, car faire retour à une pensée digne de ce nom, c'est-à-dire active, c'est revenir à ce qui est l'irruption de l'avenir dans le présent, c'est aller, non vers le passé, mais vers ce qui s'annonce dans le tumulte des grands bouleversements en cours¹⁰¹.

S'il ne peut être question de voir en Emerson le fondateur d'une tradition philosophique qui court jusqu'à Deleuze *via* Nietzsche, il peut même sembler absurde au premier abord de

¹⁰⁰ Le « Parcours de la poétique » proposé à la suite de cette introduction s'étend plus longuement sur ces publications.

¹⁰¹ Mathieu DUPLAY, « « We cannot spend the day in explanation » : Emerson/Nietzsche/Deleuze, le temps de la pensée », *op. cit.*, p. 14.

rapprocher Emerson du courant postmoderne, comme le soulignent George J. Stack et Mary DiMaria :

That there is any relation between Emerson [...] and the postmodern temper seems, at first glance, absurd. Emerson's strong representation of the autonomous individual is antipodal to the postmodern portrayal of the "subjugation" of putative individuals who are thought to be molded as social, cultural, and historical "constructs"¹⁰².

Pourtant, George J. Stack et Mary DiMaria concèdent que sous certains aspects thématiques – l'influence des sophistes grecs sur Emerson et les postmodernes, la question de la subjectivité, l'individualité concrète émersonienne et la recrudescence tardive d'un individualisme existentiel foucauldien – une lecture croisée peut s'avérer productive¹⁰³, et à ce titre, cette étude ne fera pas l'économie d'une telle lecture. Dans le prolongement des travaux de Branka Arsić, dont l'ouvrage *On Leaving* donne sans doute le mieux à lire un Emerson résolument postmoderne, ce travail de recherche s'attachera à montrer comment le mouvement de l'écriture émersonienne manifeste le désir d'une réinvention constante du moi, délibérément dissous et mû dans un espace à la fois social, économique et politique.

Mais la question du postmoderne semble suspendue à celle de la métaphysique, qui constitue le deuxième enjeu de cette étude. En effet, l'efficacité des lectures postmodernistes ne peut s'avérer qu'à l'aune d'un rejet de toute forme de métaphysique. Ainsi, Stanley Cavell lève l'ambiguïté que suggère le terme de perfectionnisme en l'évidant de toute connotation métaphysique : « Even if the intuition I have been thematizing are true of *something*, why do I call it perfectionism, incurring or toying with metaphysical suggestions I say I want no part of¹⁰⁴? » Le désintéret pour la question métaphysique est plus indirect chez Branka

¹⁰² George J. STACK et Mary DIMARIA, « Emerson and Postmodernism », in Barry THARAUD (dir.), *Emerson for the Twenty-first Century: Global Perspectives on an American Icon*, Newark, University of Delaware Press, p. 403.

¹⁰³ George J. STACK et Mary DIMARIA, « Emerson and Postmodernism », *op. cit.*

¹⁰⁴ Stanley CAVELL, *Conditions Handsome and Unhandsome: Constitution of Emersonian Perfectionism*, Chicago, University of Chicago Press, 1990, p. 13.

Arsić¹⁰⁵, qui cite Thomas Carlyle pour proclamer « l'euthanasie de la métaphysique » par les transcendentalistes :

This Boston *Transcendentalist*, whatever the fate or merit of it prove to be, is surely an interesting symptom. There must be things not dreamt of, over in that transoceanic Parish! I shall cordially wish well to this thing; and hail it as the sure forerunner of things better... Innumerable tumults of Metaphysic must be struggled thro' (whole generations perishing by the way), and at last Transcendentalism evolve itself (if I construe aright), as the *Euthanasia* of Metaphysic altogether¹⁰⁶.

Mais dans son article « “Bi-Polar Emerson”: “Nominalist and Realist¹⁰⁷” », et l’ouvrage *Emerson’s Metaphysics: A Song of Laws and Causes* qui lui fait suite¹⁰⁸, Joseph Urbas s’étonne que les études émersoniennes aient, à l’initiative de Stanley Cavell, mis de côté la métaphysique d’Emerson, et propose de réhabiliter cette question en vertu d’un principe de causalité universelle, inscrit au cœur d’une métaphysique générale qui prenne acte de la controverse dont l’Europe est animée au tournant du XIX^e siècle¹⁰⁹. Ce principe de causalité universelle se diffuse jusque dans l’imagination poétique et la figure du poète, que Joseph Urbas identifie comme le métaphysicien nouveau :

The masking effect seems especially unfortunate when we consider Emerson’s own theory of figurative language. Metaphors are not free-floating in Emerson. His signifiers have a transcendental signified. For him, the metaphor—like everything else—has a metaphysical ground in the cause. The Emersonian poet is thus, at bottom and quite self-consciously, a metaphysician¹¹⁰.

L’enjeu de la question métaphysique consistera donc à déterminer s’il est bel et bien possible de tracer un arc de cercle émersonien, tendu dans la bipolarité du divin et de l’ordinaire, et

¹⁰⁵ Branka ARSIĆ, *On Leaving: A Reading in Emerson*, *op. cit.*, p. 85.

¹⁰⁶ Lettre de Carlyle à Emerson, datée du 13 mai 1835, in Joseph D. SLATER (dir.), *The Correspondence of Emerson and Carlyle*, New York, Columbia University Press, 1964, p. 129-130.

¹⁰⁷ Joseph URBAS, « « Bi-Polar » Emerson: « Nominalist and Realist » », *The Pluralist*, 2013, vol. 8, n° 2, pp. 78-105.

¹⁰⁸ Joseph URBAS, *Emerson’s Metaphysics. A Song of Laws and Causes*, New York, Lexington Books, 2016.

¹⁰⁹ Joseph URBAS, « « Bi-Polar » Emerson: « Nominalist and Realist » », *op. cit.*, p. 79.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 87.

d'explorer dans quelle mesure la métaphysique se déplace sous l'impulsion d'Emerson du champ philosophique vers l'espace poétique.

La tension entre le philosophique et le poétique conduit ainsi au troisième enjeu de cette étude, qui consiste à relire Emerson comme un héritier du romantisme allemand. Dans son ouvrage *Emerson's Transatlantic Romanticism*¹¹¹, David Greenham s'attache d'ailleurs à mettre en évidence la façon dont l'héritage kantien se transmet à Emerson par l'intermédiaire des romantiques allemands tels que Johann Gottlieb Fichte, Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, Friedrich Schlegel et Novalis, eux-mêmes interprétés, traduits et diffusés outre-Atlantique par Samuel Taylor Coleridge, Thomas Carlyle, Frederick Henry Hedge ou encore Victor Cousin¹¹². En soulignant la familiarité entre la pensée d'Emerson et celles de Schelling et Novalis par exemple, cette étude montrera comment le texte émersonien œuvre à brouiller les catégories du philosophique et du poétique, de telle sorte que les deux exercices participent en fin de compte d'une seule et même activité.

Du personnage conceptuel

L'étude de ce dernier enjeu s'articulera notamment autour d'une prise de position sur la figure du poète qu'Emerson appelle de ses vœux dans son essai « The Poet ». Il sera ainsi question de montrer que le poète émersonien peut se lire comme un personnage conceptuel, tel que Deleuze et Guattari le définissent. Selon eux, le personnage conceptuel est un hétéronyme du philosophe, dans la mesure où le philosophe n'est plus lui-même, « mais une aptitude de la pensée à se voir et se développer à travers un plan qui [le] traverse

¹¹¹ David GREENHAM, *Emerson's Transatlantic Romanticism*, London, Palgrave Macmillan, 2012. Il est à noter que Joseph Urbas souligne également l'influence de la pensée de Victor Cousin sur les Transcendantalistes. Voir Joseph URBAS, « In Praise of Second-Rate French Philosophy: Reassessing Victor Cousin's Contribution to Transcendentalism », *Revue française d'études américaines*, 2014, n° 140, pp. 37- 51.

¹¹² *Ibid.*, p. x.

en plusieurs endroits¹¹³ ». Ils ajoutent que « le personnage conceptuel est le devenir ou le sujet d'une philosophie, qui vaut pour le philosophe » et ils l'envisagent comme un véritable agent d'énonciation : « Qui est Je ?, c'est toujours une troisième personne¹¹⁴. » Dans un écho à Rimbaud, ce transfert de la première à la troisième personne est précisément ce qu'Emerson affectionne dans la composition de poèmes, selon des propos qu'Edward Waldo Emerson rapporte dans l'esquisse biographique qu'il dessine de son père au début du volume de poèmes de la Fireside Edition : « I like my poems best because it is not I who write them¹¹⁵. » De plus, Emerson se conçoit poète, même si sa voix s'exprime la plupart du temps en prose :

I am born a poet, of a low class without a doubt yet a poet. That is my nature & vocation. My singing be sure is 'husky,' & is for the most part in prose. Still am I a poet in the sense of a perceiver & dear lover of the harmonies that are in the soul & in matter, & specially of the correspondences between these & those¹¹⁶.

De tels aveux semblent attester une volonté de faire émerger un poète nouveau, affranchi de la subjectivité et du carcan de la forme poétique traditionnelle, qui puisse articuler un discours philosophique d'un nouvel ordre : « I think that philosophy is still rude and elementary. It will one day be taught by poets¹¹⁷. » Il semble donc au premier abord légitime d'envisager le poète émersonien comme un véritable personnage conceptuel, d'autant plus que ce dernier opère « les mouvements qui décrivent le plan d'immanence de l'auteur, et interviennent dans la création même de ses concepts¹¹⁸. » Or, le poète émersonien n'est-il pas le transcendentaliste (« The Transcendentalist ») qui, empli d'une confiance en lui (« Self-Reliance »), se meut sur les arcs de cercles de la nature (*Nature* et « Circles ») pour

¹¹³ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Editions de Minuit, 2005, p. 65.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 66.

¹¹⁵ Ralph Waldo EMERSON, *The Works of Ralph Waldo Emerson*, Fireside Edition, 1909, n° . 12/9, p. xv.

¹¹⁶ Lettre d'Emerson à Lydia Jackson, datée du 1^{er} février 1835, in Ralph Waldo EMERSON, Sandra MORRIS et Joel PORTE, *Emerson's Poetry & Prose, op. cit.*, p. 541.

¹¹⁷ Ralph Waldo EMERSON, *The Works of Ralph Waldo Emerson*, Fireside Edition, 1909, n° . 12/12, p. 13.

accéder à la sur-âme (« The Over-Soul ») ? N'est-il pas non plus l'homme représentatif (*Representative Men*) à même d'inspirer aux hommes ordinaires une conduite de vie (*The Conduct of Life*) instruite de sa propre expérience (« Experience ») du monde ? C'est aussi à ces questions que ce travail de recherche tentera de répondre au cours de l'étude des paradoxes de la poétique dans l'œuvre d'Emerson.

De l'*arkhê*

La place donnée à la figure du poète émersonien sera donc centrale, et elle constitue le point fixe autour duquel l'étude des paradoxes de la poétique sera, littéralement, organisée. Étant donné que le poète émersonien est cette figure fondatrice qui envisage le monde sous un jour qui lui est propre, érige le chantier d'un nouvel édifice littéraire qu'il construit et déconstruit, invente et réinvente sans cesse pour en fin de compte habiter un espace poétique qui ne cesse de se reformuler, il constitue le point de pivot autour duquel les différents paradoxes se forment. Par la position centrale qui lui est accordée, la figure du poète fonctionne tel un principe premier qui organise la poétique de l'œuvre émersonienne.

Sur ce sujet, d'ailleurs, Emerson se procure, à l'automne 1830, une version anglaise de l'*Histoire comparée des systèmes de philosophie* de De Gérando¹¹⁹, originellement publiée en 1804. Cet ouvrage le familiarise avec les écoles présocratiques, dont l'intérêt pour la nature se manifeste dans l'étude par concepts plutôt que par mythes. Emerson découvre ainsi plusieurs traités sur la nature, de véritables cosmogonies, composées en vers pour la plupart, qui témoignent ainsi d'une grande fidélité à une tradition poétique. Parmi les écoles présocratiques, l'école d'Ionie œuvre à découvrir un principe premier – un *arkhê* (ἀρχή) – qui puisse attester de l'origine du monde, de la formation du cosmos et de l'existence de la

¹¹⁸ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 65.

¹¹⁹ Joseph-Marie de GERANDO, *Histoire comparée des systèmes de philosophie considérés relativement aux principes des connaissances humaines: à partir de la renaissance des lettres jusqu'à la fin du dix-huitième siècle*, Paris, France, Librairie philosophique de Ladrance, 1847, n° . 4/.

vie. Emerson retranscrit ainsi l'*arkhê* de Thalès en ces termes dans son journal : « Water was the beginning of all things¹²⁰. » Pour Thalès, l'eau forme le principe matériel explicatif de l'univers dont découlent les autres éléments – air, feu et terre – car, selon sa pensée restituée par Aristote, la terre résulte de la condensation de l'eau, et l'air de son évaporation¹²¹. Mais Emerson s'attarde aussi sur un autre principe, qui concerne l'essence même de l'âme : « The essence of the soul is motion¹²² ». Diogène rapporte en effet que Thalès est « le premier à dire que les âmes sont immortelles » et qu'il « confère aussi une âme aux êtres inanimés, en se fondant sur les propriétés de la pierre magnétique de l'ambre¹²³ ». En conséquence, toute chose possède une âme, et cette âme participe de l'univers tout entier. Emerson retient par ailleurs trois maximes :

And Diog[enes]. Laert[ius]. & Plutarch give these 3 maxims to him. God is the oldest, for he was not made. The World is the most perfect for it is the work of God.

No action, no thought even is hid from God¹²⁴.

Si l'origine de la maxime mise en exergue semble inconnue, les deux premières correspondent aux deux premiers des six apophtegmes (paroles mémorables ayant valeur de maxime) que Diogène attribue à Thalès :

Le plus ancien est Dieu : il est inengendré
 Le plus beau est le monde : il est l'œuvre de Dieu.
 Le plus grand est l'espace : il reçoit toutes choses.
 Le plus prompt est l'esprit : il court à travers tout.
 Le plus fort : la nécessité, régissant sur tout.
 Le plus sage est le temps, car il découvre tout¹²⁵.

¹²⁰ Ralph Waldo EMERSON, *Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson, Volume III: 1826-1832*, Cambridge, Harvard University Press, 1963, n° . 16/3, p. 363.

¹²¹ ARISTOTE, *Métaphysique*, Paris, Flammarion, 2008, p. 81.

¹²² Ralph Waldo EMERSON, *JMN 3*, *op. cit.*, p. 363.

¹²³ Jean-Paul DUMONT (dir.), *Les écoles présocratiques*, Paris, Folio, 1991, p. 12.

¹²⁴ Ralph Waldo EMERSON, *JMN 3*, *op. cit.*, p. 364.

¹²⁵ Jean-Paul DUMONT (dir.), *Les écoles présocratiques, op. cit.*, p. 16.

Si la tension entre le superlatif singulier et la totalité atteste de la force gnomique de ces apophtegmes, elle anticipe tout autant la bipolarisation du discours émersonien qu'elle annonce l'*arkhê* d'Anaximandre qu'Emerson retranscrit dans la même entrée de journal que celle consacrée à Thalès :

Anaximander made this maxim *Nothing can come of nothing*. And De(g)G. says that this was the pivot on which long Greek Philosophy turned, which Elind thinks is comical.

the next wondrous eruption of Anaxim[ander]. was *The infinite is the beginning of all things; an infinite altogether immutable & immense*. And surely such transcendentalism shows how close is the first & the last step of philosophy¹²⁶.

Chez Anaximandre, c'est donc l'illimité qui forme le premier principe, que Simplicius commente en ces termes :

De ceux qui disent que le principe est un, mû et illimité, Anaximandre, fils de Praxiadès, de Milet, successeur et disciple de Thalès, a dit que l'illimité est le principe et l'élément des choses qui sont, étant du reste le premier à user du terme de principe. Il dit qu'il n'est ni l'eau, ni rien d'autre de ce que l'on dit être des éléments, mais qu'il est une certaine autre nature illimitée dont sont engendrés tous les cieux et tous les mondes qui se trouvent en eux¹²⁷.

Pour Anaximandre, l'eau ou tout autre élément, ne peut constituer un principe en lui-même, car l'observation de la transformation mutuelle des quatre éléments interdit d'assigner à l'un ou l'autre un rôle de substrat, de sorte qu'il faut considérer quelque chose d'autre, en plus des quatre éléments. Simplicius ajoute ainsi qu'Anaximandre « ne pense pas que la génération se produi[se] par altération élémentaire mais à l'opposé par dissociation des contraires sous l'effet du mouvement éternel¹²⁸ ».

Eau et illimité, ces deux *arkhê* nomment ainsi le commencement et ordonnent le mouvement continu de la nature, depuis cette origine immuable et intemporelle, jusqu'à

¹²⁶ Ralph Waldo EMERSON, *JMN 3*; *op. cit.*, p. 364.

¹²⁷ Jean-Paul DUMONT (dir.), *Les écoles présocratiques*, *op. cit.*, p. 34-35.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 35.

ses multiples métamorphoses. Au sujet de l'*arkhê*, Derrida observe qu'il coordonne deux principes en un :

Arkhe, rappelons-nous, nomme à la fois le *commencement* et le *commandement*. Ce nom coordonne apparemment deux principes en un : le principe selon la nature ou l'histoire, *là où les choses commencent* – principe physique, historique ou ontologique –, mais aussi le principe selon la loi, *là où des hommes et des dieux commandent, là où s'exerce l'autorité, l'ordre social, en ce lieu depuis lequel l'ordre est donné* – principe nomologique¹²⁹.

L'*arkhê* se lit donc dans un sens double : principe physique qui renvoie « à l'originare, au premier, au principiel, au primitif¹³⁰ », et principe nomologique, qui renvoie lui à l'*arkhèion*, « la demeure des magistrats supérieurs, les *archontes*¹³¹ », gardiens des archives qui disent la loi, de sorte que l'*arkhê* ne renvoie plus seulement à l'origine, mais également au fondateur de la loi, assignée à demeure dans l'*arkhèion*. Il se formule ainsi l'hypothèse, qu'en tant qu'origine, fondation et demeure, le poète émersonien *est* cet *arkhê*, dépositaire et médiateur de la *causalité* que Joseph Urbas identifie comme le principe central qui anime la pensée d'Emerson¹³².

En conséquence, cette étude propose de lire l'œuvre d'Emerson en la mettant à l'épreuve de trois offices : archéologue, architecte et anarchiste. Ces trois offices, Emerson semble les remplir simultanément au sein d'un même poème, ou d'un même essai, comme si le texte final résultait en fin de compte du pliage de trois feuilles rédigées séparément par l'archéologue, l'architecte et l'anarchiste. En structurant ses grandes parties autour de ces trois offices, cette étude a pour objectif de déplier ces feuilles et de les classer dans un ordre qui imprime un effet cumulatif à une telle lecture.

La première partie « Archéologue » traite du paradoxe de la table rase, considérée, non pas dans le sens épistémologique de *tabula rasa*, mais dans le sens méthodologique de

¹²⁹ Jacques DERRIDA, *Mal d'Archive*, Paris, Editions Galilée, 1995, p. 11.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹³¹ *Ibid.*, p. 12-13.

de l'expression « faire table rase », en usage depuis le XIX^e siècle. En effet, tout au long de sa carrière, Emerson ne se lasse pas d'en appeler à un abandon des influences du passé, à un rejet de la pensée européenne ou à la remise en cause de l'habitude. Pourtant, son œuvre est saturée de références à des auteurs présocratiques, des mythes antiques et différents poètes canoniques, de telle sorte qu'Emerson semble dire une chose et faire son contraire. Cette partie s'attache à montrer que ce paradoxe participe d'une démarche contradictoire par laquelle Emerson entend pourtant résoudre deux équations.

La première équation est celle du sauvetage d'une métaphysique déclarée en ruines par Kant, dans sa première préface à la *Critique de la raison pure*¹³³. Dans un premier chapitre intitulé « L'exhumation de la métaphysique », cette étude entend montrer qu'Emerson, informé de la sentence kantienne, s'inscrit dans un débat qui lui est contemporain, et qu'il manifeste la volonté d'exhumer les questions de métaphysique spéciale sur un mode *poétique*.

La seconde équation est d'ordre ontologique, et traite des maux qui gouvernent l'homme au sein de la société. Aveugle, meurtri et incapable sont autant de qualificatifs qu'Emerson attribue à l'être social. Le deuxième chapitre, « De la fossilisation de la société », décrit la manière dont Emerson exhume méticuleusement les maux sociaux qui conduisent fatalement à l'incomplétude de l'homme.

À partir des conclusions qu'il tire de ces fouilles archéologiques, Emerson esquisse les premiers contours d'une hypothèse qui, d'un seul geste, doit répondre aux deux équations soulevées. Il envisage ainsi trois actions par lesquelles l'homme est tenu de sortir à la fois de l'impasse métaphysique. Dans le troisième chapitre « Propédeutique du poète », cette étude met ainsi en lumière les trois actions qu'Emerson juge nécessaires à l'émancipation de

¹³² Joseph URBAS, *Emerson's Metaphysics. A Song of Laws and Causes*, *op. cit.*, p. xix.

¹³³ Emmanuel KANT, *Critique de la raison pure*, Paris, Gallimard, 1990, p. 21-32.

l'homme, et qui préparent silencieusement la description des traits caractéristiques de la figure tant espérée.

La deuxième partie, « Architecte », s'articule autour du paradoxe du poète, car il s'avère qu'Emerson entretient une relation contradictoire à l'égard de cette figure. D'une part, Emerson dénonce les poètes de profession pour dresser le portrait sans concession d'un poète idéal qui ne se serait pas encore incarné. D'autre part, Emerson, pour ce qui est de sa propre pratique, semble ne pas tenir compte des critères d'élection qu'il établit. Cette partie entend ainsi montrer que le poète émersonien ne participe pas tant d'une utopie existentielle que d'un projet littéraire qui se matérialise peu à peu à l'épreuve de l'écriture.

Le quatrième chapitre « La chambre noire de la libération poétique » s'attarde sur les fondations d'une possible libération poétique. Conscient que la pensée ne peut échapper à l'univers carcéral de l'intellect, Emerson remétaphorise cette prison sur des fondations poétiques pour la tourner en chambre noire : en laissant enfin passer la lumière naturelle, cette *camera obscura* donne un éclairage nouveau à d'anciennes pensées et facilite l'appropriation de nouvelles idées, dont le poète serait le médiateur. Ce chapitre esquisse ainsi les contours de l'intimité entre Emerson et la figure du poète, tant le recours à la métaphore pénitentiaire précipite lui-même la transmission d'une pensée nouvelle au lecteur.

C'est cette hypothèse que le cinquième chapitre propose de confirmer. Dans « Le poète à l'essai : le personnage conceptuel », cette étude s'étend sur les termes d'une transaction entre Emerson l'essayiste et Emerson le poète. Le chapitre entend ainsi montrer que le poète émersonien n'est pas une simple figure esthétique érigée *ex nihilo*, mais un véritable personnage conceptuel qui s'éprouve dans la construction des essais. Si la voix dialogique est souvent silencieuse, elle matérialise sa duplicité à l'épreuve du texte, au moment où la langue conduit la pensée dans une impasse logique.

Ainsi, le sixième chapitre, « Le système-sujet romantique », s'interroge sur le rôle du personnage conceptuel dans l'économie de l'œuvre et propose de l'envisager comme une

articulation de premier ordre qui permet d'attester les contradictions du mode de pensée émersonien. Ce chapitre formule l'hypothèse selon laquelle cet hétéronyme poétique œuvre à la construction d'une philosophie du sujet lui-même, d'un système-sujet où coexistent le philosophe et le poète, dans un écho à la pensée romantique allemande.

La troisième partie, « Anarchiste », traite du paradoxe du sujet. En effet, si le système-sujet constitue l'aboutissement du projet poétique d'Emerson, ce sujet nouveau, supposément libre, se trouve à son tour limité, non pas par la prison de la pensée ou celle de l'intellect, mais par l'édifice carcéral d'une nouvelle grammaire, qu'il forge au cours de sa libération. Pour que la libération du sujet soit donc complète, l'œuvre d'Emerson impose au lecteur de prendre à sa charge la conversion de la stratégie littéraire en ontologie du devenir. Cette partie s'attache à mettre en évidence les trois étapes, et les deux paradoxes, qui se dressent sur le chemin du lecteur dans sa réforme du moi.

Dans le septième chapitre, « La révolution esthétique mystique », cette étude montre que pour se défaire de la tyrannie du passé et de l'oppression des ancêtres et du poids de l'habitude, le sujet doit engager une révolution d'ordre esthétique placée sous le signe du mysticisme. Cette révolution doit permettre au sujet de se dissoudre dans l'inanité de l'instant esthétique et d'ainsi jouir d'une liberté nouvelle et totale. Mais cette entreprise se révèle paradoxale, car la libération personnelle s'articule avec une perte d'identité qui contrevient à l'affirmation d'un moi nouveau.

Le huitième chapitre, « La conversion éthique », entend résoudre ce paradoxe en mettant en lumière la manière dont Emerson prévoit de répondre à la difficulté que pose la révolution esthétique. Ce chapitre montre que le sujet esthétique doit s'ouvrir à l'éthique pour recouvrer le poids d'une personnalité fondée sur l'intériorité. Mais cette conversion éthique s'avère elle aussi paradoxale, car elle ne constitue une nouvelle fois qu'une réponse partielle : pour s'affirmer de façon absolue, le moi ne peut simplement se fonder comme un être solidaire d'une société dont il cherche à s'affranchir, et qui avait initié sa révolution esthétique.

La révolution esthétique et la conversion éthique ne peuvent avoir de sens qu'en regard d'un troisième mouvement qui fonde le sujet sans le dissoudre dans l'instant esthétique, et sans le supprimer dans le général éthique. Le neuvième chapitre, « La nécessité métaphysique », insiste sur la nécessité d'un référent absolu, et celle d'une réforme d'une méthode métaphysique enlisée dans l'impasse de la pensée normative et désormais vouée à être poétique.

Comme annoncé plus haut, les différentes parties de ce travail de recherche s'appuient sur des lectures conjointes et croisées d'essais et de poèmes. Mais une place singulière a été réservée à certains poèmes, qui font l'objet de lectures particulières. Les quatre interludes qui encadrent les parties de ce travail de recherche visent, d'une part, à restituer l'espace de conversation entre la prose et la poésie, et d'autre part, à ouvrir un espace propre à la poésie d'Emerson. En ce sens, ils sont l'occasion pour le lecteur de découvrir une poésie qui mérite toute l'attention.

En outre, et avant de plonger plus avant dans l'étude, cette thèse propose un bref parcours de l'œuvre poétique d'Emerson, qu'il s'agisse des poèmes, de ses écrits qui se rapportent à la figure du poète, ou des textes qui traitent de la poétique en général.

Parcours de la poétique

41
Hymn written in Concord Sept 1814
Come, heavenly Father, in Thy mercy
Teach us to sing the psalm
Do not think that I am
And let Thy Spirit guide the choir.
The message of Thy love
Thou hast written in the song
Although mortal life is vain
Thy heavenly blessing, Thy grace
Should I both receive and see
How many things are made for thee
In the fabric of the world
For that the harvest yield is store
Thou hast given sight and every sense
To give us the way to heaven
God's voice is mine by all my will
O then let not my tongue be still
Let mercy, and love, and charity
Be the praise to Thy, who give the light
And to Thy love who make us
To walk upon earth and heaven,
A. W. Emerson.

Figure 1 Hymn Written in Concord, Sep 1814. Emerson Family Papers (MS Am 1280.235) (41).
Houghton Library, Harvard University.

La poésie

Avant d'être consacré comme penseur éminent des États-Unis, puis introduit, rétrospectivement, au panthéon des philosophes américains, Ralph Waldo Emerson s'est tout d'abord rêvé poète. Dès son plus jeune âge, celui que l'on nommera le « Sage de Concord » compose des vers, dont les plus précoces datent de 1814 :

Come heavenly Muse my voice inspire
Teach me to tune the poet's lyre
In feeble notes that I may sing
And let religion guide the string¹.

Ces distiques en tétramètres sont les premiers du poème « No. 13 Hymn Written in Concord » (*Fig. 1*) qu'Emerson écrit au mois de septembre, au moment où il s'installe avec sa famille à Concord, dans la maison construite par son grand-père, celle-là même que Nathaniel Hawthorne appellera le « vieux presbytère² ». Dans ces premiers vers, la voix poétique – appelons-la Emerson – implore la muse céleste d'accorder la tonalité de son chant à celle de la lyre du poète, et de laisser l'inspiration divine exécuter le jeu. Dans les vers qui suivent, Emerson déclare que les œuvres divines exigent un chant (« The works of God demand a song ») déclamé par les esprits et la foule angélique (« From spirits and the angelic throng »). Plus loin, il observe que l'éloge de Dieu est chanté par chaque ruisseau (« God's praise is sung by every rill ») et ainsi implore-t-il une dernière fois le secours de la parole (« O then let not my tongue be still »).

Ce poème, s'il exprime encore la candeur de l'enfance, se lit aussi volontiers comme le *fatum* qui pèsera sur la vie et la carrière littéraire d'Emerson. Celui qui ne quittera plus Concord n'aura de cesse de chercher la voix qui chantera l'éloge de Dieu à la manière du

¹ Ralph Waldo EMERSON, Harold BLOOM et Paul KANE, *Collected Poems and Translations*, New York, Library of America, 1994, p. 285.

ruisselet, ce cours d'eau d'une intensité si faible que son mouvement perpétuel ne se laisse apprécier qu'à la faveur de la parole du poète.

Les éloges reçus pour ces premiers vers encouragent Emerson à embrasser la carrière de poète dans ses jeunes années³. S'il ne se fait pas tout d'abord connaître pour ses poèmes, Emerson n'en publie pas moins trois recueils de son vivant. En 1847, Emerson publie *Poems* qui compte soixante poèmes parmi lesquels figurent ses plus célèbres. En ouverture de ce recueil, « The Sphinx » invite le lecteur à résoudre l'énigme de l'exclusion supposée de l'homme du bonheur universel de la nature. Face à la réponse dédaigneuse du poète selon qui joie et peine sont des composantes du grand dessein de l'amour, le sphinx ne se jette pas du haut d'un rocher, mais disparaît dans des volutes colorées évanescentes, et prononce ces derniers mots qui résonnent comme une invitation à découvrir le poème « Each and All » : « Who telleth one of my meanings, / Is master of all I am⁴. » D'autres poèmes, dont les titres évoquent le plus souvent des personnages mythologiques, légendaires ou historiques, traitent de la figure du poète et de la pratique poétique elle-même. « Bacchus » lie ainsi l'écriture poétique à l'enivrement divin⁵ : inspiré par l'ivresse dyonisiaque, le poète flotte à sa guise à travers toutes les natures (« May float at pleasure through all natures⁶ »). Le deuxième des poèmes intitulés « Merlin » met quant à lui en évidence la qualité métaphysique de la rime du poète. L'avant-dernier poème de ce recueil n'est autre que le fameux « Threnody », élégie composée à la mémoire de son fils aîné, mort en 1842. Les vers qui expriment le chagrin varient dans leur métrique, comme pour rendre compte de l'incapacité à prendre la mesure

² *Ibid.*, p. 553-554.

³ Barbara PACKER, « Transcendentalism », in Sacvan BERCOVITCH (dir.), *The Cambridge History of American Literature - Volume Four: Nineteenth-Century Poetry, 1800-1910*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 89.

⁴ Ralph Waldo EMERSON, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Poems. A Variorum Edition*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 2011, n° . 12/9, p. 9.

⁵ Barbara PACKER, « Transcendentalism », *op. cit.*, p. 100.

⁶ Ralph Waldo EMERSON, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Poems. A Variorum Edition, op. cit.*, p. 233.

de ce chagrin désigné comme un blasphème (« the blasphemy of grief⁷ ») dont l'écho résonne jusqu'au cœur de l'essai « Experience » de 1844, dans lequel Emerson se désole que l'affliction ne lui enseigne rien (« I grieve that grief can teach me nothing⁸ »). Enfin, le recueil se referme sur un nouvel hymne à Concord, composé vingt-deux ans après « No. 13 Hymn Written in Concord », comme pour récompenser d'un sujet familier les lecteurs qui se seraient enhardis à lire le recueil jusqu'au bout.

La pratique poétique d'Emerson se poursuit au cours des deux décennies qui suivent et la publication de quelques poèmes dans *The Dial* ou *The Atlantic Monthly Magazine*, avant d'aboutir à la publication de *May-Day and Other Pieces* en 1867. Le poème « May-Day » est placé au début de ce deuxième recueil qui comporte par ailleurs trente poèmes inédits, treize des devises placées en exergue des essais, trente quatrains et diverses traductions. La nouvelle publication des devises, cette fois-ci détachées des essais et réimprimées de façon autonome, souligne un choix éditorial qui laisse penser que ces poèmes ne se lisent pas seulement à l'aune des essais qu'ils précèdent, telle la parole d'un oracle que le texte en prose tenterait d'interpréter par la suite, mais aussi pour ce qu'ils sont, dans la singularité de leur expression gnomique caractéristique de la poésie persane de Hafiz⁹. Ainsi, la première devise introductrice à l'essai « Compensation » souligne, dans la tension bipolaire des grands antagonismes, l'obéissance des objets naturels aux lois économiques qui gouvernent les hommes :

Mountain tall and ocean deep
Trembling balance duly keep.
In changing moon and tidal wave
Glows the feud of Want and Have¹⁰.

⁷ *Ibid.*, p. 295.

⁸ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 473.

⁹ Barbara PACKER, « Transcendentalism », *op. cit.*, p. 105.

¹⁰ Ralph Waldo EMERSON, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Poems. A Variorum Edition*, *op. cit.*, p. 484.

La seconde devise procède elle par analogie et murmure un encouragement à l'homme, auquel il faudrait rappeler que le succès économique ne le prive pas de sa richesse intérieure, tout comme le lierre, grimpant sur l'orme, n'attaque pas sa constitution, de sorte qu'il se tient toujours debout :

Man's the elm, and Wealth the vine;
Stanch and strong the tendrils twine:
Though the frail ringlets thee deceive,
None from its stock that vine can reave¹¹.

En effet, le succès et la richesse n'achètent pas le véritable bonheur d'un homme, ou même d'un État, comme le rappelle ensuite la devise de « Politics » : « Fear, Craft, and Avarice / Cannot rear a State¹² ». Ainsi, les devises se lisent individuellement et se répondent entre elles, tout autant que les essais déploient leur sens dans une prose elle-même innervée de poésie.

« May-Day » marque déjà la fin effective de la carrière de poète d'Emerson, et constitue à double titre son poème le plus long : long de 663 vers et long de 27 ans de composition. La première trace du poème remonte à 1838 et un fragment de 41 vers indexés sous le titre de « Spring ». Dans les années qui suivent, Emerson augmente ce poème de nouveaux fragments dont certains seulement sont conservés dans la version finale. Au mois d'avril 1867 apparaît le titre « May-Day » en chapeau d'un autre poème de 67 vers dont seul le titre sera conservé pour achever le lacunaire « Spring ». De l'aveu d'Emerson et ses enfants Ellen et Edward, la structure du poème demeure insatisfaisante et contrevient au principe d'unité organique qui aurait voulu que l'agencement du poème mime l'avènement du printemps¹³, de sorte que le travail d'édition se poursuit sur une autre décennie jusqu'à la publication de *Selected Poems*, dernier recueil qui offre une version raccourcie du poème.

¹¹ *Ibid.*, p. 485.

¹² *Ibid.*, p. 486.

¹³ *Ibid.*, p. 312.

Selected Poems est publié en 1876 et forme le canon de l'œuvre poétique d'Emerson. Le choix se porte sur 24 des 60 poèmes qui constituent *Poems*, 11 des 44 de *May-Day and Other Pieces*. Emerson hésite à leur ajouter « The World-Soul », « Alphonso of Castile », « Mithridates », « Fate », « Guy », « Woodnotes, I and II », « Monadnoc », « A Fable », « Astraea », « Compensation », « The Amulet » et « Hymn at the Second Church ». « Compensation » mis à part, tous sont conservés pour l'édition, également augmentée de deux « Proposed Additions » : « April » et « The Nun's Aspiration », poèmes inédits. Il n'est pas fait mention de « May-Day », pas même dans la catégorie « Questionable », mais le spectre de « May-Day » subsiste malgré tout dans « The Harp », premier poème du recueil qui n'est autre qu'un passage de la version publiée de « May-Day » alors composé en 1861. Cette année-là, Emerson note dans son journal un souvenir de jeunesse bercé par le plaisir d'une mélodie, celle de la harpe éolienne ou de la poésie par exemple :

How sufficing was mere melody! The thought, the meaning was insignificant; the whole joy was in the melody. For that I read poetry, & wrote it; and in the light of that memory I ought to understand the doctrine of Musicians, that the words are nothing, the air is all.
 What a joy I found, & still can find, in the Aeolian harp! What a youth find I still in Collin's "Ode to Evening," & in Gray's "Eton College"! What delight I owed to Moore's insignificant but melodious poetry¹⁴!

Tout comme la seconde devise de « Compensation » tresse des liens entre homme et richesse, « The Harp » fond musique et poésie dans une activité unique, et rappelle les vers candides de « No. 13 Hymn Written in Concord », comme si le cercle poétique qu'Emerson s'était efforcé de tracer au cours de sa carrière se refermait tout d'abord dans ce poème, puis dans une relecture de ses poèmes les plus célèbres. La dernière strophe rend compte du souvenir rapporté dans son journal et évoque la joie qu'Emerson avait éprouvée à

¹⁴ Ralph Waldo EMERSON, *Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson, Volume XV: 1860-1866*, Cambridge, Harvard University press, 1982, n° . 16/15, p. 118.

entendre une musique, qui devait réveiller les souvenirs de son enfance, comme si le cours de sa vie défilait devant ses yeux sur son lit de mort :

O joy, for what recoveries rare!
Renewed, I breathe Elysian air,
See youth's glad mates in earliest bloom,—
Break not my dream, obtrusive tomb!
Or teach thou, Spring! The grand recoil
Of life resurgent from the soil
Wherein was dropped the mortal spoil¹⁵.

Ces vers achèvent symboliquement la carrière poétique d'Emerson, qui ne publie plus de poèmes après ce dernier recueil. Il aura publié 250 poèmes et laisse à sa mort 450 poèmes manuscrits dans ses journaux, adressés dans des lettres et griffonnés dans des livres.

Le poète

Mais plus encore que sa pratique de la poésie, c'est la figure du poète qui fascine Emerson tout au long de sa carrière. Le 3 novembre 1841, quelques mois après la publication des *Essays*, Emerson expose « The Poet », la troisième conférence d'une série intitulée « The Times ». Cette conférence n'est pas publiée du vivant d'Emerson mais innerve d'autres de ses écrits : certains fragments apparaissent dans « The Poet », le célèbre essai de 1844, alors que d'autres paragraphes sont recopiés dans « Poetry and Imagination » et qu'un long passage est reporté dans « Eloquence » — deux essais publiés dans *Letters and Social Aims* en 1875.

Avec cette conférence, Emerson circonscrit un premier cercle autour de la figure du poète, et centre son propos sur l'avènement inéluctable du poète américain. Le texte de cette conférence suit le cours traditionnel d'un exposé et présente en introduction les deux enjeux

¹⁵ Ralph Waldo EMERSON, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Poems. A Variorum Edition, op. cit.*, p. 587-588.

essentiels de cette allocution : le pouvoir que le poète exerce ainsi que les moyens et les ressources qu'il emploie, et le rôle qu'il doit jouer à son époque¹⁶. Cette structure s'avère singulière pour tout lecteur habitué aux essais d'Emerson, du fait du décentrement constant d'un propos qui se meut dans un mouvement de répétition et d'annulation pour s'interrompre sans avoir passé le pas de la synthèse dialectique. Pourtant, le mode d'écriture circulaire apparaît déjà dans l'arborescence des nombreuses énumérations, illustrations de déclarations à l'allure de commandements¹⁷. Simplement juxtaposés dans le texte de conférence, ces exemples forment dans l'essai qui lui fera suite le centre de nouveaux cercles déployés dans la progression de la pensée.

Selon Emerson, la poésie trouve son origine dans le besoin d'expression né de la constante inadéquation du langage aux nouvelles créations de la nature¹⁸. Pour lui, la nature ne se répète pas, mais se renouvelle constamment de sorte que l'homme, pour être en phase avec la nature, se trouve dans l'obligation de se reformuler constamment. Or l'expression première est poétique, et celle-ci précède la prose car elle est création du langage. Seul le langage poétique semble en mesure de restituer fidèlement les mouvements de la nature et d'énoncer l'homme nouveau en prise avec elle. Dans son désir d'expression, seul vecteur de symbiose avec le monde, Emerson place ses espoirs dans le poète : celui-ci doit révéler les hommes à eux-mêmes. En effet, si les hommes sont tous des poètes en puissance, ils éprouvent les plus grandes difficultés à formuler des pensées nouvelles, en phase avec leur temps et leur territoire, car l'intellect se meut dans la répétition des pensées des ancêtres, pétrifiées par la force ossificatrice du temps.

¹⁶ Ralph Waldo EMERSON, *The Early Lectures of Ralph Waldo Emerson*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1972, n° . 3/3, p. 348.

¹⁷ Voir Agnès DERAÏL-IMBERT, « "Circles", ou circonscriptions », *op. cit.* François Specq distingue pour sa part trois modes d'énonciation (disjonction, injonction, conjonction) qui « forment le cœur d'une rhétorique participative engageant le lecteur dans l'aventure du discours ». Voir François SPECQ, « L'éthique littéraire d'Emerson », *Ralph Waldo Emerson dans ses textes - Rhétorique et philosophie*, 2004, n° 37, Cahiers Charles V, p. 64.

L'essai « The Poet » de 1844 reprend en majeure partie ce propos, mais procède d'une méthode qui ne vise plus tant la progression logique que la diffusion par capillarité d'un énoncé déclaratif, constamment décentré pour circonscrire un nouveau cercle, jusqu'à l'irruption du dernier paragraphe où le propos fausse compagnie à la circonférence des cercles et s'élève depuis la surface du langage commun vers un plateau d'énonciation céleste :

O poet! a new nobility is conferred in groves and pastures, and not in castles, or by the sword-blade, any longer. The conditions are hard, but equal. **Thou shalt** leave the world, and know the muse only. **Thou shalt** not know any longer the times, customs, graces, politics, or opinions of men, but shalt take all from the muse. [...] **Thou shalt** lie close hid with nature, and canst not be afforded to the Capitol or the Exchange. The world is full of renunciations and apprenticeships, and this is thine: **thou must** pass for a fool and a churl for a long season. [...] And **thou shalt** not be able to rehearse the names of thy friends in thy verse, for an old shame before the holy ideal. And this is the reward: that the ideal shall be real to thee, and the impressions of the actual world shall fall like summer rain, copious, but not troublesome, to thy invulnerable essence. **Thou shalt** have the whole land for thy park and manor, the sea for thy bath and navigation, without tax and without envy; the woods and the rivers **thou shalt** own; and **thou shalt** possess that wherein others are only tenants and boarders. Thou true land-lord! sea-lord! air-lord! **Wherever** snow falls, or water flows, or birds fly, **wherever** day and night meet in twilight, **wherever** the blue heaven is hung by clouds, or sown with stars, **wherever** are forms with transparent boundaries, **wherever** are outlets into celestial space, **wherever** is danger, and awe, and love, there is Beauty, plenteous as rain, shed for thee, and though thou shouldst walk the world over, **thou shalt** not be able to find a condition inopportune or ignoble¹⁹. (c'est moi qui souligne)

L'invocation au poète prend le tour d'une énumération de commandements : abandon du monde pour la muse et elle seule, oubli de l'époque et des opinions des hommes, ou encore refuge au sein de la nature. Le territoire qu'Emerson attribue au poète est par ailleurs infini : partout où la nature se meut, que les flocons tombent, que l'eau coule ou que les oiseaux volent, le poète est chez lui, et en ces terres qui s'étendent au-delà de l'horizon, le poète ne trouve jamais de circonstance inopportune ou dépourvue de noblesse.

¹⁸ Ralph Waldo EMERSON, *The Early Lectures of Ralph Waldo Emerson, op. cit.*, p. 348.

Avec la publication de *Representative Men* en 1850, trois ans après celle de *Poems*, Emerson développe le propos de « The Poet » et l'étend dans « Uses of Great Men », introduction aux « grands hommes », expression qu'il juge injurieuse comme pour anticiper et dissiper à la fois les attaques d'élitisme²⁰. Partant d'une question rhétorique, il affirme que la société s'apparente à une école pestalozienne, où les hommes sont tour à tour enseignants et étudiants, de sorte que l'identification de grands maîtres procède davantage du portrait d'hommes au potentiel accompli que de l'éloge d'un cercle fermé d'intellectuels qui se distinguent des hommes ordinaires. Les hommes qu'Emerson appelle « représentatifs » rappellent les grands hommes de Hegel, ces hommes « à la pointe de toutes les actions, et donc aussi des actions historiques²¹ ». Les hommes représentatifs forment des exemples d'hommes qui ont pu accomplir leur plein potentiel dans un champ de compétences particulier. Au milieu de Platon le philosophe, et de Goethe l'écrivain, Emerson fait de Shakespeare le poète représentatif. Pour autant, Shakespeare n'est pas le nom du poète qu'Emerson cherche en vain dans son essai de 1844²², car, lu à l'aune du premier essai de la seconde série, « Shakespeare; or, the Poet » soulève certains paradoxes. D'une part, le génie poétique consiste ici en un manque d'originalité total²³, et dans l'aptitude du poète à sélectionner les meilleures pensées d'une époque, alors que la production de pensées originales semble constituer l'un des crédos du poète de 1844. D'autre part, le lecteur peut s'étonner de lire dans *Representative Men* le portrait du poète élisabéthain dans la mesure où le premier essai se lit davantage comme l'exhortation, faite à la jeune garde intellectuelle américaine, répétée depuis « The American Scholar », de s'affranchir des formules européennes. Par-delà le portrait de Shakespeare, l'essai esquisse les contours de la question

¹⁹ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 467-468.

²⁰ *Ibid.*, p. 629.

²¹ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Principes de la philosophie du droit*, Paris, Flammarion, 1999, p. 391.

²² Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 465.

²³ *Ibid.*, p. 711.

de l'originalité, reprise dans l'essai « Quotation and Originality » de 1875. L'originalité ne consiste pas tant à produire des pensées inédites qu'à élever des pensées universelles au rang qui leur fait justice. La dette de Shakespeare envers Ben Jonson n'en est pas une, dans la mesure où le dramaturge de la Renaissance fait seulement balbutier la langue alors que son successeur lui donne une voix royale²⁴, par laquelle ne transparait pas l'égotisme d'un auteur singulier²⁵, car l'essence même de la poésie est de surgir depuis l'invisible pour abolir le passé et refuser l'histoire²⁶. À ce titre, Emerson déclare que la poésie la plus haute est d'abord expérience, une expérience métamorphosée pour devenir pensée²⁷.

La poétique

L'alternance de publication entre les essais et les recueils de poésie se poursuit après 1850 et la publication de *Letters and Social Aims* en 1875 intervient huit ans après celle de *May-Day and Other Pieces*. À la différence des volumes d'essais, le projet de *Letters and Social Aims* n'est pas une initiative d'Emerson, mais celle d'un éditeur anglais qui, en 1870, fait fi de l'opinion de l'auteur et souhaite dans un premier temps publier un recueil d'articles parus dans *The Dial* entre 1840 et 1844. Emerson interrompt la manœuvre à temps et formule la promesse d'un volume composé par ses soins, augmenté de nouveaux essais. En 1872, seul « Poetry and Imagination » est achevé avant que la maison d'Emerson ne brûle le 24 juillet. Les épreuves de cet essai se révèlent confuses, avec de nombreuses répétitions de phrases, mais cet incendie reporte le travail d'écriture car le choc consécutif à l'événement précipite Emerson dans la maladie. Au retour de son voyage de convalescence, il apprend la mort de l'éditeur anglais et pense être libéré de tout engagement. Mais en 1875, les successeurs de la

²⁴ *Ibid.*, p. 717.

²⁵ *Ibid.*, p. 722.

²⁶ *Ibid.*, p. 719.

maison d'édition s'enquière du volume promis. Emerson reprend ses épreuves mais fait rapidement de James Elliot Cabot son exécutif littéraire pour qu'il l'assiste dans ce travail²⁸. Ainsi, sous contrôle d'Emerson, Cabot sélectionne, découpe, recoupe, structure et réorganise des extraits de journaux, des passages de conférences et des extraits de sermons, en demandant à leur auteur de préciser sa pensée ou d'ajouter une phrase çà et là. À titre d'exemple, Cabot précise dans sa préface à *Letters and Social Aims* de la Fireside Edition, que l'essai « Immortality » comporte différents passages écrits à cinquante ans d'intervalle²⁹.

Le travail d'édition entrepris par Cabot pour « Poetry and Imagination » transparaît dans la structure de l'essai, qui ne se meut pas dans les énoncés circulaires caractéristiques des deux premières séries. L'essai ne suit pas non plus une progression logique à la manière de la conférence sur le poète de 1841, mais procède par une série de fragments qui s'apparentent aux entrées d'un glossaire qui circonscrirait un nouveau cercle de la pensée d'Emerson, en s'immiscant dans les béances aporétiques des autres essais. « Poetry », « Imagination », mais aussi « Veracity », « Creation », « Melody, Rhyme, Form », « Bards and Trouveurs », « Morals » et enfin « Transcendancy » forment les sections de l'essai dans une mise en abyme de la méthode des essais, comme pour plonger toujours plus loin dans les tréfonds d'une pensée entêtée à résoudre l'équation de la poésie. À ce titre, l'essai ne se concentre plus tant sur la figure du poète que sur la poésie en tant que *praxis*.

Dans « Eloquence », il ne subsiste de « The Poet », la conférence de 1841, que les passages qui traitent de la langue, du pouvoir du langage et de son exercice dans les cercles sociaux. C'est à la lumière de cet essai que le lecteur comprend mieux pourquoi *Representative Men* ne dresse pas seulement le portrait de poètes, au sens strict, mais aussi de philosophes, d'hommes d'État et d'écrivains : ce sont des hommes dont la voix porte à

²⁷ *Ibid.*, p. 724.

²⁸ Ralph Waldo EMERSON, *The Works of Ralph Waldo Emerson*, Fireside Edition, 1909, n° . 12/8, p. iii.

²⁹ *Ibid.*, p. iv.

travers les âges, et dont l'éloquence enivre les contemporains d'un nouvel espoir. L'éloquence n'est pas seulement l'art qui s'épanouit dans les pays libres³⁰, elle est aussi le feu de caractère ou l'eau salvatrice qui maintient la santé universelle de toute société³¹, tout autant que la puissance qui permettra aux États-Unis de se formuler³².

« Persian Poetry » est l'un des quatre essais, avec « The Comic », « Quotation and Originality » et « Progress of Culture », dont l'apparition dans *Letters and Social Aims* est consécutive à une première publication. Paru tout d'abord dans le premier volume annuel de *The Atlantic Monthly Magazine* en 1858, « Persian Poetry » prend la forme d'un long article qui présente, plus qu'il ne commente, une sélection de poésie persane. Il identifie tout d'abord la vitalité des poèmes persans comme l'œuvre d'une écriture mimétique d'une vie suspendue à la tension constante entre le tout et le rien – « All or nothing is the genius of Oriental life³³ ». Puis il souligne la densité des poèmes courts et la logique anarchique de l'argument des poèmes plus longs³⁴, avant de peindre le portrait de Hafiz, le prince des poètes persans³⁵, et de s'émerveiller de la rapidité avec laquelle certains de ses vers changent d'humeur :

See how the roses burn!
Bring wine to quench the fire!
Alas! the flames come up with us,
We perish with desire³⁶.

Du fait de l'absence de hiérarchie dans les thèmes abordés, tout sujet est digne d'être traité pour Hafiz, et par voie de conséquence, une morale plus profonde peut être tirée de toute observation. Une telle approche de la poésie demande une forme d'audace, qui n'est autre

³⁰ *Ibid.*, p. 110.

³¹ *Ibid.*, p. 114.

³² *Ibid.*, p. 128.

³³ *Ibid.*, p. 226.

³⁴ *Ibid.*, p. 230-231.

³⁵ *Ibid.*, p. 231.

³⁶ *Ibid.*, p. 232.

que le fruit du sentiment éprouvé par un esprit aussi total et bon que le monde lui-même, et qui habilite le poète à s'exprimer avec autorité³⁷. Le portrait de Hafiz et la présentation de quelques-uns de ses vers se poursuivent ainsi, mais le commentaire s'efface peu à peu pour laisser place à un florilège de citations choisies. L'article prend alors la tournure d'une présentation du poète, conduite par l'intermédiaire qu'est Emerson, entremetteur qui s'efface lentement de la conversation pour laisser dialoguer le lecteur et les poèmes de Hafiz.

Plusieurs essais de *Letters and Social Aims* procèdent ainsi par sélection et collage de fragments, comme pour replier sur elle-même l'œuvre en prose d'Emerson, ou pour joindre quelques-uns des nœuds restés orphelins dans son vaste rhizome littéraire. Peut-être n'est-ce alors pas un hasard si le dernier recueil de poésie publié la même année par Emerson obéit à un *modus operandi* similaire.

Parnassus est le nom que porte la longue anthologie de poésie qu'Emerson édite en 1875. Le titre fait référence au mont situé en Grèce, que la mythologie grecque consacre demeure d'Apollon, résidence des muses, et par conséquent lieu sacré où séjournent symboliquement les poètes. Dans son *Parnassus* à lui, Emerson accueille les poètes dont les vers revêtent une importance historique ou un sens qu'il juge profond, attirent son attention sur un distique particulier ou même une simple expression, trahissent un défaut de musicalité poétique mais révèlent dans le même temps la richesse d'une vérité qui elle, aurait entraîné une mélodie³⁸.

A l'exception de Goethe, tous les poètes de l'anthologie rédigent en langue anglaise, de sorte qu'un tel choix éditorial peut s'interpréter, sans qu'aucune entrée du Journal d'Emerson ne semble attester une quelconque fréquentation des recueils d'Alphonse Lemerre, comme une réponse au *Parnasse contemporain*, qui publie en l'espace de trois volumes plus de cent poètes de langue française, parmi lesquels figurent entre autres

³⁷ *Ibid.*, p. 234.

Baudelaire, Gautier, Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam ou France. Le canon de *Parnassus* repose quant à lui sur Chaucer, Shakespeare et Milton, dont Emerson ne retient aucun vers de *Paradise Lost*, poème épique qui se doit de figurer dans toute bibliothèque digne de ce nom³⁹. L'anthologie s'étoffe d'auteurs britanniques, parmi lesquels figurent notamment Shelley, Byron, Scott, Keats, Coleridge, Wordsworth et Tennyson, et de poètes américains qui comptent, Bryant, Longfellow, Very, Channing, Thoreau ou Lowell – des contemporains d'Emerson en vue dans les cercles poétiques.

Si le lecteur peut trouver étrange que Whitman manque à l'appel, il s'étonne tout autant de lire le nom d'Emerson avant de comprendre que « The Last Farewell » est signé de la main de son frère, Edward, décédé en 1834. Ce poème, déjà publié dans *May-Day and Other Pieces*, est l'œuvre qu'Edward compose lors du trajet qui le mène à Porto Rico en 1832. Ce voyage doit lui permettre de recouvrer la santé, mais dans une lettre à son frère aîné, Edward met fin aux espoirs de ses proches : « the arrow of the angel has gone too deep⁴⁰ ». L'insertion de ce poème semble donc relever de l'hommage au frère cadet, promis à un brillant avenir mais parti trop tôt en 1834, et affirme la volonté de Ralph Waldo de le faire reposer auprès des plus grands poètes de langue anglaise, dans cette demeure éternelle où les vers se répondent à des décennies ou même des siècles les uns des autres, de part et d'autre de l'Atlantique.

Cette anthologie se lit aussi comme une dernière exhortation au lecteur à venir séjourner dans cette demeure poétique, qui ne repose pas sur le sol terrestre et ne connaît pas l'outrage du temps, dans un monde poétique qui n'est que pure création, création incessante du langage, transcription des renouvellements constants de la nature :

The imagination wakened brings its own language, and that is always musical. It may or may not have rhyme or a fixed metre; but it will always have its special

³⁸ Ralph Waldo EMERSON (dir.), *Parnassus*, Cambridge, The Riverside Press, 1875, p. iv.

³⁹ *Ibid.*, p. vii.

⁴⁰ Robert D. RICHARDSON, *Emerson - The Mind on Fire*, University of California Press, 1997, p. 183.

music or tone. Whatever language the bard uses, the secret of tone is at the heart of the poem. Every great master is such by this power, [...]. The true inspiration always brings it. Perhaps it cannot be analyzed; but we all yield to it. [...] Poems may please by their talent and ingenuity; but, when they charm us, it is because they have this quality, for this is the union of nature with thought⁴¹.

L'union de la nature et de la pensée est bien le défi lancé à la langue qui doit s'armer du poème et du langage poétique pour accomplir sa mission. La poésie s'entend alors au sens large, comme un plateau sur lequel se hisse l'homme pour embrasser le monde d'un regard synoptique, à la manière dont le poète, appelé par la voix d'un millier de ménestrels à trouver refuge dans les mélodies célestes, gravit le mont Parnasse devenu le mont Monadnock dans le New Hampshire dans le poème « Monadnadic⁴² ».

Parnassus forme ainsi cette demeure céleste et poétique dont Emerson est l'architecte et l'hôte. Elle est l'œuvre d'un auteur épris de poésie, à laquelle il a consacré sa vie, comme en témoignent ses nombreux poèmes, ses différents essais sur le poète ou la poésie, et cette anthologie. Mais il serait incomplet de cantonner son œuvre poétique aux textes présentés jusqu'ici, car, à vrai dire, c'est bien toute son œuvre qui est innervée de poésie.

⁴¹ Ralph Waldo EMERSON (dir.), *Parnassus*, *op. cit.*, p. x-xi.

⁴² Ralph Waldo EMERSON, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Poems. A Variorum Edition*, *op. cit.*, p. 120.

Interlude : Le seuil poétique du sphinx

« Tout est énigme dans les poètes », disait Platon. Mais il faut que, dans ces sortes d'énigmes, il y ait à la fois un sens apparent qui soit beau et un sens caché qui soit plus beau.

Joseph Joubert,
Pensées

“Speak, thou vast and venerable head,” muttered Ahab, “which, though ungarnished with a beard, yet here and there lookest hoary with mosses; speak, mighty head, and tell us the secret thing that is in thee. [...] O head! thou hast seen enough to split the planets and make an infidel of Abraham, and not one syllable is thine!”

Herman Melville,
Moby-Dick; or, The Whale

L'importance qu'Emerson accorde à « The Sphinx » se signale par la position que le poème occupe dans chacune de ses publications. En le plaçant en ouverture du premier recueil *Poems* (1847), puis de l'anthologie *Selected Poems* (1876), Emerson consacre systématiquement ce poème comme l'ouverture à son œuvre poétique. Pourtant, si « The Sphinx » doit se lire comme une porte d'entrée dans le monde des poèmes, cette dernière semble fermée à double tour, tant et si bien que le fils d'Emerson, Edward, décide de destituer le poème de sa position initiale pour la Centenary Edition de 1904 : « [The] Sphinx has no doubt cut off, in the very portal, readers who have found good and joyful words for themselves, had not her riddle been beyond their powers¹ ». En opérant ce choix éditorial, Edward Emerson se range à l'avis d'Oliver Wendell Holmes qui considère en 1884 que le poème s'adresse aux « initiés » (« the adept »), et non pas aux « débutants » (« the beginner² »).

¹ Ralph Waldo EMERSON, *The Works of Ralph Waldo Emerson, op. cit.*, p. 403.

² Oliver Wendell HOLMES, *Ralph Waldo Emerson*, Boston, Houghton Mifflin, 1884, p. 330.

La composition de ce poème débute en mai 1840 et la première version comprend alors les huit premières et les quatre dernières strophes du poème final³. Le 21 juillet de cette même année, Emerson envoie une autre version, augmentée de quatre strophes, à Margaret Fuller, mais ce n'est que le 24 novembre qu'Emerson lui transmet la version finale qui sera publiée dans le premier numéro de *The Dial*, en janvier 1841⁴. En d'autres termes, Emerson compose « The Sphinx » au moment où il travaille aux essais qui forment la première série parue en 1841. Aussi le thème du sphinx se retrouve-t-il dans un passage de l'essai « History », dans lequel Emerson s'appuie sur le mythe du sphinx pour engager son lecteur à répondre des événements qui jalonnent son existence :

As near and proper to us also is that old fable of the Sphinx, who was said to sit in the roadside and put riddles to every passenger. If the man could not answer she swallowed him alive. If he could solve the riddle, the Sphinx was slain. What is our life but an endless flight of winged facts and events ! In splendid variety these changes come, all putting questions to the human spirit. Those men who cannot answer by a superior wisdom these facts or questions of time, serve them. Facts encumber them, tyrannize over them, and make the men of routine, the men of *sense*, in whom a literal obedience to facts has extinguished every spark of that light by which man is truly man. But if the man is true to his better instincts or sentiments, and refuses the dominion of facts, as one that comes of a higher race, remains fast by the soul and sees the principle, then the facts fall aptly and supple into their places ; they know their master, and the meanest of them glorifies him⁵.

Dans « History », le sphinx est simplement présenté comme le symbole de la force tétanisante qu'exercent les événements sur les hommes, mais c'est dans ce poème que la figure intimidante du sphinx est appelée à être vaincue.

Si la figure du sphinx est donc présente à la fois dans l'œuvre en prose d'Emerson et dans sa poésie, elle intéresse aussi d'autres auteurs contemporains d'Emerson. Dans *Moby-*

³ Ralph Waldo EMERSON, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Poems. A Variorum Edition, op. cit.*, p. 3.

⁴ *Ibid.*

⁵ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 252.

Dick, le chapitre « The Sphynx » compare la tête du cachalot à un sphinx⁶. Sandra Morris identifie un autre exemple chez Melville, dans le poème *Clarel*, lequel se termine par une allusion au sphinx, figure d'impénétrabilité qui innerve le texte dans son ensemble. Chez Poe, la nouvelle « The Sphinx » est une énigme sur la mort, rapportée par un narrateur qui a fui une épidémie, avant de comprendre qu'il a emmené le sphinx léthal dans sa fuite. Sandra Morris identifie d'autres exemples et liste successivement « The Sphinx's Children » de Rose Terry Cooke, un billet moral paru dans *The Atlantic Monthly*, « Oedipus and the Sphinx », un poème anonyme publié à la suite d'une recension de *The Conduct of Life* dans le numéro de janvier 1862 du *Continental Monthly*, ou encore « The Riddle », un poème de Christopher Cranch paru dans le même numéro de *The Dial* que le poème d'Emerson⁷.

Ces différents exemples donnent un bref aperçu de l'effervescence littéraire que suscite alors la figure du sphinx, expression immémoriale de l'énigme, du paradoxe, de l'inexplicable. Le poème d'Emerson ne déroge pas à cette règle et met en scène une sphinge et un poète dont les identités vacillent dans un mouvement qui ébranle le mythe œdipien. Plus encore, en tant qu'il constitue le seuil de l'œuvre poétique d'Emerson, il invite le lecteur à cultiver le doute sur les conclusions qu'il tirerait trop vite de sa fréquentation des poèmes.

Identités vacillantes

Au moment de frapper à la porte des poèmes d'Emerson, le lecteur est accueilli par une sphinge qui ne tarde pas à poser une première énigme pour le moins déroutante :

⁶ Herman MELVILLE, *Redburn, White-Jacket, Moby-Dick*, New York, The Library of America, 1983, p. 1125-1127.

⁷ Ralph Waldo EMERSON, Sandra MORRIS et Joel PORTE, *Emerson's Poetry & Prose, op. cit.*, p. 779.

« Who'll tell me my secret, / The ages have kept⁸?— » L'attente du lecteur est ainsi troublée dès la première strophe, car la question qui lui est adressée – le poème donne à comprendre seulement plus tard qu'elle s'adresse à un poète –, ne reprend pas les termes du célèbre mythe œdipien, mais interroge au contraire l'identité de la personne qui saura révéler le secret de la sphinge. La réponse que le lecteur formule victorieusement pour lui-même dès le titre du poème, s'avère insatisfaisante : l'Homme – le genre humain – n'est pas la réponse à l'énigme d'une sphinge qui ne semble pas connaître elle-même la solution. La réponse mythologique entre ainsi en conflit avec la réponse attendue par la sphinge : à la généralité conceptuelle de l'Homme succède le particularisme identitaire *d'un* homme, ou du moins, *d'un* être vivant doué de parole (« Who'll tell me my secret »). Ainsi bouleversé par la renégociation des termes de l'énigme, le lecteur est plongé dans le même état de perplexité que celui de la sphinge.

Mais sans attendre de réponse, la sphinge poursuit, dans la deuxième strophe, son examen de conscience, en interrogeant la nature même du secret qu'elle porte :

“The fate of man-child;
The meaning of man;
Known fruit of the unknown;
Dædalian plan;
Out of sleeping a waking,
Out of waking a sleep;
Life death overtaking;
Deep underneath deep⁹?”

Les éléments de réponse que la strophe semble tout d'abord fournir sont tournés en simples hypothèses par le point d'interrogation de clôture. Chaque vers donne une possibilité de réponse fragmentaire, interrompue par un point-virgule, signe de discontinuité sémantique et marqueur de complexité grammaticale. La syntaxe de cette strophe donne ainsi le

⁸ Ralph Waldo EMERSON, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Poems. A Variorum Edition*, op. cit., p. 5.

⁹ *Ibid.*

sentiment que les vers pointent tous en direction du secret, sans pour autant pouvoir le formuler. De prime abord, donc, cette deuxième strophe inscrit le secret de la sphinge dans un questionnement métaphysique aussi complexe qu'irréductible à quelque proposition langagière.

Car si cette strophe ne dévoile pas le secret de la sphinge, elle en esquisse néanmoins les contours en donnant une coloration ontologique à l'épreuve de la réponse. Il est notamment question du « destin » de l'enfant-homme, du « sens » de l'homme, présenté comme le « fruit connu de l'inconnu », comme un « plan dédaléen » : l'homme est une équation dont la résolution dépend littéralement d'une inconnue (« the unknown »). Quelle peut bien être cette inconnue ? Ne s'agirait-il pas d'ailleurs d'un Inconnu ? C'est en tout cas le sentiment que donne la deuxième moitié de strophe, car les vers témoignent de la prédilection émersonienne pour la figure circulaire, décrite dans « Circles » comme le symbole suprême et divin du monde¹⁰. Par exemple, l'éveil (« waking ») et le sommeil (« sleeping ») sont deux antonymes réconciliés dans une structure chiasmatisque qui leur accorde une valeur équivalente. De façon analogue, le préfixe du prédicat « overtaking » et celui de la préposition « underneath » pointent vers deux mouvements opposés qui se suppriment dans l'économie des deux derniers vers.

Les deux premières strophes participent ainsi d'un creusement, qui s'apparente à une mise en abyme du vide sémantique – *qui* peut révéler ce secret, et en *quoi* peut-il bien consister ? – et contribue à faire vaciller l'édifice identitaire de la sphinge. Tourmentée par ces questions, elle ne se présente plus tant comme le monstre terrifiant qui dévore ceux qui faillissent à résoudre son énigme, mais comme une créature paradoxalement humaine, en proie au doute.

¹⁰ Voir Chapitre 1.

Cette impression se confirme par la relation que la sphinge entretient avec le poète. Si le mythe met en scène une sphinge silencieuse – en dehors de l'énonciation de son énigme – qui réduit au silence ceux qui ne sauraient résoudre son énigme, le poème dépeint une sphinge et un poète éloquents, que le jeu conversationnel place sur un pied d'égalité, tant et si bien que l'insolence du poète ne précipite pas la sentence de la sphinge mais une nouvelle question, désormais clairement adressée au poète :

“Dull Sphinx, Jove keep thy five wits!
Thy sight is growing blear;
Rue, myrrh, and cummin for the Sphinx—
Her muddy eyes to clear!”—
The old Sphinx bit her thick lip,—
Said, “Who taught thee me to name?
I am thy spirit, yoke-fellow,
Of thine eye I am eyebeam¹¹.

En se mordant les lèvres, la sphinge tout à la fois respecte et renverse le mythe œdipien. Elle remplit d'une part son office de dévoreuse, mais respecte d'autre part l'intégrité de son interlocuteur en ravalant sa colère (« to bite one's lip »). À ce titre, la morsure labiale devient le symbole d'un étranglement de la parole, de sa faillite à donner une expression vocale et langagière aux questions qui tourmentent la sphinge.

La question de la sphinge adressée au poète fait suite à une première réponse qui s'étend sur plus de cinq strophes. Placé dans la position œdipienne, le poète rompt avec la tradition mythologique en s'octroyant un droit de parole, autrement dévolu à la seule sphinge. La prise de parole du poète s'avère ainsi tout aussi déroutante que celle de la sphinge et c'est un poète sûr de lui et même présomptueux qui s'adresse à la sphinge :

I heard a poet answer,
Aloud and cheerfully,
“Say on, sweet Sphinx! Thy dirges
Are pleasant songs to me.

¹¹ Ralph Waldo EMERSON, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Poems. A Variorum Edition, op. cit.*, p. 8.

Deep love lieth under
These pictures of time;
They fade in the light of
Their meaning sublime.

“The fiend that man harries
Is love of the Best;
Yawns the pit of the Dragon,
Lit by rays from the Blest.
The Lethe of nature
Can't trance him again,
Whose soul sees the perfect,
Which his eyes seek in vain¹².”

La réponse du poète est gouvernée par le principe rhétorique de la négativité et le mouvement de l'évanescence. Le principe de négativité permet au poète de renverser le modèle discursif de la sphinge et de se réclamer ainsi d'une autorité équivalente. La sphinge est ainsi décrite comme « douce » (« sweet ») et « ses hymnes funèbres » (« dirges ») sont convertis en « chants plaisants » (« pleasant songs »), de telle sorte que le monstre n'incarne plus la terreur et se mue subitement en animal apprivoisé et docile. La négativité trouve une autre forme d'expression par l'intermédiaire de la réconciliation d'opposés, ou du moins, le déploiement d'un binôme polarisé. L'ennemi et l'amour sont ainsi liés par une relation attributive de façon à former une équation de deux vers dans laquelle l'homme est relégué à un sort subordonné, que l'incertitude syntaxique du verbe ne permet pas de sceller : si, de prime abord, il semble bien que ce soit l'homme qui harcèle l'ennemi (« that man harries »), la lecture régulière des poèmes d'Emerson et la reconnaissance d'une syntaxe souvent heurtée dirige le regard vers une possible inversion syntaxique, de telle sorte que « man » ne serait plus le sujet mais l'objet du prédicat « harries ». Une telle lecture viendrait confirmer le rôle marginal que l'homme, tel un figurant, tient dans la pièce qui met en scène l'amour

¹² *Ibid.*, p. 7.

du Meilleur. En reléguant l'homme au second plan, le poète se joue de l'énigme de la sphinge et prononce la vanité de la réponse tant attendue.

Par le mouvement d'évanescence, le poète enferme la réponse à formuler dans le cercle de l'intime, et même de l'invisible. L'amour est ainsi qualifié de « profond » (« Deep »), ici synonyme d'authentique, sincère ou véritable, et cet amour est à rechercher *sous* les « images du temps » (« pictures of time »). L'amour authentique est donc atemporel, et il ne peut se manifester dans un instantané photographique extrait d'une temporalité autrement insaisissable. Pour preuve, le poète en appelle au « sens sublime », envisagé comme le seul vestige qui subsiste, sous les affres du temps, de ces représentations. Dans la strophe qui suit, le poète poursuit son entreprise de domestication de la sphinge. Par l'intermédiaire d'une analogie qui fait du dragon une créature fabuleuse, non sans rappeler la sphinge elle-même, il la contraint à une existence carcérale au fond d'une « fosse » (« pit »), inondée par les rayons que dardent les Bienheureux (« the Blest ») sur elle. À l'aune de cette lecture, les rayons des Bienheureux s'invitent au sein d'une sphinge qui serait blessée, de la même manière que le poète s'immisce dans les failles de son énigme pour lui imposer son autorité. Le mouvement d'évanescence se poursuit encore dans la portée symbolique du Léthé, fleuve de l'Oubli, dont les âmes expiatrices devaient s'abreuver pour perdre le souvenir de leur vie antérieure et espérer un retour sur terre. Ainsi le Léthé annihile-t-il la possibilité de la transcendance (« The Lethe of nature / Can't trance him again, »), et donc, la possibilité d'élever le regard par-delà le visible à la manière dont l'espère la sphinge dans sa harangue — la perfection ne s'apprécie qu'à la faveur de l'âme, et non du regard (« Whose soul sees the perfect, / Which his eyes seek in vain »). Ces deux strophes prononcées par le poète intiment donc à la sphinge de délaisser une quête vouée à l'échec et lui proposent plutôt de se tourner vers elle-même pour trouver la réponse à l'énigme, dans

un écho à la formule célèbre de l'essai « History » : « The sphinx must solve her own riddle¹³. »

Pour que le poète advienne à lui-même, il lui faut déjouer – et se jouer de – l'énigme – y répondre serait déjà un acte de soumission à la volonté de la sphinge. Et si Sandra Morris écrit que le poète ne peut devenir lui-même qu'au prix de l'incomplétude de la sphinge¹⁴, le propos d'Emerson paraît en réalité plus radical encore : l'identité de la sphinge ne peut se formuler qu'en regard de l'incomplétude identitaire du poète, de la même façon que l'identité du poète ne se déploie qu'à la faveur d'une évanescence de l'identité de la sphinge. C'est aussi dire que les identités de la sphinge et du poète sont intimement liées, et que l'une ne peut, paradoxalement, se formuler *qu'en regard* de l'autre, de telle sorte qu'aucune ne peut entièrement s'exprimer — selon Sandra Morris, c'est précisément ce vacillement des identités qui confère au poème sa qualité dialogique : « As “yoke-fellow[s],” the poet and the Sphinx represent in part a subjectivity that is inevitably split, alienated both from itself and from other objects of its perception, and consequently possessor of a voice that is inherently dialogic¹⁵ ».

« And each answer is a lie »

D'un point de vue métapoétique, la voix dialogique qui gouverne le poème encourage le lecteur à cultiver le doute à chaque nouvelle fréquentation de l'œuvre poétique d'Emerson. Il s'agit bien d'un poème seuil (« threshold poem »), comme l'appelle Sandra Morris, car « The Sphinx » semble autant une invitation à pénétrer dans le recueil de poèmes qu'une mise en garde contre les dangers d'une interprétation hâtive. Plus

¹³ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 237.

¹⁴ Ralph Waldo EMERSON, Sandra MORRIS et Joel PORTE, *Emerson's Poetry & Prose*, *op. cit.*, p. 783.

¹⁵ *Ibid.*, p. 782.

précisément, l'invitation prononcée par « The Sphinx » est celle de se laisser aller à la duplicité de la subjectivité, tour à tour sphinge et poète, qui doit permettre au lecteur de sans cesse interroger le texte, bien plus que de prescrire une lecture, pour sans cesse renouveler *sa* lecture et faire du recueil un compagnon de route sur le chemin de l'existence. À la manière dont la sphinge doit se tourner vers elle-même pour trouver une réponse – en forme de nouvelle énigme – à sa propre énigme, le lecteur est invité à se tourner vers lui-même, *en* lui-même :

“Deeper, deeper,
Man's spirit must dive;
To his eye-rolling orbit
No goal will arrive;
The heavens that now draw him
With sweetness untold,
Once found,—for new heavens
He spurneth the old¹⁶.”

Partie intégrante de la réponse que le poète adresse à la sphinge, cette strophe poursuit, de façon plus évidente encore que les deux premières, le travail de creusement, de plongée en « soi », d'introspection. Le terme « deep » du premier vers recouvre sémantiquement deux formes de profondeurs – mesure spirituelle autant que spatiale – tout comme le terme « deep ». Mais le terme « deep », augmenté par la marque du comparatif « -er », est ici préféré à « deep », car la prononciation même de ce terme mime la chute en soi : la succession des consonnes « p », « f », « d » et, dans une certaine mesure, « r » en anglais américain. Ainsi répété, le terme fait entendre un vers qui chante l'écho d'une chute infinie en soi, que le deuxième vers confirme. En basculant vers la mesure spirituelle de la profondeur, ce deuxième vers souligne l'injonction faite à l'esprit humain de « plonger ». À ce titre, la sonorité du terme « dive » rappelle celle du verbe « die », augmentée de la lettre « v », comme pour conférer à la mort un nouvel élan vital – plonger serait en fin de compte

l'action de mourir pour mieux renaître, à la manière dont le prévoit le premier sacrement chrétien du baptême. Cette strophe est donc celle d'une chute infinie (« To aye-rolling orbit »), sans destination précise (« no goal »), et le poète suggère même que si la chute peut paradoxalement laisser espérer que s'ouvrent les portes des cieux, leur congédiement sera inexorable pour que s'ouvrent *d'autres* cieux. Il en va donc plus d'un mouvement que d'une destination, d'une disposition d'esprit à adopter que d'un état de réceptivité mentale en lequel se tenir, et c'est en ce sens que la réponse du poète fournit un enseignement au lecteur d'Emerson : plonger en soi pour faire renaître en nouveau lecteur à chaque nouvelle fréquentation des poèmes du recueil.

Il semble donc en aller d'une instabilité constante, d'un mouvement perpétuel qu'il appartient au lecteur de cultiver. Mais la strophe qui clôture la réponse du poète propose une conclusion sans doute plus nuancée : ces transitions constantes et ces alternances ne seraient en fin de compte qu'un modèle représentatif de l'exigence dont le lecteur doit faire preuve pour, au bout du chemin, car il existe, accéder en son cœur à une permanence – celle de l'amour :

“Eterne alternation
Now follows, now flies;
And under pain, pleasure,—
Under pleasure, pain lies.
Love works at the centre,
Heart-heaving alway;
Forth speed the strong pulses
To the borders of day¹⁷.”

Le premier vers de cette strophe met en scène deux termes éloignés d'un point de vue sémantique – l'un évoque la permanence (« eterne »), l'autre suggère l'intermittence (« alternation »). Mais la grammaire et la phonétique les rapprochent de telle sorte que leur

¹⁶ Ralph Waldo EMERSON, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Poems. A Variorum Edition*, op. cit., p. 7.

¹⁷ *Ibid.*, p. 8.

proximité semble aller de soi. La grammaire autorise ainsi l'adjonction du terme « eterne » à celui de « alternation » au prix d'une adjectivation du terme « eternity ». La phonétique, quant à elle, met au jour une proximité entre les deux termes par l'intermédiaire de la rime interne produite par la répétition du phonème « -ern », de telle sorte que la locution « eterne alternation » semble ne former plus qu'un seul syntagme. À l'inverse, l'action prédicative de ce groupe nominal se diffracte au deuxième vers en « follows » et « flies », comme si des voyelles s'étaient intercalées aléatoirement entre les consonnes « f », « l » et « s ». Les voyelles « o », voyelles arrière, et la diphtongue du verbe « fly », voyelle avant, marquent une scission phonologique qui se retranscrit par une différence sémantique : l'éternelle alternance, tantôt mène, tantôt suit la danse de ses propres révolutions. Ces deux premiers vers contribuent ainsi à nourrir le sentiment que le campement sémantique d'un terme peut être contextualisé de telle sorte que son sens particulier s'évanouisse dans celui d'une locution plurielle.

En s'annihilant ou en se complétant les uns les autres, les termes adoptent leur autonomie vis-à-vis d'un référent figé et immuable, et ils prônent une alternance qui se matérialise une nouvelle fois dans le bouillonnement consonantique des deux vers suivants. L'allitération de la consonne plosive « p » rythme la prononciation des deux termes autrement considérés comme opposés « pain » et « pleasure ». Deux mouvements œuvrent à leur réconciliation syntaxique. Tout d'abord, la répétition de la préposition « under » pointe vers un creusement qui aboutit à la mise au jour de différentes strates signifiantes : *sous* la douleur se trouve le plaisir, tout comme *sous* le plaisir se trouve la douleur. Il en va donc d'une exhumation archéologique des termes qui, par-delà le référent auquel ils sont arrimés en surface, se révèlent polysémiques. À ce premier mouvement unidirectionnel dirigé vers la profondeur succède un mouvement circulaire qui s'exprime par la structure chiasmatisque des deux vers : sous la douleur se révèle le plaisir, et sous ce plaisir se révèle la douleur. Ces mouvements participent ainsi d'une révolution, non pas excentrique, mais concentrique, dirigée vers la profondeur de soi et qui aboutit bel et bien à un centre intérieur.

Sans que le lecteur ne l'anticipe véritablement, l'amour est thématé dans les deux vers qui suivent comme la destination du chemin parcouru. Cet amour, qui n'est adressé à personne, semble inconditionnel et œuvre par lui-même et pour lui-même au « centre » de ce que le lecteur lit spontanément comme celui de l'être. Au « cœur » de l'être « pèse » donc cet amour, qui ne se dévoile qu'à la faveur d'un bégaiement de la parole signalé par la répétition de la consonne glottale « h » du diptyque « heart-heaving ». L'amour prend ainsi la forme d'un point d'ancrage pré-linguistique, d'où s'échappent, en toutes directions, d'innombrables syntagmes vocaux qui, s'ils acquièrent une signification différente par la suite, partagent pourtant une origine commune. À en croire cette strophe, descendre en soi revient à remonter la scansion du pouls vital – l'allitération en « p » – jusqu'au cœur de l'être, jusqu'au muscle qui fournit l'énergie nécessaire au souffle pour se projeter à nouveau au dehors (« Forth speed the strong pulses »), forcer le bégaiement pré-linguistique pour se métamorphoser en un mot ou un autre et aboutir à une langue finie (« To the borders of day. »). L'invitation que le poème lance au lecteur est donc celle de se départir d'un mode de lecture qui entretiendrait un rapport univoque des signes textuels aux référents, pour remonter l'arborescence des divers signes jusqu'au signe originel qui porte en lui les germes de toute ramification organique.

C'est en tout cas la lecture « univoque » qui pourrait être faite de « The Sphinx », si la sphinge ne nuançait, dans sa prise de parole finale, l'argument du poète. Dans une nouvelle mise en abyme, le poème opère également comme une mise en garde contre le triomphe hâtif de la lecture. Pour la mettre en évidence, il convient de revenir sur la réponse finale de la sphinge :

The old Sphinx bit her thick lip,—
Said, "Who taught thee me to name?
I am thy spirit, yoke-fellow,
Of thine eye I am eyebeam.

"Thou art the unanswered question;
Couldst see thy proper eye,
Always it asketh, asketh;

And each answer is a lie.
So take thy quest through nature,
It through thousand natures ply;
Ask on, thou clothed eternity;
Time is the false reply¹⁸.”

La réponse de la sphinge laisse entendre que la réplique du poète ne résout pas l'énigme, car l'intersubjectivité dont atteste la sphinge semble proscrire un quelconque enseignement délivré par le poète. Ainsi la sphinge révèle incarner l'esprit du poète (« I am thy spirit »), et même le regard qui émane de ses yeux (« Of thine eye I am eyebeam »). Plus manifestement, la sphinge décrit le poète comme son compagnon d'œuvre (« yoke-fellow »), de telle sorte que tous deux semblent partager une seule et même subjectivité, par-delà la voix dialogique qui gouverne le poème. Il apparaît ainsi que la confrontation n'a pas véritablement lieu, que le dialogue procède en fin de compte d'une seule et unique voix, qui tour à tour se diffracte en celle de la sphinge ou du poète, et se fond à nouveau en une seule. Ces méandres et détours qu'emprunte la voix expliquent dans une certaine mesure pourquoi le poème résiste sans cesse à une lecture univoque. Car la voix ne cesse de se fendre et de se refondre, de se fondre et de se refondre, le lecteur peine à fixer quelque signe duquel puisse découler une interprétation.

À l'aune de cette invitation et de cette mise en garde, il faut donc en conclure que la plongée en soi est un geste à renouveler à l'infini. Se départir d'une subjectivité particulière, plonger en soi et refaire surface, enivré d'une subjectivité collective – pour ne pas dire « universelle » –, est un mouvement qui s'expose aux risques d'une nouvelle individualisation de la pensée, sculptée par l'éthos. Le risque encouru est donc celui du mensonge (« And each answer is a lie. »), et c'est à la faveur de cette observation que la sphinge préfère s'en remettre à l'éternel acte de questionnement (« Ask on, thou clothed eternity ; »), seul geste qui semble fonder l'existence authentique. C'est donc à rebours du

¹⁸ *Ibid.*

cogito que « The Sphinx » entend fonder l'existence : non pas penser pour être, mais questionner pour exister. Et c'est bien ce que suggère le diptyque qui clôture le poème : « Who telleth one of my meanings, / Is master of all I am. » Peu importe au fond la réponse (« one of my meanings »), car celle-ci atteste seulement du questionnement qui commande (« master ») l'existence.

Première partie : Archéologue

Quel est le terme qui médiatisera le retour de la science à la poésie, il n'est pas difficile de le dire en général, puisqu'un tel moyen a existé dans la mythologie, avant que cette séparation qui nous semble à présent irréductible se soit produite. Mais comment une mythologie nouvelle, qui ne saurait être l'invention d'un poète isolé, mais celle d'une nouvelle génération, représentant en quelque sorte un seul poète, pourra surgir elle-même, c'est là un problème dont la solution dépend uniquement des destinées à venir du monde et du cours ultérieur de l'histoire.

Friedrich Wilhelm Schelling,
Le miracle de l'art

Dans son essai « History », Emerson voit dans le travail de l'archéologue Giovanni Battista Belzoni une méthode qui vise l'abolition de la distance qui sépare le sujet de la pyramide :

All inquiry into antiquity, — all curiosity respecting the Pyramids, the excavated cities, Stonehenge, the Ohio Circles, Mexico, Memphis, — is the desire to do away this wild, savage, and preposterous There or Then, and introduce in its place the Here and the Now. Belzoni digs and measures in the mummy-pits and pyramids of Thebes, until he can see the end of the difference between the monstrous work and himself. When he has satisfied himself, in general and in detail, that it was made by such a person as he, so armed and so motived, and to ends to which he himself should also have worked, the problem is solved; his thought lives along the whole line of temples and sphinxes and catacombs, passes through them all with satisfaction, and they live again to the mind, or are *now*¹.

Pour Emerson, le travail de l'archéologue consiste ainsi à explorer l'étrangeté d'un tombeau funéraire égyptien décrit comme « monstrueux », pour prendre conscience que l'édifice n'est autre que l'œuvre d'un semblable (« such a person as he ») et enfin s'appropriier l'ouvrage, revendiquer une familiarité présente qui abolit le passé. À travers l'œuvre de Belzoni, ce ne sont plus les âmes des pharaons qui habitent les tombes royales de Thèbes, mais Belzoni lui-

¹ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 241.

même qui promène sa pensée à travers les temples et les catacombes : le passé a été chassé pour que s'érige le présent.

De façon analogue, cette partie propose de mettre en lumière l'œuvre d'Emerson en tant qu'archéologue, et la manière dont l'essayiste américain se saisit des questions du passé pour les réinvestir et les actualiser. Plus précisément, cette partie s'attache à mettre en évidence le résultat de fouilles métaphysiques, sociologiques et poétiques, et à tracer les cercles qui circonscrivent la pensée émersonnienne. Une telle étude doit ainsi permettre de comprendre pour quelles raisons Emerson entend désormais déporter la question métaphysique, prononcée indécidable par Kant, depuis le domaine philosophique vers le champ poétique. Pour ce faire, il faut tout d'abord présenter la manière dont Emerson exhume la question métaphysique de l'impasse philosophique (Chapitre 1). Il s'agit ensuite d'excaver les maux qui gouvernent une société fossilisée, et qui conduisent indirectement à cette impasse (Chapitre 2). Enfin, il convient de s'attarder sur la propédeutique du poète qu'Emerson formule à partir des conclusions tirées de ces fouilles archéologiques : elle prépare l'avènement d'un poète nouveau, qui doit reprendre à son compte le problème métaphysique que la philosophie ne peut résoudre (Chapitre 3).

Chapitre 1. L'exhumation de la métaphysique

C'est sur la solution de ce problème, ou sur la démonstration suffisamment probante que la possibilité dont ce problème réclame l'explication est en fait totalement inexistante, que reposent ainsi la survivance ou l'effondrement de la métaphysique.

Emmanuel Kant,
Critique de la raison pure

Après que Kant a déclaré la métaphysique en ruines dans son introduction à la *Critique de la raison pure*¹, une lignée de philosophes idéalistes s'est attachée à surmonter l'indécidabilité des questions de métaphysique spéciale (Dieu, le monde, l'âme). Outre-Atlantique, Emerson s'inscrit à son tour dans cette démarche, mais au lieu de revenir simplement à l'Âge d'or de la Renaissance, Emerson entend promener sa pensée parmi les vestiges des philosophies antique et moderne pour procéder à une remétaphorisation de la question métaphysique, que ce chapitre ouvre avec une simple analogie, ou tout du moins une anecdote². Le parcours des archives d'Emerson, conservées pour la plupart à la Houghton Library, pourrait être décrit comme une fouille archéologique dont le but serait d'exhumer un signe qui aurait échappé à la vigilance de différents éditeurs, ou, plus probablement, un signe que les éditeurs n'auraient pas jugé nécessaire de retranscrire dans leurs publications. Il en va donc d'un geste qui, de prime abord, met en doute l'autorité des éditeurs, d'une provocation que le personnel de la bibliothèque, peut-être lassé de déterrer tant de dossiers d'archives, ne manque pas de relever, quand il rappelle que les *Notebooks*

¹ Emmanuel KANT, *Critique de la raison pure*, Alain RENAULT (trad.), Paris, Flammarion, 2006, p. 107.

² Pour Emerson, le langage est une poésie fossilisée, c'est-à-dire qu'il procède d'une poésie originelle qu'il convient de revitaliser pour en mesurer la portée. C'est à ce titre que le terme de « remétaphorisation » est

consultés ont tous été publiés dans les *Poetry Notebooks* de 1986. Mais cette fouille n'est pas tant motivée par la conviction qu'une coquille subsiste dans les *Poetry Notebooks* et mérite d'être amendée, que l'intuition selon laquelle certains signes sont encore à exhumer – des signes extra-textuels.

Le péril d'une telle entreprise est alors de lire des signes dans l'absence de signes, de forcer une préconception sur les pages des manuscrits qui n'en demandaient pas tant. Mais que faire alors de cette page 23 du *Notebook X* (*Fig. 2*), qui offre au lecteur une version oubliée du poème « Love and Thought³ » ? Chez Emerson, les lignes ondulées, assez rares, sont le signe d'une rature délibérée, et rendent compte, par la souple sinuosité de leurs courbes, d'une forme de détachement flegmatique des pages écrites. À l'inverse, les lignes verticales sont le signe d'un archivage du texte qu'Emerson avait ainsi l'habitude de tracer – elles s'étendent parfois sur des carnets entiers – pour se rappeler quels textes avaient été soumis pour publication, ou quels textes étaient déjà publiés. Ces différents signes portent à croire qu'Emerson a dans un premier temps laissé ces vers inachevés, pour les augmenter par la suite à la page 203, tel que le suggère le renvoi, pour finalement publier le poème.

La découverte de la page 203 (*Fig. 3*) a donc de quoi laisser perplexe, puisque la page, vierge de toute inscription, ne remplit pas les attentes nourries par le renvoi de la page 23. La page porte pourtant la trace d'une mine de crayon à papier, désormais effacée, et laisse seulement apparaître quelques mots à peine lisibles. La marge à gauche et la variation des fins de lignes à droite motivent l'hypothèse que le lecteur se tient bien en présence d'un poème, palpable, mais illisible, marqué par le sceau du code circulaire « 0 », inséré entre les chiffres « 2 » et « 3 », comme pour exprimer la trace fuyante du transcendant. Ces signes

préféré à celui de « métaphorisation ». Voir Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, New York, Library of America, 1983, p. 457.

³ Il existe cinq brouillons de ce poème dans les carnets de poésie d'Emerson. Pour plus d'informations sur ces différentes versions, voir Ralph Waldo EMERSON, *The Poetry Notebooks of Ralph Waldo Emerson*, Columbia, University of Missouri Press, 1994, p. 849.

graphiques laissent ainsi penser que le tangible s'avère insatisfaisant – la page 23 – en regard de l'espoir placé dans le transcendant, par ailleurs inaccessible – la page 203.

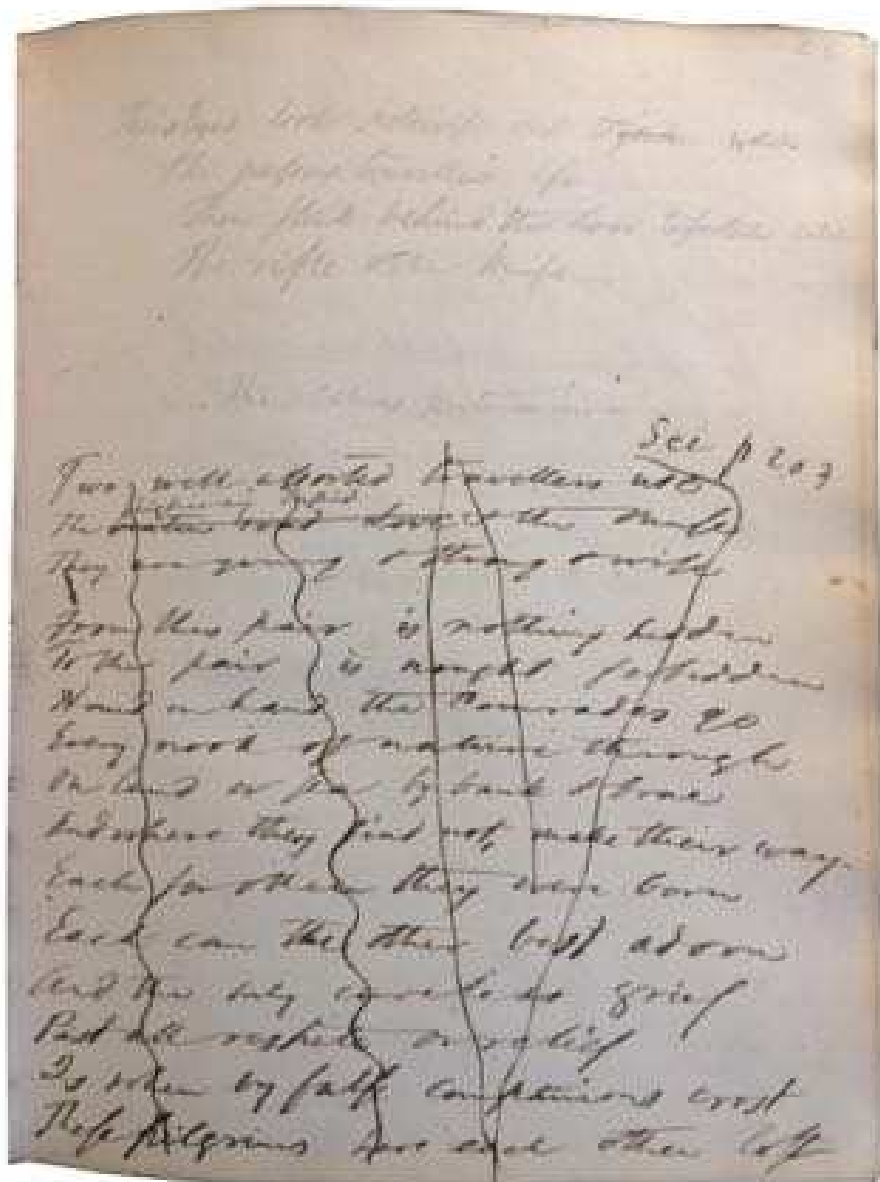


Figure 2. Ralph Waldo Emerson Journals and Notebooks, 1820-1880 (MS Am 1280H) (132) (1).
Houghton Library, Harvard University.

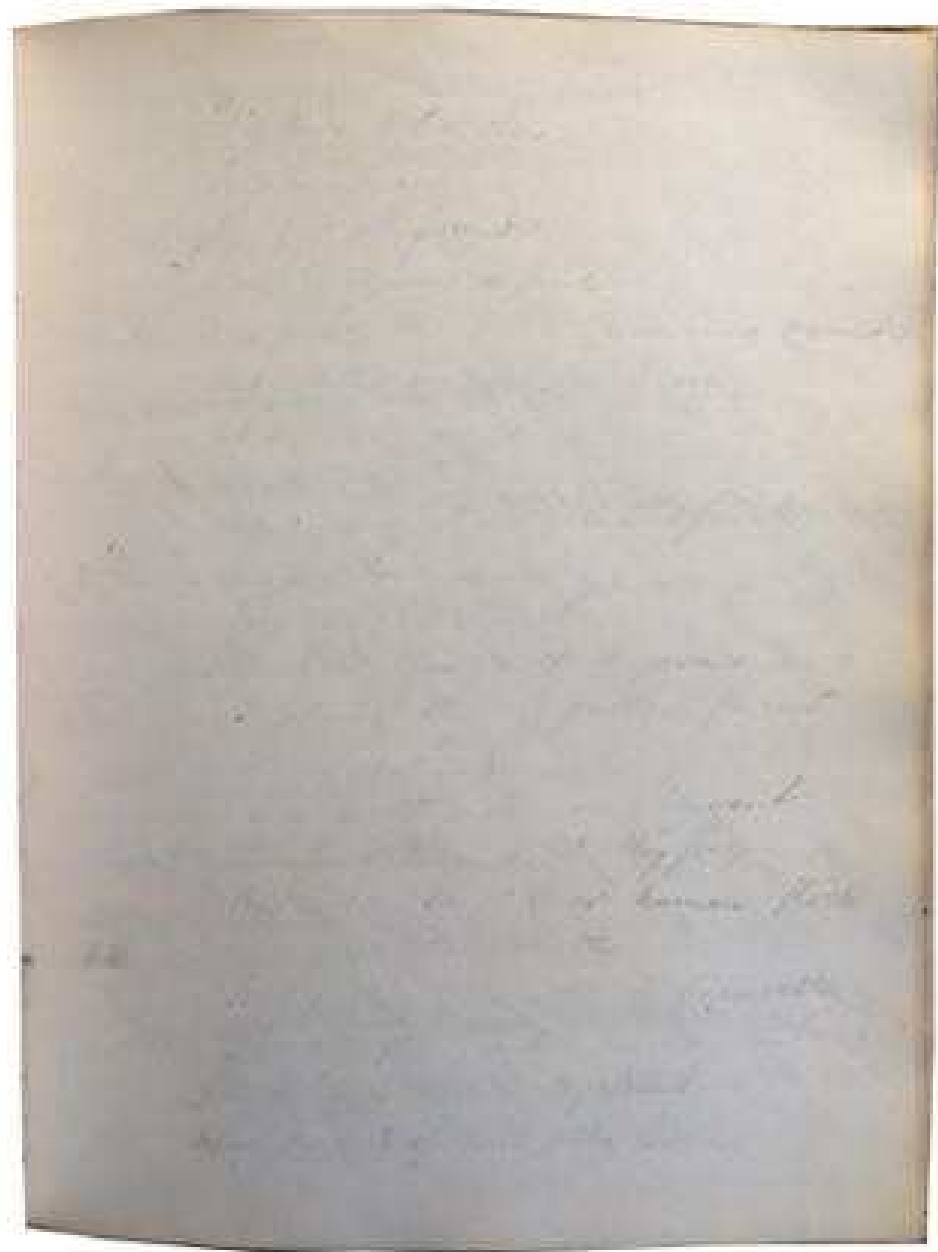


Figure 3. *Ralph Waldo Emerson Journals and Notebooks, 1820-1880 (MS Am 1280H) (132) (2).*
Houghton Library, Harvard University.

Ce chapitre propose d'explorer dans quelle mesure l'exhumation de la métaphysique participe d'une transition épistémologique de la discipline. En d'autres termes, il sera question de montrer comment Emerson entend sortir la métaphysique de l'impasse philosophique et lui substituer une voie poétique. Pour ce faire, il conviendra dans un premier temps de comprendre comment Emerson procède à l'exhumation du code circulaire et l'érige en symbole suprême du monde, en une sorte de conclusion synthétique de la question métaphysique (1.1. « L'exhumation du code circulaire »). Puis il s'agira d'identifier le problème que pose l'approche strictement philosophique et d'expliquer pourquoi la démarche philosophique est vouée à l'échec. Dans la mesure où le philosophe s'attache à étudier l'esprit et le moi, il ne fait pas cas de la nature et du monde. Or la nature est constamment en mouvement et ne peut donc se fossiliser en quelque symbole réductible (1.2. « De la nature en mouvement »). Pour pallier un tel problème, Emerson propose ainsi de mettre en concurrence le philosophe et le poète, ou plutôt de les concevoir d'un seul geste, car si l'un construit, bâtit les édifices de la pensée, l'autre peut anticiper les mouvements qui les ébranleront. Ainsi Emerson propose-t-il de trouver un terrain de réconciliation des deux figures dans l'organe anatomique de la vision, car c'est une vue synoptique qui doit à la fois prendre acte des piliers de la pensée et des glissements de terrain sur lequel elle se meut (1.3. : « La vue synoptique »).

1.1. L'exhumation du code circulaire

En différentes occurrences de son œuvre, bien tangibles, Emerson procède à l'exhumation de la figure circulaire parmi les philosophes pour proposer une remétaphorisation des questions de métaphysique spéciale. D'ailleurs, dès l'incipit de « Circles », le cercle est présenté comme le symbole le plus haut dans la représentation du

code du monde : « It is the highest emblem in the cipher of the world »¹. Haute et complexe, la figure circulaire déploie la richesse de ses différents sens tout au long de l'existence de l'homme : « We are all our lifetime reading the copious sense of this first of forms² ». Si le cercle ne se donne pas comme évidence à l'homme, il se présente en revanche à Dieu sous la forme d'une loi transparente : « Our globe seen by God is a transparent law, not a mass of facts. The law dissolves the fact and holds it fluid³ ». La loi du cercle ne procède donc pas d'un amoncellement de faits que la science peut approcher pour déceler une vérité supérieure, mais consiste en une loi « transparente » à double titre : à la fois évidente pour Dieu, et invisible pour les hommes, car elle dissout le fait, le phénomène, et le maintient en flux, de sorte qu'il appartient à l'homme de recouvrer son sens – l'invitation lancée à déchiffrer le code circulaire procède en fait du désir de s'approprier la loi de Dieu. La dualité de cette loi, évidente et invisible, est par ailleurs retranscrite dans le terme même de « cipher » qui désigne non seulement le symbole arithmétique du zéro et circonscrit ainsi par le signe graphique un cercle, celui de Dieu, mais qui nomme par ailleurs un symbole sans valeur intrinsèque, qui occupe une place laissée vacante dans la numération décimale, un espace abandonné qu'il appartient à l'homme de s'approprier.

Le premier code circulaire exhumé par Emerson est un code cosmogonique qui décrit Dieu en tant que cercle pour formuler la première question de métaphysique spéciale : « St. Augustine described the nature of God as a circle whose centre was everywhere, and its circumference nowhere⁴ ». Selon Saint Augustin, la nature de Dieu se concevrait donc comme un cercle dont le décentrement constant interdirait le tracé d'une circonférence identifiable. Mais à la vérité, cette citation ne relève pas de Saint Augustin,

¹ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 403.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

qui, quant à lui, conçoit au contraire Dieu comme un centre fixe, auquel se rapportent les âmes :

Dieu des vertus, « convertissez-nous, montrez-nous votre face et nous serons sauvés ». De quelque côté que se tourne l'âme humaine, c'est pour souffrir qu'elle s'établit ailleurs qu'en vous, fût-ce même sur ce qu'il y a de beau en dehors de vous, en dehors d'elle. D'ailleurs il n'y aurait point de choses belles, si elles ne venaient pas de vous. Elles naissent et elles meurent ; en naissant elles commencent d'être, pour ainsi dire ; elles croissent pour atteindre leur perfection, et une fois parfaites, elles vieillissent et meurent. Tout ne parvient pas à la vieillesse, mais tout meurt. Donc lorsqu'elles naissent et s'efforcent d'être, plus vite elles croissent pour être, et plus vite elles se hâtent de ne plus être. Telle est leur loi⁵.

De Dieu, le « créateur de l'univers », procèdent les « choses belles », dans un mouvement qui n'est ici pas tant circulaire que parabolique : les choses naissent, croissent jusqu'à un état de perfection, duquel elles déclinent pour vieillir et mourir. Toutes ces choses s'originent en Dieu, qui se conçoit alors non seulement comme créateur, mais aussi comme centre. La citation qu'Emerson attribue à Saint Augustin appartient en fait à Pascal, qui applique la métaphore circulaire non pas à Dieu, mais au monde : « Tout le monde visible n'est qu'un trait imperceptible dans l'ample sein de la nature. Nulle idée n'en approche ; nous avons beau enfler nos conceptions au-delà des espaces imaginables, nous n'enfantons que des atomes, au prix de la réalité des choses. C'est une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part⁶ ». Michel Le Guern ajoute même que cette dernière phrase de Pascal est souvent rapprochée d'un passage de la préface de Marie de Gournay aux *Essais* de Montaigne, qui envisage pour sa part Dieu comme un cercle : « Trismégiste à côté de ce propos, appelant la Dèité, cercle dont le centre est partout, et la circonférence nulle part⁷ ». De Gournay à Emerson en passant par Pascal, la citation elle-même aura connu un trajet circulaire procédant dans le même temps du décentrement de son objet – « Dèité »,

⁵ SAINT AUGUSTIN, *Les confessions*, Joseph TRABUCCO (trad.), Paris, GF Flammarion, 1964, p. 75.

⁶ Blaise PASCAL, *Pensées*, Paris, Gallimard, 1977, p. 154.

⁷ Note 7 in *Ibid.*, p. 563.

« monde » et la « nature de Dieu » –, et de la circonscription du même énoncé. Le pas aura ainsi été franchi, entre la cosmogonie qui vise l'explication de la formation de l'univers par la formulation d'un système chez Emerson et Gournay, et la cosmologie qui tend à définir les lois générales qui gouvernent le monde physique chez Pascal, de sorte que le cercle émersonien apparaît dans cette épaisseur à la fois comme loi et comme système.

Le deuxième code circulaire est un code cosmologique de tradition aristotélicienne, qui n'apparaît pas dans « Circles », mais qu'Emerson s'approprie dans « The Senses and the Soul », essai paru dans *The Dial* en 1842. Ce deuxième code procède pour sa part à la remétaphorisation de la deuxième question métaphysique – le monde :

The globe that swims so silently with us through the sea of space, has never a port, but with its little convoy of friendly orbs pursues its voyage through the signs of heaven, to renew its navigation again forever. The wonderful tidings our glasses and calendars give us concerning the hospitable lights that hang around us in the deep, do not appease but inflame our curiosity; and in like manner, our culture does not lead to any goal, but its richest results of thought and action are only new preparation⁸.

L'allitération en [s] du premier groupe nominal initie le mouvement de la Terre, identifiée à un navire qui vogue dans le silence de l'espace, sans jamais s'amarrer dans un quelconque port, poursuivant sa route à travers les signes du ciel, dans un mouvement circulaire perpétuel⁹. La description de cet espace est celle du monde céleste, mer étoilée, dont la traversée, silencieuse et répétée à l'infini, suggère le caractère immuable. L'écho de ce voyage se fait ressentir sur Terre dans les marées merveilleuses qui signalent la transition vers le monde terrestre. Ces marées sont données par l'observation de l'espace céleste au télescope et par les calendriers établis par l'homme, dont elles enflamment la curiosité. Partant de

⁸ Ralph Waldo EMERSON (dir.), *The Dial: A Magazine for Literature, Philosophy, and Religion*, Boston, E. P. Peabody, 1842, p. 374.

⁹ Dans les *Confessions* de Saint Augustin, la foi en Dieu est figurée comme un navire qui dérive sur une mer démontée : « Malheur à toi, fleuve de la coutume ! Qui te résistera ? Ne seras-tu donc jamais desséché ? [...] ô fleuve infernal, on précipite dans tes eaux les fils des hommes [...] ». Voir SAINT AUGUSTIN, *Les confessions*, *op. cit.*, p. 31-32.

cette description, Emerson en conclut que les résultats les plus productifs de pensée et d'action ne constituent en aucun cas un aboutissement, mais un travail préparatoire à une nouvelle exploration – de l'observation du monde céleste, stable, procèdent donc les instabilités de la pensée toujours renouvelée, dont la mort ne peut être que provisoire, annonçant déjà une renaissance, dans un mouvement circulaire éternel, mimétique de celui du monde céleste.

Ces quelques axiomes cosmologiques trouvent leur écho dans le traité *Du ciel* d'Aristote, qui décrit un univers sphérique hétérogène scindé en deux par l'orbite de la Lune : la région « d'en haut », plus communément nommée « supralunaire », et la région « d'en bas », autrement appelée « sublunaire¹⁰ ». Le supralunaire forme l'espace où les corps célestes s'abandonnent à une ronde éternelle, sans jamais être affectés par le hasard ou l'approximation – le supralunaire est ainsi soumis à la stricte nécessité, c'est-à-dire ce qui ne peut pas ne pas être. Le sublunaire, lui, recèle des imperfections : la nécessité s'y détériore car le phénomène sublunaire est affecté par la matière – le sublunaire est irréductiblement soumis à la contingence, c'est-à-dire ce qui peut ne pas être, ou ce qui advient le plus souvent, ou encore le hasard.

Une telle précision sur le système cosmologique envisagé par Emerson permet ainsi de mieux comprendre les premières lignes de *Nature* :

To go into solitude, a man needs to retire as much from his chamber as from society. I am not solitary whilst I read and write, though nobody is with me. But if a man would be alone, let him look at the stars. The rays that come from those heavenly worlds, will separate between him and what he touches. One might think the atmosphere was made transparent with this design, to give man, in the heavenly bodies, the perpetual presence of the sublime¹¹.

Le simple fait de jeter un regard dans le monde céleste permet à l'homme de se défaire de la contingence du monde terrestre, et donc de l'émanciper des relations tactiles qui l'arriment

¹⁰ ARISTOTE, *Du ciel*, Paul MORAUX (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1965.

au monde sublunaire. La contemplation, activité digne de l'anachorète, le retire ainsi dans la solitude et lui permet de rejoindre l'orbe céleste et de le réconcilier avec la sphère de la perfection, car le mouvement est une propriété qui n'appartient qu'au monde supralunaire. À la manière d'Aristote, Emerson propose donc lui aussi de concilier la perfection générale de l'univers (le supralunaire) avec un ensemble important d'imperfections terrestres (le sublunaire).

Ainsi la contemplation des étoiles inspire-t-elle une forme de révérence à l'homme, une impression transférable à tous les objets de la nature : « The stars awaken a certain reverence, because though always present, they are inaccessible; but all natural objects make a kindred impression, when the mind is open to their influence. Nature never wears a mean appearance. Neither does the wisest man extort her secret, and lose his curiosity by finding out all her perfection¹² ». Si les étoiles sont inaccessibles à l'homme, il n'en va pas de même des objets naturels qui, sous leurs imperfections manifestes, recèlent la même perfection que celle du monde supralunaire. C'est en ce sens qu'Emerson se distingue d'Aristote, dans la mesure où l'homme ne doit pas nécessairement prendre acte de la faillibilité du monde sublunaire, mais plutôt revendiquer le recouvrement d'une perfection céleste au sein même de la nature¹³.

Dans *Nature*, de l'observation des sphères célestes procède le désir de retrouver la même perfection au sein de la nature par l'intermédiaire du geste poétique. Peut-être n'est-ce donc pas un hasard si « The Senses and the Soul » participe du même mouvement qui prend son départ dans l'esquisse d'un traité cosmologique emprunté à Aristote et s'achève par une reformulation de ce court traité en poème :

The earth goes on the earth glittering with gold,
The earth goes to the earth sooner than it should,

¹¹ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 9.

¹² *Ibid.*

¹³ La deuxième section de ce chapitre « Une nature en mouvement » revient sur cette idée.

The earth builds on the earth castles and towers,
The earth says to the earth, all this is ours¹⁴.

Ce quatrain n'est pas l'œuvre d'Emerson, mais celle d'un poète anonyme dont les vers, inscrits sur une tombe du cimetière de l'Abbaye de Melrose en Écosse, sont retranscrits dans le douzième volume *The American Quarterly Review*, paru en 1832¹⁵. L'anaphore de la Terre inscrit tout d'abord avec force la planète dans un géocentrisme hérité d'Aristote. La Terre forme ainsi un centre à partir duquel se circonscrit un cercle, qui se referme paradoxalement sur la Terre elle-même. Ainsi, les quatre prédications autoréflexives de mouvement (« to go » par deux fois), de construction (« to build ») et d'élocution (« say ») renvoient à la Terre elle-même, comme pour pointer vers la rotation de la planète sur elle-même. Cette idée est d'ailleurs renforcée par le propos du deuxième vers, qui suggère qu'une seule révolution est toujours bien trop courte – celle de la planète sur elle-même et non autour du soleil, puisqu'il est question de géocentrisme et non d'héliocentrisme. Étant donné que les châteaux et les tours survivent à leurs architectes et leurs bâtisseurs, ils sont identifiés comme l'œuvre de la Terre pour elle-même, de sorte que la Terre s'adressant à elle-même au terme d'une révolution, se conforte dans l'idée que toutes les œuvres terrestres sont les siennes, soulignant par-là même l'insignifiance des hommes sur Terre, et la vanité de leur œuvre quand la Terre les reprend en son sein au terme de leur existence.

Grâce à la richesse du code circulaire, Emerson tire de l'apprentissage de la première des formes une morale : « One moral we have already deduced, in considering the circular or compensatory character of every human action¹⁶ ». L'observation des astres et l'étude de la première des formes au sein de la nature permettent donc de tirer une morale en posant le

¹⁴ Ralph Waldo EMERSON (dir.), *The Dial: A Magazine for Literature, Philosophy, and Religion*, op. cit., p. 379.

¹⁵ « Travels of a German Prince », *The American Quarterly Review*, 1832, XII, XXIV, pp. 315-354, p. 353.

¹⁶ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, op. cit., p. 403.

caractère circulaire ou compensatoire de toute action humaine¹⁷. Une telle déduction chez Emerson ne saurait se soustraire au renvoi aux conclusions de Kant, au fonctionnement de la raison pratique, dont les termes poétiques résonnent de façon singulière dans l'œuvre d'Emerson :

Deux choses remplissent le cœur d'une admiration et d'une vénération toujours nouvelles et toujours croissantes, à mesure que la réflexion s'y attache et s'applique : *le ciel étoilé au-dessus de moi et la loi morale en moi*. Ces deux choses, je n'ai pas à les chercher ni à en faire la simple conjecture au-delà de mon horizon, comme si elles étaient enveloppées de ténèbres ou placées dans une région transcendante ; je les vois devant moi, et je les rattache immédiatement à la conscience de mon existence. La première commence à la place que j'occupe dans le monde extérieur des sens, et étend la connexion où je me trouve à l'espace immense, avec des mondes au-delà des mondes et des systèmes de systèmes, et, en outre, aux temps illimités de leur mouvement périodique, de leur commencement et de leur durée. La seconde commence à mon invisible moi, à ma personnalité, et me représente dans un monde qui possède une infinitude véritable, mais qui n'est accessible qu'à l'entendement, et avec lequel (et par cela aussi en même temps avec tous ces mondes visibles) je me reconnais lié par une connexion, non plus, comme la première, seulement contingente, mais universelle et nécessaire. La première vision d'une multitude innombrable de mondes anéantit pour ainsi dire mon importance, en tant que je suis une *créature animale*, qui doit restituer la matière dont elle fut formée à la planète (à un simple point dans l'univers), après avoir été douée de force vitale (on ne sait comment) pendant un court laps de temps. La deuxième vision, au contraire, rehausse ma valeur, comme *intelligence*, par ma personnalité dans laquelle la loi morale me révèle une vie indépendante de l'animalité, et même de tout le monde sensible, autant du moins qu'on peut l'inférer de la détermination conforme à une fin que cette loi donne à mon existence, et qui ne se borne pas aux conditions et aux limites de cette vie, mais s'étend à l'infini¹⁸.

Le ciel étoilé s'envisage ici comme le reflet d'une loi morale logée dans l'intimité d'un moi, réduit à l'imperceptible dans l'immensité du monde. Cette loi morale émane de la

¹⁷ David M. Wyatt propose de lire ce passage en écho à l'essai « Compensation » et d'ainsi mettre en évidence la déconstruction même du mode compensatoire : « The reversion to "Compensation" at the beginning of "Circles" alerts us to the deconstruction of the former mode about to be carried out. "Circles" renders simultaneous the this and the that, the More and the Less between which the earlier essay had us alternate. » in David M. WYATT, « Spelling Time: The Reader in Emerson's « Circles » », *American Literature*, mai 1976, vol. 48, n° 2, p. 145. Pour une lecture exhaustive de l'essai « Compensation », voir « Les lois de l'économie symbolique », in Thomas CONSTANTINESCO, *Ralph Waldo Emerson. L'Amérique à l'essai, op. cit.*, p. 79-123.

possibilité de retrouver dans l'espace sublunaire la nécessité et l'universel qui caractérise l'espace céleste.

Chez Emerson, la perfection céleste et l'inaccessible témoignent de leur présence dans la figure circulaire, qui peut à son tour servir, de façon pratique, à rendre compte du pouvoir humain, celui d'un « moi », troisième question de métaphysique spéciale : « This fact, as far as it symbolizes the moral fact of the Unattainable, the flying Perfect, around which the hands of man can never meet, at once the inspirer and the condemner of every success, may conveniently serve us to connect many illustrations of human power in every department¹⁹ ». S'il est impossible d'accéder à la perfection céleste du fait de la séparation tangible des deux mondes, il est néanmoins possible de s'en approcher de façon mimétique par le biais de la figure circulaire et de son mouvement pour illustrer les actions de l'homme, entreprises au sein de la nature.

En exhumant le symbole circulaire parmi les trois philosophes que sont Pascal, Aristote et Kant, Emerson entend procéder à la remétaphorisation des questions de métaphysique spéciale et les synthétiser sous le signe du code circulaire. En ce sens, l'approche idéaliste d'Emerson procède ainsi de la stabilité d'un tel symbole de perfection, mais se heurte à une observation qui prend l'allure d'une critique adressée à la philosophie. En effet, dans l'introduction de *Nature*, Emerson rappelle que l'approche philosophique scinde l'univers en deux éléments, la nature et l'âme : « Philosophically considered, the universe is composed of Nature and the Soul. Strictly speaking, therefore, all that is separate from us, all which Philosophy distinguishes as the NOT ME, that is, both nature and art, all other men and my own body, must be ranked under this name, NATURE²⁰. » Le problème de la philosophie consiste précisément dans cette scission, dans cette distinction du « moi »

¹⁸ Emmanuel KANT, *Critique de la raison pratique*, Luc FERRY et Heinz WISMANN (trad.), Paris, Gallimard, 1985, p. 211-212.

¹⁹ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 403.

et du « non-moi », de sorte que la philosophie semble s'en tenir à une description de la nature construite sur l'esprit, séparée du « moi » – un édifice de pensée immuable. Emerson propose à l'inverse de revigorer le concept de nature et de l'envisager à la fois sous le signe philosophique et sous le signe commun : « In enumerating the values of nature and casting up their sum, I shall use the word in both senses;—in its common and in its philosophical import²¹ ». La nature se définit alors *aussi* comme « les essences que l'homme ne peut altérer²² », et c'est à partir de cette nature redéfinie qu'Emerson entend apporter une contribution au débat métaphysique.

1.2. Une nature en mouvement

À l'inverse du code circulaire, parfait et immuable en termes philosophiques, la nature est constamment en mouvement, car elle ne se lasse pas de se reformuler, de laisser une empreinte différente selon la personne qui l'observe. C'est cet état de fait qui fait dire à Emerson que la nature s'envisage le plus justement de façon poétique :

Nature never became a toy to a wise spirit. The flowers, the animals, the mountains, reflected the wisdom of his best hour, as much as they had delighted the simplicity of his childhood.

When we speak of nature in this manner, we have a distinct but most poetical sense in the mind. We mean the integrity of impression made by manifold natural objects. It is this which distinguishes the stick of timber of the wood-cutter, from the tree of the poet²³.

Pour Emerson, la nature participe donc d'une construction personnelle qui diffère selon le sujet qui l'observe. C'est-à-dire que la nature s'origine dans l'organe de vision, à partir duquel se circonscrivent les cercles infinis de la nature. Dans « Circles », Emerson ne s'affranchit pas de la séparation aristotélicienne des mondes soulignée par l'orbe de la Lune

²⁰ *Ibid.*, p. 8.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 9.

et arrête la circonscription des cercles à celle de l'horizon : « The eye is the first circle; the horizon which it forms is the second; and throughout nature this primary figure is repeated without end²⁴ ». Cet espace situé entre l'organe de vision et l'horizon forme ainsi l'espace intermédiaire entre le moi le plus profond et le ciel étoilé, qu'il est possible d'explorer afin de rejouer, dans un geste mimétique de celui de la sphère céleste, la perfection de l'ordre divin, car il possède les propriétés des systèmes aristotélicien et émersonien : soumis au contingent et à la fois ouvert au nécessaire.

Le premier cercle de la nature est donc celui de l'œil, à partir duquel d'autres cercles se déploient, invisibles, à l'infini à travers la nature, jusqu'au cercle circonscrit par l'horizon, schématiquement décrit comme le deuxième²⁵. Emerson décrit ainsi le monde naturel comme un système concentrique de cercles : « The natural world may be conceived of as a system of concentric circles, and we now and then detect in nature slight dislocations, which apprise us that this surface on which we stand is not fixed, but sliding²⁶. » L'observation de ce système concentrique permet en outre de déceler les légères dislocations qui attestent d'un monde en mouvement, en dépit de l'apparente stabilité naturelle : « Nature looks provokingly stable and secular, but it has a cause like all the rest²⁷. » La nature procède d'une cause qui appelle un effet, et donc un procès sur lequel « The Method of nature » s'attarde plus longuement :

Every natural fact natural fact is an emanation, and that from which it emanates is an emanation also, and from every emanation is a new emanation. If anything could stand still, it would be crushed and dissipated by the torrent it resisted, and if it were a mind, would be crazed; as insane persons are those who hold fast to one

²⁴ *Ibid.*, p. 401.

²⁵ Le lecteur note qu'Emerson ne considère pas l'horizon comme le « dernier » cercle, et ce pour les raisons qui ont été évoquées plus haut : le dernier cercle est celui du monde céleste, inaccessible à l'homme.

²⁶ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 409.

²⁷ *Ibid.*, p. 404.

thought, and do not flow with the course of nature. Not the cause, but an ever novel effect, nature descends always from above²⁸.

La cause première imprime un mouvement continu à la nature qui se reformule sans cesse. Chaque phénomène naturel en entraîne un autre et il est impossible, voire « fou » (« crazed »), de résister au flot constant de toute chose. Si le mouvement n'était pas le maître mot de la nature, sans doute serait-il impossible d'expliquer l'étendue des champs et l'abondance des feuilles d'arbre²⁹ – « and when once I comprehend that, will these fields stretch so immovably wide, these leaves hang so individually considerable³⁰? » Cette question rhétorique appelle une réponse négative suggérée par les binômes oxymoriques « immovably wide » et « individually considerable ». La présence d'adverbes d'immobilité et d'individualité en amont d'états d'étendue et d'abondance introduit une rupture logique que l'esprit corrige en s'en remettant aux « stretch » et « hang » qui suggèrent l'idée d'une expansion, de sorte qu'il apparaît désormais naturel d'admettre que de tels états ne peuvent résulter que d'un mouvement. Ce procédé vise donc à donner vie aux champs et aux feuilles, les mettre en mouvement, de telle manière que le lecteur ne lit plus seulement deux noms, mais recouvre les verbes sous-jacents – « to field » et « to leave », deux verbes d'action et de mouvement qui suggèrent alors qu'il appartient à chacun d'attraper au vol ces moments déjà évanescents qui attestent du mouvement de la nature. Emerson en conclut ainsi que la stabilité est simplement affaire d'intensité : « Permanence is a word of degrees. Every thing is medial. Moons are no more bounds to spiritual power than bat-balls³¹. » Toute chose est

²⁸ *Ibid.*, p. 119.

²⁹ Dans son essai « Autumnal Tints », Thoreau s'intéresse aux feuilles d'arbre et les différentes nuances qu'elles révèlent, par-delà l'illusion de la teinte uniforme d'un seul arbre : « It adds greatly to the beauty of such a swamp at this season, that, even though there may be no other trees interspersed, it is not seen as a simple mass of color, but, different trees being of different colors and hues, the outline of each crescent tree-top is distinct, and where one laps on to another. Yet a painter would hardly venture to make them this distinct a quarter of a mile off. ». Voir Henry David THOREAU, *Collected Essays & Poems*, New York, Library of America, 2001, p. 376.

³⁰ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 404.

³¹ *Ibid.*

médiane car toute chose est traversée par le même mouvement naturel, qu'il s'agisse de la lune ou de la balle de cricket, objet dont l'énonciation ne semble plus arbitraire à l'aune du jeu de mots sportif avec le terme « fields », entendu dans sa forme verbale³².

La permanence n'étant qu'illusoire, il n'existe pas de point fixe dans la nature auquel se raccrocher : « There are no fixtures in nature. The universe is fluid and volatile. Permanence is but a word of degrees³³. » Emerson insiste sur la volatilité et la fluidité de l'univers, et joue de la polysémie de « fixtures » pour ajouter qu'il n'existe en fin de compte pas de point d'arrimage effectif, il n'existe même pas de point de rencontre, de point de contact auquel espérer s'attacher dans la nature. Il en conclut une nouvelle fois, dans un mouvement circulaire de répétition, que la permanence n'est qu'une simple affaire de degré qui dupe le regard – énoncé presque ironique puisqu'il est donné de le lire deux fois, comme pour désavouer par la répétition du signifiant la singularité du signifié.

S'il n'existe pas de point fixe dans la nature, il en va de même pour les hommes : « There are no fixtures in men, if we appeal to consciousness³⁴. » Le remplacement de « nature » par « men » dans le complément circonstanciel qui achève la proposition introduit une différence au sein même de la répétition anaphorique, une dislocation qui révèle une vérité tirée de l'observation de la nature. Mais pour que l'équation vaille, il faut en appeler à la conscience humaine, l'âme en éveil, et non à son corps qui appartient au royaume de la nature.

Le cercle, loi du mouvement de la nature, est donc aussi loi du mouvement de l'homme, dont l'existence consiste en la circonscription de nouveaux cercles toujours plus grands : « The life of man is a self-evolving circle, which, from a ring imperceptibly small,

³² Au cricket, « to field the ball » est l'action d'attraper la balle.

³³ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 403.

³⁴ *Ibid.*, p. 405.

rushes on all sides outwards to new and larger circles, and that without end »³⁵. L'existence humaine s'origine ainsi dans un anneau tellement minuscule qu'il peut être assimilé à un centre, qui darde ses rayons en différentes directions pour circonscrire sans relâche de nouveaux cercles, toujours plus grands. L'angle d'émission des rayons est plein (à 360°), et annihile ainsi l'idée même d'une direction précise. Peu importe la direction, seul compte le chemin, comme le confirme la citation qu'Emerson emprunte à Cromwell pour conclure son essai : « "A man," said Oliver Cromwell, "never rises so high as when he knows not whither he is going"³⁶. » Sans doute est-il remarquable de noter qu'Emerson adapte cette citation à partir d'une autre version contenue dans l'édition anglaise des mémoires du Cardinal de Retz, qui lui-même rapporte une conversation avec Pomponne de Bellièvre citant Cromwell en ces termes : « He told me one day that it is then we are mounting highest when we ourselves do not know whither we are going³⁷. » Dans sa reprise par Emerson, la réplique de dialogue se mue en commandement séculaire, qualité acquise au cours de sa traversée tout d'abord mémorielle, puis écrite, de deux siècles, et par l'anonymisation du sujet, ou plus précisément sa dépersonnalisation.

L'existence consiste donc en l'apprentissage de cette vérité de la loi du mouvement des cercles : « Our life is an apprenticeship to the truth, that around every circle another can be drawn; that there is no end in nature, but every end is a beginning; that there is always another dawn risen on mid-noon, and under every deep a lower deep opens³⁸ ». Ainsi, autour d'un cercle se dessine un nouveau cercle dans un mouvement perpétuel qui ne joue jamais le geste final de la nature, de sorte que chaque terme constitue en réalité un nouveau départ, un nouveau centre à partir duquel tracer un nouveau cercle. Ce geste d'éternel recommencement se joue d'ailleurs au sein même du texte, jusque dans la juxtaposition

³⁵ *Ibid.*, p. 404.

³⁶ *Ibid.*, p. 414.

³⁷ Jean-François Paul de Gondi de RETZ, *Memoirs of Cardinal de Retz*, London, J. Bortherton, 1723, p. 286.

ternaire des subordonnées introduites par « that » qui explicitent *la* vérité, comme pour signifier que cette vérité n'est elle-même pas singulière mais plurielle, et se recouvre sous le tracé de cercles similaires, mais bel et bien différents et indépendants, comme le suggère la ponctuation qui les sépare. Ainsi, le zénith n'en est jamais véritablement un et dissimule en lui une nouvelle aurore dont il émane pourtant lui-même. Agnès Derail-Imbert souligne d'ailleurs le paradoxe de la troisième subordonnée qui « combine avec audace les valeurs aspectuelles opposées de la récurrence (“always”) et de l'accompli (“risen”), tandis que le suffixe “mid” vient fendre en son milieu le point zénithal déjà redoublé graphiquement par les deux *o* du mot “noon³⁹” ». La stabilité est donc toujours mise à mal et l'état, s'il est formulé, toujours médian, constamment parcouru par le mouvement de la nature, comme le représente le palindrome « noon », fendu en son milieu pour donner deux injonctions onomatopéiques « no » et « on » : l'interdiction au soleil d'arrêter son lever au zénith (« no »), et l'invitation à poursuivre sa course éperdue (« on »). La même injonction semble d'ailleurs s'appliquer à l'énoncé lui-même (« another dawn risen on mid-noon ») dont le caractère poétique procède de la reprise d'un vers enjambé du Livre V de *Paradise Lost*⁴⁰, dans un passage où Adam enjoint à Ève de contempler quelque chose digne de sa vue :

Haste hither Eve, and worth thy sight behold
 Eastward among those trees, what glorious shape
 Comes this way moving; seems another morn
 Risen on mid-noon; some great behest from heaven
 To us perhaps he brings⁴¹,

Cette citation discrète a ainsi pour effet d'abolir la paternité de la formule, de l'affranchir de son confinement aux vers 310-311 du Livre V de *Paradise Lost*, et par extension de lui

³⁸ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 403.

³⁹ Agnès DERAİL-IMBERT, « « Circles », ou circonscriptions », *op. cit.*, p. 66.

⁴⁰ Cette référence est identifiée par Anne Wicke dans le troisième volume d'essais traduits d'Emerson, publiés chez Michel Houdiard. Voir Ralph Waldo EMERSON, *Essais*, Anne WICKE (trad.), Paris, Michel Houdiard Editeur, 2010, p. 200.

⁴¹ John MILTON, *Paradise Lost*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 148.

imprimer un nouvel élan, pour une nouvelle mise en orbite, celle de l'écriture circulaire d'Emerson.

Si la loi du mouvement du cercle imprime une force dynamique excentrique aux mouvements de la nature par la circonscription de nouveaux cercles, elle se double par ailleurs d'une force concentrique – « and under every deep a lower deep opens »⁴². Les nouveaux cercles procédant d'autres cercles plus petits, et les nouveaux centres résultant d'un décentrement d'autres centres, il convient de toujours garder à l'esprit que ces nouveaux cercles ne reposent jamais sur des fondations stables, que leurs centres ne sont pas fixes et qu'ils peuvent à tout instant s'écarter de leur position pour initier la formation d'un nouveau cercle. En d'autres termes, l'apprentissage de la loi de mouvement n'impose pas seulement de tracer de nouveaux cercles, il consiste aussi à pousser jusqu'au niveau infinitésimal la perception des cercles passés : « The new continents are built out of the ruins of an old planet; the new races fed out of the decomposition of the foregoing⁴³ ». La création des nouveaux continents dérive ainsi du décentrement d'une ancienne planète – d'un autre cercle plus ancien – dont les ruines, abandonnées aux ravages du temps sur cette planète, trouvent un nouveau souffle dans la construction des fondations des nouveaux continents : çà et là, une pierre conserve ainsi le vestige du cercle dont la circonférence s'évanouit déjà, de la même manière qu'un point d'un ancien cercle peut recouper la circonférence d'un nouveau. Toute construction est donc d'une façon ou d'une autre vouée à être démolie – « Another analogy we shall trace; that every action admits of being undone⁴⁴. » – de la même manière que les cercles qui se dissolvent aussitôt tracés, deviennent invisibles à l'œil nu, et

⁴² L'image de cercles s'ouvrant sur d'autres, toujours plus profondément, fait nécessairement référence aux neuf cercles de l'Enfer de *La Divine Comédie*, dont le premier n'est autre que les limbes, où errent de nombreux poètes et philosophes antiques. Voir DANTE, *La Divine Comédie*, Jacqueline RISSET (trad.), Paris, GF Flammarion, 2010.

⁴³ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 403.

⁴⁴ *Ibid.*

qu'il appartient à l'homme de déceler en fin de compte quelque marque vestigiale de leur circonscription dans la nature.

1.3. La vue synoptique

L'œil forme un cercle particulier dans le système concentrique de la nature, dans la mesure où il constitue le premier cercle du non-moi qui relie le monde naturel à l'âme d'un point de vue philosophique. Dans le même temps, l'œil symbolise le cercle où se joue le dépassement de cette scission philosophique, de sorte que c'est par son intermédiaire que le basculement entre les deux mondes peut survenir. En d'autres termes, l'œil est le lieu où philosophie et poésie peuvent relever d'un même geste. Comme le rappelle la devise de « Circles », la nature se concentre en corps globulaires et se reflète ainsi dans l'œil de l'homme, qui en retour, peut appréhender le monde naturel par le regard. L'organe de vision s'avère donc primordial, car il forme le lieu où le monde naturel et l'âme peuvent coexister le temps d'un regard, ou même le temps d'une simple perception.

Dans *Nature*, seul le regard du poète peut embrasser la pleine circonférence de l'horizon : « There is a property in the horizon which no man has but he whose eye can integrate all the parts, that is, the poet⁴⁵ ». Le regard du poète possède cette qualité de pouvoir englober les contrées les plus lointaines et les plus reculées, et d'intégrer en son sein toutes les parties qui s'étendent jusqu'à la circonférence de l'horizon. Ce type de regard n'est autre que le regard synoptique, dont Socrate peut pourvoir les étudiants : « [C]eux qui auront été choisis parmi les jeunes de vingt ans recevront des honneurs plus grands que les autres, et les enseignements qu'on leur avait présentés sans ordre dans leur éducation enfantine, il faudra les articuler pour produire une vue synoptique de leur parenté les uns

⁴⁵ *Ibid.*, p. 9.

avec les autres, et aussi avec la nature de ce qui est réellement⁴⁶ ». Si la vue synoptique concerne l'éducation des jeunes personnes chez Platon, elle résulte également de l'exercice d'un plein potentiel du regard chez le poète. Pour embrasser une telle vue, le poète est appelé par le chant d'un millier de ménestrels à se hisser au sommet du mont, commandement auquel il obéit pour ne pas contredire Celui dont le nom est tu dans les deux premières strophes du poème « Monadnoc » :

Thousand minstrels woke within me,
 'Our music's in the hills;'—
Gayest pictures rose to win me,
 Leopard-colored rills.
'Up!—If thou knew'st who calls
To twilight parks of beech and pine,
High over the river intervals,
Above the ploughman's highest line,
Over the owner's farthest walls!
Up! where the airy citadel
O'erlooks the surging landscape's swell!
Let not unto the stones the Day
Her lily and rose, her sea and land display.
Read the celestial sign!
Lo! the south answers the north;
Bookworm, break this sloth urbane;
A greater spirit bids thee forth
Than the gray dreams which thee detain.
Mark how the climbing Oreads
Beckon thee to their arcades!
Youth, for a moment free as they,
Teach thy feet to feel the ground,
Ere yet arrives the wintry day
When Time thy feet has bound.
Take the bounty of thy birth,
Taste the lordship of the earth.'

I heard, and I obeyed,—
Assured that he who made the claim,

⁴⁶ Ralph Waldo EMERSON, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Poems. A Variorum Edition, op. cit.*, p. 120-121.

Well known, but loving not a name,
Was not to be gainsaid⁴⁷.

Sous ses allures irrégulières, la première strophe procède en fait de six quatrains et de deux vers introduits par « Up! ». Plus encore, la strophe se divise en deux temps : un moment d'effort et d'ascension pour les trois premiers quatrains, et un moment de contemplation et de félicité pour les trois derniers.

Le premier quatrain s'ouvre ainsi sur un tétramètre trochaïque, un vers dont Shakespeare use souvent pour rompre le rythme du célèbre pentamètre iambique. Ici, le tétramètre trochaïque remplit une fonction similaire, puisqu'il permet de fendre le silence et de rendre compte d'un événement inhabituel, celui du réveil d'un millier de ménestrels, dont la voix qui s'élève, au sein du poète, est rapportée par un trimètre iambique, typiquement utilisé dans la poésie antique pour l'écriture des dialogues de comédie et de tragédie : « 'Our music's in the hills;'— » est bien une réplique, puisque les guillemets distinguent eux aussi, par-delà la forme prosodique, la voix des ménestrels de celle du poète. L'appel est d'ailleurs à peine lancé que les images les plus joyeuses surgissent déjà au sein du poète, et se coulent en lui, telles des ruisselets aux couleurs félines (« Leopard-colored rills »). Ainsi, la voix des ménestrels est coupée par l'aposiopèse du tiret cadratin, de sorte qu'il lui faut redoubler d'efforts et s'exclamer « Up! » pour arracher le poète à sa rêverie. L'injonction onomatopéique est d'ailleurs redoublée à la suite du deuxième quatrain, pour à la fois renouveler les encouragements dans l'ascension et attester de la difficulté de se hisser sur le mont céleste. Le deuxième quatrain se construit lui sur quatre tétramètres qui alternent entre le iambe et le trochée, dans un mouvement à la fois sinusoïdal dont l'amplitude oscille entre les syllabes accentuées et non-accentuées, mimétiques d'une pente rocheuse, et doublement circulaire, puisque le trochée succède au iambe par deux fois, comme pour suggérer les pauses du poète dans son ascension. Le cercle ne semble pourtant pas se

⁴⁷ *Ibid.*

refermer au point de départ de sa circonférence : le chemin décrit suggère une direction depuis la préposition « To » jusqu'à « farthest walls », de sorte que le cercle se lit plutôt comme une spirale dont l'ascension est martelée par les prépositions inaugurales des vers (« To », « (High) over », « Above » et « Over »). La seconde injonction « Up! » invite cette fois-ci, au sommet de l'ascension, à lever encore le regard vers la citadelle aérienne, édifice qui s'érige dans l'infinitude du ciel, dont la circonférence ne s'identifie pas réellement mais s'apprivoise par le regard jeté vers l'horizon. Cette citadelle céleste domine la houle déferlante du paysage (« the surging landscape's swell ! »), comme si la sphère céleste située au-delà de l'orbe de la Lune se mirait dans la mer et la terre. La nouvelle injonction des ménestrels adopte une syntaxe heurtée par le rejet du prédicat « display » à la fin du deuxième vers et elle renvoie l'objet « unto the stones » en début du premier, introduisant ainsi une rupture dans un cercle dont le poète ne pourrait réchapper sans l'impératif « Let not ». Cette injonction prend ainsi l'allure d'une moquerie amicale lancée à l'endroit du poète demeuré coi et passif : le jour n'expose pas les lys et les roses, la mer et la terre, pour le simple plaisir des pierres (« Let not unto the stones the Day / Her lily and rose, her sea and land display. »), et il appartient au poète de lire le signe céleste (« Read the celestial sign! »).

La vue synoptique s'offre ainsi à celui qui peut s'élever jusqu'au sommet du mont, dans un mouvement d'ascension vers une destination qui ne constitue pas tant un point d'arrivée qu'un espace à s'approprier. Ces trois premiers quatrains décrivent en somme une transcendance dont les traits résonnent chez Wahl en ces termes :

Une des raisons qui font sans doute l'attrait de l'idée de transcendance, c'est que lorsque nous la pensons, nous pensons penser à la fois un mouvement et son terme, négateur de ce mouvement ; nous ne pensons pas seulement le mouvement, mais son terme ; nous ne pensons pas seulement le terme, mais le mouvement. Nous joignons à l'idée de l'effort l'idée du terme par lequel cet effort, en s'accomplissant,

s'annihile. Nous pensons quelque chose comme ne pouvant être pensé. Nous éveillons en nous [...] une pensée qui n'est pas à proprement parler pensante⁴⁸.

À l'effort de l'ascension succède donc son terme, le moment de transcendance où la pensée n'est plus « à proprement parler pensante » car elle est voilée, submergée par une expérience synesthétique : le poète « entend » encore la musique des ménestrels (« 'Our music's in the hills; — »), il « regarde » le sud répondre au nord (« Lo! the south answers to the north »), il « ressent » le sol sous ses pieds (« Teach thy feet to feel the ground, »), il « touche » et se saisit de la générosité de sa naissance (« Take the bounty of thy birth ») et il « goûte » l'autorité de la terre (« Taste the lordship of the earth »). La transcendance n'est donc affaire ni de lecture (« Bookworm, break this sloth urbane »), ni d'entendement, mais bel et bien d'expérience physique, sensorielle et totale. Si le poète doit abandonner ses livres, c'est pour mieux se laisser guider par un esprit plus grand (« A greater spirit ») que par les rêves gris qui l'emprisonnent (« Than the gray dreams which thee detain. »). Le chant des ménestrels se double alors de l'invitation des oréades à gagner leurs arcades et séjourner dans leur temple divin. Si les nymphes des montagnes ne sont pas identifiées ici, le nom d'Écho résonne pourtant avec insistance puisque cette oréade est souvent allégorisée pour désigner la voix et le geste poétique.

Mais le poète appartient au royaume terrestre, et s'il est appelé à s'élever vers la citadelle céleste parmi les oréades de ce nouvel Olympe, il touche encore terre et doit apprendre à ressentir la connexion entre ses pieds et le sol (« Youth, for a moment free as they, / Teach thy feet to feel the ground. »). Ce point de rencontre forme, ne serait-ce qu'un instant, un centre fixe à partir duquel se déploie, sous les pieds du poète, le cercle de la nature étendue jusqu'à l'horizon. Cette connexion relève de l'évanescence, puisqu'il faut en prendre conscience avant que le temps ne cloue les pieds au sol (« Ere yet arrives the wintry day / When Time thy feet has bound »), pétrifiant par ce geste le poète désormais rendu à la

⁴⁸ Jean WAHL, *Existence humaine et transcendance*, Paris, La Baconnière, 1944, p. 34.

terre, délaissant par là-même les cieux ouverts. Véritable manuel de la transcendance, la strophe se termine par deux nouveaux commandements qui achèvent de convaincre le poète de se hisser sur le mont Monadnoc. Une fois entendue, la prophétie impose obéissance car celui qui l'a prononcée, dont le nom demeure secret, ne doit pas être contredit. La voix des ménestrels à peine éteinte, le poète se jette sur les pentes de la colline altière pour embrasser la vue synoptique promise :

Ere yet the summoning voice was still,
I turned to Cheshire's haughty hill.
From the fixed cone the cloud-rack flowed,
Like ample banner flung abroad
To all the dwellers in the plains
Round about, a hundred miles,
With salutation to the sea, and to the bordering isles⁴⁹.

Si l'ellipse temporelle de l'ascension se justifie par le souvenir de l'appel lancé par les ménestrels dans la première strophe, la nouvelle description du mont permet de mettre en regard la promesse céleste et la réalité terrestre de cette colline, désormais présentée comme hautaine (« haughty »). Le mont est maintenant présenté comme un pylône, à partir duquel un drapeau de nuages vole au vent, tel l'étendard céleste d'une nation conquérante, et couvre sous sa toile tous les habitants des plaines, dans un rayon de plusieurs dizaines de kilomètres alentour, saluant dans le même geste la sphère céleste étoilée, reflétée une nouvelle fois dans la mer et les îles côtières. La promesse est donc tenue et les vers des deux strophes suivantes répètent, par la voix du poète cette fois-ci, l'extase consécutive à l'adoption de la vue synoptique.

Si la lecture de ce poème demande de retrouver la fluidité de la pensée au-delà de la syntaxe parfois difficile, de se laisser aller au rythme virevoltant des vers qui s'interrompt brusquement avant de reprendre sa course, ou encore de se soumettre aux diverses

⁴⁹ Ralph Waldo EMERSON, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Poems. A Variorum Edition*, op. cit., p. 121.

injonctions, c'est pour mieux rendre compte de la difficulté de cette transcendance-ascension, avant que la transcendance-contemplation n'éclipse les efforts effectués. « Monadnoc » s'étire bien sur plus de vingt strophes de longueur variable, mais il est pourtant un seul moment qui retient l'attention du poète comme celle du lecteur : cet instant céleste où le regard embrasse d'un seul geste le monde entier. Le cercle de la vision forme ainsi bel et bien le premier cercle, et il contient en lui, autant qu'il ouvre sur le deuxième cercle, celui de l'horizon, comme le prophétisait déjà le premier vers de la devise de « Circles » – « Nature centres into balls⁵⁰ ».

L'adoption de la vue synoptique dans « Monadnoc », dont la composition commence aux alentours de 1838⁵¹, éveille nécessairement le souvenir du célèbre passage du globe oculaire transparent de *Nature*, publié deux ans plus tôt : « Standing on the bare ground,—my head bathed by the blithe air, and uplifted into infinite space,—all egotism vanishes. I become a transparent eye-ball; I am nothing; I see all; the currents of the Universal Being circulate through me; I am part or particle of God⁵². » De façon analogue à la deuxième partie de la première strophe de « Monadnoc », la première phrase donne en substance les conditions nécessaires à la transcendance : pieds au sol pour être en prise directe avec la nature alentour, et tête levée vers l'espace infini, baignée par l'air joyeux qui la caresse. Cette première phrase opère déjà un mouvement de dépersonnalisation du sujet puisque ce n'est pas « I » qui commande le verbe « Standing », comme le lecteur serait en droit de l'attendre, mais « all egotism ». Le corps qui se tient debout n'appartient déjà plus au sujet « I », mais à toute personne dont l'égotisme s'évanouit dans cet instant-là. Le sujet « I » s'élève dans l'espace infini comme le suggère le pronom possessif « my », déjà projeté en dehors de la syntaxe traditionnelle, séparé de l'énoncé principal par l'apposition. Autrement

⁵⁰ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, op. cit., p. 401.

⁵¹ Ralph Waldo EMERSON, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Poems. A Variorum Edition*, op. cit., p. 119.

dit, le « I » quitte déjà, dans cette première phrase, l’enveloppe corporelle restée au sol, pour s’élever au-delà de la nature et gagner la sphère céleste. La subjectivité s’évanouit donc dans le monde naturel, pour réapparaître aussitôt dans la phrase suivante et se transformer en « transparent eye-ball ». Paul Grimstad souligne à ce sujet une continuité entre la matérialité de la nature et celle des mots et s’en remet aux voyelles du mot « air » et à leur transformation dans le texte pour justifier la contiguïté de l’écriture :

[...] Emerson’s anecdote of the bare commons converts the vowels of “air” into the remade shapes “b-[a]-t-h-e” and “b-l-[i]-t-h-e.” Continuing this process, following the “i” becoming “blith” and the “a” becoming “bathe,” the “i” sets off on its own course, forming the staccato concatenation: “upl*i*fted into inf*i*nite.” When “all mean egotism vanishes,” these same short “i”s are put into connection with two long “e”s, amplifying the phonetic transformation first heard in “blithe,” toward the long “i” of “I become a transparent eyeball.” The word “eyeball” then begins to come into focus from the way the “air” of the commons again releases its middle letter into the chain “bl(i)the” → “upl(i)fted (i)nto (i)nf(i)n(i)te” → “all m(ea)n (e)got(i)sm van(i)shes” → “I” (a transmission that can also be heard in transp(air)ency). Through this phonetic and alphabetic plasticity, “I” shifts to “eye,” the double e a variant of the earlier “blith(e)/bath(e)” frame, the y a forked pictograph of the fissuring of relations external to the ready-made conditions of conceptual representation. The second half of the word then arises as the splicing of the “(b)lith(e)/(b)athe” frame with “all” of “(all) mean egotism.” With two instances of the comma-dash as relations placeholders, we arrive at the construction I(e),—[b-],—[all]⁵³.

L’analyse linguistique de ce passage met ainsi en lumière comment la voix de l’essai devient ce fameux « eye-ball », dont la construction phonétique I(e),—[b-],—[all] fait apparaître une proposition sous-jacente au nom : « I be all ». La transformation en globe oculaire s’avère alors un devenir omnipotent, transposé dans le monde virtuel du mode subjonctif, où la subjectivité s’évanouit dans la totalité. L’énoncé « I be all » forme donc un nouveau cercle (« eye-ball ») qui se répète et se délie à la fois en deux propositions juxtaposées – « I am nothing; I see all » – comme pour expliciter ce que ce « I be all » recèle : dans l’état

⁵² Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, op. cit., p. 10.

virtuel du subjonctif, le « I » accède à la non-existence (« I am nothing »), et se résume donc à l'action d'un regard synoptique jeté sur la totalité (« I see all »). Puisque le « I » a abandonné sa matérialité au sol, et qu'il vogue désormais au gré de l'air, il se berce des courants de l'Être Universel et à la fois en fait partie intégrante tout en formant seulement une particule de cet Être omnipotent qui lui accorde cette vue synoptique.

Deux mouvements sont donc à l'œuvre simultanément dans le passage du premier cercle oculaire au deuxième cercle de l'horizon : l'un est circulaire, mimétique des mouvements de la nature, et procède d'une force excentrique. L'autre est rectiligne et procède d'une transcendance qui imprime la force dynamique nécessaire pour passer d'un cercle à un autre et se hisser sur un plateau céleste, celui que forme la surface du deuxième cercle, duquel il est possible d'embrasser une vue synoptique sur le monde naturel et, par conséquent, faire corps avec la nature dans un geste qui rejoue celui de la perfection divine. C'est à l'aune de ces quelques remarques sur les cercles d'Emerson que le lecteur relit la devise de *Nature* avec un sentiment de familiarité nouveau :

A subtle chain of countless rings
The next unto the farthest brings;
The eye reads omens where it goes,
And speaks all languages the rose;
And, striving to be man, the worm
Mounts through all the spires of form⁵⁴.

Une fine chaîne continue d'anneaux innombrables conduit l'œil de cercle en cercle, de sorte qu'il peut lire de nouveaux présages en tout endroit. La rose vaut ici pour beauté, vertu et perfection, et son message universel s'exprime dans toutes les langues. Le ver de

⁵³ Paul GRIMSTAD, « Emerson's Adjacencies. Radical Empiricism in Nature », in Branka ARSIC et Cary WOLFE (dir.), *The Other Emerson*, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 251-270, p. 262-263.

⁵⁴ Cette devise apparaît dans l'édition de 1849 de *Nature; Addresses, and Lectures*. Avant cette mise à jour, la devise de *Nature*, publiée en 1836, était empruntée à Plotin et se lisait en ces termes : « Nature is but an image or imitation of wisdom, the last thing of the soul; nature being a thing which doth only do, but not know ». Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 5.

« Monadnoc » a délaissé son livre (« bookworm⁵⁵ »), et se lance désormais dans l'ascension des cercles. Il est remarquable de noter que le sizain se compose de cinq tétramètres iambiques et que le dernier vers rompt le rythme allègre de ces prédécesseurs par un trochée qui heurte tout à coup la diction. Gagner le mouvement des cercles et adopter la vue synoptique n'est possible que pour celui qui s'efforce de passer de cercles en cercles, de les transpercer un à un pour rejoindre la circonférence du dernier, comme le suggère le terme « spires », qui ne désigne pas seulement le brin d'herbe ou la pousse de plante qui constituerait un *arkhê*, mais aussi la cime d'un arbre ou d'une montagne qui vaudrait, elle, comme *telos*.

Un tel effort n'est donc pas à la portée de chacun, et Emerson concède même que rares sont les adultes qui lisent assez bien la nature pour déceler dans son secret les cercles qui permettent l'accès au dernier d'entre eux : « To speak truly, few adult persons can see nature. Most persons do not see the sun. At least they have a very superficial seeing. The sun illuminates only the eye of the man, but shines into the eye and the heart of the child⁵⁶ ». La vision superficielle de la nature se révèle insuffisante, et quand le soleil illumine seulement le regard de l'homme, il traverse le globe oculaire de l'enfant pour atteindre son cœur. Par conséquent, le passage à l'âge adulte se distingue par une rupture avec la nature, par une perte de la capacité à laisser cette nature se diffuser jusque dans le cœur de l'homme.

⁵⁵ Il semble ici difficile de rendre l'image du « bookworm » par « rat de bibliothèques » car cette traduction fait l'élosion du « ver » de « Monadnoc ».

⁵⁶ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 10.

Chapitre 2.

De la fossilisation de la société

We usually think of America as a New World, new not merely because of when it was discovered, but new in all its institutions—a world far ahead of us old-fashioned, sleepy Europeans with its disdain for everything traditional, handed down from the past, a world built entirely anew on virgin soil by modern people and founded on modern, practical, rational principles.

Friedrich Engels,
Letters to Americans

Il convient maintenant de s'interroger sur les modalités de la fracture entre l'homme et la nature et d'identifier les raisons pour lesquelles le regard adulte devient aveugle aux richesses du monde alentour. À en croire Emerson, ce serait donc l'éducation de l'enfant et son devenir citoyen qui feraient apparaître cette cataracte qui interdit la vue synoptique et par conséquent, l'accueil de la nature en soi. Emerson propose de traiter cette question métaphysique en procédant à l'analyse des maux qui fossilisent la société et freinent la percée de la nature jusqu'au cœur des hommes. Pour ce faire, il décrit un mouvement circulaire, par lequel le nouveau détruit l'ancien, ce qui lui permet, par-delà le paradoxe apparent, à la fois d'expliquer l'actualisation constante des institutions par la destruction des anciennes, et d'exposer le danger qui guette la reprise persistante des héritages dans un simple décalque du monde des pères, et donc l'encerclement de l'homme dans un système social devenu archaïque, car ne correspondant pas à l'homme contemporain.

Dans « Circles », si le mouvement circulaire gouverne la sphère de la nature, il s'applique tout autant aux cercles des corps politique, économique et surtout culturel : « Our culture is the predominance of an idea which draws after it this train of cities and

institutions. Let us rise into another idea: they will disappear¹ ». Toutes les institutions et les villes que la culture contemporaine traîne dans son sillage la freinent dans la formulation de sa propre époque, alors que ces mêmes villes et institutions sont vouées à disparaître. La sentence prononcée ne concerne pas seulement les villes et les institutions, mais touche également les arts, même la sculpture et les lettres grecques, pourtant érigées en modèle indéfectible :

The Greek sculpture is all melted away, as if it had been statues of ice; here and there a solitary figure or fragment remaining, as we see flecks and scrapes of snow left in cold dells and mountain clefts, in June and July. For the genius that created it creates now somewhat else. The Greek letters last a little longer, but are already passing under the same sentence, and tumbling into the inevitable pit which the creation of new thoughts opens for all that is old².

Dans une perspective de longue durée³, les statues grecques n'apparaissent plus comme des œuvres minérales, constituées de matière inorganique inébranlable, mais comme des œuvres aqueuses, dont les minéraux essentiels aux organismes vivants se soumettent à l'œuvre du temps. L'érosion millénaire des statues n'est donc plus imperceptible à l'œil nu, mais se perçoit telle la fonte des premières neiges au printemps, comme en attestent les fragments épars, démembrés de leur buste sculptural, retrouvés dans les froides vallées et les crevasses de montagnes les mois d'été. De façon analogue, les lettres grecques sont condamnées à un sort identique, et tombent dans les abîmes ouverts par la création de nouvelles pensées.

À l'inverse, dans un autre passage de l'essai, le référentiel de temps restreint aux heures ordinaires fait apparaître une société pétrifiée : « In common hours, society sits cold and statuesque. We all stand waiting, empty,—knowing, possibly, that we can be full, surrounded by mighty symbols which are not symbols to us, but prose and trivial toys⁴. »

¹ *Ibid.*, p. 403.

² *Ibid.*

³ Sur la notion de longue durée (« deep time »), voir Wai-Chee DIMOCK, *Through Other Continents: American Literature Across Deep Time*, Princeton University Press, 2008.

⁴ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 408.

Pris dans l'instant figé de l'ordinaire, même les plus puissants symboles semblent banals (« trivial ») et sans intérêt. Les schèmes temporels resserrés ne permettent pas à la société d'apprécier à leur juste valeur les objets dont la nature la gratifie.

Pour autant, dans le mouvement de l'essai, le référentiel de temps ne cesse ainsi de s'élargir, depuis le cycle saisonnier de l'érosion des statues jusqu'au Mésozoïque et la dérive des continents, en passant par le millénaire et la mise à l'archive des lettres antiques, de sorte que ce référentiel éclate finalement en une nouvelle généralisation audacieuse et éternelle : « The new continents are built out of the ruins of an old planet; the new races fed out of the decomposition of the foregoing. New arts destroy the old⁵. » Le mouvement circulaire n'est d'ailleurs pas en reste, et se trouve à l'œuvre au sein même de l'écriture qui circonscrit trois énoncés dont le sujet nouveau (« new continents », « new races » et « new arts ») se nourrit autant qu'il détruit l'ancien (« old planet », « the foregoing » et « the old »). Ce mouvement procède ainsi d'une force de prédation de l'ancien par le nouveau, qui s'applique jusqu'aux avancées techniques humaines : « See the investment of capital in aqueducts made useless by hydraulics; fortifications, by gunpowder; roads and canals, by railways; sails, by steam; steam by electricity⁶ ». L'exemple des innovations techniques, ainsi prises dans une chaîne mimétique de celle qui gouverne le royaume naturel, permet de confirmer la formule, énoncée au début du paragraphe, puis reprise dans le paragraphe suivant, selon laquelle la permanence n'est en fin de compte que l'expression d'un degré de présence (« Permanence is but a word of degrees⁷ »). Autrement dit, la permanence est illusoire et ne se lit qu'à l'aune d'un référentiel de temps assez court, celui de l'existence humaine, pour que se dissimule à l'œil nu l'effet imprimé par le mouvement circulaire sur toute chose.

⁵ *Ibid.*, p. 403-404.

⁶ *Ibid.*, p. 404.

⁷ *Ibid.*, p. 403.

Ainsi mis au jour et affranchi d'un référentiel de temps trop restreint, le mouvement circulaire permet d'expliquer les apories des cercles politiques et d'identifier l'oppression des pères comme l'origine d'un défaut de développement de la subjectivité (2.1. « L'oppression patriarcale »). Il permet aussi de remettre en question la division du travail, qui, par-delà l'aplanissement apparent de la société, déplace la hiérarchie verticale depuis le champ politique vers le champ économique (2.2. « La division du travail »). Enfin, il rend possible une dénonciation de la tyrannie des œuvres passées, qui, plus qu'il n'instruit et n'affranchit les hommes de l'oppression des pères et de la division du travail, les contraint à la simple reconduction d'une pensée devenue archaïque (2.3. « La tyrannie des œuvres passées »).

2.1. L'oppression des pères

Dans l'introduction de *Nature*, Emerson déplore que son époque soit rétrospective et que ses contemporains ne contemplent Dieu et la nature qu'à travers le regard de leurs ancêtres : « Our age is retrospective. It builds the sepulchres of the fathers. It writes biographies, histories, and criticism. The foregoing generations beheld God and nature face to face ; we, through their eyes⁸. » Plus précisément, c'est tout le système patriarcal de soumission à l'autorité des pères qui est mis en cause, cette fois-ci dans « The Young American » :

The patriarchal form of government readily becomes despotic, as each person may see in his own family. Fathers wish to be the fathers of the minds of their children, and behold with impatience a new character and way of thinking presuming to show itself in their own son or daughter. This feeling, which all their love and pride in the powers of their children cannot subdue, becomes petulance and tyranny when the head of the clan, the emperor of an empire, deals with the same difference of opinion in his subjects⁹.

⁸ *Ibid.*, p. 7.

⁹ *Ibid.*, p. 219.

L'exercice de l'autorité sur les sujets se caractérise ainsi par une propension naturelle au despotisme, tant au niveau du cercle politique public qu'au sein du cercle intime et restreint de la vie privée. Ainsi, dans une famille, le désir paternel de se mirer dans l'esprit de ses enfants peut conduire à des mouvements d'humeur et d'impatience quand un nouveau trait de caractère point chez le fils ou la fille. Ni l'amour porté, ni la fierté éprouvée n'éteignent le feu de ce sentiment patriarcal, qui se mue en irascibilité et en tyrannie quand le père, promu chef de clan ou empereur, se confronte à quelque écart d'opinion¹⁰. Ce passage, qui fait de l'expérience de la sphère privée une métonymie de celle de la sphère publique, procède d'un mouvement parabolique qui prend son élan sur un plan politique, plonge au niveau familial et rejaillit sur le plan politique pour dénoncer de plus belle, dans une reprise de la première phrase, le danger qui guette le gouvernement patriarcal.

Ce danger concerne l'épanouissement du sujet et la formation de son caractère, puisque l'écart d'opinion n'est jamais pardonné : « Difference of opinion is the one crime which kings never forgive. An empire is an immense egotism. "I am the State," said the French Louis¹¹. » La subjectivité personnelle est ainsi contrainte par celle d'un autre, celle du patriarche, père de famille ou empereur, qui exerce son autorité pour imposer sa volonté et sa pensée à l'enfant ou au sujet. La difficulté que pose l'oppression patriarcale ne réside donc pas tant dans un défaut de subjectivité personnelle individuelle que dans le diktat d'une subjectivité autre, qui phagocyte et détruit à la fois le devenir démocratique du sujet.

¹⁰ Dans le deuxième chapitre du *Contrat social*, Rousseau identifie la famille comme la première des sociétés, dont la cohésion est assurée par la dépendance des enfants vis-à-vis de leur père. Une fois leur indépendance acquise, les enfants doivent subvenir eux-mêmes à leurs besoins. Le premier processus d'aliénation sociale procède ainsi de l'octroi de la liberté contre des services rémunérés. En outre, cette observation s'applique à l'échelle politique : « La famille est donc si l'on veut le premier modèle des sociétés politiques ; le chef est l'image du père, le peuple est l'image des enfants, et tous étant nés égaux et libres n'aliènent leur liberté que pour leur utilité. Toute la différence est que dans la famille l'amour du père pour ses enfants le paye des soins qu'il leur rend, et que dans l'Etat le plaisir de commander supplée à cet amour que le chef n'a pas pour ses peuples. » in Jean-Jacques ROUSSEAU, *Œuvres complètes. III, Du contrat social; Ecrits politiques*, Paris, France, Gallimard, impr. 1964, 1964, p. 352.

¹¹ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 219.

L'empire se réduit à l'immense égotisme de son autorité souveraine, et la maxime qui l'énonce (« An empire is an immense egotism ») en souligne, par sa brièveté, le caractère superlatif. La célèbre formule attribuée à Louis XIV abonde d'ailleurs dans ce sens, puisqu'elle vise à rappeler la primauté de l'autorité royale sur celle des parlementaires parisiens¹². Emerson en conclut ainsi que la forme de gouvernement patriarcal ne bénéficie à aucun membre de la société, si ce n'est le souverain en personne : « It is easy to see that this patriarchal or family management gets to be rather troublesome to all but the papa; the sceptre comes to be a crowbar. And this unpleasant egotism, Feudalism opposes, and finally destroys¹³ ». Le sceptre de l'autorité n'est en fin de compte qu'un pied de biche qui permet de forcer l'égotisme du souverain sur la subjectivité personnelle du sujet, écrasé par le poids de cette hiérarchie verticale dont le mouvement n'est dirigé qu'unilatéralement vers le bas.

Le péril de l'égotisme souverain n'est pas réservé aux seules monarchies féodales européennes et reparaît sous un autre jour aux États-Unis. Dans « Politics », Emerson retrace les contours de la théorie politique en vigueur dans la jeune république :

The theory of politics, which has possessed the mind of men, and which they have expressed the best they could in their laws and in their revolutions, considers persons and property as the two objects for whose protection government exists. Of persons, all have equal rights, in virtue of being identical in nature. This interest, of course, with its whole power demands a democracy. Whilst the rights of all as persons are equal, in virtue of their access to reason, their rights in property are very unequal. One man owns his clothes, and another owns a county¹⁴.

La démocratie apparaît donc comme le régime politique idoine pour la protection du citoyen et de la propriété. Seulement, si tous les citoyens sont égaux en droits en vertu de leur nature et de leur accès à la raison, les droits afférents à la propriété perpétuent de profondes disparités à travers le pays. Les donations et les successions favorisent une répartition inégalitaire des patrimoines, car ces fortunes jadis amassées ne sont plus créées,

¹² Lucien BELY, *Louis XIV: Le plus grand roi du monde*, Paris, Editions Gisserot, 2005, p. 47.

¹³ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 220.

mais simplement données ou héritées en regard d'une filiation patronymique qui rappelle sensiblement la forme archaïque de gouvernement patriarcal¹⁵ :

In the earliest society the proprietors made their own wealth, and so long as it comes to the owners in the direct way, no other opinion would arise in any equitable community, than that property should make the law for property, and persons the law for persons.

But property passes through donation or inheritance to those who do not create it. Gift, in one case, makes it as really the new owner's, as labor made it the first owner's: in the other case, of patrimony, the law makes an ownership, which will be valid in each man's view according to the estimate which he sets on the public tranquility¹⁶.

L'égotisme de l'empereur est ainsi transféré au patrimoine foncier du propriétaire et l'oppression injurieuse de la minorité souveraine sur la majorité assujettie est renouvelée : « [...] the whole constitution of property, on its present tenures, is injurious, and its influence on persons deteriorating and degrading; [...]»¹⁷ ». L'autorité, qui n'est plus prononcée par la simple volonté divine de l'empereur, est désormais inscrite dans la loi dictée par le propriétaire foncier : « The non-proprietor will be the scribe of the proprietor. What the owners wish to do, the whole power of property will do, either through the law, or else in defiance of it¹⁸. » Sans terre, le citoyen est réduit à un rôle de greffier suspendu à la lecture d'une nouvelle loi foncière qui ne sert pas ses intérêts, mais qu'il rédige pour le compte du propriétaire, avant d'assister, impuissant, à sa promulgation.

L'intérêt général est ainsi perdu de vue par les partis politiques de tout bord, qui ne servent que les intérêts personnels de leurs membres : « We might as wisely reprove the east

¹⁴ *Ibid.*, p. 560.

¹⁵ Dans « Man the Reformer », Emerson propose de mettre un terme aux successions de patrimoine : « If the accumulated wealth of the past generations is thus tainted,—no matter how much of it is offered to us,—we must begin to consider if it were not the nobler part to renounce it, and to put ourselves into primary relations with the soil and nature, and abstaining from whatever is dishonest and unclean, to take each of us bravely his part, with his own hands, in the manual labor of the world. » in *Ibid.*, p. 139.

¹⁶ *Ibid.*, p. 561.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 563.

wind, or the frost, as a political party, whose members, for the most part, could give no account of their position, but stand for the defence of those interests in which they find themselves¹⁹. » Le bien commun est mis à l'index par des hommes politiques, dont les prises de position sont aussi volatiles que le vent d'est venu d'Europe ou aussi froides que le gel hivernal. Un tel radicalisme politique, ouvertement désintéressé des questions ontologiques et tourné vers le confort et le profit matériel, est proprement destructeur et vain : « The spirit of our American radicalism is destructive and aimless: it is not loving; it has no ulterior and divine ends; but is destructive only out of hatred and selfishness²⁰ ». La destinée divine de la jeune nation et l'amour qui doit unir son peuple sont donc perdus au profit de l'écrasante affirmation d'un égoïsme sans complexe et de la haine du prochain et de ses possessions. À ce titre, la correspondance lexicale entre les antonymes « hatred » et « loving » fait apparaître le parallélisme entre « divine ends » et « selfishness », qui érige le dessein divin en antidote à l'égoïsme qui gangrène les partis politiques : « A party is perpetually corrupted by personality²¹ ». Les partis ne se construisent plus pour les idées éternelles qu'ils défendent, mais sont à la merci de membres qui vont et viennent et agissent seulement selon les circonstances et non selon certains principes : « Ordinarily, our parties are parties of circumstance, and not principle; [...]»²². Le vice d'un parti politique est donc d'ébranler ses propres fondations, de faire fi des idées qui le soutiennent, et de se ruer à l'assaut d'une réforme locale et passagère qui ne profite pas au plus grand nombre sur le long terme : « The vice of our leading parties in this country [...] is, that they do not plant themselves on the deep and necessary grounds to which they are respectively entitled, but lash themselves to fury in the carrying of some local and momentary measure, nowise useful to the

¹⁹ *Ibid.*, p. 564.

²⁰ *Ibid.*, p. 564-565.

²¹ *Ibid.*, p. 564.

²² *Ibid.*

commonwealth²³ ». Emerson met ainsi en exergue le paradoxe d'une nation construite en réaction à l'autorité patriarcale du vieux continent qu'elle renouvelle pourtant en son sein. Dans son développement, la société capitaliste poursuit pour elle-même l'accumulation de biens matériels et se détourne ainsi des principes divins et éternels sur lesquels elle entendait pourtant se fonder.

Pour autant, Emerson ne se désespère pas des imperfections de la jeune république²⁴, et place sa confiance dans l'individu et sa capacité à résister à la pression exercée par l'autorité patriarcale :

It makes no difference how many tons weight of atmosphere presses on our heads, so long as the same pressure resists it within the lungs. Augment the mass a thousand fold, it cannot begin to crush us, as long as reaction is equal to action. The fact of two poles, of two forces, centripetal and centrifugal, is universal, and each force by its activity develops the other. Wild liberty develops iron conscience. Want of liberty, by strengthening law and decorum, stupefies conscience²⁵.

En vertu des mouvements circulaires universels, la force centrifuge de l'individu doit se mesurer à la force centripète de l'autorité pour que les deux instances s'épanouissent de concert, prévenant dans le même geste le risque d'oppression qu'encourt l'individu devant le pouvoir grandissant des institutions. Limiter les abus de pouvoir du gouvernement nécessite donc de faire apparaître des hommes de caractère, à même de s'imposer face aux institutions pour façonner un gouvernement qui reflète leur image :

Hence, the less government we have, the better,—the fewer laws, and the less confide power. The antidote to this abuse of formal Government, is, the influence of private character, the growth of the Individual; the appearance of the principal to supersede the proxy; the appearance of the wise man, of whom the existing government, is, it must be owned, but a shabby imitation. That which all things tend to educe, which freedom, cultivation, intercourse, revolutions, go to form and deliver, is character²⁶;

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 565.

²⁵ *Ibid.*, p. 565-566.

²⁶ *Ibid.*, p. 567-568.

Moins le gouvernement a de pouvoir, mieux se porte l'individu, car ses entreprises se rapportent à dégager son caractère, à travers l'expérience de la liberté, l'accès à la culture, les relations économiques, humaines et sociales, et même les révolutions politiques. En fin de compte, l'État doit être limité de telle sorte que son seul rôle consiste à favoriser les conditions dans lesquelles l'homme sage peut advenir, avant de s'effacer, une fois sa mission remplie : « To educate the wise man, the State exists; and with the appearance of the wise man, the State expires. The appearance of character makes the State unnecessary. The wise man is the State²⁷. » Dans la transaction qui se joue entre l'individu et l'autorité, la force circulaire impose sa loi à l'égotisme déraisonnable de Louis XIV, signifié plus haut par le sujet grammatical « I », pour le dépersonnaliser et lui donner l'apparence d'un homme sage anonyme (« wise man »), qui dompte la propension à la folie de l'autorité patriarcale. La raison pour laquelle l'homme sage *est* l'État, et que l'apparition d'un caractère rend cet État inutile, se trouve dans la nature même de l'homme sage :

He needs no army, fort, or navy, — he loves men too well; no bribe, or feast, or palace, to draw friends to him; no vantage ground, no favorable circumstance. He needs no library, for he has not done thinking; no church, for he is a prophet; no statute book, for he has the lawgiver; no money, for he is value; no road, for he is at home where he is; no experience, for the life of the creator shoots through him, and looks from his eyes. He has no personal friends, for he who has the spell to draw the prayer and piety of all men unto him, needs not husband and educate a few, to share with him a select and poetic life²⁸.

Les agents de pouvoir – militaire pour les forces armées, intellectuel pour les bibliothèques, théologique pour les églises, juridique pour les lois, économique pour l'argent, territorial pour les infrastructures routières – sont disqualifiés devant les qualités et les traits de caractère de l'homme sage. La nécessité de l'autorité, signalée par l'opérateur modal « need », s'évanouit dans la négation de son objet (« no army », « no library », etc.), pour laisser au sein de l'énoncé une place vacante qui appelle la compensation introduite par la conjonction

²⁷ *Ibid.*, p. 568.

« for », et l'affirmation des traits de caractère de l'homme sage (« he is », « he has »). La logique compensatoire à l'œuvre dans ce passage procède d'une écriture anaphorique, qui circonscrit différents cercles à partir du centre « he ». Cette stratégie permet notamment de déchoir les institutions de leur pouvoir centralisateur et de confier à l'homme sage l'autorité naturelle qui lui revient²⁹.

2.2. La division du travail

L'oppression des pères peut ainsi être mise en échec par la diminution du pouvoir de l'autorité et l'avènement de l'homme sage. D'ailleurs, selon Emerson dans « The Young American », le gouvernement ne devrait avoir d'autre rôle que celui d'éduquer ses citoyens : « Yes, Government must educate the poor man³⁰. » En conséquence, le pouvoir du gouvernement doit être limité, et son autorité diminuée, pour assurer l'épanouissement de ses citoyens. À ce titre, Emerson identifie dans l'avènement de la société capitaliste un contre-pouvoir de première importance à la société féodale : « [...] the uprise and culmination of the new and anti-feudal power of Commerce, is the political fact of most significance to the American at this hour³¹. » Le pouvoir commercial à son apogée constitue un événement politique majeur, car le développement de la société commerciale met à mal la société féodale qui la précédait et érige un nouveau modèle social qui s'appuie sur la force intellectuelle : « Trade was the strong man that broke [feudalism] down, and raised a new and unknown power in its place. It is a new agent in the world, and one of great function; it is a very intellectual force³². »

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Voir « L'économie de la compensation » in Thomas CONSTANTINESCO, *Ralph Waldo Emerson. L'Amérique à l'essai, op. cit.*, p. 102-112.

³⁰ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 224.

³¹ *Ibid.*, p. 217.

³² *Ibid.*, p. 220.

Mais si le commerce permet un aplanissement de la société féodale, il formule paradoxalement une nouvelle hiérarchie verticale, non plus dictée par l'autorité divine du monarque, mais par l'autorité d'une « noblesse » financière :

The luxury and necessity of the noble fostered it [Trade]. And as quickly as men go to foreign parts, in ships and caravans, a new order of things springs up; new command takes place, new servants and new masters. Their information, their wealth, their correspondence, have made them quite other men than left their native shore. *They* are nobles now, and by another patent than the king's³³.

Le développement du commerce procède en fin de compte de la volonté des nobles de sécuriser leur patrimoine et de conserver leurs privilèges, en déguisant l'autorité féodale en autorité commerciale. Le rang social n'est plus déterminé par les titres et les privilèges, mais par la manne financière des nobles, de leur culture, de leur richesse et de leur correspondance. Les cartes ne sont en fin de compte redistribuées qu'en regard de leur pouvoir financier, de sorte que l'ordre social, s'il en paraît bouleversé, conserve ses modalités de stratification sociale. La polarisation entre maîtres (« masters ») et serviteurs (« servants ») est ainsi pérennisée par un nouveau brevet d'invention sociale, différent de l'autorité féodale.

De l'avènement de la société commerciale, construite selon le principe du mouvement circulaire de la reprise et de l'écart, s'ensuivent donc deux conséquences dont le bénéfice politique égale pour le moins le préjudice social : « Trade goes to make the governments insignificant, and to bring every kind of faculty of every individual that can in any manner serve any person, *on sale*³⁴ ». Si la promesse d'un gouvernement transparent est tenue, le citoyen se mue en revanche en une marchandise dont la valeur est estimée à la hauteur du talent exercé. La société commerciale répète *in fine* le jeu de la « servitude » du citoyen, qui demeure assujetti, non plus à son monarque, mais à son prochain. L'offre et la

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*, p. 221.

demande dictent le jeu commercial qui confine le gouvernement à un simple bureau de renseignements :

Instead of a huge Army and Navy, and Executive Departments, it converts Government into an Intelligence-Office, where every man may find what he wishes to buy, and expose what he has to sell, not only produce and manufactures, but art, skill, and intellectual and moral values. This is the good and this the evil of trade, that it would put everything into market, talent, beauty, virtue, and man himself³⁵.

Le commerce transforme ainsi la société en vaste salon d'exposition, dont le gouvernement n'est autre que le directeur, et déborde de ses limites traditionnelles : les transactions ne concernent plus seulement les biens et les produits de fabrication qui répondent à des besoins, mais s'étendent aux champs de l'art, du savoir-faire, des valeurs intellectuelles et morales, où de nouveaux produits sont promus à la vente, selon les équivalences suggérées par le parallélisme des énumérations du passage : la beauté devient le produit phare du domaine de l'art, le talent, celui du savoir-faire, la vertu, celui des valeurs morales, et l'homme lui-même, celui des valeurs intellectuelles.

Dans le chapitre intitulé « Wealth » dans *English Traits*, l'homme, devenu marchandise dans une économie très concurrentielle, est contraint par la division du travail à se spécialiser dans un domaine propre à ses facultés pour se démarquer de ses concitoyens, même si la tâche se révèle avilissante :

The incessant repetition of the same hand-work dwarfs the man, robs him of his strength, wit, and versatility, to make a pin-polisher, a buckle-maker, or any other specialty; and presently, in a change of industry, whole towns are sacrificed like ant-hills, when the fashion of shoe-strings supersedes buckles, when cotton takes the place of linen, or railways of turnpikes, or when commons are inclosed by landlords³⁶.

L'ironie de ce passage se lit à l'aune des tâches insignifiantes – polissage d'une épingle ou confection d'une boucle de chaussure – qui imposent à l'homme de sacrifier sa force

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, p. 857.

naturelle, son intelligence et la souplesse de son esprit pour les répéter à l'identique. De la même manière, tous les employés d'une ville sont sacrifiés sur l'autel de la mode, qui arbitre soudainement en faveur des lacets plutôt que des boucles de chaussures, du coton plutôt que du lin, et des chemins de fer plutôt que des routes. Sous son apparence aléatoire, cette mode semble pourtant être gouvernée par un principe d'économie budgétaire, car dans les différents secteurs industriels, la révolution doit s'effectuer à peu de frais, à toujours moins de frais, comme le suggère le jeu de mots construit sur « shoestring ».

Dans une telle société capitaliste frappée par le dommage que cause la division du travail, les hommes redoublent sans cesse d'ingéniosité et dirigent leurs talents vers une perpétuelle minimisation des frais :

Then society is admonished of the mischief of the division of labor, and that the best political economy is care and culture of men; for, in these crises, all are ruined except such as are proper individuals, capable of thought, and of new choice and the application of their talent to new labor. Then again come in new calamities. England is aghast at the disclosure of her fraud in the adulteration of food, of drugs, and of almost every fabric in her mills and shops; finding that milk will not nourish, nor sugar sweeten, nor bread satisfy, nor pepper bite the tongue, nor glue stick. In true England all is false and forged. This too is the reaction of machinery, but of the larger machinery of commerce. 'Tis not, I suppose, want of probity, so much as the tyranny of trade, which necessitates a perpetual competition of underselling, and that again a perpetual deterioration of the fabric³⁷.

En Angleterre, cette course vertigineuse à l'économie conduit à une altération des produits, ainsi falsifiés en simples avatars d'eux-mêmes : le lait ne nourrit pas, le sucre ne sucre pas, le pain ne rassasie pas, le poivre ne pique pas le palais et la colle ne fixe pas non plus. La détérioration perpétuelle des produits se lit ainsi comme une conséquence manifeste de la machinerie capitaliste et de la tyrannie commerciale.

Pour qu'il regagne sa liberté civile, l'homme se doit de recouvrer toutes ses facultés et d'acquérir un ample savoir-faire pour subvenir à ses besoins. Ainsi Emerson préconise-t-il

³⁷ *Ibid.*, p. 857-858.

dans « Man the Reformer » un retour au travail manuel : « [...] we must begin to consider if it were not the nobler part to [...] put ourselves into primary relations with the soil and nature, and abstaining from whatever is dishonest and unclean, to take each of us bravely his part, with his own hands, in the manual labor of the world³⁸. » La proposition formulée nuance le principe même du contrat social qui, selon Rousseau, s'impose comme une nécessité, quand l'homme a des besoins supérieurs à ceux auxquels il peut subvenir par lui-même : « Or comme les hommes ne peuvent engendrer de nouvelles forces, mais seulement unir et diriger celles qui existent, ils n'ont d'autre moyen pour se conserver, que de former par agrégation une somme de forces qui puisse l'emporter sur la résistance, de les mettre en jeu par un seul mobile et de les faire agir de concert³⁹. » Le renvoi de l'homme à la nature, au sol et au travail manuel, conçu comme le remède aux maux qui animent l'époque moderne, ne s'inscrit pourtant pas dans le progrès continu de l'histoire – une objection qu'Emerson anticipe en ces termes :

But it is said, 'What! Will you give up the immense advantages reaped from the division of labor, and set every man to make his own shoes, bureau, knife, wagon, sails, and needle? This would be to put men back into barbarism by their own act.' I see no instant prospect of a virtuous revolution; yet I confess, I should not be pained at a change which threatened a loss of some of the luxuries or conveniences of society, if it proceeded from a preference of the agricultural life out of the belief, that our primary duties as men could be better discharged in that calling. Who could regret to see a high conscience and a purer taste exercising a sensible effect on young men in their choice of occupation, and thinning the ranks of competition in the labors of commerce, of law, and of state? It is easy to see that the inconvenience would last but a short time. This would be great action, which always opens the eyes of men. When many persons shall have done this, when the majority shall admit the necessity of reform in all these institutions, their abuses will be redressed, and the way will be open again to the advantages which arise from the division of labor, and a man may select the fittest employment for his peculiar talent again, without compromise⁴⁰.

³⁸ *Ibid.*, p. 139.

³⁹ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Œuvres complètes. III, Du contrat social ; Ecrits politiques, op. cit.*, p. 360.

⁴⁰ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 139.

S'il se lit comme un renvoi à la barbarie dans l'instant même de sa formulation, le retour à la nature prend par ailleurs l'allure d'une véritable révolution vertueuse sur le long terme, car la vie pastorale doit permettre de diminuer la concurrence effrénée qui agite les cercles économiques, juridiques et politiques, tout comme elle accorde à l'homme le recouvrement d'une conscience supérieure et d'un goût plus raffiné. Si le nombre de personnes qui opèrent ce retour ne cesse de grandir, le besoin de réformer les institutions se fera alors ressentir, et l'homme pourra à nouveau s'employer à la profession de son choix, sans qu'aucune contrainte n'ait été exercée sur lui. La révolution prônée par Emerson ne procède donc pas d'une volonté collective, mais bel et bien d'élan individuels, comme le conclut Jacques Rancière : « La révolution émersonnienne ne propose [...] aucune émancipation collective. C'est à des individus exemplaires qu'elle réserve la tâche de donner à une communauté le sens et la jouissance de sa propre richesse spirituelle et sensible⁴¹. » C'est la raison pour laquelle la révolution qu'Emerson appelle de ses vœux s'adresse dans un premier temps aux hommes dont l'esprit est le plus développé, dont la conscience intellectuelle est la plus disposée à accueillir le changement d'habitude : le cercle des intellectuels.

2.3. La tyrannie des œuvres passées

Allocution prononcée en 1837, devenue célèbre sous la plume d'Oliver Wendell Holmes qui la qualifie de « Déclaration d'Indépendance intellectuelle » en 1884⁴², « The American Scholar » veut sonner la révolte, car l'heure n'est plus à la lecture et à la récitation des belles lettres de l'histoire, mais à l'éveil de l'intellect américain : « Perhaps the time is already come, when it ought to be, and will be, something else; when the sluggard intellect

⁴¹ Dans un chapitre intitulé « Le poète du monde nouveau », Jacques Rancière procède à l'étude du poète émersonnien et détaille les thèses qui permettent de démentir le verdict hégélien sur le monde moderne selon lequel la pensée serait « enfin la pensée contemporaine de son monde ». Voir la contre-affirmation sur la modernité et ses deux thèses, de séparation et de non-contemporanéité in Jacques RANCIÈRE, *Aisthesis : Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Éditions Galilée, 2011, p. 87-88.

of this continent will look from under its iron lids, and fill the postponed expectation of the world with something better than the exertions of mechanical skill⁴³. » Le projet consiste à relever les paupières de fer, lourdes des pensées de l'histoire, pour que l'intellect américain se départisse de l'exercice mécanique de ses facultés⁴⁴, et remplisse enfin les attentes du monde. La dette envers les autres nations arrive à son terme et il appartient désormais à l'intellect américain de se formuler pour lui-même : « Our day of dependence, our long apprenticeship to the learning of other lands, draws to a close. The millions, that around us are rushing into life, cannot always be fed on the sere remains of foreign harvests. Events, actions arise, that must be sung, that will be sung⁴⁵ ». Le temps est donc venu pour la jeunesse américaine de subvenir elle-même à ses besoins et de trouver de nouvelles sources de sustentation pour ne plus s'en remettre aux restes flétris des moissons étrangères. À ce titre, l'annonce prend l'allure d'une prophétie scandée par deux opérateurs de la modalité : « must » pointe vers la nécessité, et « will » conçoit la relation entre le sujet et le prédicat comme allant de soi. L'essor des lettres américaines, et plus précisément de la poésie, s'avère ainsi inéluctable : « Who can doubt, that poetry will revive and lead in a new age, as the star in the constellation Harp, which now flames in our zenith, astronomers announce, shall one day be the pole-star for a thousand years⁴⁶? » La question rhétorique adressée à l'auditoire, doublée de la comparaison avec des phénomènes d'astronomie, abolit le référentiel de temps proprement humain et consolide l'autorité de la prophétie intemporelle. S'il est vrai que l'étoile Véga de la constellation de la Lyre ne prendra la place de l'actuelle étoile polaire qu'au terme de la précession des équinoxes qui court sur plusieurs millénaires, la poésie doit en revanche s'imposer dès à présent et mener les hommes dans la nouvelle époque qui

⁴² Oliver Wendell HOLMES, *Ralph Waldo Emerson, op. cit.*, p. 88.

⁴³ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 53.

⁴⁴ Dans le premier chapitre de son ouvrage *On Leaving*, Branka Arsić identifie l'habitude et la tradition à des forces paralysantes de la société. Voir Branka ARSIĆ, *On Leaving: A Reading in Emerson, op. cit.*, p. 26-37.

⁴⁵ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 53.

s'ouvre. Le mouvement de rotation des astres respecte donc lui aussi le principe de la force circulaire, irrésistible et millénaire. Le centre fixé par l'étoile polaire, guide des hommes en ce monde, est ainsi décentré à son tour pour s'incarner dans la constellation de la Lyre, l'instrument symbolique du poète orphique annoncé dès *Nature*⁴⁷. En fin de compte, Emerson prophétise le retour du poète au cœur de la cité, au terme des quelques siècles d'exil auxquels Platon l'avait condamné pour favoriser la sauvegarde de la république⁴⁸.

La critique qu'Emerson adresse par la suite au cercle intellectuel procède tout d'abord d'une fable antique dont Edward Waldo Emerson attribue la paternité à Aristophane⁴⁹ : « It is one of those fables, which, out of an unknown antiquity, convey an unlooked-for wisdom, that the gods, in the beginning, divided Man into men, that he might be more helpful to himself; just as the hand was divided into fingers, the better to answer its end⁵⁰. » L'absence de déterminant et le souvenir des conséquences de la division du travail laissent penser que dans la mise à jour de la fable, l'Homme n'est plus un, ni même deux, mais bel et bien divisé de façon plurielle. Si Aristophane ne s'en tient qu'à la division sexuelle entre les hommes, Emerson poursuit ainsi la logique de division déplorée dans *Le Banquet* :

Oui, je le répète, avant l'intervention de Zeus, nous formions un seul être. Maintenant, en revanche, conséquence de notre conduite injuste, nous avons été coupés en deux [homme et femme] par le dieu, [...]. Il est donc à craindre que, si nous ne faisons pas preuve de respect à l'égard des dieux, nous ne soyons une fois de plus fendus en deux, et que nous ne déambulions pareils aux personnages que sur les stèles nous voyons figurés en relief, coupés en deux suivant la ligne du nez, devenus pareils à des jetons qu'on a coupés par moitié⁵¹.

⁴⁶ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 53.

⁴⁷ Voir Richard Allyn YODER, *Emerson and the Orphic Poet in America, op. cit.*

⁴⁸ Dans le livre III de *La République*, Platon chasse le poète de la cité, car il est la source vivante d'un délire d'origine divine contagieux, qui met à mal le lien social.

⁴⁹ Richard O'KEEFE, *Mythic Archetypes in Ralph Waldo Emerson: A Blakean Reading*, Kent, Ohio, Kent State University Press, 1995, p. 57.

⁵⁰ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 53.

⁵¹ PLATON, *Le Banquet*, Luc BRISSON (trad.), Paris, Flammarion, 2007, p. 120.

L'écart qu'Emerson s'autorise vis-à-vis de la fable d'Aristophane consisterait donc davantage en une actualisation de la condition de l'homme, lancé dans la course éperdue au capitalisme, et par conséquent déchu de la totalité de ses facultés au profit d'une seule et unique qualité qui lui attribue une place fixe dans la société, comme le confirme la nouvelle division entre l'Homme entier et les hommes parcellaires :

The old fable covers the doctrine ever new and sublime; that there is One Man,— present to all particular men only partially, or through one faculty; and that you must take the whole society to find the whole man. Man is not a farmer, or a professor, or an engineer, but he is all. Man is priest, and scholar, and statesman, and producer, and soldier. In the *divided* or social state, these functions are parceled out to individuals, each of whom aims to do his stint of the joint work, whilst each other performs his⁵².

L'Homme entier sommeille ainsi en chacun des hommes parcellaires, qui ne s'expriment que par une seule de leurs facultés. Or l'homme ne devrait être défini par sa seule profession, mais plutôt considéré pour lui-même, pour toutes ses potentialités. À vrai dire, il faut prendre la société toute entière pour trouver l'expression de l'Homme entier, cette même société qui divise l'Homme en hommes parcellaires.

Dans la division binaire des hommes chez Aristophane, il suffit que deux hommes s'unissent à nouveau pour retrouver l'Homme : « Quand donc l'être humain primitif eut été dédoublé par cette coupure, chaque morceau, regrettant sa moitié, tentait de s'unir de nouveau à elle. Et, passant leurs bras autour l'un de l'autre, ils s'enlaçaient mutuellement, parce qu'ils désiraient se confondre en un même être⁵³ ». Mais la division plurielle des hommes au sein de la société rend l'entreprise désormais impossible :

The fable implies, that the individual, to possess himself, must sometimes return from his own labor to embrace all other laborers. But unfortunately, this original unit, this fountain of power, has been so distributed to multitudes, has been so

⁵² Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 53-54.

⁵³ PLATON, *Le Banquet*, *op. cit.*, p. 116-117.

minutely subdivided and peddled out, that it is spilled into drops, and cannot be gathered⁵⁴.

Le corps social n'est donc plus unifié, mais il se compose de membres et d'organes amputés du tronc, qui paraded, tels des monstres sans tête : « The state of society is one in which the members have suffered amputation from the trunk, and strut about so many walking monsters,—a good finger, a neck, a stomach, an elbow, but never a man⁵⁵. » L'homme n'en est donc plus réellement un, dépossédé de ses membres et réduit à un seul d'entre eux, qui ne remplit qu'une seule fonction :

Man is thus metamorphosed into a thing, into many things. [...] In this distribution of functions, the scholar is the delegated intellect. In the right state, he is, *Man Thinking*. In the degenerate state, when the victim of society, he tends to become a mere thinker, or, still worse, the parrot of other men's thinking⁵⁶.

La chute vertigineuse de l'homme le confine à une seule fonction qui fait de lui un objet. L'Homme Pensant, quand il est victime de la société, en est réduit à n'être qu'un simple opérateur de la pensée.

Suite à ce constat sans appel, « The American Scholar » propose de mettre en place un dispositif qui permette de retrouver l'Homme Pensant. Emerson distingue alors trois influences qui s'exercent sur l'intellectuel : « Him nature solicits with all her placid, all her monitory pictures; him the past instructs; him the future invites⁵⁷. » L'Homme Pensant est ainsi replacé au centre de l'énoncé par sa position thématique, répétée par l'anaphore du pronom personnel « him ». Ce recentrage de l'Homme Pensant ne constitue pourtant qu'une première étape, puisque le sujet apparent est placé dans la position d'un objet direct, soumis à l'influence de trois astres : la nature attise sa curiosité et l'éclaire de ses tableaux monitoires, le passé l'instruit, et le futur l'invite. L'Homme Pensant est ainsi placé dans une

⁵⁴ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 54.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

position non pas de passivité totale, mais de réceptivité⁵⁸, et s'il se soumet à l'exercice de ces influences, il doit pourtant être en mesure de distinguer leurs bénéfiques de leurs travers, comme le rappelle Emerson par l'intermédiaire d'Épictète⁵⁹ : « But the old oracle said, 'All things have two handles: beware of the wrong one.' In life, too often, the scholar errs with mankind and forfeits his privilege⁶⁰. »

La première influence, celle de la nature, donne à l'intellectuel les clés de son propre esprit, dont l'architecture circulaire ressemble en tous points à celle de la nature :

The first in time and the first in importance of the influences upon the mind is that of nature. [...] What is nature to [the scholar]? There is never a beginning, there is never an end, to the inexplicable continuity of this web of God, but always circular power returning to itself. Therein it resembles his own spirit, whose beginning, he never can find,—so entire, so boundless⁶¹.

La nature est ainsi comprise comme une force circulaire, incessante et inaltérable, sans début ni fin, qui opère un retour à elle-même au terme de sa révolution. La ressemblance entre son architecture et celle de l'esprit humain fait de la nature un modèle qui instruit l'intellectuel des mouvements de sa propre pensée. De l'observation de la nature procède donc une connaissance analogique de l'esprit humain. En outre, la nature se presse de rendre compte d'elle-même à l'esprit, et donc d'instruire l'intellectuel des trésors qu'elle recèle en son sein : « Far, too, as her splendors shine, system on system shooting like rays, upward, downward, without centre, without circumference,—in the mass and in the particle, nature hastens to render account of herself to the mind⁶². » L'influence bénéfique de la nature est donc

⁵⁸ Dans un commentaire de « The American Scholar », Stanley Cavell souligne le double travail qui incombe à l'intellectuel, à la fois réceptif et actif : « An interplay between laboring as reproductive and as productive (say as the feminine and the masculine in human thought) suggests Emerson's relentlessness concerning the interplay of the active and the receptive, or passive, in our relating to the world. » in Stanley CAVELL, *Conditions Handsome and Unhandsome: Constitution of Emersonian Perfectionism*, op. cit., p. 43.

⁵⁹ « Toute chose a deux anses, l'une qui permet de la porter, l'autre qui l'interdit [...] » in *Manuel*, in *Les Stoïciens*, Paris, Gallimard, 1962, p. 1128.

⁶⁰ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, op. cit., p. 54.

⁶¹ *Ibid.*, p. 55.

⁶² *Ibid.*

double : d'une part source de connaissance de l'esprit humain, d'autre part source d'instruction. L'intellectuel est ainsi placé dans la position d'un jeune élève qui entrevoit une racine commune à la nature et à son esprit : « Thus to him, to this school-boy under the bending dome of day, is suggested, that he and it proceed from one root; one is leaf and one is flower; relation, sympathy, stirring in every vein. And what is Root? Is not that the soul of his soul?—A thought too bold,—a dream too wild⁶³ ». La racine, dépossédée de son déterminant et élevée par la majuscule initiale, correspondrait en fin de compte à l'âme de l'âme, une « pensée trop audacieuse », un « rêve trop fou », en d'autres termes : un geste de création pur. Louer sa propre âme doit ainsi permettre de lire la nature et, de fait, prendre conscience des possibilités de connaissance infinies par lesquelles, en y accédant, l'intellectuel devient enfin créateur :

[...] when [the school-boy] has learned to worship the soul, and to see that the natural philosophy that now is, is only the first gropings of its gigantic hand, he shall look forward to an ever expanding knowledge as to a becoming creator. He shall see, that nature is the opposite of the soul, answering to it part for part⁶⁴.

La nature, symétrique de l'âme, lui répond point par point, et donne à l'intellectuel les réponses aux questions irrésolues de l'âme.

La deuxième influence qu'Emerson identifie est celle du passé, dont les livres rendent la meilleure expression⁶⁵. Cette influence s'avère plus ambivalente que celle de la nature, car si les livres recèlent des trésors de la pensée, leur sacralisation freine l'esprit critique du lecteur qui s'émerveille des pages, et accepte sans sourciller leur teneur, plutôt que de les confronter à sa propre pensée. Pour autant, Emerson concède une certaine noblesse à la théorie des livres :

The theory of books is noble. The scholar of the first age received into him the world around; brooded thereon; gave it the new arrangement of his own mind, and

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 56.

⁶⁵ *Ibid.*

uttered it again. It came into him, life; it went out from him, truth. It came to him, short-lived actions; it went out from him, immortal thoughts. It came to him, business; it went from him, poetry. It was dead fact; now it is quick thought. It can stand, and it can go. It now endures, it now flies, it now inspires. Precisely in proportion to the depth of mind from which it issued, so high does it soar, so long does it sing⁶⁶.

Le mouvement circulaire, par lequel le monde se donne à l'intellectuel, qui y réfléchit et lui confère un arrangement propre à son esprit avant de l'exprimer à nouveau, s'achève donc dans le geste d'écriture. L'expression est la modalité selon laquelle le monde peut retourner à lui-même après avoir été reçu par l'intellectuel. Pour autant, ce monde nouvellement exprimé s'en trouve transformé : par le prisme de l'écriture, la vie devient vérité, les actions éphémères des pensées immortelles, l'activité se mue en poésie et les faits inertes en pensées vives. Ainsi, en vertu de l'interconnexion symétrique entre la nature et l'âme, le monde revient différent à lui-même, tout comme le monde dépeint par l'intellectuel ne correspond jamais simplement à une pure abstraction de son esprit, mais bel et bien à une vision enracinée dans le monde qu'il a reçu en lui : « As no air-pump can by any means make a perfect vacuum, so neither can any artist entirely exclude the conventional, the local, the perishable from his book, or write a book of pure thought, that shall be as efficient, in all respects, to a remote posterity, as to contemporaries, or rather the second age⁶⁷. » Ainsi, l'expression du monde ne saurait se défaire du « conventionnel », du « local » et du « périssable », de sorte que l'expression du monde à un temps donné ne semble valable que pour l'époque à laquelle elle se formule, et impose à chaque nouvelle génération de renouveler cet effort : « Each age, it is found, must write its own books; or rather, each generation for the next succeeding. The books of an older period will not fit this⁶⁸. »

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*, p. 56-57.

À l'aune de ces observations apparaît alors l'erreur fondamentale consistant à sacraliser non plus l'acte de création, qui n'est autre que l'acte de pensée lui-même, mais plutôt le produit de cet acte, fossilisé dans un temps perdu :

Yet hence arises a grave mischief. The sacredness which attaches to the act of creation,—the act of thought,—is transferred to the record. The poet chanting, was felt to be a divine man: henceforth the chant is divine also. The writer was a just and wise spirit: henceforward it is settled, the book is perfect; as love of the hero corrupts into worship of his statue. Instantly, the book becomes noxious: the guide is a tyrant⁶⁹.

L'acte de lecture se substitue à celui de l'écriture, éliminant dans le même geste l'étape finale du mouvement circulaire de la restitution du monde à lui-même. Il s'opère par la lecture un transfert de l'action vers la réception qui interdit de parachever la circonscription de ce cercle, de la même manière que l'amour porté à un héros se fossilise dans l'adoration de sa statue : le spectateur se complaît dans la fascination d'un *ersatz* sans vie du héros. Pour filer la métaphore d'Épictète, le livre devient nocif en ce sens que le lecteur ne le tient pas de la bonne main, et se laisse « tyranniser » par les vers d'un poète, au lieu de se laisser guider vers de nouvelles contrées qu'il arpentera seul à son tour.

Accepter les livres des maîtres sans faire preuve d'esprit critique, c'est oublier que ces maîtres furent autrefois eux-mêmes de jeunes étudiants : « Meek young men grow up in libraries, believing it their duty to accept the views, which Cicero, which Locke, which Bacon, have given, forgetful that Cicero, Locke, and Bacon were only young men in libraries, when they wrote these books. Hence, instead of Man Thinking, we have the bookworm⁷⁰ ». L'Homme Pensant s'efface dans l'ombre du rat de bibliothèque, soumis à l'influence tyrannique des livres, dont le culte rétablit la hiérarchie patriarcale contestée dans le cercle politique. Pour ne pas rompre le mouvement circulaire du monde retournant à lui-même, l'homme ne peut simplement se soumettre à l'expression d'autrui et se doit de

⁶⁹ *Ibid.*, p. 57.

trouver sa propre formulation du monde. En conséquence, les livres n'ont d'autre but que d'imprimer un nouvel élan à l'expression de l'intellectuel en mal d'inspiration : « Books are the best of things, well used; abused, among the worst. [...] They are for nothing but to inspire. I had better never see a book, than to be warped by its attraction clean out of my orbit, and made a satellite instead of a system⁷¹. » Si un livre n'inspire pas l'intellectuel, mieux vaut donc le refermer, sous peine d'être happé dans l'orbite de son auteur et de n'être plus qu'un satellite et décentré de sa propre trajectoire.

En conséquence, les livres et les institutions peuvent se révéler néfastes à l'épanouissement du génie, car ils sont systématiquement tournés vers un passé révolu, tandis que le génie créateur regarde vers l'avenir et ne répond que de lui-même : « [...] instead of being its own seer, let it receive from another mind its truth, though it were in torrents of light, without periods of solitude, inquest, and self-recovery, and a fatal disservice is done. Genius is always sufficiently the enemy of genius by over influence⁷² ». La simple lecture ne saurait donc suffire, et la tyrannie du génie autre doit être contrebalancée par des périodes de solitude, d'enquête et de reconquête de soi, qui permettent au lecteur de ne pas sombrer dans le passé. Selon Emerson, il existe bel et bien une bonne façon de lire, active et critique, qui permet à l'Homme Pensant de ne pas s'évanouir devant la pâle figure du penseur : « Undoubtedly there is a right way of reading, so it be sternly subordinated. Man Thinking must not be subdued by his instruments. Books are for the scholar's idle times. When he can read God directly, the hour is too precious to be wasted in other men's transcripts of their readings⁷³. » Le livre est à l'intellectuel l'instrument de sa profession⁷⁴, et

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*, p. 58.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Dans l'incipit de « Shakespeare; or the Poet », les livres sont comparés à des briques auxquelles recourt le grand homme de lettres pour construire sa propre demeure littéraire. L'influence des livres sur une œuvre met ainsi à mal l'idée selon laquelle un grand auteur ferait avant tout preuve d'originalité dans ses textes : « Great

ne doit pas se substituer à l'acte de pensée, le seul geste de création de valeur, qui permet de « lire Dieu » sans intermédiaire. La « bonne façon de lire » consiste à inspirer la propre pensée de l'intellectuel, à lui donner les outils par lesquels il sera en mesure de formuler sa propre pensée — « One must be an inventor to read well. [...] There is then creative reading as well as creative writing⁷⁵. » La formule semble ici paradoxale puisque ce n'est pas la bonne façon de lire qui fait de l'intellectuel un inventeur, mais bel et bien l'inverse. En d'autres termes, pour déchiffrer à profit les textes, l'intellectuel doit convoquer un arsenal de qualités personnelles qui font de lui avant tout un inventeur. Il est donc question de fournir un effort dans la lecture, d'être actif et de recréer à partir du texte un sens propre à l'intellectuel, car sans action, l'intellect se meut dans l'habitude de ses pensées.

men are more distinguished by range and extent, than by originality. If we require the originality which consists in weaving, like a spider, their web from their own bowels; in finding clay, and making bricks, and building the house; no great men are original. » *Ibid.*, p. 101.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 59.

Chapitre 3.

Propédeutique du poète

Of all nations the United States with veins full of poetical stuff most needs poets and will doubtless have the greatest and use them the greatest. Their presidents shall not be their common referee so much as their poets shall.

Walt Whitman,
Leaves of Grass

À partir de l'exhumation de la question métaphysique, dont Emerson préconise une approche poétique, et à partir des recherches réalisées au sein d'une société fossilisée, Emerson compose une propédeutique du poète, un enseignement préparatoire dont « The Poet » prendra acte pour exprimer le poète nouveau :

For the Universe has three children, born at one time, which reappear, under different names, in every system of thought, whether they be called cause, operation, and effect; or, more poetically, Jove, Pluto, Neptune; or, theologically, the Father, the Spirit, and the Son; but which we will call here, the Knower, the Doer, and the Sayer. These stand respectively for the love of truth, for the love of good, and for the love of beauty. These three are equal. Each is that which he is essentially, so that he cannot be surmounted or analyzed, and each of these three has the power of the others latent in him, and his own patent¹.

Si « The Poet » insiste sur l'office de nomination qu'Emerson assigne au poète (« The poet is the sayer, the namer, and represents beauty² »), la trinité universelle donne à penser, au prix d'un syllogisme, que si le poète est celui qui « nomme », il est aussi celui qui « fait », et également celui qui « sait ». Ces trois offices – « the Knower », « the Doer » et « the Sayer » – ne sont guère développés dans l'économie de « The Poet » et c'est donc à rebours de cet essai qu'il convient de les étudier. Par conséquent, ce chapitre propose d'explorer le corpus

¹ *Ibid.*, p. 449.

² *Ibid.*

émersonien afin de mettre au jour une propédeutique du poète qui anticipe l'argument du célèbre essai.

L'attention sera particulièrement portée sur l'essai « Intellect », l'adresse « The American Scholar » et la conférence « The Poet », trois textes qui fournissent la matière à partir de laquelle les trois offices sont résumés dans « The Poet ». Il conviendra dans un premier temps de lire dans « Intellect » les modalités de sortie du tombeau de l'intellect, afin de montrer que cet essai annonce le poète comme « Knower » et par extension, comme homme représentatif (3.1. « Sortir du tombeau de l'intellect »). Il sera ensuite question de lire dans « The American Scholar » la formulation des deux autres offices assignés au poète. Il s'agira tout d'abord de présenter la nécessité d'action comme une condition de libération du tombeau de l'intellect, pour mettre en évidence dans quelle mesure la célèbre adresse anticipe le poète comme « Doer », et par extension, comme « Seer » (3.2. « Passer à l'action »). Enfin, il faudra présenter la nécessité de l'expression comme consécutive à celle de l'action, afin de souligner comment la conférence « The Poet » anticipe le poète comme « Sayer » et « Namer » dans l'essai qui lui succède (3.3. « Passer le pas de l'expression »).

3.1. Sortir du tombeau de l'intellect

L'étude des maux qui gouvernent une société fossilisée parmi les cercles politiques, économiques et intellectuels, a permis de mettre au jour le mouvement récurrent de l'habitude. Mais si la pensée retourne inlassablement sur elle-même, elle le doit principalement à l'intellect, conçu par Emerson comme un véritable tombeau, au sein duquel chaque pensée constitue elle-même une prison.

Dans l'essai qui lui est consacré, l'intellect est tout d'abord envisagé comme le tyran des vérités abstraites, car il opère une séparation systématique entre l'événement et la

personne, de sorte que l'événement ne semble exister que par lui-même et pour lui-même³. Ce qui fait défaut à l'intellect est d'être dépourvu d'affect, de se détacher de l'individu et donc, de prendre la mesure de chaque événement dans sa rupture de l'existence :

Intellect is void of affection, and sees an object as it stands in the light of science, cool and disengaged. The intellect goes out of the individual, floats over its own personality, and regards it as a fact, and not as *I* and *mine*. He who is immersed in what concerns person or place cannot see the problem of existence. This the intellect always ponders. Nature shows all things formed and bound. The intellect pierces the form, overleaps the wall, detects intrinsic likeness between remote things, and reduces all things into a few principles⁴.

À la différence de la nature qui déploie ses objets achevés et reliés entre eux sous le regard de son spectateur, l'intellect fractionne, divise et classe, de sorte que toute chose en est réduite à quelques principes sommaires. Par l'intermédiaire de l'intellect, toute vérité est ainsi cristallisée, déconnectée de l'événement qui l'a fait naître et, de fait, affranchie de sa destinée originelle :

[...] a truth, separated by the intellect, is no longer a subject of destiny. We behold it as a god upraised above care and fear. And so any fact in our life, or any record of our fancies or reflections, disentangled from the web of our unconsciousness, becomes an object impersonal and immortal. It is the past restored, but embalmed⁵.

Le principal défaut de l'intellect est donc d'ériger des vérités pour elles-mêmes, déliées de l'existence inconsciente qui colore les événements de différentes nuances. Les vérités forment ainsi des objets impersonnels et éternels que l'homme sacralise comme il idolâtre les divinités, sans s'apercevoir que ces vérités n'existent pas pour elles-mêmes, mais émanent de son for intérieur. Le cadavre des événements est ainsi embaumé, tel une momie millénaire, pour assurer la conservation de ces vérités sans vie. En ce sens, les vérités érigées par

³ *Ibid.*, p. 417.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 418.

l'intellect participant en quelque sorte à la négation même de l'existence et de la volonté :
« What am I? What has my will done to make that I am? Nothing⁶. »

L'intellect ne forme pas seulement un tombeau où les vérités abstraites s'enlisent hors de l'existence, les pensées forment elles-mêmes des prisons dont l'homme ne peut se défaire :

We do not determine what we will think. We only open our senses, clear away, as we can, all obstruction from the fact, and suffer the intellect to see. We have little control over our thoughts. We are the prisoners of ideas. They catch us up for moments into their heaven, and so fully engage us, that we take no thought for the morrow, gaze like children, without an effort to make them our own. By and by we fall out of that rapture, bethink us where we have been, what we have seen, and repeat, as truly as we can, what we have beheld. As far as we can recall these ecstasies, we carry away in the ineffaceable memory the result, and all men and all the ages confirm it. It is called Truth⁷.

En ce que les pensées ne s'annoncent pas, l'équation cartésienne entre la pensée et la conscience ne tient pas pour Emerson⁸. Si les pensées ne s'annoncent pas, c'est parce qu'elles procèdent de l'inconscient, de strates obscures nichées au fond de l'intellect. À ce titre, une analogie peut être établie entre l'intellect d'Emerson et les pyramides égyptiennes selon Hegel : « Ainsi les pyramides [...] ne sont que de simples cristaux, des enveloppes qui renferment un noyau, un esprit invisible, et elles servent à la conservation de son corps et de sa forme. C'est dans ce mort caché, qui ne se manifeste qu'à lui-même, que réside tout le sens du monument⁹. » Tel l'« esprit invisible » personnifié par la momie, la pensée se meut dans le tombeau de l'intellect, cette pyramide éternelle. Or pour Emerson, les pensées qui ne s'annoncent pas hissent l'homme sur leur plateau d'abstractions célestes pour le ravir dans

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 419.

⁸ Dans *Les principes de la philosophie*, à l'article 9 du livre I, Descartes procède à cette équation en ces termes : « Par le mot de penser j'entends tout ce qui se fait en nous de telle sorte que nous l'apercevons immédiatement par nous-mêmes ; c'est pourquoi non seulement entendre, vouloir, imaginer, mais aussi sentir, est la même chose ici que penser. » Voir René DESCARTES, *Les principes de la philosophie*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1999, p. 49.

un moment d'extase, qui n'est autre que celui de la vérité. Mais la vérité n'est pas saisie dans l'instant même de cette extase, et impose à l'homme de précipiter sa chute, non seulement pour achever le mouvement parabolique qui l'a, dans un premier temps, porté vers ce plateau, mais aussi pour que la mémoire recueille la vérité de ce moment extatique.

S'en remettre à l'instinct et agir de façon spontanée permet dans un premier temps de déjouer la propension spéculative de l'intellect, et dans un deuxième temps – et cela relèverait au premier abord du paradoxe – de faire éclore des vérités qui s'enracinent quant à elles dans l'expérience de l'homme. De l'instinct procède ainsi une forme de connaissance qui s'épanouit en vérité au fil du temps : « We have first an instinct, then an opinion, then a knowledge, as the plant has root, bud, and fruit. Trust the instinct to the end, though you can render no reason. It is vain to hurry it. By trusting it to the end, it shall ripen into truth, and you shall know why you believe¹⁰. » Pour autant, il convient de laisser à l'intuition le temps de mûrir, car si l'homme s'arrime à une pensée pour forcer la révélation du moment extatique de la vérité, cette dernière s'en trouve défigurée, dénaturée : « [...] if a man fasten his attention on a single aspect of truth, and apply himself to that alone for a long time, the truth becomes distorted and not itself, but falsehood; [...]»¹¹ ». L'éclosion d'une vérité procède donc d'une longue incubation qui ne peut être accélérée qu'au risque de l'altérer. Il appartient ainsi à chaque individu de renouveler sa confiance en ses intuitions et d'attendre le moment où les pensées qui lui viennent le hissent enfin sur le plateau des abstractions célestes.

L'intellect s'apparente ainsi à un tombeau où les événements de l'existence, enregistrés comme pensées, attendent d'être embaumés en vérités. Et sur ce point, Emerson s'accorde à dire que tous les hommes sont égaux : « Everybody knows as much as the savant.

⁹ Georg Wilhelm HEGEL, *Esthétique : textes choisis*, Paris, Presses universitaires de France, 1953, p. 33.

¹⁰ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 419.

¹¹ *Ibid.*, p. 424.

The walls of rude minds are scrawled all over with facts, with thoughts. They shall one day bring a lantern and read the inscriptions¹². » Si le nombre d'événements, et donc la richesse de l'existence, ne distingue pas les « esprits primitifs » des savants, la « lanterne » qui permet de lire les inscriptions sur les murs de l'esprit justifie la différence entre les « esprits primitifs » et les savants. Il n'est donc pas tant question de faire montre d'une existence riche en expériences et en événements variés pour accéder à la vérité, car il suffit d'être en mesure de lire les pensées que recèle chaque esprit.

L'individu doit ainsi s'adonner à un travail d'inspection et de déchiffrement du tombeau de son intellect, muni de cette lanterne, dont le référent métaphorique renvoie aux vérités érigées par les célèbres plumes de Plutarque, Shakespeare ou encore Cervantes, par exemple : « Inspect what delights you in Plutarch, in Shakespeare, in Cervantes. Each truth that a writer acquires is a lantern, which he turns full on what facts and thoughts lay already in his mind, and behold, all the mats and rubbish which had littered his garret become precious¹³. » Le recours aux livres est donc précieux, non pas parce qu'il formule des vérités que le lecteur doit s'approprier pour elles-mêmes, mais parce que ces vérités permettent d'éclairer les pensées dont il ne saisit pas encore le sens dans la « mansarde » (« garret ») de son propre intellect, tout comme les prisonniers de la célèbre allégorie de Platon ne peuvent s'arracher de la caverne où ils contemplant et se repaissent toujours des mêmes ombres qui défilent devant leurs yeux¹⁴. L'élan de passion que peut susciter la lecture pour la formulation d'une vérité doit ainsi permettre au lecteur de se saisir de l'expression appropriée à la formulation de sa propre pensée du moment, et ainsi la convertir en vérité à son tour : « So lies the whole series of natural images with which your life has made you acquainted in your memory, though you know it not, and a thrill of passion flashes light on

¹² *Ibid.*, p. 420.

¹³ *Ibid.*, p. 421.

¹⁴ Voir livre VII dans PLATON, *La République*, *op. cit.*

their dark chamber, and the active power seizes instantly the fit image, as the word of its momentary thought¹⁵. » L'influence des livres s'avère bénéfique seulement si le lecteur engage une action personnelle pour s'approprier une pensée tapie dans l'ombre de son intellect. Le lecteur ne pourrait pas simplement opérer un décalque de la vérité qu'il vient de lire, car les pensées de tel ou tel auteur sont circonscrites dans son propre intellect : « Every thought is a prison also. I cannot see what you see, because I am caught up by a strong wind, and blown so far in one direction that I am out of the hoop of your horizon¹⁶. » En somme, les cercles de pensées de deux personnes différentes ne se recoupent jamais véritablement, de sorte qu'il appartient au lecteur d'intégrer la vérité héritée de l'auteur qu'il lit, de l'intégrer dans l'agencement de ses propres vérités pour la faire sienne.

Pour échapper au tombeau de l'intellect et à la tyrannie des pensées, une autre possibilité s'offre pourtant à l'homme. Bien que la pensée n'ait en soi pas de limite, si elle demeure emprisonnée dans l'intellect, elle est condamnée à se mouvoir de façon aléatoire vers le haut ou vers le bas, ou bien à arpenter la circonférence du cercle intellectuel. Pour Emerson, la muse est en mesure d'entraîner la pensée hors de la « cité » et de lui rendre l'étendue infinie de son royaume : « Up, down, around, the kingdom of thought has no inclosures, but the Muse takes us free of her city¹⁷. » Ainsi guidé par la muse dans un moment d'enchantement, l'homme se verrait offrir la possibilité de se muer en poète et ainsi de s'ouvrir à un flot intarissable de pensées, qui perceraient le silence de l'intellect somnolant de leurs rimes : « [...] in our happy hours we should be inexhaustible poets, if once we could break through the silence into adequate rhyme. As all men have some access to primary truth, so all have some art or power of communication in their head, but only in

¹⁵ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 421-422.

¹⁶ *Ibid.*, p. 424.

¹⁷ *Ibid.*

the artists does it descend into the hand¹⁸ ». Si la porte dérobée de l'intellect s'ouvre à l'homme par l'intermédiaire de la muse, le flot de pensées ne peut être exprimé que par une poignée d'hommes, dont le talent d'expression se transmet jusque dans la main qui écrit. En d'autres termes, si chacun peut accéder au royaume infini de la pensée ouvert par la muse, et donc se délecter de pensées innombrables, l'art de leur expression reste rare et ne se donne qu'à quelques hommes : « But if constructive powers are rare, and it is given to few men to be poets, yet every man is a receiver of this descending holy ghost, and may well study the laws of its influx¹⁹. » Seuls quelques élus sont ainsi voués à être poètes, mais tout homme peut retrouver la familiarité de leurs propres pensées dans leurs vers, qui reconstituent la sphère complète du monde qu'ils expriment : « [...] the poet, whose verses are to be spherical and complete, [...]»²⁰ ». Pour Platon, le philosophe est le prisonnier libéré qui s'achemine hors de la caverne, et les poètes doivent être chassés de la cité parce qu'ils enferment leurs contemporains dans des simulacres. Emerson suggère l'inverse et voit dans le poète le prisonnier libéré qui doit affranchir ses contemporains des simulacres. De l'analyse du tombeau de l'intellect procède ainsi le premier trait intensif qu'Emerson assigne au poète dans l'essai éponyme – le poète est un homme représentatif : « [...] the poet is representative. He stands among partial men for the complete man, and apprises us not of his wealth, but of the commonwealth²¹. » Le poète est un homme représentatif en vertu de sa capacité à s'extraire du tombeau de l'intellect et à se saisir de nouvelles pensées.

« The American Scholar » propose alors deux solutions pour fausser compagnie à l'intellect : l'une mène au poète, l'autre à l'instruction héritée des œuvres géniales qui ont scandé l'histoire. Alors que l'une des solutions relève plutôt de l'intuition (« intuition »),

¹⁸ *Ibid.*, p. 422-423.

¹⁹ *Ibid.*, p. 425.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, p. 448.

l'autre dépend plus largement de l'instruction (« tuition²² »), mais les deux dépendent d'un autre facteur qu'Emerson ne conçoit autrement que dans l'action.

3.2. Passer à l'action

Que l'homme se nourrisse de ses lectures ou que la muse vole à son secours, il doit inverser sa propension à la passivité et se tourner vers l'action, car elle seule se révèle véritablement nécessaire à l'homme pour dépasser la circonférence de son propre intellect. Ainsi, dans « The American Scholar », la dernière influence exercée sur l'intellectuel procède du passé et forme un contrepoids à la tyrannie potentielle des livres. Si l'action est certes « secondaire » chez l'intellectuel, elle n'en est pas moins « essentielle ». Sans action, l'homme n'en est pas tout à fait un, et la pensée ne mûrit pas pour s'épanouir en vérité²³. Dès lors, l'inaction relève d'un manque de bravoure, qui ne peut faire défaut à l'intellectuel : « Inaction is cowardice, but there can be no scholar without the heroic mind. The preamble of thought, the transition through which it passes from the unconscious to the conscious, is action. Only so much do I know, as I have lived. Instantly we know whose words are loaded with life, and whose not²⁴. » L'action est primordiale dans la révélation de nouvelles pensées, ou plus précisément, dans leur transition de l'inconscient vers le conscient. Sans action, les pensées demeurent dans l'ombre de l'inconscient et ne se donnent pas à l'intellectuel dans une formulation consciente. Emerson fait ainsi de l'expérience la condition *sine qua non* de toute connaissance. Plus précisément, l'expérience du monde doit permettre à l'homme de se saisir de nouvelles pensées et d'apprendre à se connaître lui-même :

The world,—this shadow of the soul, or *other me*, lies wide around. Its attractions are the keys which unlock my thoughts and make me acquainted with myself. I run eagerly into this resounding tumult. I grasp the hands of those next me, and take

²² Voir Stanley Cavell sur la distinction entre l'instruction et l'intuition, in Stanley CAVELL et David Justin HODGE, *Emerson's Transcendental Etudes*, Stanford, Calif, Stanford University Press, 2003, p. 93.

²³ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 60.

²⁴ *Ibid.*

my place in the ring to suffer and to work, taught by an instinct, that so shall the dumb abyss be vocal with speech²⁵.

Le monde, ombre de l'âme et « autre moi », est ainsi envisagé comme un véritable miroir de l'homme, dont le reflet l'attire et déverrouille les portes closes de son identité. Emerson préconise donc de se lancer avec ardeur dans le tumulte bruyant des pensées du monde et de prendre place sur leur cercle pour arpenter les arcs de la souffrance et du labeur afin de remplir l'abysse muet d'un discours révélé. En fin de compte, l'action est cette matière première dont l'intellect se saisit pour modeler les pensées – « [Action] is the raw material out of which the intellect moulds her splendid products²⁶. »

Pour autant, les actions ne peuvent être analysées dans la foulée de l'expérience. Une forme de recul s'impose comme nécessaire à l'observation de ces actions :

The actions and events of our childhood and youth, are now matters of calmest observation. They lie like fair pictures in the air. Not so with our recent actions,—with the businesses which we now have in hand. On this we are quite unable to speculate. Our affections as yet circulate through it. We no more feel or know it, than we feel the feet, or the hand, or the brain of our body²⁷.

Si les événements de l'enfance et de la jeunesse se donnent désormais à l'esprit pour une observation calme, les actions récentes sont encore empreintes des affects qui interdisent toute analyse rationnelle. Le souvenir des événements, s'il ne se matérialise pas nécessairement encore dans l'écriture pour Emerson, fait sensiblement écho à ce que Foucault décrit des *hupomnêmata*, qu'il définit en ces termes :

Il ne faut pas envisager ces *hupomnêmata* comme un simple support de mémoire, qu'on pourrait consulter de temps à autre, si l'occasion s'en présentait. [...] Ils constituent plutôt un matériel et un cadre pour des exercices à effectuer fréquemment : lire, relire, méditer, s'entretenir avec soi-même et avec d'autres, etc. [...] Il s'agit de constituer un *logos bioèthikos*, un équipement de discours

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 60-61.

secourables, susceptibles [...] d'élever eux-mêmes la voix et de faire taire les passions [...] ²⁸.

Si pour Foucault, l'écriture d'*hupomnêmata* permet « de faire taire les passions », le temps œuvre à les assourdir chez Emerson et à rendre les événements exploitables par l'intellect. Dans ce temps de latence, les événements ne sont pour autant pas rejetés comme étrangers à soi, mais simplement immergés dans la vie inconsciente de l'homme²⁹. Puis arrive le temps de la contemplation, et l'événement se détache alors de cette existence inconsciente pour se donner à l'homme sous forme de pensée : « In some contemplative hour, it detaches itself from the life like a ripe fruit, to become a thought of the mind. Instantly, it is raised, transfigured; the corruptible has put on incorruption. Henceforth it is an object of beauty, however base its origin and neighborhood³⁰. » En devenant pensées, les événements s'élèvent et se transforment en objets esthétiques, affranchis de la corruption des passions et désormais parés de l'incorruptibilité de la vérité. La qualité de ces objets nouvellement formés ne dépend d'ailleurs pas de la provenance de ces pensées, noble ou basse, de sorte qu'Emerson n'entend pas s'interdire d'extraire de son existence inconsciente quelque pensée que ce fût : « I will not shut myself out of this globe of action, and transplant an oak into a flower-pot, there to hunger and pine; nor trust the revenue of some single faculty, and exhaust one vein of thought, [...] ³¹ ». Il n'est donc nullement question de s'en tenir à un unique cercle d'action, mais bel et bien d'embrasser le champ d'action sociale dans son intégralité, pour ne pas contraindre l'action à un seul des cercles – politique, économique, intellectuel. S'il s'en tenait à la fonction qu'il exerce au sein de la société, l'homme n'exploiterait pas le plein potentiel de ses facultés et se mouvrait dans le cercle de ses habitudes, esseulé *de facto* au sein d'une circonscription dont il ne dépasserait jamais la

²⁸ Michel FOUCAULT, *Dits et Ecrits, tome 2 : 1976 - 1988*, Paris, Gallimard, 2001, p. 1238.

²⁹ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 61.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

limite, tout comme le chêne ne survivrait pas à sa transplantation dans un pot de fleurs. De la même manière que le chêne doit pouvoir étendre ses racines au-delà de la circonférence du pot de fleurs pour grandir, l'homme doit être en mesure de s'épanouir au-delà la frontière circulaire de sa fonction sociale, pour que sa pensée ne revienne pas inlassablement sur elle-même mais se nourrisse de nouvelles expériences. Ainsi, le mythe selon lequel l'intellectuel verrait sa santé décliner au fil des heures qu'il passe retranché dans sa bibliothèque est déconstruit³², et remplacé par l'espoir de faire advenir un intellectuel dont l'action permet de revigorer non seulement sa santé, mais aussi sa pensée.

Par conséquent, l'action est fondamentale, car elle forme une ressource intarissable, et soumet la pensée au même principe d'ondulation que celui qui gouverne la nature :

But the final value of action, like that of books, and better than books, is, that it is a resource. That great principle of Undulation in nature, that shows itself in the inspiring and expiring of the breath; in desire and satiety; in the ebb and flow of the sea; in day and night; in heat and cold; and as yet more deeply ingrained in every atom and every fluid, is known to us under the name of Polarity,—these “fits of easy transmission and reflection,” as Newton called them, are the law of nature because they are the law of spirit³³.

La loi de la nature n'est autre que celle de l'esprit, et l'observation des lois d'optique permet de mettre au jour les nombreux bénéfices d'un esprit qui prend l'initiative de l'action. En fait, les « souples mouvements de transmission et de réflexion » renvoient à la théorie des anneaux de Newton, publiée dans son traité d'optique en 1704. Ces anneaux désignent des figures d'interférence obtenues par le placement d'une lentille sur une surface plane. Une série d'anneaux concentriques apparaît alors, alternativement lumineux et sombres, centrés sur le point de contact entre la lentille et la surface plane. Ce phénomène s'explique par deux « arrangements » d'ondes optiques que Newton définit en ces termes : « The returns of the disposition of any ray to be reflected I will call Fits of easy reflexion, and those of its

³² *Ibid.*, p. 59.

³³ *Ibid.*, p. 62.

disposition to be transmitted its Fits of easy transmission, and the space it passes between every return and the next return, the Interval of its Fits³⁴. » L'intensité de ces ondes optiques, celles transmises comme celles réfléchies, suit un mouvement ondulatoire qui atteste de leur polarisation soudaine, de la même manière qu'Emerson, dans le geste d'écriture qui le porte sur l'arc extérieur de sa pensée, dévoile les différentes polarités qui sont à l'œuvre dans un même objet sémantique : la respiration se diffracte en inspiration et expiration, l'appétit recouvre la faim et la satiété, la marée procède du flux et du reflux, le jour succède à la nuit dans une même journée, et la température oscille entre chaud et froid. L'action, de la même manière qu'une onde optique qui s'aventure à la périphérie convexe d'une lentille – d'un arc de cercle –, recourt à un déphasage de la pensée, et introduit une polarité autrement invisible, ou du moins inobservable. La circonscription d'un nouveau cercle procède en fin de compte de l'exercice de cette polarité, de ces « souples mouvements de transmission et de réflexion », qui forment des interférences et donc les points d'un nouveau cercle de la pensée.

Pour Emerson, les actions succèdent aux pensées, de sorte que lorsque l'artiste a épuisé ses sources d'inspiration, il ne lui reste plus qu'à « vivre » pour se maintenir dans l'action :

The mind now thinks; now acts, and each fit reproduces the other. When the artist has exhausted his materials, when the fancy no longer paints, when thoughts are no longer apprehended, and books are a weariness,—he has always the resource *to live*. Character is higher than intellect. Thinking is the function. Living is the functionary. [...] Not out of those whom systems of education have exhausted their culture, comes the helpful giant to destroy the old or to build the new, but out of unhand-selled savage nature, out of terrible Druids and Berserkirs, come at last Alfred and Shakespeare³⁵.

³⁴ Isaac NEWTON, *Opticks: or a Treatise of the Reflexions, Refractions, Inflexions and Colours of Light*, London, 1704, p. 81.

³⁵ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 62.

Vivre, plutôt que simplement exister, forme ainsi une ressource pour penser, et de fait, impose à l'homme de faire montre de caractère, plus que d'esprit, pour imprimer un nouvel élan à sa pensée. Les systèmes d'éducation, qui se sont refermés sur eux-mêmes et se sont dans le même geste détachés de l'existence sociale, ne sont pas à même de faire advenir « le géant bienveillant » qui aura l'audace de faire vaciller les vieux édifices de la pensée et de construire les nouveaux. Ce géant vient d'une nature sauvage³⁶, jamais véritablement appréciée, de la même manière que les grands guerriers nordiques ont fait apparaître, dans un nouveau jeu de polarité, le roi Alfred³⁷, et que les druides terribles ont donné matière au génie de Shakespeare.

Une nouvelle fois, de la nécessité d'action procède un nouveau trait propre au poète. Dans « The Poet », Emerson attribue au poète un office d'action et érige le poète en « Doer ». Mais si cet office n'est pas plus détaillé, c'est parce que l'action se rapproche de la perception dans le cas précis du poète, de sorte que s'installe une filiation entre l'existence, l'action et la perception : « There was this perception in him, which makes the poet or seer, an object of awe and terror, namely, that the same man, or society of men, may wear one aspect to themselves and their companions, and a different aspect to higher intelligences³⁸. » Il faut ici comprendre que dans l'acte de vision qui lui est propre et supérieur à l'ensemble des mortels, le poète *agit* sur le monde et impose la mobilité de son esprit aux représentations statiques de ses contemporains.

³⁶ Le géant d'Emerson semble anticiper le géant du poème « A Primitive Like An Orb » de Wallace Stevens : « The meditation of a principle, / Or else an inherent order active to be / Itself, a nature to its natives all / Beneficence, a repose, utmost repose, / The muscles of a magnet aptly felt, / A giant, on the horizon, glistening, / An in bright excellence adorned, crested / With every prodigal, familiar fire, / And unfamiliar escapades » in WALLACE STEVENS, FRANK KERMODE et JOAN RICHARDSON, *Collected Poetry and Prose*, New York, Library of America, 1997.

³⁷ Ce nom renvoie à Alfred le Grand, roi du Wessex entre 871 et 899, connu pour avoir défendu son royaume et repoussé les Vikings dans trois guerres successives jusqu'à la déroute finale des Danois. Le jeu de polarité introduit par Emerson suggère ainsi que le roi Alfred est advenu « le Grand » à la suite de l'invasion des *berserks* scandinaves.

³⁸ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 464.

3.3. Passer le pas de l'expression

L'action permet ainsi à la pensée de se renouveler, et d'échapper au tombeau de l'intellect. Mais l'action, et la nouvelle pensée qui en résulte, doit trouver sa formulation pour satisfaire le désir individuel d'expression. Dans « The Poet », conférence prononcée le 3 novembre 1841, Emerson identifie dans le besoin d'expression l'origine même de la poésie : « Poetry finds its origin in that *need of expression* which is a primary impulse of nature. Every thought in man requires to be uttered, and his whole life is an endeavor to embody in facts the states of the mind³⁹. » Pour que chaque pensée cesse de constituer une prison, elle doit être exprimée, et l'existence consiste en fin de compte à s'efforcer de donner expression aux pensées de l'intellect. Action et expression sont ainsi liées, et le passage de l'état passif des pensées à leur expression trouve son médium dans l'action de l'homme, comme le suggère la syntaxe même : « every thought » est présenté comme sujet d'une proposition passive, et se mue, par l'intermédiaire de l'effort de l'homme, en objet (« facts ») du prédicat d'incarnation « embody ». Autrement dit, l'incarnation – l'action réflexive de l'homme sur ses propres pensées jusqu'alors passives – des « états d'esprit » forme la clé qui permet de déverrouiller le tombeau de l'intellect.

L'expression ne se présente pas seulement comme une nécessité mais constitue également une source de joie pour qui trouve la formulation adéquate de sa pensée :

When he lays out a garden, or builds a house or a ship, when he frames a law, or plans a colony, or a war, or when he seeks to inform an individual or an assembly of his views, you see the need he stands in and the joy he finds in unbosoming himself, and contemplating his thought in a new form, on the face of the world, or in the minds of other men⁴⁰.

Le sujet « he » renvoie bien à l'Homme que forme le corps social, l'homme pris dans son ensemble, et non pas seulement dans sa réduction à une seule fonction professionnelle. Ce

³⁹ Ralph Waldo EMERSON, *The Early Lectures of Ralph Waldo Emerson*, op. cit., p. 348-349.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 349.

« he » s'applique ainsi tout autant à la sphère privée du jardinage ou de la construction d'une propriété qu'à la sphère publique et l'élaboration d'un projet de loi ou la planification d'une guerre. Dans tous les moments d'expression et de partage, la contemplation d'une pensée, parée de sa forme nouvelle, remplit chaque individu de joie, et révèle l'homme à lui-même autant que lui-même se révèle aux autres. Le plaisir partagé procède d'ailleurs tout autant de cette capacité à exprimer une pensée (action), que de la faculté à recevoir et embrasser cette pensée étrangère (réception).

L'expression devient ainsi un enjeu central dans le dispositif qu'Emerson met en place pour que la pensée échappe au tombeau de l'intellect, de sorte que le processus d'expression (« To be unfolded, explained, expressed »), plus que son produit, constitue la véritable « aubaine » dont le corps social se délecte avec un plaisir insatiable et renouvelé : « When my thought has passed into a thing, I am one step farther on my way. To be unfolded, explained, expressed, that is the boon we crave of the Universe. The man is only half himself; the other half is his Expression, or the aggregate of his saying and doing⁴¹. » L'expression nourrit l'homme dans une proportion telle qu'il n'est que la moitié de lui-même s'il en est privé. Pour que l'homme se révèle entier à lui-même, l'expression ne doit pas seulement s'envisager comme un besoin passif dont l'homme pourrait faire l'économie, mais aussi comme une nécessité de sustentation qui relève sa propre action :

I must say what is burning here: I must do what I shall perish if I cannot do, I must appear again in my house, in my fortune, in my marriage, in my speech, or else I must disappear, and the brute form must crowd the soul out of nature. All possessions must obey and paint my thought, and, failing this, all the aids and advantages you can add to me are mountains of aggravation and impediment. **That** makes, and **that** only, the value of Old Age, —**that** gives ample vent to all the parts and needs of the individual character. **That** is the value of wealth, **that** is external freedom, and allows the man to conform the general outline of his condition to his thought and to signify his bent and tendency in his house and lands, in his possessions, and the disposition of his time. **That** is the esteem of Eloquence, **that** is

⁴¹ *Ibid.*

a wondrous power to report the inner man adequately to multitudes of men, and bring one man's character to bear on others⁴².

L'expression s'impose donc comme un impératif de survie (« I must do what I shall perish if I cannot do »), une obligation qui n'est pas imposée par une force tierce qui appellerait le modal « have to », mais qui s'origine dans la volonté même du sujet « I », et se signale par l'opérateur « must ». Cette modalité d'action impose ainsi au sujet de se mirer, ou plus précisément de « réapparaître », par exemple, dans les objets qui l'entourent (« house », « fortune »), dans la sphère privée du mariage, ou encore dans le discours qu'il prononce. En conséquence, pour ne pas opposer d'obstacle et aggraver la situation de la pensée, captive de l'intellect, les possessions et les effets personnels ne doivent servir d'autre but que celui d'« obéir » et de « peindre » la pensée. La diffusion de la pensée dans les objets de l'existence, le processus même de l'expression, est alors condensée dans le syntagme « that ». Nouveau centre de l'énoncé, « that » ouvre par l'anaphore la formulation de diverses subordonnées qui relatent les bénéfices de l'expression, et même leur arborescence, qui extrapole sur les conséquences de ces bénéfices. Par exemple, l'expression se fait le signe de la prospérité (« wealth »), qui elle-même se lit comme liberté extériorisée (« external freedom »), et autorise l'homme à réconcilier les contours de sa condition avec ceux de sa pensée, dans la clôture d'un mouvement autoréflexif. Pour soutenir son propos, Emerson en appelle aux « événements de l'économie animale et organique », qui rendent compte de la transaction qui se joue entre le monde et l'âme de l'homme :

All the facts of the animal and organic economy, —Sex, Nutriment, Gestation, Birth, Growth, are emphatic symbols of this eternal fact of the passage of the world into the soul of man to suffer there a change, and reappear a new and higher fact, another yet the same⁴³.

⁴² *Ibid.* C'est moi qui souligne.

⁴³ *Ibid.*, p. 349-350.

L'expression des événements en syntagmes graphiques – en somme, des symboles pour l'esprit – tient en son cœur le mouvement circulaire perpétuel au sein duquel les événements sont accueillis en soi, se métamorphosent par le geste d'expression, et ressurgissent au grand jour, sous un nouvel atour sans être changés en eux-mêmes.

Sous le symbole de l'expression même – « Expression » – se regroupent ainsi trois étapes de ce mouvement : « Expression; —all we do, all we say, all we see, is that, or for that⁴⁴ ». Action, affirmation et vision forment ainsi la trinité d'offices que recèle l'expression, dont deux, pour le moins, sont repris dans le célèbre essai « The Poet » de 1844, où le poète est successivement présenté comme l'incarnation archétypale du « Sayer » et du « Seer ». Le poète représente ainsi le prototype même de celui qui, par son expression, enivre le lecteur de ses rimes et ravit l'esprit d'une nouvelle pensée, de la même façon que la danseuse charme le spectateur :

The world runs to see some perfect dancer, some incomparable Taglioni or Bayadere, to admire the wisdom of the feet, — not certainly to see the leaps of the rope dancer, the impossible in attitude performed, but to rejoice in the grace of movement in wavelike form and action, in the fun of the coquetries, in the beautiful erectness of the body and the freedom and determination of her carriage, and in the perfect sympathy with the house, the mixture of deference with conscious superiority which puts her in perfect spirits and equality to her part. When the fair creature curtsies, her sweet and slow and prolonged Salam which descends and still descends until she seems to have found new depths of grace and condescension, earns well the profusion of bouquets and flowers which are hurled on the stage. But what is her charm for the spectators other than this, that she dances for them, or they dance in her feet, not being, — fault of some defect in their forms or education, — able to dance themselves? We must be expressed⁴⁵.

Le monde se presse ainsi pour admirer Maria Taglioni ou une troupe de Bayadères⁴⁶, non seulement pour s'émerveiller des prouesses techniques de ces danseuses, mais aussi pour se

⁴⁴ *Ibid.*, p. 350.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 350-351.

⁴⁶ Maria Taglioni (1804-1884) fut le membre le plus connu d'une famille européenne réputée de danseurs de ballet. Les Bayadères étaient elles des danseuses dévouées aux temples hindous, dont la notoriété se répandit en Europe après qu'une troupe vint se produire à Paris en 1839.

délecter plus simplement de la grâce de leurs mouvements. Selon Emerson, le charme que ces danseuses exercent sur leur spectateur ne procède en fin de compte de rien d'autre que de leur expression artistique, de l'exécution d'un art – l'action – dont le spectateur s'enivre, incapable, lui, de reproduire de tels mouvements. En conséquence, la *coda* de ce passage insiste une nouvelle fois sur la nécessité d'expression, mais cède ici au sujet la possibilité d'être exprimé par un autre, s'il ne possède pas ses propres moyens d'expression. Pour autant, la modalité de l'obligation, soutenue par le tintement de la volonté, est maintenu, de sorte que chacun a le devoir de trouver une expression de lui-même, qui soit de son fait (« I must appear again »), ou de celui d'un autre s'exprimant pour la communauté (« We must be expressed »).

Au titre de l'analogie entre la danse et la poésie, il est à noter que le poème « Song of Seid Nimetollah of Kuhistan » propose de donner, dans sa première strophe, une expression poétique à la danse sacrée des derviches perses :

Spin the ball! I reel, I burn,
Nor head from foot can I discern,
Nor my heart from love of mine,
Nor the wine-cup from the wine.
All my doing, all my leaving,
Reaches not to my perceiving;
Lost in whirling spheres I rove,
And know only that I love⁴⁷.

Cette danse, mimétique du mouvement des corps célestes, décrit par les révolutions du derviche autour de son cheik celles des astres sur eux-mêmes et autour du soleil. Au cours de cette danse, le derviche entonne le chant de Seid Nimetollah⁴⁸. À ce titre, le tétramètre

⁴⁷ Ralph Waldo EMERSON, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Poems. A Variorum Edition*, op. cit., p. 578.

⁴⁸ Seid Nimetollah était un poète perse, connu pour son *Divan*, un recueil de poèmes lyriques. Emerson fréquente quelques-uns de ces poèmes par l'intermédiaire des traductions allemandes de Joseph von Hammer, et propose à son tour une version anglaise de l'un d'entre eux. Dans sa traduction, Emerson ignore le caractère mystique de la danse du derviche et préfère insister sur la performance physique et le caractère orbital de la danse, ainsi que sur la relation entre le derviche et son cheik. Voir *Ibid.*, p. 575-576.

trochaïque initial rompt le silence et initie la danse, commandée par l'injonction exclamative au mouvement (« Spin the ball! »). Le derviche est ainsi présenté comme une « balle », un corps sphérique mis en orbite qui, dans son parcours, chancelle et se consume, comme pris par l'ivresse poétique dans la circonscription effrénée de son orbe héliocentrée. Lancé à vive allure dans cette danse, le derviche ne distingue plus sa tête de ses pieds, l'amour qu'il porte de celui qu'il reçoit, le calice du vin et l'action de la fuite, de telle manière que les multitudes semblent se fondre dans l'unité sphérique, comme si l'action réconciliait les polarités d'un même objet. Ainsi perdu dans le tournoiement des sphères et s'abandonnant à l'errance en leur sein (« I rove⁴⁹ »), le derviche perd toute attache et semble mettre en échec son savoir, excepté la reconnaissance de l'amour qu'il porte de façon intransitive et spontanée.

Cette première strophe exprime la virevolte des objets, comme pour faire apparaître dans l'esprit du lecteur les révolutions du derviche sur lui-même et la circonscription d'un cercle à laquelle il procède pas à pas, ou plus précisément, par le signe du texte, de mètre en mètre. Le tour de cette strophe réside ainsi dans sa scansion, qui fait entrer le lecteur dans la danse du derviche et le ravit, par le simple signe du texte, d'un moment extatique similaire à celui dont le spectateur fait l'expérience devant Maria Taglioni ou les Bayadères. Arraché à sa condition et transmué dans la peau du danseur, le lecteur, tout comme le spectateur, peut s'élever vers un plateau où s'offre à lui la vue synoptique de l'amour divin :

Lo! the God's love blazes higher,
Till all difference expire.
What are Moslems? what are Gianours?
All are Love's, and all are ours.
I embrace the true believers,
But I reckon not of deceivers.
Firm from Heaven my bosom clings,
Heedless of inferior things;

⁴⁹ Lu comme un prétérit du verbe « reeve », « rove » glisse alors vers le sens nautique de « passer au travers », d'un anneau ou d'une poulie, le plus souvent. Cette polysémie maintient ainsi une certaine ambiguïté quant à la volonté imprimée au mouvement : s'agit-il bel et bien d'une errance ou plutôt d'un trajet rectiligne qui pourfend les sphères ?

Down on earth there, underfoot,
What men chatter know I not⁵⁰.

Par la répétition de ses pas de danse, le lecteur-derviche abolit toutes les différences (« all difference expire ») et ne se soucie guère plus des choses inférieures du monde (« heedless of inferior things »), ni même des conversations humaines (« What men chatter know I not »). Ainsi se dévoile le pouvoir de la poésie, qui consiste à transcender les cercles du corps et permettre à l'âme de gagner l'orbe céleste, laissant derrière elle les conversations de sourds que l'essai « Circles » déplorait déjà⁵¹.

Dans sa conférence « The Poet », Emerson conclut que le besoin d'expression forme non seulement la cause de toute action, mais aussi la cause de l'amour pour les spectacles et tous les témoignages de ce que l'action d'autres individus peut receler d'extraordinaire⁵². Emerson ajoute que le monde alentour et le visage que revêt la nature offrent les moyens de satisfaire le désir insatiable d'expression : « To this need and desire the world or the face of nature very readily lends itself — so expressive, so changeable, so fruitful in names and methods and metres that it appears to be a sympathetic cipher or alphabet, and to exist that it may serve man with a language⁵³. » La nature constitue en elle-même un poème où les mots se réarrangent constamment dans un rythme propre, de sorte qu'elle n'apparaît finalement plus comme le code indéchiffrable (« cipher ») dans les premières lignes de « Circles », mais prend désormais les atours d'un alphabet qui fournira à l'homme les moyens de son expression. La transaction intime qui se joue entre la nature et l'homme fait ainsi surgir par la *mimesis* le poète dont Emerson s'attache à peindre le portrait, car le poète

⁵⁰ Ralph Waldo EMERSON, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Poems. A Variorum Edition*, op. cit., p. 579.

⁵¹ « Conversation is a game of circles. In conversation we pluck up the *termini* which bound the common of silence on every side. » in Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, op. cit., p. 408.

⁵² Ralph Waldo EMERSON, *The Early Lectures of Ralph Waldo Emerson*, op. cit., p. 351-352.

⁵³ *Ibid.*, p. 352.

n'est autre que le dépositaire du langage, qu'il façonne encore et encore pour donner à son époque la juste scansion de son expression.

Ainsi donc, l'exhumation de la conférence à partir de laquelle l'essai « The Poet » est construit permet de mettre en évidence que ce qu'Emerson entend par « Sayer » ou même « Namer » dans son essai procède *in fine* d'une théorie de l'expression élaborée en amont. Il est à souligner que trois textes différents, rédigés dans des formes différentes – un essai, une adresse et une conférence – participent d'une propédeutique du poète, que l'essai « The Poet » consacre.

Interlude : Mythopoièse de la pratique poétique

To clothe the fiery thought
In simple word succeeds,
For still the craft of genius is
To mask a king in weeds.

Ralph Waldo Emerson,
"Poet"

Dans le premier recueil *Poems*, plusieurs poèmes ont pour titre le nom d'une personnalité : l'archange « Uriel », figure religieuse ; le prophète magicien « Merlin », figure légendaire ; le dieu « Bacchus », figure mythologique ; « Saadi », figure poétique¹. Sous le masque de ces noms, ces quatre poèmes participent de la construction d'une mythologie personnelle, d'une mythopoièse, de la pratique poétique. De concert, ces quatre poèmes décrivent différents aspects de la pratique poétique : « Bacchus » trouve dans le vin l'origine d'une inspiration divine, « Merlin » rend compte de la nécessité de versifier et de l'autorité de la rime, « Uriel » souligne le rôle de législateur que le poète est destiné à exercer, et « Saadi » illustre la solitude du poète.

Le flacon de l'ivresse

Selon Albert J. von Frank, l'intérêt qu'Emerson manifeste pour la figure dionysiaque est hérité de Margaret Fuller qui, au cours de l'année 1839-1840, transmet à ses étudiants le modèle des Bacchantes, dont le chant et la danse extatiques témoignent de la passion divine². Il rapporte également une anecdote que Charles Capper, le biographe de Fuller, relate au sujet de la différence que Fuller percevait entre Dionysos et Apollon :

¹ Hafiz et le poème qui lui est consacré dans « From the Persian Hafiz » sont écartés de cette étude, car le poème est une simple traduction du poème « Sakiname, das Buch der Schenken », lui-même un poème de Hafiz traduit en allemand par Joseph von Hammer. Voir Ralph Waldo EMERSON, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Poems. A Variorum Edition*, op. cit., p. 255-260.

² *Ibid.*, p. 231.

In one Conversation, [Elizabeth] Peabody reported Fuller's contrast of Apollo as 'Genius' with Bacchus as 'Geniality': '[Bacchus's] whole life was triumph. Born of fire; a divine frenzy; the answer of the earth to the sun,—of the warmth of joy to the light of genius. He is beautiful, also; not severe in youthful beauty, like Apollo; but exuberant,— and liable to excess³.'"

Tout comme Fuller, Emerson met au crédit de Bacchus une même forme d'exubérance et d'extase, dans une phrase recopiée du *Phèdre* qu'il avait un temps envisagée comme exergue pour le poème : « The man who is his own master knocks in vain at the doors of poetry⁴ ». L'accès à la poésie ne serait donc possible que dans le renoncement à soi, qui résulte de l'ivresse : « I take many stimulants, & often make an art of my inebriation⁵ ».

« Bacchus » est donc un poème qui traite de l'ivresse poétique, de cet abandon de la raison qui autorise la pensée à se mouvoir à sa guise. Sans plus aucun contrôle sur sa pensée, désinhibé, le poète est ainsi voué à s'exprimer de façon organique, à faire jaillir une pensée qui trop longtemps s'était tapie dans l'ombre de l'intellect. Au risque d'un paradoxe, cette pensée est « poétique » au sens où elle s'exprime dans des vers qui échappent à la grammaire poétique, l'ensemble de règles qui régissent la métrique du vers :

We buy ashes for bread;
We buy diluted wine;
Give me of the true,—
Whose ample leaves and tendrils curled
Among the silver hills of heaven,
Draw everlasting dew;
Wine of wine,
Blood of the world,
Form of forms, and moulds of statures,
That I intoxicated,
And by the draught assimilated,
May float at pleasure through all natures;
The bird-language rightly spell,

³ *Ibid.*

⁴ Ralph Waldo EMERSON, *Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson, Volume XI: 1848-1851*, Cambridge, Harvard University press, 1975, n° . 16/11, p. 339.

⁵ Ralph Waldo EMERSON, *Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson, Volume VIII: 1841-1843*, Cambridge, Harvard University Press, 1970, n° . 16/8, p. 378.

And that which roses say so well⁶.

Cette strophe, la troisième, illustre l'irrégularité avec laquelle les vers se succèdent dans ce poème. Si l'économie graphique des trois premiers vers laisse penser que le lecteur se tient en présence de trimètres trochaïques, l'analyse métrique révèle que les pieds, différents pour chaque vers, contribuent à la difficulté de scansion : « We buy ashes for bread » est constitué d'un trochée, d'un dactyle et d'un second trochée ; « We buy diluted wine; » est lui formé d'un dactyle, suivi de deux trochées ; « Give me of the true;— » est composé d'un spondée et d'un anapeste. Ainsi heurtée, la scansion de ces vers contraint le lecteur à porter une attention particulière aux termes des vers. Le poème ne se lit pas sur le rythme allègre d'un sonnet, mais davantage comme le bégaiement d'une parole qui se cherche. En ce sens, la suite de la strophe accentue les irrégularités métriques, tant et si bien qu'en son sein alternent des tétramètres iambiques réguliers (« Whose ample leaves and tendrils curled ») et des dimètres trochaïques (« Wine of wine, »).

En rendant compte du balbutiement originel de la parole, la scansion syncopée du poème donne une épaisseur graphique à une ivresse poétique, dont toute origine terrestre est écartée à la première strophe :

Bring me wine, but wine which never grew
In the belly of the grape,
Or grew on vine whose tap-roots, reaching through
Under the Andes to the Cape,
Suffered no savor of the earth to scape⁷.

Plutôt que de lire ces vers de façon linéaire, il appartient au lecteur d'envisager cette strophe comme une série de cercles excentriques. En posant l'existence d'un « vin » dont le fruit n'aurait jamais « poussé », le premier vers constitue le centre de cette série de cercles que les vers suivants circonscrivent en agrandissant à chaque fois la mesure du périmètre considéré :

⁶ Ralph Waldo EMERSON, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Poems. A Variorum Edition*, op. cit., p. 232-233.

du cœur du « raisin » (« in the belly of the grape ») à la « vigne » (« on vine ») dont les racines s'étendent « des Andes au Cap » (« through / Under the Andes to the Cape »), pas une seule saveur de la « Terre » (« no savor of the earth ») n'atteste de l'origine de ce vin. Il est donc question d'une ivresse dont nul ne peut faire l'expérience à la surface du globe. Comme les différents cercles excentriques participent de l'exclusion de toute origine terrestre, la provenance de ce vin mystérieux est à rechercher ailleurs. À vrai dire, cette première strophe s'inscrit dans un mouvement pendulaire que la deuxième strophe complète. Tandis que la première strophe insiste sur la négation d'une origine « positive », ou terrestre, la deuxième strophe attribue à ce vin mystérieux une origine « négative », ou ténébreuse :

Let its grapes the morn salute
From a nocturnal root,
Which feels the acrid juice
Of Styx and Erebus;
And turns the woe of Night,
By its own craft, to a more rich delight⁸.

Le raisin de ce vin possède *une* racine « nocturne » (« a nocturnal root »), qui se nourrit du jus âcre du Styx et de l'Érèbe, métamorphoses fluviales de divinités des ténèbres. S'il se nourrit de la nuit et des ténèbres, ce raisin réussit pourtant à convertir le « malheur de la Nuit » en une « joie plus riche », et donc de tourner le « négatif » en « positif ». Le vin semble ainsi procéder d'une puissance transformatrice qui puise son énergie dans une source « négative » pour la redéployer à travers le monde (« Let its grape the morn salute ») de façon « positive ». Le vin est dans une certaine mesure passeur d'énergie, passeur de puissance, de la même manière que le poète est voué à chanter, destiné à porter vers l'audible et le visible, ce qui est autrement tu et invisible.

⁷ *Ibid.*, p. 232.

⁸ *Ibid.*

Le vin enivre et le poète chante, comme le suggèrent les deux premiers vers de la cinquième strophe, qui rapproche les deux activités comme une seule au sein d'une structure chiasmatique (« Wine which Music is,— / Music and wine are one,— »). Ainsi, le vin abreuve non seulement le poète, mais inonde aussi la terre, par l'intermédiaire de ses chants divins :

Wine that is shed
Like the torrents of the sun
Up the horizon walls,
Or like the Atlantic streams, which run
When the South Sea calls⁹.

Ici, il est remarquable de noter que les vers du poète sont perçus comme des flux torrentiels qui, plutôt que de se déverser depuis le ciel, le rejoignent au contraire depuis le niveau zéro de la mer (« Up the horizon walls »). C'est dire que les vers fournissent un accès aux cieux, et qu'ils s'y pressent à la manière dont les courants atlantiques répondent à l'appel des mers du sud – les vers du poète répondent à l'appel du divin.

C'est donc dans l'espoir d'une communion avec l'esprit divin que le poète exhorte Bacchus à lui verser un vin dont les vertus enivrantes sont avant tout celles de la compensation :

Pour, Bacchus! the remembering wine;
Retrieve the loss of me and mine!
Vine for vine be antidote,
And the grape requite the lote!
Haste to cure the old despair,—
Reason in Nature's lotus drenched,
The memory of ages quenched;
Give them again to shine;
Let wine repair what is undid;
And where the infection slid,
A dazzling memory revive;
Refresh the faded tints,
Recut the aged prints,

⁹ *Ibid.*, p. 233.

And write my old adventures with the pen
Which on the first day drew,
Upon the tablets blue,
The dancing Pleiads and eternal men¹⁰.

Cette strophe finale est saturée d'un vocabulaire compensatoire qui décrit trois propriétés de l'ivresse dionysiaque. Tout d'abord, le vin permet de *recouvrer* la mémoire (« the remembering wine »), et par extension, le moi perdu (« Retrieve the loss of me »). Moribonde, la mémoire est ainsi soumise à un élan qui la revitalise et lui redonne son éclat originel (« Let wine [...] / A dazzling memory revive »). Puis, le vin est décrit comme un véritable antidote (« Vine for vine be antidote, ») qui vise à *résorber* l'infection de l'intellect (« where the infection slid »), et à réparer les pensées empêtrées en son sein (« Let wine repair what is undid »). Enfin, le vin possède la propriété de *raviver* les couleurs des peintures qui couvrent les murs de l'intellect (Refresh the faded prints »), et à restaurer les impressions passées (« Recut the aged prints »). En fin de compte, le vin dionysiaque permet, à travers la composition de vers (« write [...] with the pen »), de donner une seconde vie aux souvenirs, que cette strophe décrit comme d'authentiques phénomènes (« old adventures »). En s'abreuvant du vin dionysiaque, le poète n'est plus lui-même, et il s'abandonne à une puissance divine dont il n'est plus que le médiateur : ce n'est pas lui qui compose ses vers, mais le divin qui se décharge dans sa personne.

L'intérêt qu'Emerson manifeste pour la figure dionysiaque participe ainsi d'une conception baudelairienne du poète qui cultive une relation étroite entre l'ivresse poétique et l'inspiration divine¹¹. Mais une telle représentation du poète semble pourtant contraster avec le portrait qu'Emerson en dresse dans son essai « The Poet ». En effet, si l'essai ne fait

¹⁰ *Ibid.*, p. 234.

¹¹ Cette lecture du poète baudelairien, communément répandue, est néanmoins remise en cause par Maria Scott, qui avance que pour Baudelaire “artificial toxication was [...] far inferior to ‘successive work’ and the ‘regular exercise of will,’ that artificial stimulants [...] actually *amplify* time.” (Scott 196-197) SCOTT, Maria C. *Baudelaire's Le Spleen de Paris: Shifting Perspectives*. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2005.

aucune mention de Bacchus, il envisage même au contraire une ivresse poétique par l'eau : « So the poet's habit of living should be set on a key so low and plain, that the common influences should delight him. His cheerfulness should be the gift of the sunlight; the air should suffice for his inspiration, and he should be tipsy with water¹². » Il y a donc à gager que le vin dionysiaque n'est que symboliquement l'étendard d'une ivresse qu'Emerson envisage par ailleurs comme ascétique, et que sous le modèle représentationnel du vin se manifeste celui la compensation poétique.

L'autorité de la rime

Parce qu'il est doué de cette haute faculté, le poète émersonien perçoit les flux qui animent la nature et le sens des signes. Il transpose dans la langue les métamorphoses successives de la nature¹³. Son œuvre consiste ainsi à rendre compte des analogies naturelles, de la symétrie du monde, et des formes qui préexistent, mais se dérobent au regard de l'homme ordinaire :

The sea, the mountain-ridge, Niagara, and every flower-bed, pre-exist, or super-exist, in pre-cantations, which sail like odors in the air, [...]. A rhyme in one of our sonnets should not be less pleasing than the iterated nodes of a sea-shell, or the resembling difference of a group of flowers. The pairing of birds is an idyl [...]; a tempest is a rough ode, without falsehood or rant [...]. Why should not the symmetry and truth that modulate these, glide into our spirits, and we participate the invention of nature¹⁴?

Comme le souligne Danielle Follett, il importe à Emerson que la « beauté, la symétrie, la proportion et les variations des formes naturelles [se trouvent] également dans les œuvres d'art, car ces formes "préexistent" comme des arômes portés par le vent, et ne sont pas la

¹² Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 461.

¹³ *Ibid.*, p. 456.

création de l'artiste¹⁵ ». Autrement dit, la rime n'a rien d'un artifice purement esthétique, elle est une puissance traductrice des correspondances naturelles, et productrice de sens pour le poète et ses lecteurs :

Rhyme; not tinkling rhyme but grand Pindaric strokes as firm as the tread of a horse. Rhyme that vindicates itself as an art, the stroke of the bell of a cathedral. Rhyme which knocks at prose & dullness with the stroke of a cannon ball. Rhyme which builds out into Chaos & Old night a splendid architecture to bridge the impassable, & call aloud on all the children of morning that the Creation is recommencing. I wish to write such rhymes as shall not suggest a restraint but contrariwise the wildest freedom¹⁶.

Comme Emerson différencie le poète de profession du poète qu'il cherche en vain, il distingue le tintement ornemental (« tinkling rhyme ») des coups majestueux (« grand Pindaric strokes ») de la rime. Le coup porté par *la* rime est aussi bien musical (« the bell of a cathedral ») que physique (« the stroke of a cannon ball »), et il est bel et bien adressé à la prose. Cette critique qu'Emerson adresse implicitement à la prose, qu'il juge ici inférieure au pouvoir poétique de la rime, n'est pas un cas isolé et se retrouve dans une autre entrée précédente de son journal, dans laquelle Emerson reconnaît à la poésie le pouvoir d'exprimer la vérité : « you shall not speak truth in Prose,—you may in Verse¹⁷ ».

Ces extraits de journaux fournissent le sujet principal du diptyque « Merlin ». En allégorisant la force et la liberté de la poésie par la figure légendaire de Merlin, Emerson versifie une théorie de la rime, en composant « Merlin I » et « Merlin II ». La première strophe de « Merlin I » reprend d'ailleurs à grands traits l'argument de l'entrée de journal de 1839 :

Thy trivial harp will never please
Or fill my craving ear;

¹⁴ *Ibid.*, p. 458-459.

¹⁵ Danielle FOLLETT, *La harpe éolienne et le hasard : Coleridge, Emerson, Thoreau, Cage, op. cit.*, p. 216.

¹⁶ Ralph Waldo EMERSON, *Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson, Volume VII: 1838-1842*, Cambridge, Harvard University press, 1969, n° . 16/7, p. 219.

¹⁷ *Ibid.*, p. 218.

Its chords should ring as blows the breeze,
Free, peremptory, clear.
No jingling serenader's art,
Nor tinkle of piano strings,
Can make the wild blood start
In its mystic springs.
The kingly bard
Must smite the chords rudely and hard,
As with hammer or with mace;
That they render back
Artful thunder, which conveys
Secrets of the solar track,
Sparks of the supersolar blaze¹⁸.

Le motif musical qui se dessinait dans l'entrée de journal se pare ici des atours de la harpe éolienne¹⁹, un dispositif esthétique qui permet à Emerson de représenter les espoirs qu'il nourrit envers l'activité poétique. Les sons produits par la harpe éolienne entrent en concurrence avec ceux d'une harpe traditionnelle, dont jouerait un musicien : si les sons produits par le musicien ne font que tinter (« jingling », « tinkle »), ceux que produit le vent sonnent en accords (« Its chords should ring ») – la musique poétique espérée est tenue d'être « libre, péremptoire, claire ». L'analogie qui se dessine entre la harpe éolienne et le « barde royal » vise à faire état d'une prérogative que le poète doit faire prévaloir : « frapper les accords » avec force et autorité. D'ailleurs, il s'agit-là d'une prérogative que le poème martelle lui-même dans l'accumulation concentrée des adverbes « rudely » et « hard », et des compléments circonstanciels de manière « with hammer » et « with mace », car ce n'est qu'à la faveur de leur déchaînement autoritaire que les accords – les rimes – du poète peuvent rendre compte, dans un « tonnerre artistique », des secrets que recèle la nature.

Si l'argument de « Merlin I » impose l'autorité de la rime, celui de « Merlin II » s'étend sur les termes de sa définition et de ses fonctions. Dans la note d'ouverture qu'il

¹⁸ Ralph Waldo EMERSON, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Poems. A Variorum Edition*, op. cit., p. 223.

consacre au poème, Edward Emerson s'étonne d'ailleurs que « Merlin II » n'ait pas été retenu par son père lors de la publication de *Selected Poems*, tant le poème résume parfaitement, selon lui, la doctrine émersonnienne de la compensation : « [the poem] well expressed his favorite idea of correspondence, universal rhyme and harmony in Nature, and compensation in life²⁰ ».

The rhyme of the poet
Modulates the king's affairs;
Balance-loving Nature
Made all things in pairs.
To every foot its antipode;
Each color with its counter glowed;
To every tone beat answering tones,
Higher or graver;
Flavor gladly blends with flavor;
Leaf answers leaf upon the bough;
And match the paired cotyledons.
Hands in hands, and feet to feet,
In one body grooms and brides;
Eldest rite, two married sides
In every mortal meet²¹.

En ouverture du poème, la doctrine de la rime présentée met en jeu une série de polarités endogènes aux objets²². Dans un souci d'équilibre essentiel, la nature fournirait à chaque objet un double. Si le vers « To every foot its antipode » peut laisser penser qu'il est question

¹⁹ Voir le chapitre « La harpe éolienne et la poétique d'Emerson », in Danielle FOLLETT, *La harpe éolienne et le hasard: Coleridge, Emerson, Thoreau, Cage*, op. cit., p. 201-267.

²⁰ Ralph Waldo EMERSON, *The Works of Ralph Waldo Emerson*, op. cit., p. 442.

²¹ Ralph Waldo EMERSON, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Poems. A Variorum Edition*, op. cit., p. 228.

²² Dans sa thèse de doctorat, Danielle Follett rapproche cette strophe, décrite comme une « doctrine de la rime », de la « philosophie émersonnienne des 'Compensations' », formulée dans ce passage du célèbre essai : « Polarity, or action and reaction, we meet in every part of nature; in darkness and light; in heat and cold; in the ebb and flow of waters; in male and female; in the inspiration and expiration of plants and animals » in Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, op. cit., p. 286-287. Voir Danielle FOLLETT, *La harpe éolienne et le hasard: Coleridge, Emerson, Thoreau, Cage*, op. cit., p. 219. À titre indicatif, Thomas Constantinesco analyse la même citation de « Compensations » comme un « écho aux poèmes épigraphes, placés eux aussi sous le signe du dualisme et de l'équilibre des contraires ». Voir Thomas CONSTANTINESCO, *Ralph Waldo Emerson. L'Amérique à l'essai*, op. cit., p. 88.

d'un objet *et* de son opposé référentiel, la liste qui suit met au contraire en avant la dualité inhérente à chaque objet : sur le cercle chromatique, il n'existe pas tant de couleurs « opposées » que de couleurs « complémentaires » ; à une tonalité en répondent d'autres de même nature ; une saveur se mélange à une autre saveur ; une feuille répond à une autre feuille sur une même branche, etc. La rime ne vise donc pas tant à rapprocher deux antonymes qu'à mettre en évidence la duplicité d'un seul et même objet, ou plus précisément sa mitose en deux objets identiques, mais distincts.

La doctrine de la rime ouvre néanmoins la voie à celle de la polarisation. La rime est ainsi envisagée comme l'union sacrée de jeunes mariés (« grooms and brides »), dont les corps ne font plus qu'un (« In one body ») au sein d'une même strophe. La dualité n'est plus seulement endogène, elle est désormais exogène, et la troisième strophe du poème accentue les traits d'une potentielle polarisation :

Perfect-paired as eagle's wings,
Justice is the rhyme of things;
Trade and counting use
The self-same tuneful muse;
And Nemesis,
Who with even matches odd,
Who athwart space redresses
The partial wrong,
Fills the just period,
And finishes the song²³.

Par la relation attributive qui relie la justice au sein d'une analogie, la rime arbitre entre deux corps qui s'opposent. Elle subsume le différend logique qui les met en tension et elle réussit le tour de force d'assortir le « pair » et l'« impair », et de « redresser les torts » : impartiale et autoritaire, la rime rétablit l'équilibre naturel des choses. Cela revient à dire que la pratique poétique doit être considérée comme une nomologie de la nature, et que la

²³ Ralph Waldo EMERSON, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Poems. A Variorum Edition*, op. cit., p. 229.

composition de vers rimés articule les lois qui la gouvernent. En accordant les couples bipolaires et antinomiques, le poète s'impose comme le législateur de son époque.

La législation de la vérité

Emerson parachève sa mythologie personnelle du poète avec « Uriel », un poème dont Robert Frost affirmera plus tard qu'il est le plus grand poème jamais composé en Occident. Entre 1845 et 1846, Emerson envoie à Caroline Sturgis un exemplaire de ce poème, qu'il accompagne du propos liminaire suivant : « You have heard news from Saadi, that the most baleful heresy has been broached in heaven at some Epoch not fixed. It seems some body said words like these, that Geometers might say what they pleased, but in Uranometry there was no right line²⁴ ». Autrement dit, ce qui peut apparaître « droit » (« right »), d'un point de vue terrestre, s'avère, depuis l'espace, en surplomb de la terre, courbe – une telle vérité uranométrique ne peut que relever de l'hérésie pour un parterre de fabulistes géométriques.

Cette anecdote renvoie silencieusement à la journée du 15 juillet 1838, date à laquelle Emerson prononce la célèbre « Divinity School Address » qui lui vaut l'exclusion d'Harvard. « Uriel » est la réponse qu'Emerson adresse à Andrews Norton et l'assemblée présente ce jour-là, ou du moins le commentaire qu'il formule sur son allocution. Quelques mois après le tollé, le 30 octobre, Emerson consigne dans son journal une entrée qui fait référence à l'événement : « At the first entering ray of light, society is shaken with fear & anger from side to side. Who opened that shutter? they cry, Wo to him! They belie it, they call it darkness that comes in, affirming that they were in light before. Before the man who

²⁴ Ralph Waldo EMERSON, *PN*, *op. cit.*, p. 711-712.

has spoken to them the dread word, they tremble & flee²⁵. » Convaincu de détenir une vérité encore inaudible pour ses contemporains, Emerson s'inscrit personnellement dans une tradition de martyres et de prophètes, hérétiques de leur vivant, puis absous après leur mort.

Si les nombreuses références astronomiques qui jalonnent le poème rapprochent le destin d'Uriel de celui de Galilée ou de Copernic, la deuxième strophe œuvre tout d'abord à donner la version émersonnienne de la débâcle du 15 juillet :

This was the lapse of Uriel,
Which in Paradise befell.
Once, among the Pleiads walking,
SAID overheard the young gods talking ;
And the treason, too long pent,
To his ears was evident.
The young deities discussed
Laws of form, and metre just,
Orb, quintessence, and sunbeams,
What subsisteth and what seems.
One, with low tones that decide,
And doubt and reverend use defied,
With a look that solved the sphere,
And stirred the devils everywhere,
Gave his sentiment divine
Against the being of a line²⁶.

Dans cette première moitié de strophe, les assignations en justice sont renversées : le péché d'Uriel, qui lui vaut d'être exclu du Paradis, n'est en fin de compte qu'un simple écart de pensée (« the lapse of Uriel »), tandis que les anges (« the young gods ») sont déclarés coupables d'une trahison trop longtemps passée sous silence (« the treason, too long pent »). Par le sémantisme, les premiers vers préparent la disculpation d'Uriel et l'inculpation des anges, et favorisent les conditions d'un renversement des rôles d'autorité. Ce renversement se perçoit également à l'aune de la hiérarchie céleste : en tant qu'archange, Uriel est figure

²⁵ Ralph Waldo EMERSON, *Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson, Volume VII: 1838-1842*, Cambridge, Harvard University press, 1969, n° . 16/7, p. 126.

²⁶ Ralph Waldo EMERSON, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Poems. A Variorum Edition, op. cit.*, p. 33-34.

d'autorité parmi les anges. Il en va donc d'un complot que les anges fomentent à l'encontre de l'archange, d'une mutinerie qu'Uriel entend battre en brèche.

Le complot est celui de formuler une vérité tronquée par le regard impétueux que les anges jettent sur le monde (« With a look that solved the sphere »), et qu'ils justifient en se perdant dans un verbiage astronomique interminable : « la terre est plate » résume le mensonge auquel Uriel entend mettre fin, en proférant une sentence gnomique que le cœur de la deuxième strophe donne en ces termes :

'Line in nature is not found;
Unit and universe are round;
In vain produced, all rays return;
Evil will bless, and ice will burn²⁷.'

Les deux premiers vers de cette réplique sont explicites et les relations attributives ne laissent pas de place au doute : il *n'existe pas* de ligne droite dans la nature, et l'univers *est* circulaire. Si ces deux énoncés tendent à rétablir un ordre de pensée perdu par le verbiage « scientifique », les deux vers suivants jouent quant à eux d'ironie pour exprimer la réaction des anges et le destin de l'archange. Le vers « In vain produced, all rays return; » s'approprie le vocabulaire de l'astronomie des anges pour expliquer en leurs termes que, s'ils sont bien incapables d'accueillir en eux une telle vérité (« rays »), elle n'en existe pas moins ; que si cette vérité peine à s'inscrire dans le cœur des anges, elle rebondit alors sur le torse de ces sujets – aveugles à une vérité qui viendrait ébranler l'édifice de leur grammaire – et reprend sa course vers un sujet plus réceptif. Quant au vers « Evil will bless, and ice will burn », il s'accommode du jugement que les anges prononcent à l'endroit de l'archange, pour mettre à jour une vérité au sujet de celui-ci : Uriel peut bien être rejeté comme le malin et l'hérétique, il n'en est pas moins porteur de bénédiction.

²⁷ *Ibid.*, p. 34.

Par ce renversement cognitif, Uriel adopte bien les traits du poète émersonien : l'archange est un émissaire divin, médiateur de lois divines, et il s'impose par l'autorité de rimes suffisantes pour l'oreille (« found » et « round », « return » et « burn »). Plus encore, et de façon analogue, la voix qui porte le poème « Uriel » obéit à des critères d'élection similaires, et met un point d'honneur à imposer une forme rigoureusement rimée au poème. Tout au long du poème, les rimes suffisantes se succèdent dans le mouvement ondulatoire d'une marée poétique qui prononce la fatalité divine :

As Uriel spoke with piercing eye,
A shudder ran around the sky;
The stern old war-gods shook their heads;
The seraphs frowned from myrtle-beds;
Seemed to the holy festival
The rash word boded ill to all;
The balance-beam of Fate was bent;
The bounds of good and ill were rent;
Strong Hades could not keep his own,
But all slid to confusion²⁸.

Le regard perçant d'Uriel est synesthétique d'une parole performative de la colère divine, abattue de tout bord sur une foule de « dieux guerriers » et de « séraphins » qui ne manque pas de marquer sa désapprobation (« The stern old war-gods shook their heads; / The seraphs frowned from myrtle-beds; »). Cette parole ne s'abat pas seulement dans les cieux, où résident les anges, mais également sur terre et jusque dans ses profondeurs : elle met le monde sens dessus dessous, au point d'ébranler le royaume d'Hadès. Plus encore, la parole d'Uriel possède le pouvoir d'abolir les catégories et de renverser les équilibres si ardemment défendus par la communauté angélique (« The balance-beam of Fate was bent; The bounds of good and ill were rent; »). Si ce n'est la plainte mégalomane d'un génie incompris, « Uriel » présente la fonction principale qu'Emerson attribue au poète : il légifère sur le

²⁸ *Ibid.*

monde et dicte les lois qui le commandent, envers et contre la tradition de pensée *de facto* prononcée comme fausse²⁹.

En contrepoint d'une telle sanction divine, un poème manuscrit nuance l'ardeur avec laquelle Uriel impose son autorité, et suggère même au contraire que l'archange se retire de la communauté céleste, dans l'attente de jours plus favorables :

The Archangel Hope
Looks to the azure cope
Waits through dark ages for the morn
Defeated day by day but unto victory born³⁰

Dans ce quatrain, si tel semble pourtant être son destin (« unto victory born »), le moment n'est pas encore venu pour l'archange de triompher des législateurs à la petite semaine, tant et si bien qu'il est, pour l'heure, tenu de « patienter ». Mais cette attente, aux allures de « défaite », ne fait en fin de compte que renforcer l'idée d'« Uriel », selon laquelle seul l'archange est destiné à vaincre les véritables hérétiques qui plongent le monde dans les « heures sombres » de son histoire.

Habiter en solitaire

La chute d'Uriel (« the lapse ») peut désormais se relire à l'aune de sa position singulière de législateur. Il n'est alors plus tant question d'un péché que d'une chute qui exclut l'archange de la communauté angélique :

A sad self-knowledge, withering, fell,
On the beauty of Uriel;
In heaven once eminent, the god
Withdrew, that hour, into his cloud;
Whether doomed to long gyration

²⁹ Le quatrième chapitre « La chambre noire de la libération poétique » s'étend plus longuement sur le poète comme législateur, et relie cette conception à la position défendue par Shelley.

³⁰ Ralph Waldo EMERSON, Harold BLOOM et Paul KANE, *CPT, op. cit.*, p. 375.

In the sea of generation,
Or by knowledge grown too bright
To hit the nerve of feebler sight³¹.

En fin de compte, c'est bien la sagesse, cette « triste connaissance de soi », qui constitue le *fatum* d'Uriel, et le condamne à une existence retirée du monde (« Withdrew [...] into his cloud; ») et faite de révolutions solitaires (« doomed to long gyration »). Cette sagesse contraint donc le lumineux Uriel (« by knowledge grown too bright ») à la solitude, car son éclat aveugle des anges bien en mal de percevoir sa juste lumière. Mais si la sagesse se révèle fatalité de la solitude dans « Uriel », elle apparaît comme un trait caractéristique de l'existence poétique dans « Saadi ».

Ce poème, composé en 1842, fournit un témoignage précoce de l'attention particulière qu'Emerson porte à la poésie persane, qu'il découvre dès 1836 par l'intermédiaire du *West-östlicher Divan* de Goethe³². L'influence de cette poésie participe amplement à la construction de sa mythologie personnelle de la pratique poétique, et Emerson concède dès 1841 que Saadi est le nom idéal pour son propre personnage poétique³³. Dans une entrée de journal, il rapproche même Saadi du poète idéal dont il dresse le portrait dans « The Poet » : « I find many traits which comport with the portrait I drew³⁴. »

Tandis qu'« Uriel » présente la solitude du poète comme une fatalité, « Saadi » en fait un trait caractéristique, une qualité qui, dès la première strophe, distingue le poète de tous les autres êtres vivants :

³¹ Ralph Waldo EMERSON, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Poems. A Variorum Edition*, op. cit., p. 34.

³² Ralph Waldo EMERSON, *Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson, Volume V: 1835-1838*, Cambridge, Harvard University press, 1965, n° . 16/5, p. 188.

³³ Ralph Waldo EMERSON, *The Letters of Ralph Waldo Emerson.*, New York, Columbia University Press, 1939, n° . 10/2, p. 407.

³⁴ Ralph Waldo EMERSON, Ralph H. ORTH et Alfred R. FERGUSON, *Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson, Volume IX: 1843-1847*, Cambridge, Harvard University Press, 1971, n° . 16/9, p. 37.

Trees in groves,
Kin in droves,
In ocean sport the scaly herds,
Wedge-like cleave the air the birds,
To northern lakes fly wind-borne ducks,
Browse the mountain sheep in flocks,
Men consort in camp and town,
But the poet dwells alone³⁵.

Les êtres vivants sont présentés dans leur relation d'appartenance à un ensemble qui porte la marque du pluriel, comme pour démultiplier à l'infini le nombre possible de leurs classes : les plantations d'arbres, les troupeaux de vaches, les bancs de poissons, les troupeaux de moutons, les camps et les villes d'hommes – seuls les canards et les oiseaux ne sont pas référencés au sein de volées. Ces vers mettent en relief la propension naturelle – suggérée par le rythme allègre des vers réguliers – des êtres d'une même classe à s'organiser entre eux et à former à un ensemble où la singularité s'évanouit. Ils préparent ainsi la concession finale du singulier : *le* poète n'appartient à aucune classe, et l'implicite porte à croire que la fréquentation d'un autre poète ne l'inviterait pas à former une classe, car il est, par essence, solitaire.

Cet « habiter en solitaire » est explicité dans la deuxième strophe par l'anticipation d'objections que le lecteur formulerait pour lui-même :

Many may come,
But one shall sing;
Two touch the string,
The harp is dumb.
Though there come a million,
Wise Saadi dwells alone³⁶.

La condition du poète est justifiée par une série d'énoncés péremptoires qui cherchent à formuler une logique de la solitude : nombreux sont les prétendants, mais seul un d'entre est

³⁵ Ralph Waldo EMERSON, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Poems. A Variorum Edition, op. cit.*, p. 243.

³⁶ *Ibid.*

voué à chanter ; la harpe ne peut être jouée qu'à une seule main sous peine de rester muette. Ainsi les prétendants à la poésie peuvent se présenter par millions, Saadi n'en demeure pas moins solitaire. Par la répétition du prédicat final « dwells alone », l'« habiter en solitaire » devient le refrain par lequel se terminent les premières strophes du poème. En outre, ce refrain introduit implicitement une relation attributive entre « le poète » de la première strophe, et le « Sage Saadi » de la deuxième : il ne pourrait en être autrement, car la condition solitaire impose aux sujets des deux vers de partager leur identité.

Malgré l'opposition que le poème construit entre Saadi et l'ensemble exclusif des êtres vivants, le poème ne cherche pas tant à marquer une forme de rejet qu'une condition singulière à laquelle le poète obéit :

Yet Saadi loved the race of men,—
No churl, immured in cave or den;
In bower and hall
He wants them all,
Nor can dispense
With Persia for his audience;
They must give ear,
Grow red with joy and white with fear;
But he has no companion;
Come ten, or come a million,
Good Saadi dwells alone³⁷.

Ce n'est donc pas une démarche délibérée de mise à l'écart, mais un simple écart de position, nullement motivé par un désamour du genre humain. Bien au contraire, Saadi n'attend pas des hommes qu'ils soient « enfermés », et il « ne peut se dispenser » de la Perse tout entière, car elle forme son auditoire – Saadi ne peut exister sans les hommes. Pourtant, la relation que le poète semble vouloir entretenir avec les hommes ne peut avoir lieu qu'au prix d'un effort fourni par les hommes, car c'est à eux qu'il appartient de tendre l'oreille. Il en va donc d'une démarche personnelle, que les hommes doivent entreprendre pour eux-

³⁷ *Ibid.*, p. 243-244.

mêmes, comme le suggère le modal « must ». Le poète peut bien lancer ses chants, mais c'est bien aux hommes qu'il appartient de les intercepter.

Tandis que le poème « Uriel » marquait la scission irrémédiable entre l'archange et les anges, « Saadi » jette quant à lui un pont entre le poète et les hommes, en intimant à ces derniers de ne pas laisser le poète errer seul – paradoxale requête, tant le poème rappelle dans son refrain la condition solitaire du poète. « Saadi » se lit ainsi comme le point d'achoppement de la mythopoièse d'Emerson, et identifie le besoin viscéral de l'écoute, de la transmission et du partage. La tentation est alors grande d'amender la maxime « le poète habite en solitaire », et de lui substituer celle de Hölderlin, « l'homme habite en poète », car la transaction que « Saadi » appelle de ses vœux procède *in fine* d'un changement de disposition des hommes dans leur ensemble : il leur appartient d'adopter un esprit poétique, ou plus encore, de se faire poète à leur tour, pour non seulement entendre, mais écouter les chants de Saadi.

Deuxième partie : Architecte

Je ne sais pas faire de poèmes, ne me considère pas comme un poète, ne trouve pas particulièrement de la poésie dans les poèmes et ne suis pas le premier à le dire.

Henri Michaux
[Propos]

Après avoir présenté Emerson comme un archéologue, cette étude propose maintenant de lire Emerson comme un architecte. Plus précisément, cette deuxième partie s'attache à mettre en évidence les stratégies littéraires et conceptuelles qui donnent lieu à l'invention du poète. Il n'est donc pas tant question ici de répéter les offices qu'Emerson assigne au poète – c'est l'objet du troisième chapitre de la première partie – que de mettre en lumière les mécanismes par lesquels la langue d'Emerson fait apparaître cette figure à la surface du texte. L'enjeu central de cette partie consiste donc à remettre en cause certains lieux communs construits à partir de quelques maximes émersoniennes devenues célèbres. Parmi elles, « I look in vain for the poet whom I describe¹ » suggère une quête inachevée, un aveu d'échec dans l'entreprise visant à faire émerger ce fameux poète. Elle souligne dans le même temps une distance irréductible entre le sujet « I » et l'objet « the poet », et semble ainsi fournir la preuve qu'Emerson n'est pas le poète qu'il décrit. De façon analogue, la maxime « I am born a poet, of a low class without a doubt yet a poet² » est à son tour citée comme un aveu d'échec précoce qui souligne la prise de conscience par Emerson de ses talents poétiques limités.

Cette limite est souvent identifiée en regard d'un arsenal de principes esthétiques qu'Emerson énonce dès l'incipit de « The Poet³ » : la scansion et la syntaxe heurtées de certains poèmes contreviendraient au désir d'une poésie fluide où la forme soutient le fond

¹ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, op. cit., p. 465.

² Ralph Waldo EMERSON, Sandra MORRIS et Joel PORTE, *Emerson's Poetry & Prose*, op. cit., p. 541.

³ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, op. cit., p. 447.

selon le principe organique, les fréquentes rimes suivies contrediraient à leur tour la volonté de rompre avec la poésie traditionnelle des « hommes au talent poétique » (« men of poetic talents⁴ »). Quand ses poèmes sont lus en regard de l'essai « The Poet », Emerson est ainsi souvent considéré comme un « mauvais » poète et un « grand » essayiste. L'ironie veut même que certains auteurs, dont l'ambition affichée est de redonner une place à la poésie émersonnienne, soutiennent en fin de compte une telle conclusion. Vers la fin de *Emerson and Literary Change*, David Porter résume ainsi les différences entre la poésie et la prose : « Though Emerson's poetry remained linear, retrospective, and closed, a system of Platonic parables, the prose spread irregularly but fully dimensional, improvisational, and charged with personality and intimate demands⁵ ». Pour sa part, Hyatt Waggoner tente de dépasser ce jugement dévalorisant en qualifiant la poésie d'Emerson d'« expérimentale » :

Its style was, I should say, agreeing with Strauch and Yoder, "experimental." Those aspects of which struck his age as "harsh," "rough," tuneless or unmelodious may be taken as signs that he was experimentally attempting to put into practice ideas [...] about a different kind of poetry from the pretty "magazine verses" his age so much admired and he tended to despise [...]⁶.

Mais persiste dans cette explication l'aveu d'un échec (« attempting to put into practice ») de l'entreprise émersonnienne et de fait, une adhésion silencieuse à la conclusion de David Porter.

La lecture de « The Poet » a donc tendance à conditionner celle des poèmes, et les recueils *Poems* et *May-Day and Other Pieces* sont souvent lus comme le terrain où *devraient* se matérialiser les principes théoriques de l'essai. À rebours d'une telle lecture, cette partie propose de suivre un itinéraire différent, de ne pas établir une liste des injonctions faites au poète à venir pour les vérifier dans les poèmes, mais bien de suivre la progression du travail d'architecte qu'Emerson entreprend dans l'invention du poète. Il s'agira donc dans un

⁴ *Ibid.*, p. 450.

⁵ David PORTER, *Emerson and Literary Change*, *op. cit.*, p. 215.

premier temps de relire l'essai « The Poet », et de souligner dans quelle mesure l'essai procède à une remétaphorisation de l'univers carcéral de la pensée pour préparer une libération poétique, en faisant affleurer une voix différente de celle de l'essayiste, la voix silencieuse du poète, qui ne trouve pas sa pleine expression dès l'essai inaugural de la seconde série (Chapitre 4). Il sera ensuite question d'explorer le corpus émersonien afin d'identifier des occurrences où tant la voix de l'essayiste que celle du poète surgissent concomitamment à la surface du texte, ceci afin de soutenir qu'Emerson non seulement réinvente la figure du poète, mais l'érige également en véritable personnage conceptuel (Chapitre 5). Enfin, il conviendra de comprendre ce que permet cette invention, et quelles conséquences elle entraîne dans le projet émersonien. Le dernier chapitre de cette partie s'attachera ainsi à mettre en évidence que, de concert, l'essayiste et le poète œuvrent à l'apparition d'un système-sujet, qui doit se lire comme geste final d'une philosophie qui advient poésie, une démarche éminemment romantique (Chapitre 6).

⁶ Hyatt H. WAGGONER, *Emerson as Poet*, *op. cit.*, p. 194.

Chapitre 4.

La chambre noire de la libération poétique

Nous allons et venons entre le dedans et le dehors. Le désir nous presse de sortir dans la lumière du jour, comme l'abeille dans le pré, pour y butiner toutes choses ; la pensée nous réclame de rester en nous-même, fermement installé.

Jean-Michel Maulpoix,
Le poète perplexe

« The Poet » peint le portrait du poète idéal, décrit sa nature et les rôles qui lui sont dévolus au sein de la société. Ce poète est celui qui voit (« Seer¹ ») et qui pénètre les mystères de la nature pour formuler, car il est aussi celui qui nomme (« Namer² »), les vérités universelles qui lient les hommes entre eux. Le poète est ainsi présenté comme un homme représentatif qui formule les pensées que ses contemporains effleurent sans pouvoir s'en saisir et les exprimer pour eux-mêmes. Dans « The Poet », la pensée est présentée comme une prison dont l'esprit ne semble pouvoir s'extraire :

The fate of the poor shepherd, who, blinded and lost in the snow-storm, perishes in a drift within a few feet of his cottage door, is an emblem of the state of man. On the brink of the waters of life and truth, we are miserably dying. The inaccessibility of every thought but that we are in, is wonderful. What if you come near to it,—you are as remote, when you are nearest, as when you are farthest. Every thought is also a prison; every heaven is also a prison³.

L'ironie du sort réservé au berger qui faillit à sortir sain et sauf de la tempête hivernale à seulement quelques mètres de chez lui est par analogie celle de l'incapacité de l'homme à exprimer de nouvelles pensées, dont il perçoit malgré tout la présence. L'anecdote du berger fait d'ailleurs intervenir une équivalence entre la pensée et le paradis par la répétition

¹ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 464.

² *Ibid.*, p. 449.

syntactique des deux dernières propositions pour ériger la pensée en objet proprement transcendant : la pensée est élevée au-delà de toute expérience possible, tout accès à une pensée autre que celle qui occupe l'esprit s'avère impossible. Le paradoxe, littéralement « extraordinaire » (« wonderful »), se dessine ainsi entre la propriété exclusive d'une première pensée et l'impossibilité simultanée de s'en affranchir pour se saisir d'une seconde, quand même bien cette dernière se tiendrait à portée de l'esprit.

L'ironie veut que cette pensée, celle de la prison de la pensée, s'illustre dans les manuscrits d'Emerson, et plus précisément dans les variations du poème *Hush!* publié à titre posthume par Edward Emerson dans le neuvième volume de la Centenary Edition (Fig. 4-5). D'autres exemples auraient permis de mettre au jour cet aspect de la pratique poétique d'Emerson, mais le premier vers de *Hush!* fait singulièrement écho à la formule « Every thought is a prison », répétée par deux fois dans l'essai « The Poet » :

Every thought is public,
Every nook is wide;
Thy gossips spread each whisper,
And the gods from side to side⁴.

Ce quatrain est reproduit trois fois sur deux pages consécutives, et seul le deuxième vers diffère entre la première variation et les deux suivantes – le vers « Through the world so wide » devient « Every nook is wide ». Il est remarquable de noter que l'épaisseur de l'encre diminue avec la répétition des vers, comme pour suggérer que la plume, prisonnière de ce quatrain, ne peut en fin de compte faire autrement que de le répéter inlassablement jusqu'à l'épuisement. Mais ces différences graphiques peuvent aussi suggérer que chacun des quatrains est écrit par une plume différente. Il n'y a alors qu'un pas à franchir pour penser qu'Emerson est revenu plusieurs fois sur ce quatrain, sans jamais véritablement échapper à la

³ *Ibid.*, p. 463.

⁴ Ralph Waldo EMERSON, *The Complete Works of Ralph Waldo Emerson*, Centenary Edition., Boston, Houghton, Mifflin and Company, 1903, n° . 12/9, p. 238.

formulation de la première tentative. Tout d'abord inconscient de son incarcération au sein du « Every thought is public », qui faillit à produire un quatrain résolument différent du premier, Emerson aurait en fin de compte pris conscience de la prison de sa pensée pour s'en échapper par la formule « Every thought is a prison ».

L'enjeu de ce chapitre consiste alors à comprendre comment Emerson entend affranchir la pensée de la cellule pénitentiaire qu'elle forme pour elle-même, car, plus qu'une simple exhortation à la libération poétique, « The Poet » développe depuis l'univers carcéral de la pensée le projet littéraire d'une évasion poétique. Pour ce faire, il conviendra tout d'abord de mettre en évidence dans quelle mesure le recours à la métaphore pénitentiaire permet de reconstituer la cellule de la pensée par le signe du texte (4.1. « La métaphore pénitentiaire »). Il sera ensuite nécessaire de lever le voile sur la manière dont Emerson entend utiliser cette chambre noire nouvellement formée pour y projeter de nouvelles images et ainsi permettre l'appropriation de nouvelles pensées (4.2. « La chambre noire : dispositif poétique »). Enfin, il faudra souligner le rôle prééminent assigné au poète, érigé en énigmatique « dieu libérateur », dans ce processus de libération (4.3 « Le poète, dieu libérateur »).

~~MS A~~

Every thought is public
Through the world is wide
The gospel comes each where
And the good from side to side

above from other years as far
As ever from truth is the path

Every thought is public
Every word is wide
The gospel comes each where
And the good from side to side

Figure 4. Every Thought Is Public (1). Emerson Family Papers (MS Am 1280.235) (28).
Houghton Library, Harvard University.

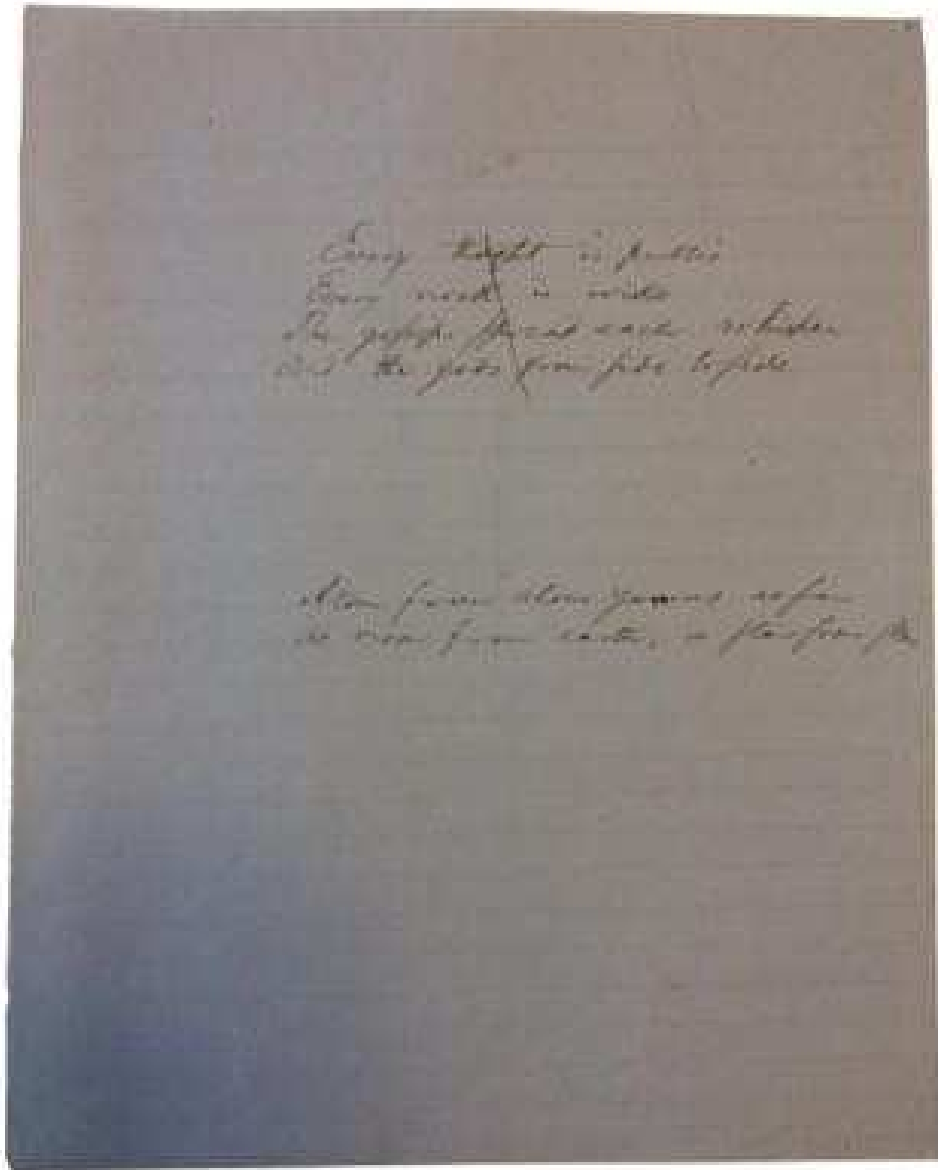


Figure 5. *Every Thought Is Public* (2). Emerson Family Papers (MS Am 1280.235) (28).
Houghton Library, Harvard University.

4.1. La métaphore pénitentiaire

La prison de la pensée constitue la figure métonymique d'un intellect conçu comme un univers carcéral, dont la métaphore est filée dans l'essai « Intellect ». L'intellect est tout d'abord présenté comme une cellule pénitentiaire : « The walls of rude minds are scrawled all over with facts, with thoughts¹ ». Prisonnier de sa propre pensée, le détenu ne peut faire sens des événements qui jalonnent son existence et des pensées qui lui viennent, de sorte qu'il se trouve contraint de porter laborieusement des inscriptions quasiment indéchiffrables (« scrawl ») sur les murs de son intellect. Cette impossibilité systématique de lire ces inscriptions s'explique par un manque de clairvoyance évoqué plus loin dans l'essai, où l'intellect est décrit comme une « chambre sombre » (« dark chamber² »). Emmurée dans cette chambre noire sans aucune percée vers la lumière naturelle, la pensée reste enfouie dans les ténèbres de l'intellect et s'avère illisible. La prison de la pensée semble ainsi faire écho à la caverne platonicienne, où les hommes demeurent prisonniers de leur ignorance et ne s'aperçoivent pas qu'ils sont enchaînés, fascinés qu'ils sont par le théâtre d'ombres qui les leurre.

L'impossibilité pour le prisonnier de percevoir ses propres pensées se double en outre de son incapacité à lire celles d'un homologue : « Every thought is a prison also. I cannot see what you see, because I am caught up by a strong wind, and blown so far in one direction that I am out of the hoop of your horizon³. » L'hermétisme d'une première pensée n'interdit pas seulement de se saisir d'une autre, mais également d'approcher celle d'un codétenu, lui-même prisonnier de sa propre pensée. Emerson ne se soustrait d'ailleurs pas à une telle logique opératoire et souligne sa propre impuissance à se saisir d'une nouvelle pensée en reprenant l'aphoristique « Every thought is a prison also » de « Intellect » pour le compte de

¹ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, op. cit., p. 420.

² *Ibid.*, p. 421.

³ *Ibid.*, p. 424.

« The Poet⁴ ». De concert avec la description de l'intellect, la répétition syntaxique de cette pensée participe de l'élaboration d'un univers carcéral symbolique, où le sens propre est en fin de compte figuré – une stratégie littéraire que Thomas Constantinesco met par ailleurs en évidence au sujet de l'économie symbolique émersonnienne : « Le littéral et le métaphorique ne s'opposent pas, mais sont synonymes l'un de l'autre et la force du texte consiste à faire fond sur cette propriété catachrétique de la langue pour opérer une transaction sémantique qui restitue aux mots ce que, au risque d'un oxymore, on pourrait désigner comme leur métaphoricité propre⁵. »

Dans « The Poet », la métaphoricité propre de la cellule pénitentiaire constitue la poétique à même d'emprisonner le lecteur dans l'édifice carcéral du texte : le corps humain est réduit à la captivité (« the custody of that body in which [man] is pent up »), et la fuite hors de la lecture pour un retour à la vie sociale n'offre que la maigre consolation d'une promenade dans la cour de la prison (« the jail-yard of individual relations in which [man] is enclosed⁶ »). L'évasion s'avère donc impossible et l'existence s'apparente à une errance solitaire au sein d'un univers carcéral où la vue brouillée (« these clouds and opaque airs in which I live⁷ ») interdit tout accès à l'altérité. À ce titre, Caleb Smith lit dans cette métaphore de la cellule pénitentiaire la structure qui enchaîne la conscience :

The jail cell of Emerson's metaphor, the structure that binds consciousness, is wrought by a panoptic social world, which the individual in his weakness allows to "watch," judge, and sentence him. As Emerson most intensely feels the pressure [...] the solitary cell becomes a symbol of the isolation and surveillance through which power shackles the private soul⁸.

La métaphore pénitentiaire vise donc à rendre compte de la passivité individuelle, face à l'autorité tyrannique d'une société qui surveille, juge et condamne ses membres – toute

⁴ *Ibid.*, p. 463.

⁵ Thomas CONSTANTINESCO, *Ralph Waldo Emerson. L'Amérique à l'essai, op. cit.*, p. 101.

⁶ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 460.

⁷ *Ibid.*, p. 451.

pérambulation au-delà des limites fixées par la société est proscrite, et tout écart de pensée s'expose à la répression courroucée du patriarche, comme le rappelle Emerson dans « The Young American⁹ ». La poétique de l'univers carcéral n'est donc pas seulement réservée à la pensée ou à l'intellect, mais s'applique également à d'autres sujets de prédilection émersonienne. Caleb Smith souligne ainsi qu'Emerson s'arme de la métaphore pénitentiaire pour vilipender les institutions religieuses dans « Harvard Divinity School Address », ou encore la tyrannie de la majorité, conçue comme une force qui emprisonne l'esprit individuel dans « Self-Reliance¹⁰ ».

Dans « The Poet », le « monde social panoptique » identifié par Caleb Smith se matérialise par des lois commerciales, des courants religieux, ou encore des politiques intérieures – autant de pierres juxtaposées pour élever le mur poétique d'une société carcérale :

Banks and tariffs, the newspaper and caucus, Methodism and Unitarianism, are flat and dull to dull people, but rest on the same foundations of wonder as the town of Troy, and the temple of Delphos, and are swiftly passing away. Our logrolling, our stumps and their politics, our fisheries, our Negroes, and Indians, our boats, and our repudiations, the wrath of rogues, and the pusillanimity of honest men, the northern trade, the southern planting, the western clearing, Oregon, and Texas, are yet unsung. Yet America is a poem in our eyes; its ample geography dazzles the imagination, and it will not wait long for metres¹¹.

L'Amérique n'a pas encore été célébrée (« yet unsung »), car les hommes peinent à lire les inscriptions portées sur les murs de ce monde social panoptique, de sorte que l'esprit s'en remet à une image sociale, à laquelle il s'identifie et qui est la seule à laquelle il croit pouvoir s'identifier. La connaissance de soi n'a pas lieu, car les pensées demeurent tapies dans l'ombre de la prison de l'intellect.

⁸ Caleb SMITH, *The Prison & the American Imagination*, New Haven, Yale University Press, 2009, p. 128.

⁹ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, op. cit., p. 219.

¹⁰ Caleb SMITH, *The Prison & the American Imagination*, op. cit., p. 127-128.

¹¹ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, op. cit., p. 465.

Plus encore qu'une critique de cette pensée normative, la poétique de l'univers carcéral adresse une objection majeure au discours philosophique, qui procède traditionnellement par syllogismes. Si les esprits sont « primitifs » (« rude minds¹² »), la philosophie l'est tout autant (« philosophy is still rude and elementary¹³ »), car la pensée philosophique est elle aussi emprisonnée dans l'intellect, enclavée par une identité logique où A=A. Le discours philosophique est ainsi déconsidéré par Emerson, car il ne saurait s'extraire d'une telle logique identificatoire, tout comme les prisonniers de l'allégorie de Platon ne peuvent s'arracher de la caverne, où ils contemplent et se repaissent toujours des mêmes ombres qui défilent devant leurs yeux. Si la philosophie est encore rudimentaire et primitive, elle le doit au concept, au sens philosophique, qui enferme la pensée sur elle-même, et à un discours philosophique qui abolit la différence au profit de la répétition du même, celle de l'identité logique. À ce titre, la méfiance vis-à-vis du discours philosophique est confirmée dans « Experience » et la célèbre sentence « Life is not dialectics¹⁴ », qui rejette hors de l'existence la dialectique que Kant définit comme l'ensemble des raisonnements illusoires, et plus précisément comme « une logique de l'apparence¹⁵ ». En définitive, le discours philosophique exclut le nouveau, l'hétérogène et l'expérience, car l'altérité est subsumée et ramenée à l'identique.

Le déploiement d'une poétique de l'univers carcéral vise ainsi à reconstituer par la langue la cellule pénitentiaire de la pensée. Ce retour métaphorique doit permettre une réforme de l'emprisonnement forcé et formuler une incarcération désormais volontaire. Il ne s'agit donc pas tant de s'affranchir de la prison de la pensée que de la remétaphoriser : abandonné à l'édifice textuel, le lecteur procède à son propre internement, et prend ainsi conscience de sa détention. La conversion de l'incarcération intellectuelle en captivité

¹² *Ibid.*, p. 420.

¹³ Ralph Waldo EMERSON, *Works, op. cit.*, p. 13.

¹⁴ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 478.

poétique doit ainsi fournir les conditions dans lesquelles le détenu pourra orchestrer sa propre évasion, dont le plan se dessine sur le modèle d'une chambre noire (*camera obscura*).

4.2. La chambre noire, dispositif poétique

La prédilection émersonienne pour l'instrument optique de la chambre noire apparaît pour la première fois dans la conférence inaugurale de la série « The Times », prononcée le 2 décembre 1841 : « We are the representatives of religion and intellect, and stand in the light of Ideas, whose rays stream through us to those younger and more in the dark¹⁶ ». L'équivalence introduite entre la lumière et les idées d'une part, et entre la cellule de l'intellect et la chambre noire d'autre part, donne en substance le projet de la libération poétique. La reconstitution poétique de l'univers carcéral de l'intellect participe en fin de compte de la construction d'une chambre noire, dont les parois servent désormais d'écrans pour la réception de la lumière extérieure¹⁷. Dans le dispositif émersonien, la lumière est celle des « Idées », que la majuscule érige au rang de concept, et qui désignent en termes platoniciens une réalité unique perceptible par l'intellect, ou même, selon Jean-François Pradeau, « la réalité ou nature intelligible¹⁸ ». Cette lumière des idées doit ainsi servir de « lanterne » (« lantern¹⁹ ») pour la lecture des inscriptions portées sur les murs de l'intellect, et s'origine dans un « frisson de passion » (« a thrill of passion ») qui permet à la « faculté active » (« active power ») de se saisir de l'image appropriée, dans l'instant où le monde extérieur fournit une nouvelle pensée²⁰.

¹⁵ Emmanuel KANT, *Critique de la raison pure*, *op. cit.*, p. 126.

¹⁶ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 157.

¹⁷ Voir François BRUNET, « Emerson et l'invention de la photographie », *Critique*, 1992, n° 541-542, pp. 480-488. et Sean Ross MEEHAN, « Ecology and Imagination: Emerson, Thoreau, and the Nature of Metonymy », *Criticism*, 2013, vol. 55, n° 2, pp. 299-329.

¹⁸ PLATON, *Philèbe*, Paris, Flammarion, 2002, p. 241.

¹⁹ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 420.

²⁰ *Ibid.*, p. 421-422.

Cette lumière naturelle venue du monde extérieur doit ainsi inonder la cellule de l'intellect et tourner en ridicule le maigre feu que peinent à allumer les détenus, et plus particulièrement les hommes cultivés : « Their cultivation is local, as if you should rub a log of dry wood in one spot to produce fire, all the rest remaining cold. Their knowledge of the fine arts is some study of rules and particulars, or some limited judgement of color or form, which is exercised for amusement or for show²¹. » Le dispositif de la chambre noire construite sur la métaphore pénitentiaire fait ainsi fond sur l'allégorie de la caverne platonicienne, car la libération passe par un cruel éblouissement que le détenu n'a pas l'habitude de supporter, mais auquel il s'accoutume peu à peu²². La culture des hommes est donc « limitée » (« local »), car elle procède seulement des ombres que le modeste feu projette sur les parois de l'intellect, de sorte que la connaissance des beaux-arts relève en fin de compte d'un simple simulacre qui ne peut viser d'autre but que celui de « divertir » (« amusement ») et d'« impressionner » (« show ») les codétenus.

L'influence platonicienne et la prédilection pour la chambre noire se manifestent par ailleurs dans la transcription d'une vision du mystique Swedenborg où les hommes lui apparaissent, à la lumière divine, comme des dragons plongés dans les ténèbres : « The men, in one of his visions, seen in heavenly light, appeared like dragons, and seemed in darkness: but, to each other, they appeared as men, and, when the light from heaven shone into their cabin, they complained of the darkness, and were compelled to shut the window that they might see²³. » Les révélations que pourrait entraîner la projection d'une lumière divine sur les parois de la « cabine » intellectuelle se heurtent en fin de compte à l'instinct de conservation d'un esprit qui se hâte de refermer la fenêtre ouverte sur l'extérieur, afin de recouvrer au plus vite la vue déficiente de ses habitudes. La réaction naturelle à cette

²¹ *Ibid.*, p. 447.

²² PLATON, *La République*, *op. cit.*, p. 517a.

²³ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 464.

agression externe s'avère paradoxalement « contre-nature », et révèle dans le même geste la conformation monstrueuse d'hommes faits dragons.

La capacité de résistance individuelle à l'afflux de lumière divine impose donc de contourner cette difficulté et de formuler une stratégie qui permette de forcer le verrou de l'univers carcéral. Emerson s'en remet donc au poète, car il est capable de se soustraire à la force oppressante de son intellect et de s'abandonner aux humeurs qui l'agitent (« The poet resigns himself to his mood²⁴ »). En faussant compagnie à sa cellule intellectuelle, le poète a ainsi la possibilité de formuler la pensée qui se tient en sa présence et lui donne une expression singulière en l'habillant de termes nouveaux (« that thought which agitated him is expressed, but *alter idem*, in a manner totally new²⁵ »), car il ne souffre pas des mêmes troubles oculaires que ses contemporains : « As, in the sun, objects paint their images on the retina of the eye, so they, sharing the aspiration of the whole universe, tend to paint a far more delicate copy of their essence in his mind²⁶. » Tandis que ses contemporains subissent le même sort que le berger et sont à la fois « aveuglés et perdus dans la tempête de neige²⁷ », le poète ne souffre d'aucune cataracte, car les images de la nature se fixent aisément sur la rétine de son œil, fenêtre qui ouvre sur la chambre noire, et se projettent avec clarté sur les parois de son intellect.

Cette haute perception, Emerson la nomme « insight²⁸ », et elle laisse au poète le loisir de recueillir des images lumineuses qu'il lui appartient alors de communiquer à ses semblables (« making them translucent to others²⁹ »). Dans la chambre noire se forment des images inversées entre gauche et droite, renversées entre haut et bas, réduites par rapport à l'image réelle du décor extérieur. Ces images restituent dans les limites de la chambre noire

²⁴ *Ibid.*, p. 458.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 463.

²⁸ *Ibid.*, p. 459.

toute la charge symbolique du monde naturel. De la même manière que l'artiste-peintre est tenu de retourner sa toile une fois l'ouvrage achevé dans la chambre noire, le poète doit renverser l'usage ordinaire des mots pour restituer leur usage symbolique originel et rendre les images « translucides aux yeux des autres ».

Emerson place ses espoirs dans les symboles parce que le langage symbolique est universel (« this universality of the symbolic language³⁰ ») et qu'il est parlé par tous : « The schools of poets, and philosophers, are not more intoxicated with their symbols, than the populace with theirs³¹. » Les symboles peuvent bien diverger selon les partis politiques qu'ils représentent, les professions commerciales qu'ils désignent, ou les nations qu'ils qualifient, le recours à leurs potentialités expressives reste unanimement adopté. Emerson n'entend d'ailleurs pas justifier son propos autrement qu'en ordonnant à son lecteur de « voir » (« See », « Witness », « See ») pour lui-même les symboles qui l'entourent³². Or le symbole et son usage constituent la marque première de la poésie, de sorte qu'en dépit des apparences, un poète habite en chacun : « The people fancy they hate poetry, and they are all poets and mystics³³! » La condition silencieuse de poète inhérente à tous les hommes s'explique donc par leur intérêt pour les symboles qui, par leur utilisation, libèrent une force d'émancipation chez chaque individu : « The use of symbols has a certain power of emancipation and exhilaration for all men. We seem to be touched by a wand, which makes us dance and run about happily, like children. We are like persons who come out of a cave or cellar into the open air³⁴. » Les symboles relèvent ainsi de la « magie » (« wand ») et témoignent de la sensibilité individuelle au geste poétique qui ordonne le mouvement symbolique d'évasion de la chambre noire. En se saisissant des symboles, le regard s'accoutume lentement à la

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*, p. 454.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

lumière naturelle éblouissante et peut désormais se projeter au dehors de la caverne platonicienne pour enfin embrasser les images réelles et délaissier les inscriptions indéchiffrables de la cellule de l'intellect.

La libération poétique n'est pourtant pas définitive, mais participe d'un effort toujours renouvelé qui rend compte d'une nature en mouvement constant : « Who looks upon a river in a meditative hour, and is not reminded of the flux of things³⁵? » Car les nouvelles images peintes à coups de symboles n'attestent que d'un instant fixe qui ne restitue pas le mouvement et la durée, le geste poétique doit être renouvelé, encore et encore, pour que chaque individu vive en synchronie avec son temps, en symbiose avec son environnement, et ne se repaisse pas des images du passé, marques vestigiales de la libération poétique d'une autre génération. Le rôle du poète ne se limite donc pas à celui de projeter une lumière naturelle au dedans de la chambre noire de l'intellect, mais consiste également à répéter cet effort pour chaque nouvelle génération : « The poet has a new thought: he has a whole new experience to unfold; he will tell us how it was with him, and all men will be richer in his fortune. For, the experience of each age requires a new confession, and the world seems always waiting³⁶. » L'attente d'une nouvelle confession poétique est ainsi renouvelée à chaque époque, et l'émergence de nouveaux poètes scande l'histoire de nouveaux vers, d'un nouvel usage des symboles, dont les possibilités de signification sont infinies³⁷.

La reconstitution métaphorique de la cellule pénitentiaire vise ainsi la mise en place d'une chambre noire symbolique dans laquelle se jette la lumière de la nature. Au cœur de ce dispositif, le poète a pour mission de faire la lumière sur les inscriptions indéchiffrables tapies dans l'ombre de l'intellect. À ce titre, si « The Poet » adopte un point de vue interne

³⁴ *Ibid.*, p. 461.

³⁵ *Ibid.*, p. 21.

³⁶ *Ibid.*, p. 450.

et élabore au sein de la cellule pénitentiaire de l'intellect une stratégie d'évasion poétique, le poème 883 de Dickinson restitue quant à lui avec une force gnomique l'argument émersonien, désormais émancipé de l'ordonnancement logique de la pensée :

The Poets light but lamps –
Themselves – go out –
The Wicks they stimulate –
If vital Light

Inhere as do the Suns –
Each Age a Lens
Disseminating their
Circumference³⁸ –

Chez Dickinson, le poète n'est plus singulier et idéal, mais forme une classe entière d'allumeurs de réverbères, chargés d'allumer les mèches (« wicks ») des lampes à huile des rues sombres. Le remplacement de la métaphore de la cellule intellectuelle par la synecdoque expansive du « monde social panoptique » permet ainsi de mettre en évidence le rôle éminemment social que le poète doit jouer dans le processus de libération poétique : quand la nuit tombe et que la pensée se tapit dans l'ombre de l'intellect, le poète « répand » (« disseminate ») sa propre lumière divine sur la ville.

4.3. Le poète, dieu libérateur

Pour Emerson, le poète tient également une place prééminente dans la société – il est un homme représentatif : « The breadth of the problem is great, for the poet is representative. He stands among partial men for the complete man, and apprises us not of his wealth, but of commonwealth³⁹. » La représentation d'hommes inachevés fait écho au mythe de Prométhée, qui, après avoir laissé Épiméthée « répartir les capacités entre chacune [des races mortelles] », constate que « tous les vivants [sont] harmonieusement pourvus en

³⁷ *Ibid.*, p. 455.

³⁸ Emily DICKINSON, *The Complete Poems*, London, Faber and Faber, 1975, p. 419.

tout, mais [que] l'homme [est] nu, sans chaussures, sans couverture, sans armes⁴⁰ ». La nature et les êtres vivants ont donc été façonnés de façon équilibrée et harmonieuse et les hommes sont restés inachevés. Ainsi, dans la reprise mythologique émersonienne, le poète est celui qui se fond dans la nature pour en tirer les enseignements qui permettent de combler les apories de l'intellect. Chez Emerson, le poète est donc prométhéen au sens où il remédie à l'inachèvement constitutif des hommes.

La difficulté majeure pour le poète consiste alors à saisir les nouvelles pensées au vol, et Emerson conçoit le poème comme le filet qui autorise la capture. Selon lui, la métrique n'ordonne pas la naissance d'un poème autant que son argument :

For it is not metres, but a metre-making argument, that makes a poem,—a thought so passionate and alive, that, like the spirit of a plant or an animal, it has an architecture of its own, and adorns nature with a new thing. The thought and the form are equal in the order of time, but in the order of genesis the thought is prior to the form⁴¹.

La pensée nouvelle possède donc une architecture propre qui dicte la forme que doit prendre un poème, contre les principes de métrique traditionnels. C'est ainsi que se formule le principe d'unité organique cher à Emerson : la forme épouse le fond, et par extension, le poème rend compte de la nouvelle pensée. En remontant le cours de l'histoire du langage, Emerson en conclut même que « chaque mot fut jadis un poème » et « chaque nouvelle relation [...] un nouveau mot⁴² », à la manière de Shelley pour qui, dans les balbutiements de la société, chaque auteur était poète : « In the infancy of society every author is necessarily a poet, because language itself is poetry ; and to be a poet is to apprehend the true and the beautiful, in a word, the good which exists in the relation subsisting first

³⁹ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 448.

⁴⁰ PLATON et Frédérique ILDEFONSE, *Protagoras*, Paris, Flammarion, 1997, 320c-321d.

⁴¹ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 450.

⁴² *Ibid.*, p. 455.

between existence and perception, and secondly between perception and expression⁴³. » Les rôles que Shelley et Emerson assignent au poète semblent ainsi correspondre : l'appréhension des liens qui sous-tendent « l'existence et la perception » relève du « Seer⁴⁴ », tandis que la mise au jour de la relation entre « la perception et l'expression » est dévolue au « Namer⁴⁵ ». Il est à noter que Hegel identifie également cette bipartition des offices poétiques : la poésie est à la fois « contemplation pure » et « expression pure⁴⁶ ». La dualité des tâches échues au poète s'explique ainsi chez Emerson par un double mouvement parabolique d'abandon *de* soi – pour une perception du monde dans son ensemble –, et d'abandon *à* l'aura divine – pour une expression insufflée par l'esprit divin qui se coule en toute chose⁴⁷.

C'est selon Emerson la raison pour laquelle chacun aime le poète : « Therefore we love the poet, the inventor, who in any form, whether an ode, or in an action, or in looks and behavior, has yielded us a new thought. He unlocks the chains, and admits us to a new scene⁴⁸. » Le plaisir éprouvé à lecture d'un poème semble ainsi relever d'une véritable abréaction (une brusque libération émotionnelle) consécutive qui, en plus de « briser les chaînes » (« And now my chains are broken⁴⁹ »), autorise la sortie vers un espace de liberté (« [the] passage out into free space⁵⁰ »). Dans deux poèmes d'Emerson, la libération des liens de la pensée se double de l'évasion effective de l'édifice carcéral. Dans la sixième strophe de « Bacchus », l'ivresse musicale du poète permet ainsi d'ouvrir la « crypte » que forme toute

⁴³ Percy Bysshe SHELLEY, « A Defence of Poetry », in Bruce WOODCOCK (dir.), *The Selected Poetry and Prose of Shelley*, London, Wordsworth Poetry Library, pp. 635-660, p. 637.

⁴⁴ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 464.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 449.

⁴⁶ Georg Wilhelm HEGEL, *Esthétique : textes choisis, op. cit.*, p. 121.

⁴⁷ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 459.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 463.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 451.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 460.

roche (« Quickened so, will I unlock / Every crypt of every rock⁵¹ »), tandis que dans la sixième strophe de « Hermione », le poète exploite la carrière minérale pour ouvrir une route à travers la roche (« So didst thou quarry and unlock / Highways for me through the rock⁵² »). La démolition de la cellule pénitentiaire procède *in fine* de la construction simultanée d'une route vers le « nouveau tableau » (« new scene ») qu'Emerson ne nomme pas expressément, mais qui correspond au religieux, rendu visible par le geste poétique, et que Shelley avait décrit un peu plus tôt comme finalité de la poésie :

But poets, or those who imagine and express this indestructible order, are not only the authors of language and of music, of the dance, and architecture, and statuary, and painting; they are the institutors of laws and the founders of civil society, and the inventors of the arts of life, and the teachers who draw into a certain propinquity with the beautiful and the true that partial apprehension of the agencies of the invisible world which is called religion⁵³.

Faire apparaître l'invisible, tel est le devoir que les romantiques assignent au poète. Dans sa préface pour l'édition de 1802 des *Lyrical Ballads*, Wordsworth anticipait déjà la prise de position de Shelley : « [The] Poet, singing a song in which all human beings join with him, rejoices in the presence of truth as our visible friend and hourly companion. Poetry is the breadth and finer spirit of all knowledge⁵⁴. » Le « nouveau tableau » d'Emerson, la « religion » de Shelley et l'« ami visible » de Wordsworth décrivent de concert le dessein de la poésie. Le religieux émersonien ne s'entend pas pour autant comme un dogme ou un quelconque engagement doctrinal, mais s'envisage au sens étymologique de *religare* (lier, relier⁵⁵) : le poète use du vocabulaire ordinaire de ses contemporains pour décrire l'invisible

⁵¹ Ralph Waldo EMERSON, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Poems. A Variorum Edition*, op. cit., p. 233.

⁵² *Ibid.*, p. 195.

⁵³ Percy Bysshe SHELLEY, « A Defence of Poetry », op. cit., p. 637.

⁵⁴ William WORDSWORTH et Samuel Taylor COLERIDGE, *Lyrical Ballads*, New York, Routledge, 2005, p. 302.

⁵⁵ Derrida identifie deux sources étymologiques du terme *religio*. *Relegere* serait la « filiation sémantique et formelle avérée », tandis que *religare* serait une étymologie « inventée par les chrétiens ». Voir Jacques DERRIDA, *Foi et savoir*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 56-58. La nuance entre les deux étymologies

divin, et ainsi relier le commun des mortels au transcendant. Sans doute pourrait-il même être permis d'avancer que le devoir du poète est celui de libérer les hommes de leur dette envers Dieu, en rétablissant le lien intime perdu par les institutions religieuses.

Dans un mouvement paradoxal de délivrance de la pensée et de rattachement au religieux, Emerson fait ainsi des poètes des « dieux libérateurs » par deux fois dans son essai : « Poets are thus liberating gods. Men have really got a new sense, and found within their world, another world, or nest of worlds; the metamorphosis once seen, we divine that it does not stop⁵⁶. » Puis plus loin : « The poets are thus liberating gods. They are free, and make free⁵⁷. » Grâce aux poètes, les hommes acquièrent un sens nouveau, et trouvent dans leur propre monde un autre monde qui se démultiplie à l'infini, car ils ont pu approcher de nouvelles pensées terrées jusque-là dans le secret de leur intellect. En ce sens, les poètes d'Emerson se rapprochent de ceux de Shelley, qui rappelle qu'en d'autres temps, les poètes étaient des législateurs ou des prophètes : « Poets, according to the circumstances of the age and nation in which they appeared, were called, in the earlier epochs of the world, legislators or prophets⁵⁸. » Ces temps reculés du monde pointent vers l'époque romaine et le terme de *vates* qui désignait à la fois le poète, le voyant et le prophète⁵⁹.

Pour Emerson, les poètes sont donc des prophètes, et ils prennent ainsi le rôle de *daimons*, ces démons qui permettent la communication entre les hommes et les dieux. Dans « The Poet », Emerson se réfère à deux définitions platoniciennes du *daimon*, tour à tour région supérieure de l'âme puis intermédiaire entre les hommes et les dieux : « Like the metamorphosis of things into higher organic forms, is their change into melodies. Over

n'affecte pas sensiblement les possibles lectures du religieux chez Emerson, car, dans les deux cas, la charge sémantique est principalement portée par le préfixe « re- » et l'idée de retour, de reprise ou de recommencement.

⁵⁶ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 461.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 462.

⁵⁸ Percy Bysshe SHELLEY, « A Defence of Poetry », *op. cit.*, p. 637.

everything stands its daemon, or soul, and, as the form of the thing is reflected by the eye, so the soul of the thing is reflected by a melody⁶⁰. » Dans ce passage, le *daimon* est celui décrit dans le *Timée* de Platon⁶¹. Il est associé à la partie haute de l'âme, celle qui l'enracine dans les régions supérieures. Le démon se fait le signe d'une origine et d'une destination divines, et c'est en prenant soin de cette présence que le poète peut espérer composer ses chants. Plus loin dans « The Poet », Emerson retrouve le *daimon* décrit par Platon dans *Le Banquet*⁶² : « He hears a voice, he sees a beckoning. Then he is apprised, with wonder, what herds of daemons hem in him⁶³. » Dans cet extrait, les démons sont des génies qui soufflent les réponses aux hommes depuis les sphères célestes. Constamment habité par ces voix, le poète semble délaïsser toute identité propre et il se mue ainsi en perpétuel passeur de connaissances sans cesse reformulées. Ainsi érigé en « praticien de l'impersonnel⁶⁴ », le poète semble voué à mener une existence tendue dans le flux divin qui traverse toute chose, et donc à « perturber » (« I unsettle all things⁶⁵ ») toute chose dès lors qu'elle apparaît sous un nouvel atour aux yeux du poète – un mode d'existence qui plonge la voix de « The Man With the Blue Guitar », un poème de Wallace Stevens, dans la perplexité :

It is the sea that whitens the roof.
The sea drifts through the winter air.

It is the sea that the north wind makes.
The sea is in the falling snow.

This gloom is the darkness of the sea.
Geographers and philosophers,

⁵⁹ Philip SIDNEY, *The Defense of Poesy, otherwise known as An Apology for Poetry*, Boston, Ginn & Company, 1890, p. 5.

⁶⁰ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 458.

⁶¹ PLATON, *Timée, suivi du « Critias »*, Paris, Flammarion, 1999, 90a-b.

⁶² PLATON, *Le Banquet, op. cit.*, p. 202d-203a.

⁶³ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 466.

⁶⁴ Sharon CAMERON, « The Way of Life by Abandonment: Emerson's Impersonal », *op. cit.*, p. 27.

⁶⁵ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 412.

Regard. But for that salty cup,
But for the icicles on the eaves—

The sea is a form of ridicule.
The iceberg settings satirize

The demon that cannot be himself,
That tours to shift the shifting scene⁶⁶.

Plus que d'adresser une véritable critique silencieuse à Emerson, cette section du poème de Stevens met au jour une difficulté majeure de la libération poétique émersonnienne. Si le démon « ne peut être lui-même » et procède à des révolutions (« tours ») afin de « déstabiliser la scène instable », cela revient à dire que le démon est à son tour pris au piège dans l'espace libre de la nature et qu'il lui est impossible d'opérer un retour à la chambre noire de l'intellect. Dans une telle conception, l'espace libre que forme la nature s'envisage comme un autre univers carcéral, dont il serait impossible de s'extraire. En ce sens, la véritable libération poétique consiste non pas à délaisser la prison de l'intellect pour celle de la nature, mais à développer les capacités individuelles de se mouvoir librement d'un univers carcéral à l'autre, d'articuler de concert le discours logique de l'intellect et le discours hors-logique de la nature. En fin de compte, la libération poétique émersonnienne semble procéder davantage d'une transaction secrète entre deux voix que d'une évasion définitive⁶⁷.

⁶⁶ Wallace STEVENS, Frank KERMODE et Joan RICHARDSON, *Stevens, op. cit.*, p. 147.

⁶⁷ L'expression de « transaction secrète » est ici empruntée à Virginia Woolf, qui définit l'écriture poétique en ces termes : « Was not writing poetry a secret transaction, a voice answering a voice? » in Virginia WOOLF, *Orlando, op. cit.*, p. 213.

Chapitre 5.

Le poète à l'essai : le personnage conceptuel

Je veux être poète, et je travaille à me rendre *voyant* : vous ne comprendrez pas du tout, et je ne saurais presque vous expliquer. Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement *de tous les sens*. Les souffrances sont énormes, mais il faut être fort, être né poète, et je me suis reconnu poète. Ce n'est pas du tout ma faute. C'est faux de dire : Je pense : on devrait dire : On me pense. – Pardon du jeu de mots. –
Je est un autre

Arthur Rimbaud,
« Lettre à Georges Izambard »

L'intérêt continu d'Emerson pour la poésie et la célébration sans cesse renouvelée du poète contrastent avec l'aveu désabusé de « The Poet » dans lequel Emerson cherche en vain le poète qu'il décrit, de sorte que le poète semble érigé sur un plateau inaccessible. Cette vaine recherche du poète dans les essais semble même aller de pair avec l'abandon précoce d'une carrière poétique confessé dans une lettre adressée à son épouse Lydia Jackson : « I am born a poet, of a low class without a doubt yet a poet. That is my nature & vocation. My singing be sure is very "husky," & is for the most part in prose. Still I am a poet [...]»¹. » Il n'en demeure pas moins étonnant de souligner que, dans cette formule, le projet avorté est immédiatement apaisé par la foi qu'Emerson place dans sa « nature » et sa « vocation » poétiques, et la conviction qu'il *est* bien un poète, dans un sens plus large, de sorte qu'il est permis de s'interroger sur la manière dont Emerson entend réconcilier ses attentes impossibles d'un poète nouveau et sa foi absolue en ce poète.

¹ Ralph Waldo EMERSON, Sandra MORRIS et Joel PORTE, *Emerson's Poetry & Prose, op. cit.*, p. 541.

L'attitude duelle qu'Emerson entretient avec le poète s'apprécie assez explicitement dans les épreuves du poème « The Poet » (*Fig. 6-8*). Les trois pages reproduites ici ont été sélectionnées en raison de leurs en-têtes – « First Person », « Second Person » et « Third Person ». Ces trois chapeaux pointent vers un glissement de la première à la troisième personne du singulier et suggèrent, dans leur résonance rimbaldienne, qu'Emerson cherche, à l'épreuve de l'écriture, à devenir cet « autre » poétique. Mais cela veut-il dire qu'il suffirait de s'en remettre à la qualité performative de l'écriture, et d'inscrire en haut de la page quelle personne écrit, pour convoquer les pouvoirs du poète ? Il pourrait bien sembler que tel soit le cas, en s'intéressant aux choix éditoriaux consécutifs à la composition de ces trois pages. Les vers de la « première personne » (*Fig. 6*) ne sont jamais publiés du vivant d'Emerson, et ne se retrouvent pas non plus dans la version « The Poet » publiée en 1909. Il s'agit en fait de quatre fragments, dont trois sont publiés en tant que poèmes manuscrits dans l'anthologie poétique éditée par Harold Bloom et Paul Kane². Les fragments de la « deuxième personne » ne rencontrent pas un sort plus heureux, mais font l'objet de révisions (*Fig. 7*). Étant donné qu'ils ne sont pas définitivement délaissés comme ceux de la « première personne », il se pourrait que ce soit bien dans l'écart de cette personne, désormais deuxième, que se forge l'épaisseur des vers – un écart qui se matérialise dans les amendements du premier fragment entre l'épreuve manuscrite (à gauche) et la version publiée (à droite) :

Rules to the bard made evident
By him who built the day,
The columns of the firmament

The rules to men made evident
By him who built the day,
The columns of the firmament

² Transcription du premier fragment : « The comrade or the book is good / That puts me in a working mood: / Unless to thought be added will, / Apollo is an imbecile. / What parts, what truth, what fancies shine! / — Ah! but I miss the just design. », voir Ralph Waldo EMERSON, Harold BLOOM et Paul KANE, *CPT, op. cit.*, p. 434. Le deuxième fragment, malheureusement illisible, n'apparaît dans aucune édition publiée de poèmes. Le troisième fragment, est une citation de Saadi : « The pain of love's a better fate / Than the body's best estate. », *Ibid.*, p. 492. Transcription du quatrième fragment : « The sun athwart the cloud thought it no sin / To use my land to put his rainbow in. », *Ibid.*, p. 437.

Not deeper based than they.

Not firmer based than they³

Dans l'exemple de ce quatrain, les corrections apportées dans le premier vers sont particulièrement heureuses : la substitution du terme « bard » pour celui de « men » participe d'une translation du point d'arrimage référentiel du quatrain. Dans la version manuscrite, c'est bien au poète (« bard ») qu'une troisième personne du singulier (« By him who built the day ») fait découvrir des « règles », tandis que dans la version publiée, c'est aux hommes que cette même troisième personne dévoile les règles. Cette troisième personne du singulier, à travers la relation qu'elle entretient avec le poète et les hommes, peut être soit Dieu en personne (version manuscrite), soit le poète (version publiée). En tout état de cause, cette tierce personne conditionne l'enseignement de règles au poète, et aux hommes. À ce titre, l'élimination de l'article défini dans la version publiée renforce le sentiment qu'il existe bien une communication entre les deux quatrains. En lisant les deux versions l'une à la suite de l'autre, les « règles » sont présentées dans la première comme *des* règles dont le poète prend connaissance, et présentées dans la seconde comme *les* règles, désormais connues du poète, que les hommes découvrent à leur tour. Autrement dit, le poète n'est pas le même entre la première version et la seconde, il est cette « deuxième personne » dans la version publiée, non plus apprenante mais enseignante.

La « troisième personne » porte donc une voix oraculaire, une voix divine, transmise de Dieu au poète. Une telle transmission s'apprécie d'ailleurs à la faveur d'un exemple dans la troisième page de manuscrit proposée (*Fig. 8*), dont deux fragments, le premier (à gauche) et le dernier (à droite), sont retranscrits ci-dessous :

Genius made his cabin wide
And Love brought gods therein to bide
Charmed from fagot & from steel
Harvests grew upon his tongue,
Past & Future must reveal

For genius made his cabin wide
And Love brought gods therein to bide
Better he thought no god could bring
And basked in friendship all the days of Spring.
And though he found his friendships meet

³ Ralph Waldo EMERSON, Harold BLOOM et Paul KANE, *CPT*, *op. cit.*, p. 448.

| | |
|---|--------------------------------------|
| All their heart whilst the Muslim sung. | His quarrels too had somewhat sweet. |
| The sun and planets fell amain | And pains of love a better fate |
| Like ripened seed into his brain, | Than the body's best estate |
| There quickened to be born again. | |

À la lecture de ces deux fragments, les deux premiers vers prennent les atours d'un commandement gnomique, d'une loi divine qui gouverne la nature. Mais il est à noter que dans la deuxième version (celle de droite), les vers s'ouvrent sur la conjonction « for », qui traduit une concession, un renvoi à la loi que la première version édicte. Il en va d'une loi, transmise au poète qui, dans la première version, se l'approprie, et, dans la deuxième, la transmet à son tour. Dans la première version, le temps est à l'appropriation : être « charmé », « récolter », « révéler », « mûrir » et « renaître » sont autant de prédicats qui se rapportent à la nouveauté. Dans la deuxième version, le temps est celui de l'appréciation : la voix ne peut pas rêver mieux (« Better he thought no god could bring »), elle se prélassse dans l'amitié nouvelle de la loi divine (« Basked in friendship ») et voit même du positif dans ses tourments (« His quarrels too had somewhat sweet »).

Si ces deux fragments divergent d'un point temporel, ils partagent en revanche une relation similaire à la troisième personne du singulier : dans la première version, comme dans la deuxième, le pronom « he » est dépersonnalisé, tant et si bien qu'il est difficile de lui attribuer une identité. Il semble pourtant qu'il s'agisse bien de la figure du poète, et un indice tangible pointe dans cette direction, car « the Muslim » est remplacé par « Saadi » dans la version du fragment qu'Edward Emerson publie pour le compte de la Centenary Edition⁴. Le spectre de Saadi, auquel Emerson trouve une certaine familiarité avec le poète qu'il espère, se promène d'ailleurs plus manifestement encore sur la page dans les deux vers qui clôturent le deuxième fragment, deux vers déjà identifiés sur la page de la « première personne » comme ceux de Saadi lui-même : « And pains of love a better fate / Than the body's best estate ». Au cœur de ces pages, la pratique poétique d'Emerson semble pieds et

poings liés à la médiation d'une troisième personne, peut-être bien celle du poète, qui s'imisce dans l'espace qui sépare la voix divine de la voix humaine : procéder à l'écart de la troisième personne, c'est en fin de compte prendre la mesure de cette distance, et la combler.

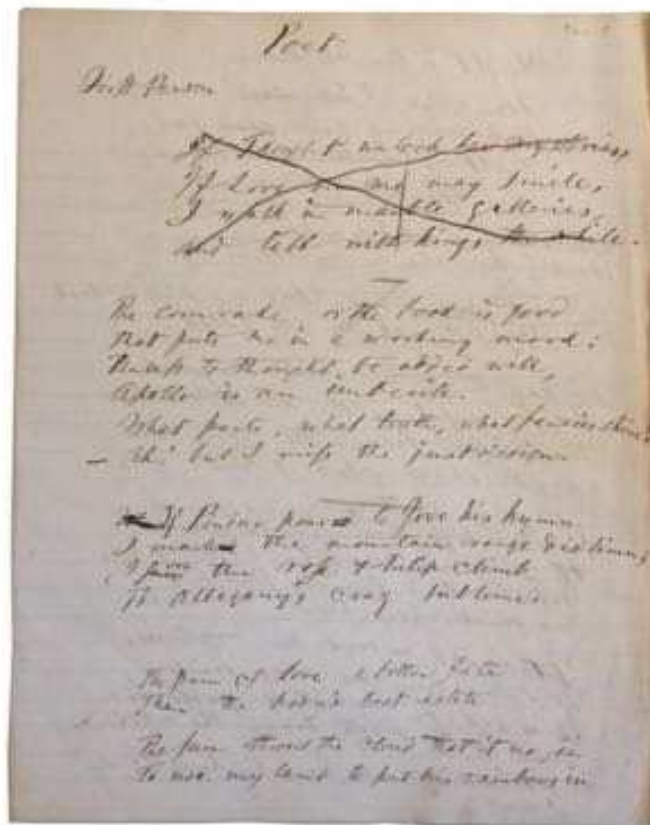


Figure 6. Ralph Waldo Emerson Journals and Notebooks, 1820-1880 (MS Am 1280H) (133) (5).
Houghton Library, Harvard University.

⁴ Ralph Waldo EMERSON, *The Complete Works of Ralph Waldo Emerson*, op. cit., p. 268.

Seems Person

Runes to the best made evident
By Him who built the day,
The Columns of the Firmament
Not deeper based than they,
The hand lays on, but force is vain
Working the coils in they brain
Then Papyrus fold the heads of thistle,
Its pit, & Trust is seen;
Suddenly it will neglect
Your eyelids to the sphere.
Wait a little, you shall see
The portraiture of things to be;
And shall overcome the Pascal veil
Threads of man at their humming web,
Threads of life & power & pain
So forest & manorful get the brain

MS A 120 NP 284, 129,

Figure 7. Ralph Waldo Emerson Journals and Notebooks, 1820-1880 (MS Am 1280H) (133) (3).
Houghton Library, Harvard University.

The Post) ^{Quinn made his cabin wide}
^{and brought out three to three}
 Charcoal from below of iron steel
 Harshly from upon his tongue
 Puff a future might reveal
 All their heart might breathe fire
 The fire & plant, felt again
 Like infant feet into his brain
 Then picked to be here again

 For every god
 Obeys the hymn, obeys the order
 Obeys the holy order

 Not his the fastness would
 nor have more gold nor power
 By want & pain for freedom him
 till his elected hour

 He prayed the days to make him wiser
 Prayed day & night to make him wiser
 And each with bounty made replies
 In giving made his cabin wide
 And love brought in them to take
 When he thought he had said long
 and looked in himself all the day of living
 and though he found in the night
 that he would be his present hour
 He would be a man
 who would be a man

Figure 8. Ralph Waldo Emerson Journals and Notebooks, 1820-1880 (MS Am 1280H) (133) (1).
Houghton Library, Harvard University.

Une telle stratégie littéraire n'est pas l'apanage des seuls poèmes d'Emerson, et les essais sont soumis à un procédé similaire. Ce chapitre entend par ailleurs démontrer qu'Emerson érige le poète au rang d'un personnage conceptuel qui, par ses apparitions, innerve de ses fulgurances la prose de l'œuvre émersonnienne. Plus précisément, il sera question de montrer dans quelle mesure l'expression du poète à la fois étend l'expression littéraire vers le philosophique et prémunit ce philosophique contre toute fossilisation en philosophie de la lettre. Pour ce faire, il convient de relire la définition que Deleuze et Guattari donnent du personnage conceptuel :

Le personnage conceptuel n'est pas le représentant du philosophe, c'est même l'inverse : le philosophe est seulement l'enveloppe de son principal personnage conceptuel et de tous les autres, qui sont les intercesseurs, les véritables sujets de sa philosophie. Les personnages conceptuels sont des « hétéronymes » du philosophe, et le nom du philosophe, le simple pseudonyme de ses personnages. Je ne suis plus moi, mais une aptitude de la pensée à se voir et se développer à travers un plan qui me traverse en plusieurs endroits. [...] C'est le destin du philosophe de devenir son ou ses personnages conceptuels, en même temps que ces personnages deviennent eux-mêmes autre chose que ce qu'ils sont historiquement (le Socrate de Platon, le Dionysos de Nietzsche, l'Idiot de Cuse)⁵.

Si cette définition doit servir d'hypothèse de travail, ce chapitre n'entend pas pour autant énumérer les traits caractéristiques du personnage conceptuel pour explorer dans quelle mesure ils s'appliquent au poète émersonnien. En revanche, il sera question, dans un premier temps, de concentrer l'attention sur la logique discursive du négatif utilisée pour décrire le poète, afin de souligner qu'Emerson ne dresse pas tant un portrait du poète que celui de son négatif photographique, à distance raisonnable de son incarnation dans le discours (5.1. « La logique discursive du négatif »). Puis il sera nécessaire de lire un poème qui traite de la pratique poétique, et du moment de crise que traverse le poète dans son art – c'est-à-dire le pas qu'il fait depuis la perception jusqu'à l'expression –, afin d'affirmer que cette crise introduit une disjonction temporelle entre deux offices qu'Emerson assigne au poète, et

ainsi confirmer que le poète espéré ne peut être qu'une représentation idéale qui ne peut s'incarner à la manière dont « The Poet » le propose (5.2. « De la crise poétique : perception contre expression »). Enfin, il faudra interroger la possibilité même de concilier les deux voix identifiées dans « The Poet » et porter l'attention sur un cas d'étude où la voix narrative de l'essai s'entrelace avec une voix poétique (5.3. « La voix poétique : un « I » intempestif »).

5.1. La logique discursive du négatif

Dans *Emerson and the Conduct of Life*, David Robinson remarque que l'esprit objectif du photographe ou du portraitiste donne le ton de la série de conférences *The Times*, en particulier celui de « The Transcendentalist », conférence centrale dans laquelle Emerson met en relief la distance qui sépare la voix narrative et le transcendantaliste qu'il décrit⁶. Dans ce chapitre, l'objectif est de montrer qu'une observation similaire s'applique à « The Poet » – un essai qui puise le plus clair de son matériau dans la conférence sur le poète de cette même série *The Times* – en effet, la construction prototypique du poète véritable semble procéder d'une déconstruction du poète traditionnel en divers mouvements de négation successifs, qui font apparaître par le négatif de l'image traditionnelle du poète l'essence de celui qu'Emerson appelle de ses vœux. En définissant tout d'abord le poète par ce qu'il n'est pas, Emerson renverse le portrait du poète sur lui-même.

Pour rappel, l'incipit de l'essai se lit tout d'abord comme le diagnostic d'un simulacre culturel contemporain. Emerson peint et dénonce de concert la culture « limitée » de ses contemporains, dont l'étude de « règles » et de « cas particuliers » s'apparente à la mémorisation de répliques d'un « spectacle » qui ne vise d'autre but que celui de « divertir ». La scène culturelle est ainsi tournée en théâtre de dupes, où se jouent inlassablement les

⁵ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 65-66.

⁶ David M. ROBINSON, *Emerson and the Conduct of Life. Pragmatism and Ethical Purpose in the Later Work*, New York, Cambridge University Press, 1993, p. 55.

mêmes pièces, à distance de l'expérience du réel. Les doctrines prononcées sur le beau ne peuvent être que « superficielles », car les acteurs de ces pièces – des « amateurs » – récitent leurs répliques sans jamais les incarner. Les poètes conventionnels se contentent d'une « vie policée et conformiste » et n'écrivent de poèmes que lorsque bon leur semble, sans attacher ou même rattacher la forme de leurs poèmes à l'essence de leur expérience (« at a safe distance from their own experience⁷ »), de sorte que le problème poétique semble procéder d'une inadéquation entre la forme du poème et sa substance.

Le poète véritable est quant à lui tout d'abord présenté comme le négatif de l'homme ordinaire : « [The poet] stands among partial men for the complete man, and apprise us not of his wealth, but of the commonwealth⁸ ». Le poète se distingue ainsi par sa position dans la société, dans laquelle il *tient lieu de*, c'est-à-dire qu'il *représente* l'homme complet, tandis que ses contemporains demeurent incomplets. En d'autres termes, le poète *n'est pas* incomplet. Plus encore, le poète instruit ses contemporains *non pas* de sa propre richesse – tel serait le cas des « faux » poètes –, mais de la richesse commune. Ainsi le poète s'affirme-t-il par la négation de l'homme ordinaire. Par ailleurs : « He is isolated among his contemporaries, by truth and by his art, but with this consolation in his pursuits, that they will draw men sooner or later⁹ ». La préposition « among » agit par deux fois (« He stands among partial men » et « He is isolated among his contemporaries ») comme un opérateur de parcours du corps social dans son ensemble et de singularisation du poète en particulier, pour affirmer par-delà l'unité sociale apparente une polarisation entre les hommes ordinaires et le poète.

Après avoir présenté le poète comme *ce qu'il n'est pas*, Emerson le définit désormais en regard de *ce que les hommes ordinaires ne sont pas* : « [The] great majority of men seem to

⁷ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, op. cit., p. 447.

⁸ *Ibid.*, p. 448.

⁹ *Ibid.*

be minors, *who have not yet* come into possession of their own, or mutes, *who cannot report* the conversation they have had with nature¹⁰ » (c'est moi qui souligne). Les propositions négatives qui décrivent les hommes ordinaires sont à lire en complément de la première description négative, de sorte que par double négation apparaissent dans l'esprit du lecteur les premiers traits positifs du poète : le poète *est* en pleine possession de ses moyens ; le poète *est* en mesure de rapporter la conversation qu'il a entretenue avec la nature. L'intuition du lecteur est même convertie en aspiration plus bas dans le texte : « Every man *should* be so much an artist, that he *could* report in conversation what had befallen him¹¹ ». (c'est moi qui souligne) Ce que le poète *est*, l'homme ordinaire *devrait* y aspirer aussi. À travers le destin qu'Emerson lui réserve, le poète acquiert désormais une identité qui s'exprime par le positif : « The poet is the person in whom these powers are in balance, the man without impediment, who sees and handles that which others dream of, traverses the whole scale of experience, and is representative of man, in virtue of being the largest power to receive and to impart¹² ». La première véritable description positive du poète se lit ainsi au terme d'un mouvement dialectique non-synthétique de négation, mais elle ne se donne pourtant pas comme une conclusion sur l'identité du poète, car l'essai fait immédiatement retour au négatif.

En effet, la logique discursive de l'essai consiste en une oscillation constante entre ce que le poète *n'est pas* et ce que les hommes ordinaires *ne sont pas*, suggérant dans le même geste ce que le poète *est*. En d'autres termes, le poète *n'est pas, mais il est* : « Therefore the poet *is not* any permissive potentate, *but is* emperor in his own right¹³ » (c'est moi qui souligne). Ou encore : « The Poet *does not wait for* the hero or the sage, *but* [...] *he writes*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 449.

primarily what will and must be spoken¹⁴ » (c'est moi qui souligne). La logique discursive de l'essai oscille constamment entre la négation de ce qu'est le poète et l'affirmation de ses traits caractéristiques pour souligner la distance qui sépare le poète de l'homme ordinaire. Il s'ensuit que le texte œuvre à la formulation du paradoxe inhérent à l'entreprise émersonnienne : le poète véritable *n'est pas* accessible, *mais il est* dans le même temps un homme représentatif qui devrait inspirer ses contemporains.

Dans son insistance sur une scission irrémédiable entre ce que l'intellect collectif conçoit comme poète et celui qu'Emerson appelle de ses vœux, l'essai reprend à son compte le mythe d'Icare pour souligner le contraste entre le poète ordinaire et le poète véritable. Dans un premier extrait, Emerson relate le plaisir avec lequel il débute la lecture d'un poème, et les espoirs qu'il nourrit de « briser ses chaînes¹⁵ » pour s'élever vers l'éther¹⁶, avant que ses attentes ne soient déçues :

Oftener it falls, that this winged man, who will carry me into the heaven, whirls me into the clouds, then leaps and frisks about with me from cloud to cloud, still affirming that he is bound heavenward; and I, being myself a novice, am slow in perceiving that he does not know the way into the heavens, and is merely bent that I should admire his skill to rise, like a frowl or a flying fish, a little way from the ground or the water; but the all-piercing, all-feeding, and ocular air of heaven, that man shall never inhabit. I tumble down again soon into my old nooks, and lead the life of exaggerations as before, and have lost faith in the possibility of any guide who can lead me thither where I would be¹⁷.

Tel Icare volant vers le soleil, la voix narrative de « The Poet » aspire à s'élever vers les cieux, mais les révolutions aériennes majestueuses se transforment en simples sauts de poisson volant, de sorte que la voix « I » est renvoyée à la condition d'homme inachevé. À l'inverse, dans un autre extrait, les ailes ne se font plus le symbole d'une chute vertigineuse vers le bas et le commun, mais plutôt celui d'une ascension de l'âme du poète :

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 451.

¹⁶ *Ibid.*, p. 452.

¹⁷ *Ibid.*

These wings are the beauty of the poet's soul. The songs, thus flying immortal from their mortal parent, are pursued by clamorous flights of censures, which swarm in far greater numbers, and threaten to devour them; but these last are not winged. At the end of a very short leap they fall plump down, and rot, having received from the souls out of which they came no beautiful wings. But the melodies of the poet ascend, and leap, and pierce into the deeps of infinite time¹⁸.

Ces deux extraits suggèrent, par les trajectoires divergentes qu'ils suivent, deux voix diamétralement opposées. La première, celle de l'essai et portée par le pronom « I », est celle de l'homme ordinaire auquel le lecteur est tenu de s'identifier. La seconde, celle du poète, propose en revanche de conjurer le sort réservé à Icare et de parvenir à une puissance d'élévation interdite à la première voix. Si elles s'affrontent, ces deux voix n'entrent pourtant jamais en collision, de sorte que la conversation entretenue semble prendre l'allure d'un dialogue de sourds.

Les négations répétées tout au long de l'essai n'attestent pas seulement du degré d'abstraction avec lequel Emerson envisage le poète en regard de l'homme ordinaire, elles conduisent aussi le lecteur à s'interroger sur la possibilité même de l'existence d'un tel poète, en dépit de la confiance affichée par Emerson. Intéressé par cette question dans *The Liberating Gods*, John Q. Anderson en conclut qu'aucun des poètes mentionnés dans les essais d'Emerson ne remplit les critères d'élection – pas même Milton¹⁹, pas même Shakespeare²⁰, pas même Whitman²¹. Le poète émersonien apparaît ainsi telle une abstraction qui excède tout poète vivant ou ayant existé, qu'il s'agisse d'un simple homme

¹⁸ *Ibid.*, p. 458.

¹⁹ « But when we adhere to the ideal of the poet, we have our difficulties even with Milton and Homer. Milton is too literary, and Homer too literal and historical. » in *Ibid.*, p. 465-466.

²⁰ « He rested in their beauty; and never took the step which seemed inevitable to such genius, namely to explore the virtue which resides in these symbols and imparts this power. » *Ibid.*, p. 725.

²¹ « Determining Emerson's opinion of Whitman's poetry is the most difficult of all for lack of positive information. Emerson's enthusiasm for *Leaves of Grass* [...] makes the temptation very great to credit Emerson with a more complete approval of Whitman than he specifically gave. » John Q. ANDERSON, *Liberating Gods Emerson on Poet and Poetry*, *op. cit.*, p. 87.

au talent poétique (« men of poetical talents²² ») ou de Shakespeare. Pourtant, survit à cette conclusion l'intuition que la voix de l'essai semble en savoir beaucoup sur le poète, ou du moins, en sait assez pour le décrire. Cela paraît d'autant plus surprenant que la voix de l'essai se présente elle-même comme un « novice²³ » dont l'existence est menée « dans les nuages et les airs opaques²⁴ », et dont « les chaînes sont destinées à être rompues²⁵ ». Quelle légitimité possède donc cette voix à évoquer le poète ? Il s'agit là d'un paradoxe que Sharon Cameron relate en ces termes :

[O]n the one hand, the reference for the speaking voice is the *unemancipated* person who anticipates the poet. But, on the other, the poet being evoked also seemed referenced to the subject-position we call Emerson. The one who calls for the poet, who calls the poet forth, is the one who knows enough of bondage not to be wholly or even mainly defined by freedom. Thus the essay charts two positions and has a double voice²⁶.

Dans l'argumentation de son essai, Sharon Cameron estime que « The Poet » ne fournit pas les conditions dans lesquelles le personnel se transforme en impersonnel. Une telle remarque invite pourtant à s'étendre plus longuement sur les termes de la friction entre la voix de l'essai et la voix silencieuse du poète, et à s'interroger sur les termes de cette « transaction secrète » pour soutenir que le poète émersonien n'est autre qu'un personnage conceptuel. Mais avant d'explorer la relation qu'entretiennent ces deux voix, il convient de préciser, en relisant un poème oublié d'Emerson, dans quelle mesure le poète décrit dans l'essai ne constitue pas tant un modèle à incarner qu'un poète idéal et inapprochable, car les traits majeurs qui le définissent – la perception et l'expression – et leur articulation dans la pratique poétique s'avèrent un rouage essentiel de la stratégie émersonienne.

²² Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 450.

²³ *Ibid.*, p. 452.

²⁴ *Ibid.*, p. 451.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Sharon CAMERON, « The Way of Life by Abandonment: Emerson's Impersonal », *op. cit.*, p. 27.

5.2. De la crise poétique : perception contre expression

« The Discontented Poet: A Masque » est un poème qui interroge les dons poétiques sur fond de scepticisme. Ce poème, dont la première mouture date de 1838, ne fut jamais publié, car Emerson n'eut de cesse, tout au long de sa carrière littéraire, d'ajouter quelque deux cents vers, de changer de titre, et de modifier la structure. Avec le temps, « The Discontented Poet: A Masque » devint « The Poet », un poème divisé en deux sections intitulées « Fragments on the Poet and the Poetic Gift » et « Fragments on Nature and Life ». Cette dernière version fut publiée dans l'édition centenaire de 1904, tandis que la première version de 1838 ne réapparut qu'en 1986 dans *The Poetry Notebooks*. Aussi est-il intéressant de lire ce poème en contrepoint de l'essai « The Poet », tant le destin réservé à ces deux textes – un célèbre essai d'une part et un poème oublié d'autre part – reflète leur propos même. Tandis que « The Poet » célèbre le poète nouveau et encore inapprochable, « The Discontented Poet » peint le portrait d'un homme impuissant, qui éprouve les plus grandes peines à trouver son expression. Le poème souligne ainsi l'insatisfaction qui résulte de la pratique poétique :

His loves were sharp sharp pains
Outlets to his thoughts were none
A wandering fire within his veins
His soul was smouldered & undone
A cripple of God, half true, half formed,
And by great sparks Promethan warmed
Constrained by impotence to adjourn
To infinite time his eager turn,
His lot of action from the Urn²⁷.

David Porter lit ce poème comme le moment de crise qu'Emerson traverse dans sa carrière poétique, et comme un aveu sur les limites de son talent poétique²⁸. Mais il est tout autant possible de faire l'économie d'une équation entre la voix du poème et Emerson lui-même,

²⁷ Ralph Waldo EMERSON, Harold BLOOM et Paul KANE, *CPT*, *op. cit.*, p. 371-372.

pour s'intéresser au moment de crise poétique en tant que tel, sans faire retour au référent de la voix poétique. Dans cette deuxième strophe, le poète est réifié en position d'objet, par l'énumération de ses possessions immatérielles : « His loves », « his thoughts », « His soul », « his eager turn », « His lot of action ». Certaines d'entre elles sont niées (« His soul was smouldered & undone »), tandis que d'autres sont transformées en leur opposé (« His loves were sharp sharp pains »), mais toutes pointent vers la paralysie du poète et soulignent l'échec de son expression en tant qu'individu. La répétition de l'adjectif « sharp » souligne quant à elle les peines endurées par le poète et suggère dans le même geste le bégaiement premier de l'expression poétique que confirment le reste de la strophe et sa syntaxe heurtée.

Le poème interroge la possibilité même d'incarner le poète présenté dans l'essai : est-il seulement possible de *représenter l'homme complet* ? La réponse se lit plus loin dans le poème, dans une strophe où le poète se désespère de convertir le chant des muses :

I see your forms with deep content
 I know that ye are excellent;
 But will ye stay?
 I hear the rustle of wings
 Ye meditate what to say
 When ye go to quit me forever & aye²⁹.

Dans les deux premiers vers de cette strophe, le poète prend à sa charge la *perception* des formes (« I see »), mais laisse aux muses la responsabilité de les *exprimer* (« Ye meditate what to say »). La distance qui sépare la perception de l'expression se mesure ainsi à l'aune d'un doute, formulé dans une question adressée aux muses, qui, plus que de donner des formes à *exprimer*, les donnent à *voir*. Le poète n'en paraît que plus ordinaire et incomplet, car il ne réussit à exercer ni son pouvoir expressif ni son pouvoir perceptif. De plus, si les muses apaisent les craintes du poète dans la strophe suivante, le jugement qu'elles formulent à son encontre n'en est que plus sceptique : « From thyself thou canst not flee, / From thyself no

²⁸ David PORTER, *Emerson and Literary Change*, op. cit., p. 119.

more can we³⁰ ». Si les muses n'abandonnent pas le poète, le poète ne peut, lui, pas abandonner sa condition incomplète d'homme et représenter l'homme complet de l'essai. « The Discontented Poet » n'est autre qu'un poète ordinaire, un simple « homme au talent poétique » qui ne s'exprime pas mieux qu'en rimes plates, naïvement agencées de façon à imiter un sonnet shakespearien sans pourtant y parvenir (« pains », « none », « veins », « undone », « formed », « warmed », « adjourn », « turn », « Urn »).

Pour autant, le spectre de « veins » du poème résonne dans l'homophone « vain » de la célèbre formule de l'essai (« I look in vain for the poet whom I describe³¹ »), de sorte que la vanité de la quête du poète se lit désormais comme la recherche éperdue du poète en sommeil chez l'essayiste. La distance qui sépare la voix de l'essayiste de celle du poète dans leur transaction secrète ne procède donc pas tant d'une mesure spatiale que d'une mesure temporelle, d'un retard entre la reconnaissance de l'existence du poète et la prise en charge de cette existence par un sujet poétique – un retard dont Thoreau atteste l'existence dans son poème « The Poet's Delay » :

In vain I see the morning rise,
In vain observe the western blaze,
Who idly look to other skies,
Expecting life by other ways.

Amidst such boundless wealth without,
I only still am poor within,
The birds have sung their summer out,
But still my spring does not begin.

Shall I then wait the autumn wind,
Compelled to seek a milder day,
And leave no curious nest behind,
No woods still echoing to my lay³²?

²⁹ Ralph Waldo EMERSON, Harold BLOOM et Paul KANE, *CPT*, *op. cit.*, p. 372.

³⁰ *Ibid.*, p. 373.

³¹ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 465.

³² Henry David THOREAU, *Collected Essays & Poems*, *op. cit.*, p. 535-536.

Si la perception des phénomènes de la nature paraît vaine (« In vain I see », « In vain observe ») et n'enrichit pas de prime abord le poète (« I only still am poor within »), c'est parce que l'expérience immédiate des trésors de la nature se suffit à elle-même – quel besoin d'expression si le spectacle naturel se déploie sous le regard du poète ? Dans le temps de la perception, l'expérience se diffuse pourtant dans les veines du poète qui, au terme d'un retard consécutif à une saison contrariée (« But still my spring does not begin. / Shall I wait the autumn wind, »), synonyme de privation de l'expérience, sera en mesure de la reformuler par le langage, et de restituer le sentiment de désarroi qui animait le poète dans l'instant de la perception – l'esthétique apollinienne est seulement consécutive, et non concomitante, à l'ivresse dyonisiaque. À ce titre, Mathieu Duplay ne manque pas de souligner que « la création poétique est indissociable d'une forme de temporalité ; représentante d'un idéal auquel la réalité est infidèle, la poésie crée la possibilité d'une histoire, elle crée du mouvement par lequel ce qui est tend à se rapprocher de ce qui doit être³³ ».

Chez Emerson, « The Discontented Poet » ne parvient pas à incarner le poète célébré dans l'essai car il manque d'exercer en même temps ses deux offices de « Seer » et « Namer ». Soit il est « Seer », soit il est « Namer ». Ou plus précisément, il est *tout d'abord* « Seer », et « Namer » seulement *ensuite*. Bien qu'il soit poète, il reprend le rôle d'homme incomplet et n'échappe pas à sa nature parcellaire. En fin de compte, le temps arbitre entre le poète idéal et le poète ordinaire selon les termes du principe organique cher à Emerson³⁴ : il faut du temps pour que ce qui est *perçu* soit assimilé, métabolisé par le poète, qui alors seulement sera en mesure de donner une *expression* à son expérience. Il faut ainsi en conclure que le poète qu'Emerson recherche en vain n'est peut-être pas tant le jeune poète prodige

³³ Mathieu DUPLAY, « Emerson, l'art, le poète », in François BRUNET et Anne WICKE (dir.), *L'oeuvre en prose de Ralph Waldo Emerson*, Paris, Armand Colin, pp. 114-129, p. 121.

³⁴ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 458.

qui assumerait les deux offices simultanément dans sa pratique poétique, mais une figure qui rend possible la réconciliation des différents temps de la pratique poétique dans un même geste d'écriture. Il convient alors de faire retour à la « voix double » identifiée par Sharon Cameron, car les essais fournissent les conditions idéales pour qu'affleure à la surface du texte une transaction entre une voix narrative qui porte le sceau de la *perception* et une voix poétique qui porte celui de l'*expression*.

5.3. La voix poétique : un « I » intempestif

Il est désormais question de rechercher des occurrences où la voix narrative des essais et celle du poète idéal se rencontrent, et de comprendre dans quelle mesure leur transaction permet d'accomplir le défi lancé par l'essai « The Poet ». C'est d'ailleurs la voie que Stanley Cavell propose indirectement de suivre dans un passage de « Thinking of Emerson » où le philosophe établit une analogie entre la relation qu'Emerson cultive avec sa propre écriture, et celle que Heidegger noue avec la poésie de Hölderlin :

Emerson's [...] relation to poetry is inherently [his] interest in [his] own writing; [he is his] own Hölderlin. I do not mean [his interest] in what we may call [his] poems, but [his] interest in the fact that what [he is] building is writing, that [his] writing is, as it realizes itself daily under [his] hands, sentence by shunning sentence, the accomplishment of inhabitation, the making of it happen, the poetry of it³⁵.

Il faut ici comprendre la transaction qui a cours entre le « construire » et l'« écrire » comme une transaction entre la voix du poète – celle qui *crée*, qui construit le langage – et celle de l'essayiste – celle qui écrit. De la même manière, « l'accomplissement de l'habitation » s'entend comme la résidence au sein d'un Parnasse poétique, demeure des muses, où la voix de l'essai s'ouvre à celle du poète. Il s'agira donc ici de soutenir qu'une voix poétique,

³⁵ Stanley CAVELL, *The Senses of Walden*, *op. cit.*, p. 131.

différente de la voix narrative des essais, surgit çà et là dans les apories du discours logique et normatif.

Pour ce faire, la lecture d'un passage de l'essai « Experience » est l'occasion de, non pas faire écho à la lecture de Sharon Cameron, mais proposer une approche sémiotique influencée par Julia Kristeva, pour présenter une lecture parallèle du célèbre passage sur le chagrin :

The only thing that grief has taught me, is to know how shallow it is. [...] Grief too will make us idealists. In the death of my son, now more than two years ago, I seem to have lost a beautiful estate—no more. I cannot get it nearer to me. [...] This calamity [...] does not touch me: some thing which I fancied was part of me, which could not be torn away without tearing me, nor enlarged without enriching me, falls from me, and leaves me no scar. I grieve that grief can teach me nothing³⁶.

L'étonnement que la dernière phrase « I grieve that grief can teach me nothing » soulève chez le lecteur s'explique par la contradiction que l'énoncé semble receler. La proposition relative suggère que l'expérience du chagrin ne constitue pas une source de connaissance. Par voie de conséquence, la validité même de cette expérience est mise à mal. Selon les termes de cette proposition, le sujet, placé dans en position d'objet « me », est donc bien en mal de faire l'expérience du chagrin, et contredit ainsi la proposition principale, et la capacité du sujet « I » à faire l'expérience du chagrin. L'esprit du lecteur corrige spontanément ce paradoxe, en admettant, avec Emerson, que la seule expérience possible du chagrin est celle de sa futilité (« shallowness »). « I » et « me » renvoient ainsi à la même voix et la logique du discours est résorbée. Mais la proposition relative n'affirme pas « grief can teach me nothing but one », mais bel et bien « nothing », de sorte que « I » et « me » ne semblent pas renvoyer à la même voix. Si la connaissance du chagrin est niée pour « me », comment se peut-il que ce même « me », désormais placé en position de sujet « I », reconnaisse le chagrin comme précisément l'objet de son expérience ? Pour résoudre ce

³⁶ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 472-473.

paradoxe, il faut considérer que deux voix sont à l'œuvre dans la même phrase, par-delà l'identité apparente de « me » et « I ». Mais si l'on attribue l'une de ces voix à celle de l'essai, plus communément appelée Emerson, à qui appartient cette deuxième voix ?

Deux types de pratiques signifiantes semblent à l'œuvre : la première pratique, celle de la *parole*, et la seconde, celle de l'*énoncé* :

On *parle* lorsqu'on *juge*, donc lorsqu'on adopte la logique de la parole (le Logos), et alors la négation comme attitude *interne* au jugement se présente sous la forme de la loi du tiers exclu. On *énonce* lorsque dans une *démarche de négativité* (de différenciation) on englobe dans l'acte de la signification ce qui n'a pas d'existence dans la logique (la parole) et qui est le terme nié (=point de départ de la signification)³⁷.

L'énoncé accomplit cette pratique signifiante dans laquelle la négation ne suit pas la logique de la parole, quand « cette 'négation' affirme ce qui est nié dans un geste non plus de jugement (tel est le geste de la parole)³⁸ ». Les énoncés poétiques illustrent parfaitement ce type de pratique signifiante, parce qu'ils effectuent une « mise à jour de la production signifiante, ce geste qui réunit *simultanément* le positif et le négatif, ce qui existe pour la parole et ce qui est non-existant pour elle³⁹ ». Ainsi, « le signifié poétique jouit d'un statut *ambivalent* : il est à la fois (donc *en même temps*, et non successivement) concret et général⁴⁰ ». Sans parvenir à la synthèse, le signifié poétique réunit le concret et le général et rejette l'individualisation, de sorte que l'unité du discours se diffracte en deux voix qui maintiennent l'énoncé en tension constante entre le concret et le général – le lecteur est bien incapable d'identifier clairement à qui renvoient « I » et « me », même si les deux pronoms semblent alternativement renvoyer à Emerson. Et c'est bien là le propre du signifié poétique,

³⁷ Julia KRISTEVA, [*Séméiotiké*], Paris, Seuil, 1978, p. 189.

³⁸ *Ibid.*, p. 190.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 191.

car il « renvoie et ne renvoie pas à un référent ; il existe et n'existe pas, il est en même temps un être et un non-être⁴¹ ».

S'il est admis que la voix de « me » est niée, la logique imposerait de laisser vacante la place que devrait occuper le sujet du prédicat « grieve » de la proposition principale. Mais cette place est occupée par le sujet « I », un « I » intempestif qui s'imisce dans l'aporie du discours logique. Par l'affirmation « I grieve », « I » nie la logique dans laquelle il s'inscrit pourtant (« grief can teach me nothing »). Ce sujet est appelé « zérologique », car c'est « un non-sujet qui vient assumer cette pensée qui s'annule⁴² ». En d'autres termes, ce sujet zérologique autorise l'expression du signifié poétique : il peut se lire comme un sujet poétique qui ne possède pas de référent précis, ou plutôt, qui possède une multitude de référents potentiels. Le sujet zérologique surgit donc dans le temps de l'*expression* (« I grieve ») consécutif au temps de la *perception*, de l'observation et de l'analyse que le chagrin n'enseigne rien (« grief can teach me nothing »). Par conséquent, le sujet zérologique se lit comme la voix du poète encore inapprochable, celle du personnage conceptuel qui réussit là où le poète ordinaire échoue, car il permet, dans l'espace d'une même phrase, la réconciliation de la perception et de l'expression.

La recherche du sujet zérologique par le geste de l'écriture s'apparente ainsi à l'abandon à l'impersonnel prôné par Emerson dans « Circles⁴³ », car l'éclipse momentanée de la logique de la parole fait dans le même geste s'effacer le sujet, qui reparaît, de façon brutale, mais aussi par nécessité, métamorphosé et déshabillé de ses traits personnels. Si le poète est le « praticien de l'impersonnel⁴⁴ » qui pourtant n'affleure pas dans « The Poet », le sujet zérologique surgit quant à lui dans « Experience » et donne à lire une mise en œuvre du dispositif annoncé par Emerson. Cette occurrence du sujet zérologique ne constitue

⁴¹ *Ibid.*, p. 192.

⁴² *Ibid.*, p. 212.

⁴³ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 414.

d'ailleurs pas un cas isolé et se retrouve dans de nombreux essais, et assez célèbrement dans le passage de *Nature* sur le globe oculaire : « Standing on the bare ground,—my head bathed by the blithe air, and uplifted into space,—all mean egotism vanishes. I become a transparent eye-ball; I am nothing; I see all; the currents of the Universal Being circulate through me; I am part or particle of God⁴⁵ ». Une nouvelle fois, la négation du sujet « I » (« I am nothing ») impose à la logique de laisser vacante la place pourtant occupée par un sujet « I » (« I see all »), reconstitué dans le geste poétique de l'écriture⁴⁶. Le devenir « globe oculaire transparent » semble d'ailleurs anticiper le devenir « impersonnel » de Mallarmé qui, dans une lettre adressée à Cazalis, l'exprime en termes pour le moins émersoniens :

J'avoue du reste, mais à toi seul, que j'ai encore besoin, tant ont été grandes les avanies de mon triomphe, de me regarder dans cette glace pour penser, et que si elle n'était pas devant la table où je t'écris cette lettre, je redeviendrais le Néant. C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu, mais une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi⁴⁷.

L'abandon à l'impersonnel prend l'allure d'un abandon au sujet zérologique, qui, affranchi du carcan de la normalité logique, s'immisce dans les apories du discours. Le dialogue de sourds qui s'installe souvent entre deux voix qui cohabitent pourtant au sein de l'espace textuel émersonien procède *in fine* de cette transaction secrète, de cette conversation entre la voix narrative et la voix poétique des essais. Cette transaction permet ainsi à Emerson-poète de venir en aide à Emerson-essayiste : « I think that philosophy is still rude and elementary. It will one day be taught by poets⁴⁸. »

⁴⁴ Sharon CAMERON, « The Way of Life by Abandonment: Emerson's Impersonal », *op. cit.*, p. 4.

⁴⁵ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁶ Pour une lecture approfondie de ce passage, construite sur les modalités d'interactions linguistiques entre les termes, voir « Emerson's Adjacencies: Radical Empiricism in *Nature* » de Paul Grimstad.

⁴⁷ Stéphane MALLARME, *Propos sur la poésie*, Monaco, Éditions du Rocher, 1946, p. 78.

⁴⁸ Ralph Waldo EMERSON, *Works*, *op. cit.*, p. 13.

Une telle position du poète trouve son origine dans la tradition romantique allemande, notamment chez Novalis, dont le commentaire sur la transaction entre philosophie et poésie éclaire la déclaration émersonnienne :

La poésie élève chaque individu à la totalité à travers une opération de connexion qui lui est propre – et si la philosophie, par sa jurisprudence, prépare le monde à l'influence des idées, alors la poésie est pour ainsi dire la clé de la philosophie, son but et son sens. Car la poésie fonde la belle société – la famille universelle – la belle ordonnance de l'univers. Pendant que la philosophie *augmente les forces* de l'individu à travers le Système et l'État, en lui communiquant les forces de l'humanité et de l'univers, et en transformant ainsi la totalité en organe de l'individu, et l'individu en organe de la totalité, la poésie réalise la même opération au niveau de la vie. L'individu vit dans la totalité et la totalité dans l'individu. La poésie engendre la sympathie supérieure et la coactivité, la communion intime du fini et de l'infini⁴⁹.

Selon Novalis, le but de toute activité philosophique est de devenir poésie. Philosophie et poésie procèdent en fin de compte d'un même exercice, qui vise une spirale transactionnelle entre l'individu et la totalité. Pourtant, le geste philosophique ne saurait suffire à lui-même, car le discours qu'il produit s'extrait du mode d'existence individuelle. S'il ne parvient pas à s'armer de la « force esthétique » qui anime le poète, l'homme ne sera jamais plus qu'un simple « philosophe de la lettre⁵⁰ », un simple héritier des philosophes qui l'ont précédé, et auxquels il ne cessera jamais de payer tribut.

L'abandon de soi à l'impersonnel vise en fin de compte à ébranler l'édifice d'un « moi » sédentaire pour lui donner les possibilités d'un mode d'existence nomade, et constitue la stratégie privilégiée pour affranchir la pensée du carcan de la tradition. Emerson érige ainsi le poète en véritable praticien de l'impersonnel, et, au cœur des essais, l'apparition d'un sujet zérologique confirme la mise en œuvre de cette stratégie. Ce sujet zérologique permet ainsi de revitaliser le discours logique de la force esthétique du poète, de sorte qu'Emerson, pour paraphraser Deleuze et Guattari, ne semble plus lui-même, « mais une

⁴⁹ NOVALIS, *Poésie, réel absolu*, Paris, Poesis, 2015, p. 55.

aptitude de la pensée à se voir et se développer à travers un plan qui [le] traverse en plusieurs endroits ».

⁵⁰ Friedrich Wilhelm SCHELLING, *Textes esthétiques*, Paris, Klincksieck, 2005, p. 10.

Chapitre 6.

Le système-sujet romantique

[La poésie] met en œuvre une *autre* parole, une *autre* pensée qui ouvrent sur l'inconnu. Elle ne déduit ni ne clarifie, elle n'est pas l'espace rassurant, familier, ne mène pas à la justification, à une sagesse-sérénité. [...] En elle s'affrontent les contradictions et se déchirent les extrêmes, se livre un combat qui force les mots à avouer leurs limites, leur part de convention et d'usure.

Jacques Sojcher,
La démarche poétique

Le chapitre précédent l'a montré, le poète, lu comme personnage conceptuel d'Emerson, affleure à la surface du texte pour revigorer le flux de la prose quand cette dernière se heurte à quelque impasse logique de la raison. Mais s'il a été démontré *comment* le personnage conceptuel apparaît dans l'œuvre d'Emerson, il reste à d'identifier à *quelles fins* il est ainsi érigé en regard de la voix narrative des essais. En d'autres termes, il est maintenant nécessaire de comprendre quel rôle joue le poète – personnage conceptuel – dans l'économie de l'œuvre émersonnienne. En l'occurrence, il s'agira de démontrer que le personnage conceptuel du poète participe à la construction d'une « philosophie de l'Esprit [qui] est une philosophie esthétique¹ », c'est-à-dire une philosophie du sujet lui-même, dans son « idéalité » ou son « absoluité » – un *système-sujet*². Un nouveau paradoxe se formule alors : comment le personnage conceptuel, fruit de la *dissolution* du sujet dans l'impersonnel, peut-il dans un même geste œuvrer à la *construction* d'un système ? Toute l'ambiguïté d'une telle proposition repose sans doute sur ce qu'il convient d'appeler système. Dans l'acception

¹ Philippe LACOUÉ-LABARTHE et Jean-Luc NANCY, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 54.

² *Ibid.*, p. 49.

présente du système, il n'est pas tant question d'un ensemble fini et ordonné que d'un ensemble pensé comme un tout *organique*. Le chemin que ce chapitre entend emprunter se dessine alors selon cette ligne : démontrer comment le sujet émersonien *devient* système en lui-même et pour lui-même, selon « le plus ancien programme systématique de l'idéalisme allemand³ ».

Si la voix du poète surgit en quelques points de l'œuvre d'Emerson, le spectre du poète hante quant à lui les essais de façon plus diffuse. Le cas le plus singulier de l'une de ses manifestations se lit vraisemblablement dans « Nominalist and Realist », essai de prime abord problématique, puisqu'il semble procéder à la déconstruction de la pensée idéaliste de la première série des *Essays*. Pour autant, cet essai fournit les conditions dans lesquelles peut émerger le système-sujet. Dans un premier temps, il convient de revenir sur la place des contradictions dans l'œuvre émersonienne. À ce titre, le motif des cercles présenté dans la première partie sera réétudié, car « Nominalist and Realist » s'efforce de déconstruire la perfection des cercles jusqu'à, semble-t-il, contredire le propos de « Circles » (6.1. « Des arcs pour contradictions des cercles »). Il sera ensuite question de faire sens de ces contradictions qui freinent toute progression logique de la pensée, puisqu'elle semble désormais revenir sur elle-même – pas jusqu'à son point de départ, mais plutôt jusqu'à sa contradiction – pour exposer un principe de coexistence de toute chose en général, et du poète et du philosophe en particulier (6.2. « La coexistence du poète et du philosophe »). Enfin il s'agira de montrer dans quelle mesure la relation qu'entretiennent le poète et le philosophe participe du devenir système du sujet, et en outre de soutenir qu'Emerson rejoue là un geste éminemment romantique (6.3 « Le devenir système du sujet »).

³ *Ibid.*, p. 53-54.

6.1. Des arcs pour contradictions des cercles

« Nominalist and Realist » est un essai déroutant pour le lecteur d'Emerson qui, depuis sa lecture de « Intellect », « Circles » ou « The Poet », souscrit à la représentation hautement idéaliste du monde, et celle de son héros, le poète. « Nominalist and Realist » se singularise d'ailleurs par l'efficacité avec laquelle il confirme un changement de paradigme dans la pensée d'Emerson. À l'optimisme de *Nature* et des *Essays* succède le scepticisme d'« Experience » ou « Nominalist and Realist ». En quels points « Nominalist and Realist » déroge-t-il aux axiomes des essais de la première série ? Dans quelle mesure cet essai se lit-il en contrepoint de l'essai « Circles » qui gouverne la lecture des autres essais de la première série ? C'est ce que cette section propose de mettre en évidence. Il semble ici nécessaire de rappeler que le système circulaire proposé dans « Circles » procède de cercles concentriques qui se répètent à l'infini dans un mouvement éternel qui mime dans l'espace sublunaire le mouvement du Premier Moteur de l'espace supralunaire⁴. Animé par des forces concentriques et excentriques, ce système accomplit la perfection figurée par le cercle et donne une représentation idéaliste du monde, construite sur les codes de la philosophie antique et de la philosophie transcendante.

À l'aune de ces brefs rappels, l'incipit de « Nominalist and Realist » n'en est que plus étonnant : « We have such exorbitant eyes, that on seeing the smallest arc, we complete the curve, and when the curtain is lifted from the diagram which it seemed to veil, we are vexed to find that no more was drawn, than just that fragment of an arc which we first beheld⁵. » L'adjectif « exorbitant » n'est pas anodin ; le regard traditionnellement porté sur les arcs de cercle dépasse la juste mesure, et le prix à payer pour parachever la courbe du cercle est celui de l'illusion de cette représentation idéale. La faute est ainsi imputée à une prédilection spéculative pour l'idéal, quand bien même les signes tangibles de la nature donnent à voir

⁴ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 409.

une réalité autre : si seul un arc est donné à voir, l'architecture circulaire ne peut tenir. Tandis que la raison entend lever le voile (« the curtain is lifted ») sur les mystères de la nature pour recouvrer la perfection circulaire, le véritable geste de clairvoyance consiste à considérer l'arc pour ce qu'il est – un arc, et non un cercle – de sorte que le regard qui entendrait percer le voile ne fait qu'en apposer un pour effacer les signes de la nature et compléter la courbe du cercle sans obstacle. Dans un tel geste spéculatif, l'arc vaudrait pour cercle, mais la réalité est bien autre : elle est tautologique – un arc est un arc, un cercle est un cercle. Aucun mouvement de translation, de transformation de l'un en l'autre n'est possible autrement que par l'intention spéculative.

Dans l'économie de cette phrase, la critique de la représentation idéaliste va même jusqu'à se prémunir contre un argument rhétorique qui consisterait à remettre en question l'existence même de l'arc : si l'arc ne tient pas pour le cercle, l'arc tient-il pour lui-même ? Comment définir un arc de cercle ? La « réalité » n'en est que plus « contrariante » (« we are vexed to find that ») car l'arc n'est en fin de compte qu'un « fragment d'arc » (« that fragment of an arc »). Ainsi Emerson concède-t-il avoir lui-même abusé de la charge symbolique du langage dans la première moitié de cette phrase (« on seeing the smallest arc ») et corrige cette erreur avec la plus grande rigueur (« that fragment of an arc which we first beheld »). En fin de compte, et dans un même mouvement, Emerson procède à la déconstruction de la figure du cercle, et à son autocritique : il n'est pas rigoureux de parler de cercle, mais il n'est pas non plus rigoureux de parler d'arc – tout au plus est-il possible d'avancer le terme de « fragment », dont le sémantisme est assez lâche pour ne convoquer aucune représentation spéculative. Emerson met ainsi en place une stratégie discursive qui tend vers l'épuisement de la langue, et interroge le potentiel même de l'expression : que peut l'expression si ce n'est faire mentir la pensée ? Dès l'introduction de « Nominalist and

⁵ *Ibid.*, p. 575.

Realist », les cercles émersoniens ne se referment plus et les arcs signalent une inflexion de la pensée d'Emerson vers sa propre contradiction.

Pour étayer son propos, Emerson procède à une analogie avec le caractère humain, pour dénoncer l'erreur encourue par la raison quand elle se risque à faire correspondre le caractère public d'une personne à l'intégralité de sa personnalité, au terme du processus esthétisant de la synecdoque :

I observe a person who makes a good public appearance, and conclude thence the perfection of his private character, on which this is based; but he has no private character. He is a graceful cloak or lay-figure for holidays. [...] Our exaggeration of all fine characters arises from the fact, that we identify each in turn with the soul. But there is no such men as we fable; no Jesus, nor Pericles, nor Cæsar, nor Angelo, nor Washington, such as we have made⁶.

La partie ne vaut pas pour le tout, l'apparence publique d'une personne n'enseigne pas sur la personnalité qu'elle affiche dans la sphère privée. Une telle équivalence ne peut avoir lieu qu'au prix d'un syllogisme qui appose le voile tiré du caractère public sur le caractère privé, transmuté en « cape » (« cloak ») ou même en « mannequin articulé » (« lay-figure »). L'essence d'une personne est ainsi dissimulée au profit de sa représentation, au prix d'une « exagération » de l'esprit qui introduit une équivalence entre le trait de caractère et l'âme. Un tel leurre participe de la construction de fables populaires, qui érigent des *personnes* comme Jésus ou César – sans doute ordinaires sous bien des aspects – au rang de ce qu'il serait possible d'appeler ici des *hommes représentatifs*.

De prime abord, il semble donc que les deux premiers paragraphes de « Nominalist and Realist » entrent en complète contradiction avec des essais tels que « Circles », où les cercles sont bien des cercles, et « The Poet », où le poète *est* un homme représentatif. Mais il est un geste qui subsiste – celui de l'écriture circulaire. En opérant une translation du thème abstrait des cercles au thème plus « organique » du caractère d'une personne, la voix

⁶ *Ibid.*, p. 576.

narrative de l'essai obéit à l'écriture circulaire qui gouverne la majorité des essais. De plus, si la voix narrative *infirme* les arguments de « Circles » et « The Poet », elle *confirme* ceux de « The Divinity School Address » et « Intellect ». En effet, dans sa célèbre adresse de 1838, Emerson s'émeut déjà de l'exagération avec laquelle la *personne* de Jésus est portée aux nues : « As it appears to us, and as it has appeared for ages, it is not the doctrine of the soul, but an exaggeration of the personal, the positive, the ritual. It has dwelt, it dwells, with noxious exaggeration about the *person* of Jesus⁷. » De façon analogue, « Intellect » contredit immédiatement « Circles » et déclare l'incomplétude des cercles :

The world refuses to be analyzed by addition and subtraction. When we are young, we spend much time and pains in filling our note-books with all definitions of Religion, Love, Poetry, Politics, Art, in the hope that, in the course of a few years, we shall have condensed into our encyclopædia the net value of all the theories at which the world has yet arrived. But year after year our tables get no completeness, and at last we discover that our curve is a parabola, whose arcs will never meet⁸.

Une lecture de l'œuvre émersonienne dans son ensemble permet ainsi de mettre en évidence que les promesses formulées dans « Circles » et « The Poet » sont niées une première fois, bien en amont dans « The Divinity School Address », et juste en aval dans « Intellect », et une seconde fois dans l'incipit de « Nominalist and Realist ». Il apparaît ainsi que le geste circulaire qui caractérise l'écriture des essais s'applique également à l'économie de l'œuvre entière, de sorte qu'au terme des essais, le lecteur se tient en présence d'énoncés contradictoires qui, pris dans leur développement, semblent pourtant tenir. Que faut-il en conclure ? Existe-t-il un changement significatif dans la pensée d'Emerson ? Les essais de la seconde série deviennent-ils réellement de ceux de la première série ? Rien ne semble désormais sûr.

Est-il possible d'aboutir à une définition du cercle émersonien ? Sans doute peut-il se définir en ces termes : un cercle émersonien connaît sa perfection dans la reconnaissance de

⁷ *Ibid.*, p. 81.

son impossibilité ontologique, de son incomplétude – un cercle est un arc en devenir, ou plus précisément, selon Emerson dans « Fate », un arc est un cercle en devenir : « No picture of life can have any veracity that does not admit the odious facts. A man's power is hooped in by a necessity, which, by many experiments, he touches on every side, until he learns its arc⁹. » Si dans l'ordre logique des choses, l'arc préfigure le cercle, en pratique, il convient de déconstruire l'illusion circulaire pour aboutir à un arc. Ainsi l'apprentissage de l'arc procède-t-il d'une puissance circulaire (« a man's power is hooped in ») qui irradie de tout côté (« on every side »). Mais si cette puissance se propage de « tout côté », comment expliquer que la forme achevée soit un arc, et non un cercle ? Un indice graphique se lit sans doute dans le verbe « hooped », que cette analyse propose de priver de sa conjugaison pour aboutir au graphème « hoop ». Il est remarquable de noter que ce terme possède des propriétés de symétrie similaires à celles de « noon » présentées plus tôt au sujet de l'essai « Circles¹⁰ ». Tandis que, fendu en son milieu, « noon » donne à lire une symétrie axiale, « hoop » donne à voir une symétrie centrale signalée par la barre ascendante de la lettre « h » et la barre descendante de la lettre « p ». Ces deux barres se lisent ainsi comme des tangentes aux courbes des deux lettres « o », redoublées, comme pour signifier que ces deux forces œuvrent sur des plans d'action distincts. Dès lors que l'esprit du lecteur imprime un mouvement de rotation à ce terme, il se dessine deux arcs de cercle à la pointe des lettres « h » et « p », diamétralement opposés l'un à l'autre. L'arc se fait ainsi le signe d'une force, ou plus précisément de deux forces polarisées qui circonscrivent un cercle quand l'esprit recouvre les deux plans d'action. Le recours symbolique à l'arc de cercle permet ainsi à la fois d'abolir la force spéculative de la synecdoque qui aboutit au cercle, et de maintenir sa possibilité d'expression. En l'arc de cercle « coexistent » l'empirique d'ordre tautologique – un arc est

⁸ *Ibid.*, p. 424-425.

⁹ *Ibid.*, p. 592.

¹⁰ Voir la première partie « Archéologue ».

un arc – *et* l'idéal d'ordre spéculatif – un arc est le signe d'un cercle. En définitive, si pour Emerson, le cercle est le symbole suprême du monde¹¹, l'arc en est le principe premier qui commence et commande le cercle.

Dans les manuscrits du journal B d'Emerson, une page singulière illustre bien cette idée (*Fig. 9*). L'alinéa et la mise en page générale laissent penser que le paragraphe est déjà une mise au propre d'une pensée qu'Emerson déplie avec assurance et conviction. D'ailleurs, mais c'est aussi une habitude dans les manuscrits, peu de corrections semblent avoir été apportées au passage. Et tel est bien le cas : une phrase isolée de la page 212 constitue littéralement le cœur du paragraphe de la page 215 (*Fig. 9*), comme si elle formait un centre qu'Emerson avait tout d'abord identifié pour en tracer le cercle plus tard. Le fragment de la page 212 est le suivant : « The sordor & filths of nature the sun shall exhale & the wind dry up¹². » La rupture syntaxique, le modal « shall » et la personnification du soleil sont les marqueurs distinctifs d'un énoncé gnomique envisagé comme poétique. Il est ainsi à noter que cette maxime donne lieu à une glose aboutie dans la forme d'un paragraphe à la page 215, une « authentique » théorie de la nature :

It is essential to a true theory of nature & man, that it should contain somewhat progressive, should ascribe freedom to the will, or benevolent designs to the Deity. And the effect of the ideal theory truly seen is this; Nature is not stable but fluid. Spirit alters, moulds, makes it. The immobility or bruteness of nature is the absence of spirit; to pure spirit it is fluid, it is volatile, it is obedient. Believe that the world exists for you. For you is the phenomenon perfect & what we are, that only we see. All that Adam (saw) ↑had, ↓all that Caesar could, you have & can do. Adam called it the earth, Caesar called life Rome; you perhaps call it a cob[b]ler's trade, yet line for line & point for point, you have the whole circle. As fast as your spirit quits its earth, disagreeable appearances, prisons, spiders, snakes, pests, madhouses, vanish; they are temporary & shall be no more seen. **The sordor & filths of nature, the sun shall dry up & the wind (dissipate) exhale.** As before the Summer, the snowbanks melt and the face of the earth becomes green so <shall the path of P> the spirit shall create its ornaments along its path & carry with it the beauty it visits & the song which enchants it; create intelligent faces & warm hearts & warm hearts and sweet

¹¹ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 403.

¹² Ralph Waldo EMERSON, *JMN 5*, *op. cit.*, p. 180.

discourse ↑[&] heroic acts↓ around its way until evil is no more seen. This kingdom of man over nature which shall not come with observation, a dominion such as now is beyond his dream of God [,] he shall enter without more wonder than the blind man feels who is gradually restored to perfect sight¹³. (c'est moi qui souligne)

Ce paragraphe illustre comment l'expression poétique de la maxime entre en tension avec la visée philosophique de ce passage, car il est bien question d'une « théorie » qui repose sur un axiome : « Nature is not stable but fluid ». Mais comment comprendre alors que ce paragraphe n'ait été publié tel quel ? Il y a fort à parier que l'ensemble parfait et accompli – le cercle – que constitue ce paragraphe se soit révélé être une succession d'arcs qui commandent la circonscription d'autres cercles encore, une révélation qui a intimé à Emerson de tracer les quatre arcs de cercle sur la page, comme pour mettre au jour la faillibilité d'un langage qui peine à retranscrire, en un paragraphe seulement, la pleine mesure de sa théorie de la nature.

Il n'est donc pas étonnant que le paragraphe n'ait pas été publié en l'état, que ses fragments aient été dispersés à travers l'essai *Nature*. À le lire de près, il semble tout d'abord que le passage soit l'ouverture du chapitre VII « Spirit », qui s'ouvre en ces termes : « It is essential to a true theory of nature and of man, that it should contain somewhat progressive¹⁴. » Mais en réalité, la plupart des fragments sont réutilisés pour constituer le dernier paragraphe du chapitre VIII « Prospects » :

So shall we come to look at the world with new eyes. It shall answer the endless inquiry of intellect,—What is truth? and of the affections,—What is good? by yielding itself passive to the educated Will. Then shall come to pass what my poet said; 'Nature is not fixed but fluid. Spirit alters, moulds, makes it. The immobility or bruteness of nature, is the absence of spirit, to pure spirit, it is fluid, it is volatile, it is obedient. [...] The kingdom of man over nature, which cometh not with observation,—a dominion such as now is beyond his dream of God,—he shall enter

¹³ *Ibid.*, p. 182-183.

¹⁴ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 40.

without more wonder than the blind man feels who is gradually restored to perfect sight¹⁵.

Il est central de noter que dans ce passage, Emerson pose des questions (« What is truth? », « What is good? ») qui ne trouvent pas de réponse par la voix de l'essayiste. Plus singulièrement encore, Emerson en appelle explicitement à « son » poète (« Then shall come to pass what my poet said ») pour formuler une réponse. L'appel qu'Emerson lance à son hétéronyme poétique, un compagnon qu'il semble tenir en amitié, constitue une marque tangible de l'interrelation que nouent la voix de l'essayiste et la voix du poète, du système-essai et du système-poésie : de concert, ils identifient un centre, tracent un cercle, pour finalement attester de son incomplétude et tracer de nouveaux cercles à partir des arcs formés de l'ébranlement du premier.

¹⁵ *Ibid.*, p. 48-49.

En fin de compte, l'arc se fait le signe de la polarité et permet de se prémunir contre la force spéculative de la synecdoque qui aboutit au cercle. La complétude et la perfection circulaires témoignent d'un retour à la prison de la pensée qu'il faut pourtant abolir. Pour définitivement s'en échapper, autrement dit pour ne pas reconstruire l'édifice carcéral de la pensée en un nouvel endroit, il convient de prendre exemple sur la nature et considérer *en même temps* une chose *et* son opposé¹⁶. Par analogie, le seul moyen de se prémunir contre la sédimentation de la pensée est de la soumettre à sa contradiction pour la maintenir dans un mouvement circulaire dynamique. Une telle pensée est alors authentique, car en s'ouvrant à sa propre négation, elle demeure en dialogue avec elle-même. Seule une telle stratégie permet d'accéder à une pensée authentique – un dialogue de l'âme avec elle-même¹⁷.

6.2. La coexistence du poète et du philosophe

La propension émersonienne à la contradiction, voire à l'incohérence, a bien longtemps fourni un argument d'autorité parmi la communauté scientifique pour cantonner Emerson au rôle d'aspirant-philosophe. En 1953, Stephen Whicher lit « The Method of Nature » comme « l'un des textes les plus incohérents » d'Emerson (« one of his most inconsistent writings¹⁸ »). Selon Whicher, cette « incohérence » n'est pas productrice de sens, mais une « difficulté » à part entière, qui s'origine dans un défaut d'assimilation des enseignements de la nature (« an incomplete stage in his assimilation of his new conception of nature »). À son tour, Maurice Gonnaud s'appuie sur cette lecture pour déclarer que « The Method of Nature » « souffre d'une incohérence profonde¹⁹ ». Mais à la suite des

¹⁶ *Ibid.*, p. 581.

¹⁷ PLATON, *Théétète*, Flammarion., Paris, Flammarion, 1999, p. 189e.

¹⁸ Stephen E. WHICHER, *Freedom and Fate. An Inner Life of Ralph Waldo Emerson*, *op. cit.*, p. 47.

¹⁹ Maurice GONNAUD, *Individu et société dans l'oeuvre de Ralph Waldo Emerson : essai de biographie spirituelle*, *op. cit.*, p. 330.

travaux de Richard Poirier, Barbara Packer et Stanley Cavell, de nombreux auteurs se sont saisis de cette question pour tenter d'expliquer la constante dualité qui innerve les essais d'Emerson, de mettre au jour la manière dont la langue d'Emerson gouverne une forme de logique par-delà les contradictions, afin de déconstruire le consensus sur l'incohérence émersonnienne²⁰.

Dans « The Eye Is The First Circle », Cary Wolfe identifie, au risque d'un paradoxe philosophique, la nécessité de la contingence dans la pensée émersonnienne²¹. Dans la lecture qu'il consacre à l'essai « Nominalist and Realist » et qu'il croise avec celle de Maurice Gonnaud, Cary Wolfe souligne l'insistance avec laquelle Emerson s'attarde sur la contingence :

Emerson's insistence on the contingency, not transcendence, of observation—what Gonnaud calls his effort to « fling out a new bridge—less ethereal, less harmonious perhaps, but tougher—between the One and the Many, » purchased by taking it upon himself “to be the champion of the acknowledged facts, honored in their richness and diversity, ” led to Emerson being even less understood than he had prior to 1840²².

À rebours de cette réception, Cary Wolfe entend montrer que les manifestations d'une incohérence de penser sont justement des moments où Emerson se montre le plus « rigoureux » et systématique²³.

Dans l'appendice de son ouvrage *On Leaving*, Branka Arsić adopte une démarche similaire et propose d'identifier les « leviers » (« shifters ») grammaticaux et logiques qui

²⁰ Barbara Packer, Richard Poirier et Stanley Cavell ont offert de précieux enseignements sur la façon dont la langue émersonnienne procède. Par ailleurs, *Emerson's Romantic Style* de Julie Ellison demeure à ce jour l'ouvrage sans doute le plus exhaustif sur la rhétorique émersonnienne qui procède principalement par sérialisation et spatialisation de métaphores. Voir Julie K. ELLISON, *Emerson's Romantic Style*, 1st Edition., Princeton, N.J, Princeton University Press, 1992.

²¹ Cary WOLFE, « "The Eye Is the First Circle": Emerson's "Romanticism," Cavell's Skepticism, Luhmann's Modernity », in Branka ARSIĆ et Cary WOLFE (dir.), *The Other Emerson*, Minneapolis, University of Minnesota Press, p. 282.

²² *Ibid.*, p. 282-283.

²³ *Ibid.*, p. 283.

attestent de la rigueur rhétorique d'Emerson²⁴. Pour ce faire, elle fait retour à la pensée stoïque et à la langue grecque qui, par le mode de conjugaison de l'optatif, exprime le souhait ou le désir. Branka Arsić s'intéresse alors à la relation que ce mode grammatical entretient avec le corps, pour rapprocher les conclusions de grammairiens et logiciens stoïques de la démarche émersonnienne :

Bodies (which include words, qualities, quantities and bodies) incessantly mix into new bodies. Because the existent and the nonexistent, in being moved by "something" (Stoics also called it a "force"), constantly relate, everything is always changing, coming and going, so that—as in Emerson—the Stoic Being is always in becoming; and the modal logic, indicated by the "if," becomes the only way to think the "way." The wholeness of the world is predicated on the fragility of the "if"²⁵.

Enfin, dans « "Bi-Polar" Emerson: "Nominalist *and* Realist" », Joseph Urbas indique que la prédilection émersonnienne pour la bipolarité s'inscrit dans une métaphysique dont le principe central n'est autre que la « causalité universelle ». Pour Joseph Urbas, si Emerson refuse de prendre parti pour l'un ou l'autre des philosophes qui s'affrontent dans « Nominalist and Realist », c'est parce qu'il est conscient d'être lui-même les deux à la fois, en aval d'« un seul et même continuum ontologique et causal²⁶ ».

Ces trois termes – contingence, optatif et bipolarité – peuvent se lire comme des expressions différentes d'une même dualité. Pour autant, ces trois termes ne sont pas synonymes et ils se différencient principalement dans leur temporalité. D'un point de vue sémantique, la contingence de Cary Wolfe semble antérieure à la dualité, car elle souligne la possibilité qu'une chose advienne ou non, *avant* et contre un certain déterminisme de toute chose. L'optatif de Branka Arsić est quant à lui effectif, dans la mesure il concentre l'analyse *au moment où* le mode grammatical exprime le désir ou le souhait d'un changement d'humeur. Enfin, la bipolarité de Joseph Urbas est postérieure, parce qu'elle insiste sur

²⁴ Branka ARSIĆ, *On Leaving: A Reading in Emerson*, op. cit., p. 293.

²⁵ *Ibid.*, p. 299.

l'après, le moment du constat, et propose de faire sens des différentes humeurs effectives, suspendues à un principe de causalité d'ordre métaphysique. Mais si ces trois termes ont en commun de présenter ce qui est double en soi, et plus précisément chez Emerson, une chose et son contraire, il n'en demeure pas moins que ces termes de travail imposent un choix, une sélection – l'un *ou* l'autre, et non l'un *et* l'autre. C'est la raison pour laquelle il est sans doute préférable de travailler avec le terme de « coexistence », car la simultanéité se lit comme un trait caractéristique de la dualité chez Emerson.

À ce titre, « Nominalist and Realist » érige le principe de coexistence au nom d'une ontologie double de la nature pour dénoncer la condition partielle de l'homme : « You have not got rid of parts by denying them, but are the more partial. You are one thing, but nature is *one thing and the other thing*, in the same moment²⁷. » En d'autres termes, l'opération de jugement inhérente à l'acte de parole rejette dans l'ombre de la pensée rien de moins que la moitié de ce que l'acte de parole entend prendre à son compte, de sorte que pour s'avérer moins partial, et par définition, plus juste, il convient de considérer une chose *et* cette autre chose *en même temps*. Emerson le déplore, les hommes s'expriment « imparfaitement » pour l'heure : « Each of the speaker expresses himself imperfectly [...]. Great men or men of great gifts you shall easily find, but symmetrical never²⁸. » Si cela peut sembler paradoxal, il n'est pas tant question de dédoubler l'objet de la parole en envisageant sa contradiction pour elle-même, ni même de redoubler cet objet par l'intégration de sa contradiction à son expression – tel que le suggère la dialectique hégélienne –, mais bel et bien de réconcilier dans une union *au même titre* ce que l'acte de parole profère et ce qu'il laisse traditionnellement de côté.

²⁶ Joseph URBAS, « « Bi-Polar » Emerson: « Nominalist and Realist » », *op. cit.*, p. 79.

²⁷ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 581.

²⁸ *Ibid.*, p. 575.

Les tentations de la contingence, de l'optatif et de la bipolarité peuvent ainsi se relire à l'aune du principe de coexistence, dans un passage qui engage le lecteur dans un parcours spectral de la dualité :

The end and the means, the gamester and the game,—life is made up of the intermixture and reaction of these two amicable powers, whose marriage appears beforehand monstrous, as each denies and tends to abolish the other. We must reconcile the contradictions as we can, but their discord and their concord introduce wild absurdities into our thinking and speech. No sentence will hold the whole truth, and the only way in which we can be just, is by giving ourselves the lie; Speech is better than silence; silence is better than speech;—All things are in contact; every atom has a sphere of repulsion;—Things are, and are not, at the same time;—and the like. All the universe over, there is but one thing, this old Two-Face, creator-creature, mind-matter, right-wrong, of which any proposition may be affirmed or denied²⁹.

Dans cet extrait, le principe de coexistence surgit une nouvelle fois pour qualifier non plus la nature dans son ensemble, mais des « choses » individualisées, des objets qui se donnent pour observation : « Things are, and are not, at the same time ». Dans ce cas précis, la coexistence – les choses *sont, et ne sont pas, en même temps*, au même titre que la nature *est* une chose, *et une autre* – peut se lire comme un rehaussement de la contingence qui affirmerait que les choses *peuvent être, ou ne pas être*. Là où la contingence exprimerait une forme d'unité préliminaire à une polarisation effective, la coexistence refuse une telle compromission. De façon analogue, le principe de coexistence permet de résorber l'« optatif intensif³⁰ » suggéré par les opérateurs d'intensité comparative « better » : « Speech is better than silence; silence is better than speech; ». L'optatif produit une pensée volatile et fragmentaire qui ne s'appuie sur aucun référent fixe. Pour stabiliser le sens de la proposition « Speech is better than silence », il faudrait ainsi imposer une définition, soit de « speech », soit de « silence », pour que le mode d'intensité qui relie les deux termes produise du sens. Or la seconde proposition donne une définition de « silence » construite sur le même mode

²⁹ *Ibid.*, p. 585.

relationnel que celle de « speech », de sorte que la structure chiasmatisque de cette phrase semble procéder de l'articulation de deux arcs de pensée polarisés qui « coexistent » par-delà le jugement inhérent à l'acte de parole, qui aurait pour sa part transigé entre les termes « speech » et « silence » en faveur de l'un *ou* de l'autre. Enfin, la bipolarité façonne le paragraphe dès son amorce. Un premier couple bipolaire se forme dans la deuxième phrase autour des adjectifs « amicable » et « monstrous », qui qualifient respectivement les « puissances » (« powers ») et leur union maritale (« marriage »), comme pour signifier que les deux puissances qui gouvernent le monde se tiennent en amitié dans le même temps qu'elles se déchirent (« each denies and tends to abolish the other »). Un deuxième couple bipolaire se forme autour des termes « truth » et « lie », et trouve son centre dans le terme « just » qui autorise le basculement depuis l'impossibilité de proférer la vérité en une seule phrase, vers la nécessité consécutive d'énoncer des mensonges, de faire mentir la pensée, au moins le temps de la contredire dans une seconde phrase pour espérer approcher la vérité. La pensée peut et *doit* donc procéder par paradoxes, considérer les deux faces d'une même pièce, les mettre en regard l'une de l'autre comme plus loin dans l'essai : « I am always insincere, as always knowing there are other moods³¹. » La première proposition rappelle le célèbre paradoxe du menteur, traditionnellement attribué à Épiménide le Crétois, selon lequel tous les Crétois sont des menteurs : si la proposition est vraie, alors elle est fautive, et si elle est fautive, alors elle est vraie. Ou plus précisément, si l'énoncé est vrai, cela implique que le propos soit faux. Inversement, si l'énoncé est faux, cela implique que le propos soit vrai. Mais toujours est-il que vérité et mensonge coexistent dans cette même proposition, et signalent la présence silencieuse du poète, personnage conceptuel.

Un tel sentiment se précise quand l'attention se porte sur la ponctuation et la syntaxe de ce paragraphe. La première phrase est rapidement suspendue par un tiret cadratin

³⁰ Branka ARSIĆ, *On Leaving: A Reading in Emerson*, op. cit., p. 302.

qui semble signaler un changement de voix. Il ne faut effectivement pas plus de deux termes à la scansion initiale de couples bipolaires pour faire naître un discours qui glose sur la production signifiante de ce premier matériau. Le discours produit s'apparente à la description d'un état de fait, qui respecte la structure thématique d'un raisonnement logique : l'existence (thème) procède de deux puissances (rhème), l'union de ces deux puissances (thème) apparaît de prime abord monstrueuse (rhème), cette monstruosité (thème) se définit par une abolition réciproque de ces puissances (rhème). La deuxième phrase propose de résoudre la difficulté de la monstruosité à travers la relève du couple « accord » et « désaccord » par la notion de « réconciliation ». Cette réconciliation ne doit pas se lire comme un accord des désaccords, ou une harmonisation des contradictions, mais davantage comme une réunion de ces antinomies au sein du discours. En d'autres termes, nul besoin de subsumer les contradictions ou même de les caricaturer dans leur désaccord, il suffit que ces contradictions se tiennent en présence l'une de l'autre. De cette conclusion logique procède alors une matérialisation scripturale du principe de réconciliation : « vérité » et « mensonge » ne s'accordent pas, mais ne sont pas non plus réunis sous la coupe d'une même idée. Bien au contraire, ils participent de concert à la production signifiante d'une idée qui ne saurait faire l'économie des deux termes. Vérité et mensonge sont ainsi articulés selon un mode relationnel qui tient les deux notions dans une union à la fois « monstrueuse » et « juste ». De façon analogue, le silence et la parole se tiennent dans un mode relationnel similaire, mais dans ce cas précis, la structure chiasmatisque de la formule fait se retourner la pensée sur elle-même. Le raisonnement logique semble devoir arriver à terme et justifie le nouveau tiret cadratin.

La nouvelle voix introduite dans ce dialogue délaisse le raisonnement logique et adopte le ton aphoristique distinctif du poète : « All things are in contact; every atom has a

³¹ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 587.

sphere of repulsion ». Le ton sentencieux et la concision de cette formule tranchent avec le ton rigoureusement logique et la loquacité des phrases précédentes, de sorte que les deux propositions donnent à penser que c'est bien l'hétéronyme d'Emerson qui s'exprime à cet instant – un premier poète –, puis un autre, si le lecteur en croit le troisième tiret cadratin du paragraphe : « Things are, and are not, at the same time ». Ces deux interventions se lisent ainsi comme les catalyseurs d'une pensée logique arrivée dans une impasse, et fournissent les conditions dans lesquelles cette pensée peut reprendre son chemin, par-delà cet obstacle de prime abord infranchissable. Si le quatrième tiret cadratin et la formule « and the like » semblent, en passant, à la fois clôturer l'énumération amorcée en tête de paragraphe, et suggérer sa perpétuation à l'infini, la phrase qui suit est bien l'œuvre d'un philosophe devenu poète – s'agit-il d'Emerson-philosophe, d'Emerson-poète, d'un nouvel hétéronyme ? – qui assimile les mouvements de pensée qui l'ont précédé pour corriger le défaut de la première énumération, car les conjonctions « and », opérateurs de coordination, accordent encore bien trop d'autonomie à chacun des termes. À l'inverse, le trait d'union qui relie « Two » et « Face », « creator » et « creature », « mind » et « matter », « right » et « wrong » réconcilie les termes dans un mariage qui respecte leur parité. L'un n'est pas subsumé par l'autre, l'un appelle l'autre, tout comme le poète ne subsume pas le philosophe, et le philosophe appelle le poète : tous deux *coexistent*, chacun se tient *en présence* de l'autre. À ce titre, l'expression « Two-Face », placée à l'initiale de l'énumération, érige en figure double de l'homme pensant (« Man Thinking³² ») – philosophe d'un côté, poète de l'autre – une figure jannique qui procède par mensonges successifs (« giving ourselves the lie »), qui joue de fausseté, pour rechercher, et non pas atteindre, le visage synoptique de *la* vérité.

La vérité et sa vaine recherche resurgissent par ailleurs dans la métaphore du feu follet : « A personal influence is an *ignis fatuus*. If they say, it is great, it is great; if they say, it

³² *Ibid.*, p. 54.

is small, it is small; you see it, and you see it not, by turns; it borrows all its size from the momentary estimation of the speakers: the Will-of-the-wisp vanishes, if you go too near, vanishes if you go too far, and only blazes at one angle³³. » Curieuse manifestation lumineuse longtemps interprétée comme le signe d'esprits malins, le feu follet possède la particularité de briller à une certaine distance du sujet qui l'observe, et de s'évanouir dès lors que ce dernier tente de s'en approcher ou de s'en éloigner. Symboliquement, le feu follet représente ainsi un but à atteindre et pourtant inaccessible. Pour le compte d'Emerson, l'expression « will-of-the-wisp » procède des deux syntagmes « will » et « wisp », unis par un lien de causalité figuré par le génitif roman « of ». Si « wisp » se lit comme le fragment et suggère phonétiquement le murmure de « whisper », le terme peut bien symboliser le poète. Si, pour sa part, « will » se lit comme volonté, c'est-à-dire la faculté de se déterminer librement à agir ou à s'abstenir, en pleine connaissance de cause et après réflexion, le terme peut quant à lui symboliser le philosophe, de telle sorte que l'expression « will-of-the-wisp » fond dans un même syntagme le poète et le philosophe – tous deux *coexistent*. L'expression anglaise est particulièrement heureuse, parce qu'elle donne une représentation scripturale du devenir philosophico-poétique du sujet émersonien sans pour autant verser dans l'optimisme d'une quelconque réalisation matérielle. Si le but est que le poète et le philosophe ne fassent plus qu'un, le sujet émersonien ne peut jamais qu'être l'un *ou* l'autre.

6.3. Le devenir système du sujet

Le feu follet est un symbole qui emporte l'adhésion de nombre d'auteurs qu'Emerson lit et apprécie. Dans le livre IX de *Paradise Lost*, Satan est comparé à un feu follet au moment où il conduit Ève à l'arbre de la connaissance du bien et du mal³⁴. Dans la

³³ *Ibid.*, p. 577.

³⁴ « Lead then, said Eve. He leading swiftly rolled / In tangles, and made intricate seem straight, / To mischief swift. Hope elevates, and joy / Brightens his crest, as when a wandering fire / Compact of unctuous vapour,

deuxième partie de « The Rime of the Ancient Mariner », l'apparition de feux follets sur l'eau signale le réveil des esprits malins suite au meurtre de l'albatros, et annonce la dérive du navire vers des eaux inconnues³⁵. Enfin dans le poème 1551 d'Emily Dickinson, l'absence de Dieu est compensée par la présence d'un feu follet, faute de lueur métaphysique plus engageante³⁶. Mais c'est sans doute le feu follet de Goethe qui résonne le plus manifestement chez Emerson. Ce feu follet fait une première apparition dans *Das Märchen*, un conte paru dans la revue « Die Horen » de Schiller en 1795, puis traduit par Thomas Carlyle en 1832, avant d'être allégorisé plus solennellement dans *Faust*. Vers la fin de *Faust I*, Méphistophélès entend guider Faust vers la nuit de Walpurgis, et pour ce faire, prie un feu follet qui luit non loin de les guider à la fête païenne. Le feu follet formule alors une réponse qui permet d'illustrer la démarche que le « will-of-the-wisp » – poète-philosophe – adopte chez Emerson : « Par respect, messeigneurs, j'espère parvenir / À contraindre un peu ma nature : / Nous zigaguons toujours, il faut s'en souvenir³⁷ ».

La propriété du feu follet consiste à se déplacer en zigzag, à ne pas suivre un chemin rectiligne, mais à s'attarder alternativement à gauche ou à droite de cette ligne droite qui trace en filigrane la route à suivre. La ligne en zigzag du feu follet chez Goethe inspire ainsi la ligne sinusoïdale chez Emerson : si la première procède d'angles alternativement saillants et rentrants, la seconde décrit quant à elle des arcs de cercles à jamais incomplets. Ainsi la

which the night / Condenses, and the cold environs attends, / Hovering and blazing with delusive light, / Misleads the amazed night-wanderer from his way / To bogs and mires, and oft through pond or pool, / There swallowed up and lost, from succour far. » in John MILTON, *Paradise Lost*, New York, Longman, 1998, p. 507.

³⁵ « The very deeps did rot: O Christ! / That ever this should be! / Yea, slimy things did crawl with legs / Upon the slimy Sea. / About, about, in reel and rout / The Death-fires danc'd at night; / The water, like a witch's oils, / Burnt green and blue and white. » in William WORDSWORTH et Samuel Taylor COLERIDGE, *Lyrical Ballads*, *op. cit.*, p. 56.

³⁶ « Those — dying then, / Knew where they went — / They went to God's Right Hand — / That Hand is amputated now / And God cannot be found — / The abdication of Belief / Makes the Behavior small — / Better an ignis fatuus / Than no illumine at all — » in Emily DICKINSON, *The Complete Poems*, *op. cit.*, p. 646.

³⁷ Johann Wolfgang GOETHE, *Faust I et II*, Jean MALAPLATE (trad.), Paris, Flammarion, 1984, p. 181.

ligne sinusoïdale parcourt la circonférence de cercles qui ne se referment jamais, et poursuit inlassablement sa route. Symboliquement, c'est la démarche que doit adopter la pensée pour Emerson : le sujet pensant – le poète-philosophe – se saisit d'une pensée et suit l'arc de cercle qu'elle dessine, mais au lieu d'achever le cercle sur le mode spéculatif de la raison, il prend acte de l'incomplétude du cercle pour prévenir le retour de la pensée sur elle-même. Arrivé dans l'impasse de la pensée – au terme de l'arc de cercle –, le sujet pensant laisse alors place à son hétéronyme, qui surmonte cette interruption de la pensée et lui imprime un nouvel élan pour dessiner à son tour, au prix d'un décentrement de l'objet de pensée, un nouvel arc de cercle. Il se dessine ainsi une ligne sinusoïdale de la pensée, qui se tient toujours en mouvement et ne se referme jamais sur elle-même, comme l'illustrent, sans doute de façon anecdotique, quelques pages des manuscrits d'Emerson (*Fig. 10-12*).

28 October. You could it is to complete you must find
 a book and for it. The only by last - I found one
 kind of his doctrine, a painter, or sculptor or
 poet, is, that he actually follows the thought
 feeling with which he has indicated. He breathes
 into his figures a spirit which is his but not
 moved by his allegory the same which would
 be true in this to believe that in a former age there
 did not exist that nobility of expression which
 we have only got by and through but we have the
 use of words respecting contemporary persons.
 We see that when a letter does not produce the
 effect he produces on us.
 It is as if it is the highest word as is
 said in Homer to Sisyphus & that is that in former
 generations of ~~the~~ with almost no thought
 thought. copied - p. 276
 It is ~~hard~~ easy to enter into this region
 and every man has some moments of it in
 his years, but very very few men are able to
 keep these thoughts.
 In the chaste man the ability of the woman
 can be talked, appears to be distant by five miles
 when coming was always great when he was from
 an outward form when he was from
 an inward form. Pleasure is better when fed by
 the will in love with the world. Of what use are the
 words?
 I suppose all the paper was at this day given
 to the Americans - it is a man reported as a
 man of the misfortune to be born in France
 now oblige is the law of land of a French house
 wife.

Figure 10. Ralph Waldo Emerson Journals and Notebooks, 1820-1880 (MS Am 1280H) (132) (2).
Houghton Library, Harvard University.

115
first with it the description how entirely each relation
is derived with all the gifts of God. The same
will be given to every man to each man by the
probability the only good thing of it is may be
a corner as most men do but he is entitled to
the Confession: Only he must come & take it
The only way to make it good is always
side of the subject matter. What is not, I say
When a noble act is done, personal
beauty of good natural beauty is not
here entitled to a substantial effect of the
landscape but when it does not
not beauty depends on infinite beauty that
in the air beautiful great actions! When
He will not but he will to come from
only let his thoughts be of equal grand
By the frame joins the picture. I wish
no is in being with the words of nature
makes the central figure in the possible world
This will be ever some kind of as well as
existence independent of human nature
But I doubt this yesterday in ~~the~~ eyes
the charming beauty which purveys the
we are under a natural light. If the world
a historical sense in every part of wealth. It
Complete in her own perfection. She took of
though she has in her simple self sufficient

Figure 11. Ralph Waldo Emerson Journals and Notebooks, 1820-1880 (MS Am 1280H) (132) (3).
Houghton Library, Harvard University.

163
164
165
166
167
168
169
170
171
172
173
174
175
176
177
178
179
180
181
182
183
184
185
186
187
188
189
190
191
192
193
194
195
196
197
198
199
200
201
202
203
204
205
206
207
208
209
210
211
212
213
214
215
216
217
218
219
220
221
222
223
224
225
226
227
228
229
230
231
232
233
234
235
236
237
238
239
240
241
242
243
244
245
246
247
248
249
250
251
252
253
254
255
256
257
258
259
260
261
262
263
264
265
266
267
268
269
270
271
272
273
274
275
276
277
278
279
280
281
282
283
284
285
286
287
288
289
290
291
292
293
294
295
296
297
298
299
300
301
302
303
304
305
306
307
308
309
310
311
312
313
314
315
316
317
318
319
320
321
322
323
324
325
326
327
328
329
330
331
332
333
334
335
336
337
338
339
340
341
342
343
344
345
346
347
348
349
350
351
352
353
354
355
356
357
358
359
360
361
362
363
364
365
366
367
368
369
370
371
372
373
374
375
376
377
378
379
380
381
382
383
384
385
386
387
388
389
390
391
392
393
394
395
396
397
398
399
400
401
402
403
404
405
406
407
408
409
410
411
412
413
414
415
416
417
418
419
420
421
422
423
424
425
426
427
428
429
430
431
432
433
434
435
436
437
438
439
440
441
442
443
444
445
446
447
448
449
450
451
452
453
454
455
456
457
458
459
460
461
462
463
464
465
466
467
468
469
470
471
472
473
474
475
476
477
478
479
480
481
482
483
484
485
486
487
488
489
490
491
492
493
494
495
496
497
498
499
500

Figure 12. Ralph Waldo Emerson Journals and Notebooks, 1820-1880 (MS Am 1280H) (132) (4).
Houghton Library, Harvard University.

En prenant acte de l'impossibilité de tout saisir par le seul moyen de la pensée (« No sentence will hold the whole truth³⁸, »), Emerson entend surmonter cette difficulté en s'en remettant de façon répétée à l'hétéronyme, afin que ce dernier s'imisce dans les apories de la pensée. Suppléé par son ombre hétéronymique, le sujet émersonien se lit en fin de compte comme une créature amphibienne, capable de parcourir la surface de la terre et de sonder les profondeurs des océans : « We are amphibious creatures, weaponed for two elements, having two sets of faculties, [...]»³⁹. Dans une telle conception, le sujet émersonien possède *et* la possibilité de respirer dans l'air, *et* la capacité de respirer sous l'eau, mais n'utilise de ces compétences qu'*alternativement*. Pour autant, Emerson considère ce sujet en amont, quand ces potentialités s'expriment *en même temps*, quand elles coexistent. C'est ainsi que le sujet apparaît comme *système*, dans la mesure où c'est le sujet lui-même qui renferme ces potentialités et leurs infinies expressions singulières. Envisager ainsi le sujet comme système – le *système-sujet* – c'est faire d'Emerson un auteur éminemment romantique, dans le sens où Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy l'expriment, dans *L'absolu littéraire* et leur commentaire du « plus ancien programme systématique de l'idéalisme allemand », comme un courant à l'intérieur de l'idéalisme :

Par où donc se fait la différence ? Où – et comment –, dans l'idéalisme, le romantisme advient-il proprement lui-même ? Y a-t-il en somme une spécificité réelle du romantisme – et si oui, laquelle ?

Le trait décisif, ici, est celui qui vient se marquer dans cette proposition autour de laquelle pivote, ou plutôt s'organise, toute la seconde partie du « programme » : *la philosophie de l'Esprit est une philosophie esthétique* (§4).

La « philosophie de l'Esprit », cela désigne évidemment la philosophie (entendez désormais le Système) du Sujet lui-même, dans son idéalité ou, ce qui revient au même, son absoluité : c'est-à-dire au fond ce qu'on pourrait appeler, de manière

³⁸ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, op. cit., p. 585.

³⁹ *Ibid.*, p. 577.

assez stricte, le *Système-sujet*. Et c'est donc en ce lieu précis [...] que le romantisme s'articule à l'idéalisme spéculatif⁴⁰.

Le système-sujet présente notamment la caractéristique d'être « vivant », et de renvoyer au concept d'organisme⁴¹. Cette propriété implique deux conséquences qui précisent la définition du système-sujet : d'une part, le système-sujet s'oppose à « la philosophie de la Lettre seule (à la philosophie morte)⁴² », et d'autre part, il s'oppose aussi « au système comme simple 'compartimentage' par tables et registres⁴³ ». Sous le rapport de l'organicité, il n'existe donc pas d'écart majeur entre l'idéalisme et le romantisme, mais Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy introduisent une nuance décisive pour marquer la singularité du romantisme : « Cependant, la vie impliquée ici est la vie *belle* et l'organisme où elle a lieu et qu'elle anime (mieux vaudrait du reste, comme Schelling lui-même le fera, parler d'*organon*) est, essentiellement, l'*œuvre d'art*⁴⁴ ». Cette précision introduit des conséquences majeures, que le lecteur devine déjà à l'aune du chapitre précédent : « la beauté est l'Idée unifiante ou la généralité de l'Idée, l'idéalité de l'Idée, en tant qu'elle *relève* toutes les oppositions organiques⁴⁵ ». C'est donc la raison pour laquelle le philosophe « doit avoir autant de force esthétique que le poète⁴⁶ »

Parce que l'idée de la beauté, autrement dit, est l'idéalité même de l'Idée, l'Esthétique spéculative où culmine le Système-sujet se renverse aussi nécessairement en spéculation esthétique, c'est-à-dire s'oblige à une présentation ou une exposition elle-même esthétique. La philosophie doit s'accomplir en œuvre d'art ; l'art est l'*organon* spéculatif par excellence⁴⁷.

⁴⁰ Philippe LACOUÉ-LABARTHE et Jean-Luc NANCY, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, op. cit., p. 49.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁶ Friedrich Wilhelm SCHELLING, *Textes esthétiques*, op. cit., p. 10.

⁴⁷ Philippe LACOUÉ-LABARTHE et Jean-Luc NANCY, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, op. cit., p. 50.

Chez Emerson, le devenir système du sujet participe donc de ce geste éminemment romantique par lequel le sujet s'accomplit en amont de lui-même, se réalise dans la beauté, et s'achève en poésie⁴⁸. Dans « Nominalist and Realist », deux anecdotes du quotidien d'Emerson illustrent ce devenir. La première relate une expérience de lecture :

I find the most pleasure in reading a book in a manner least flattering to the author. I read Proclus, and sometimes Plato, as I might read a dictionary, for a mechanical help to the fancy and the imagination. I read the lusters, as if one should use a fine picture in a chromatic experiment, for its rich colors. 'Tis not Proclus, but a piece of nature and fate that I explore. It is a greater joy to see the author's author, than himself⁴⁹.

Au cours de l'activité de lecture, le nom de l'auteur n'importe pas autant que le sujet qui l'a poussé à écrire. En d'autres termes, le sujet Proclus n'importe pas autant que le système-sujet « nature et destin » qui prend une forme palpable dans le geste d'écriture de Proclus. Ainsi le sujet Proclus n'est-il qu'un passeur vers le système-sujet plus vaste, il n'est qu'une « aide mécanique » (« mechanical help »), une porte d'entrée vers la totalité unifiante de la nature, dont le sujet Emerson passe le pas quand pointe le sentiment d'étouffer dans l'édifice carcéral de sa subjectivité. Il n'est donc pas tant question de lire Proclus pour sa renommée, mais bien plus de le lire afin de solliciter l'imagination (« the fancy and the imagination ») et ainsi d'accéder au champ de la totalité naturelle. La dernière formule de cet extrait est on ne peut plus claire : il s'agit bien de lire l'auteur *par-delà* lui-même (« the author's author »), car c'est dans ce système-sujet, et donc dans l'expérience de la familiarité des sujets entre eux, que réside le véritable plaisir de lecture. Par ailleurs, la proximité des noms de Platon et de Proclus n'est sans doute pas anodine, puisque l'œuvre philosophique de Proclus se compose

⁴⁸ Cary Wolfe s'arme quant à lui de la théorie des systèmes de Niklas Luhmann pour lire dans la formulation du système autopoïétique chez Emerson la déconstruction même du romantisme : « Here again, it is not incoherence or vagueness of thought we find, I would suggest, but rather the rigor of what we might call Emerson's undoing of Romanticism ». Voir Cary WOLFE, « "The Eye Is the First Circle": Emerson's "Romanticism," Cavell's Skepticism, Luhmann's Modernity », *op. cit.*, p. 283.

⁴⁹ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 579.

principalement de commentaires de Platon⁵⁰, de sorte que le philosophe néoplatonicien apparaît comme le passeur de Platon, le passeur d'un autre passeur, un passeur de second ordre. Sous la plume d'Emerson, le système-sujet procède donc d'un double mouvement : le sujet est le passeur du système-sujet dans le même temps que le sujet est le passeur d'un autre passeur.

Une telle logique opératoire construite sur ce double mouvement se retrouve à l'œuvre dans l'expérience qu'Emerson rapporte de l'écoute du *Messie*, le célèbre oratorio de Haendel. Cette seconde anecdote procède également à une analogie entre la performance musicale et les liens qui unissent le sujet au système-sujet :

A higher pleasure of the same kind I found lately at a concert, where I went to hear Handel's Messiah. As the master overpowered the littleness and incapableness of the performers, and made them conductors of his electricity, so it was easy to observe what efforts nature was making through so many hoarse, wooden, and imperfect persons, to produce beautiful voices, fluid and soul-guided men and women. The genius of nature was paramount at the oratorio⁵¹.

Parce qu'il est habité par *la* musique de l'oratorio – c'est-à-dire, *toutes* les mélodies jouées par les instruments de l'orchestre symphonique et chantées par le chœur et les solistes *en même temps* – le chef d'orchestre symbolise le système-sujet. En lui vit la musique composée par Haendel, et c'est à lui qu'il appartient de donner une forme sonore à l'œuvre, en diffusant son « électricité » (« his electricity ») parmi les sujets musiciens. La petitesse et l'incompétence des musiciens (« the littleness and incapableness ») n'expriment pas tant le jugement d'un Emerson élitiste et condescendant, qu'un véritable point de référence ancré dans l'ordinaire, en regard de la majesté et de la grandeur du spectacle acoustique : seule

⁵⁰ Vraisemblablement entre 439 et 470, Proclus compose successivement un *Commentaire sur le « Timée »*, un *Commentaire sur le Phédon*, un *Commentaire sur le « Parménide » de Platon*, ou encore un *Commentaire de « La république »*.

⁵¹ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 579.

compte l'addition des talents individuels en forme de beauté totalisante⁵². Dans le même temps, l'oratorio se fait lui-même le sujet du système-sujet de la nature : à la manière dont le chef d'orchestre diffuse la musique parmi les musiciens, la nature se diffuse à son tour dans l'œuvre elle-même. Ainsi donc, les musiciens sont les passeurs du chef d'orchestre, lui-même passeur de Haendel, lui-même passeur de la nature. Par un jeu de translation sérielle, le génie de la nature se condense ainsi dans la forme musicale de l'oratorio dans le même temps qu'il se disperse en diverses compétences humaines limitées, fragmentées, de sorte que les limites des compétences humaines sont dépassées – transcendées – dans le temps même de leur mise au jour.

Le génie est donc affaire de collectif, et s'exprime par le système-sujet dans la mesure où ce système procède du dépassement du simple sujet : « The genius is all. The man,—it is his system: we do not try a solitary word or act, but his habit⁵³ ». Le tiret cadratin de la deuxième phrase de cet extrait suggère une aposiopèse, une interruption du discours qui semble passer sous silence une vérité teintée de scepticisme : selon la logique bipolaire émersonnienne, si le génie est « tout », le lecteur serait en droit d'attendre de lire que l'homme n'est « rien ». Or cette difficulté est surmontée par ce tiret qui annule un tel prédicat dans le même temps qu'il relie le nom « man » au système. Le système n'est pas une entité abstraite et interdite à l'homme ordinaire : il est l'affaire de chacun. La dernière phrase met ainsi la sentence prononcée – l'intuition postule la voix de l'hétéronyme poétique – au banc d'essai et subsume le sujet « man » dans la collectivité du pronom « we », lui-même sujet d'une proposition qui suggère une lecture double, articulée autour de la polysémie du verbe « try ». Dans un premier cas, où « try » se traduirait par « essayer » ou « mettre à l'épreuve », la phrase dénoncerait le confort de l'habitude en regard d'une tentative solitaire

⁵² Plus tôt dans « Nominalist and Realist », Emerson rappelle un commandement de « The Poet » qui permet de soutenir une telle lecture : « [A] man is only relative and representative nature. Each is a hint of the truth, but far enough from being the truth » *Ibid.*, p. 575.

d'expression ou d'action. Dans un dernier cas, où « try » se traduirait par « juger », la phrase affirmerait que l'expression ou l'action solitaire n'est pas jugée – elle serait même encouragée –, et que bien au contraire, seule l'est la volonté de se conformer aux expressions et aux actions passées, à cette habitude qui referme la pensée sur elle-même. Ainsi cette dernière proposition se lit-elle comme une invitation à s'extraire des cercles de l'habitude, à délaissier les sentiers battus pour ouvrir un nouveau chemin, personnel, vers le système-sujet.

Au terme de l'essai, c'est d'ailleurs la conclusion qu'Emerson tire de la conversation qu'il a, non pas entretenue avec les deux philosophes, mais écoutée, en résistant à la tentation de prendre position :

I talked yesterday with a pair of philosophers: I endeavored to show my good men that I love everything by turns, and nothing long; that I loved the centre, but doated on the superficialities; that I loved man, if men seemed to me mice and rats; that I revered saints, but woke up glad that the old pagan world stood its ground, and died hard; that I was glad of men of every gift and nobility, but would not live in their arms. Could they but once understand, that I loved to know that they existed, and heartily wished them Godspeed, yet, out of my poverty of life and thought, had no word or welcome for them when they came to see me, and could well consent to their living in Oregon, for any claim I felt on them, it would be a great satisfaction⁵⁴.

Dans son article « “Bi-Polar” Emerson : “Nominalist *and* Realist” », Joseph Urbas souligne que ce passage de l'essai procède d'une entrée de journal qui rapporte une conversation entre Bronson Alcott et Charles Lane en avril 1843, avant que ces derniers ne fondent Fruitlands, au mois de juin de la même année⁵⁵. Qu'Emerson refuse de se positionner en faveur de l'un ou de l'autre constitue en soi une prise de position *contre* les deux philosophes, et plus précisément contre leurs positions respectives et unilatérales. Joseph Urbas lit dans la retraite d'Emerson un désir de synthèse des deux positions⁵⁶, tandis que Russell Goodman lit dans

⁵³ *Ibid.*, p. 576.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 587.

⁵⁵ Joseph URBAS, « « Bi-Polar » Emerson: « Nominalist and Realist » », *op. cit.*, p. 81.

⁵⁶ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 82.

ce passage final la preuve tangible d'un Emerson instable, qui affirme se retirer de la discussion alors même que les signes donnent à penser qu'il penche en faveur du nominaliste : « Although he withdraws from the dispute after presenting it, Emerson may be said to side with the nominalist in his emphasis on a universe of aspects that does not permit a final or stable account of itself, and in his depiction of himself as liking 'everything by turns and nothing long'⁵⁷ ». Dans un geste sans doute émersonien, il ne sera pas question ici de confirmer ou d'infirmer l'une ou l'autre de ces lectures, mais plutôt de lire ce passage comme le geste d'écriture performatif du système-sujet.

Dans cet extrait, l'articulation entre la voix d'Emerson et celle de son hétéronyme prend des atours différents de ceux évoqués plus haut. Le marqueur temporel « yesterday » et la forme conjuguée au prétérit de « talk » ouvrent une narration dont l'action se déroule au passé. Cette narration est pourtant mise en échec dès le troisième verbe, conjugué au présent : « I love everything by turns, and nothing long ». L'irruption d'un présent de vérité générale et la force gnomique de la formule laissent penser que la voix est celle de l'hétéronyme poétique d'Emerson. Ce sentiment est d'ailleurs renforcé par les compléments « everything », opérateur de parcours de la totalité qui s'arrête pourtant sur chacun des termes, et son opposé « nothing ». La formule s'avère même paradoxale si le présent de vérité générale est confronté aux compléments de temps : « by turns » pointe vers l'alternance successive, tandis que « long » infirme le caractère intemporel de l'amour porté à toute chose. En d'autres termes : ce qui est éternel, c'est que tout soit éphémère. Le verbe « endeavor » souligne quant à lui une tentative à la fois appliquée et avortée, de sorte qu'il faut lire dans cette première phrase l'impossibilité d'Emerson à avoir fait parler son hétéronyme poétique lors de la conversation.

⁵⁷ Russell B. GOODMAN, « Paths of Coherence through Emerson's Philosophy: The Case of « Nominalist and Realist » », in Branka ARSIC et Cary WOLFE (dir.), *The Other Emerson*, Minneapolis, University of Minnesota Press, p. 57.

Les quatre propositions relatives qui suivent sont pourtant rédigées au prétérit et laissent penser qu'Emerson déploie à la surface du texte l'arsenal de propositions que son hétéronyme *aurait pu* proférer à l'encontre des deux philosophes. Mais au moment de la conversation, Emerson n'était alors qu'Emerson, et c'est seulement avec l'esprit d'escalier, et au terme du retard caractéristique du poète, que la pensée dissimulée en amont du sujet Emerson trouve enfin son expression. Si le silence de la conversation contient *déjà* toutes ces propositions en germe, ce n'est que le lendemain qu'Emerson trouve enfin les mots. Sous les allures de lamentation que prend la question rhétorique, « Could they but once understand » pointe paradoxalement la fierté de ne pas être compris des deux philosophes, dans un écho à « Self-Reliance » et la célèbre déclaration « To be great is to be misunderstood⁵⁸ », de sorte que ce passage se lit comme l'œuvre d'un Emerson « total », d'un Emerson essayiste *et* poète, d'un Emerson devenu *poésie*, d'un système-sujet, qui se situe *par-delà* les positions unilatérales de pensée. Sans doute n'est-il pas anodin que cet essai referme le second volume des *Essais*, dans la mesure où Emerson parachève ici la libération poétique espérée dans « The Poet », et libère sa propre pensée de l'univers carcéral de l'intellect pour la projeter au dehors, dans un dernier geste d'abandon, celui d'une retraite solitaire (« I [...] heartily wished them Gospeed ») que l'entrée de journal rapporte en ces termes : « And so I parted from the divine lotos-eaters⁵⁹. »

⁵⁸ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 265.

⁵⁹ Ralph Waldo EMERSON, *Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson, Volume VIII: 1841-1843*, *op. cit.*, p. 386-387.

Interlude : L'engendrement de la nature

Now I see the secret of the making of the best
persons,
It is to grow in the open air and to eat and sleep with
the earth.

[...]

Now I re-examine philosophies and religions,
They may prove well in lecture-rooms, yet not prove
at all under the spacious clouds and along the
landscape and flowing currents.

Walt Whitman,
« Song of the Open Road »

À travers les masques poétiques de Bacchus, Merlin, Uriel et Saadi, l'inspiration divine, l'autorité de la rime, la recherche de la vérité et la solitude sont autant de préceptes symboliques auxquels le poète en devenir est tenu d'adhérer pour trouver son expression. Mais ces différents avatars de la mythopoièse permettent de formuler une théorie qui semble cantonner la pratique poétique au maigre espoir de son exercice. À vrai dire, le recueil *Poems* ne permet pas de résoudre un tel paradoxe de manière aussi convaincante que le propose *May-Day and Other Pieces*. Dans ce deuxième recueil de poèmes, il ne s'agit plus d'une mythologie mais d'une matérialisation des espoirs mythologiques, d'une expérimentation dont le but est d'engendrer un homme appelé à être poète. Il en va d'une certaine pragmatique de la nature qui prend la forme d'un guide poétique pour le lecteur : pour le sceptique, voire le cynique, qui se demanderait non pas *comment*, mais *où* habiter en poète, « My Garden » délimite le périmètre de la sphère privée comme un lieu propice au mode d'existence poétique ; pour celui qui se demanderait comment se manifeste le chant des muses, « The Harp » introduit une correspondance entre les harmonies produites par la harpe éolienne et le chant des muses ; pour le lecteur qui s'interrogerait sur la relation qu'il peut entretenir avec la nature, « Song of Nature » lance un appel à l'exégèse de la nature.

Le territorialisation de l'habiter

Dans son essai « Politics », Emerson évoque une nature « despotique » dont l'autorité ne peut être mise à mal, pas même par le « plus malin de ses fils ». Régime despotique, la nature n'énonce pas sa loi et il appartient aux hommes de la déchiffrer¹. Le poème « Nature I », publié en 1867 dans *May-Day and Other Pieces*, confirme le despotisme de la nature, mais souligne également la capacité de cette dernière à aimer ses membres :

Nature, hating art and pains,
Baulks and baffles plotting brains;
Casualty and Surprise
Are the apples of her eyes;
But she dearly loves the poor,
And, by marvel of her own,
Strikes the loud pretender down².

La nature, hors d'atteinte, érige une barrière contre ceux qui s'enhardiraient à comploter contre elle. Le deuxième vers de l'extrait matérialise cette frontière : l'allitération en « b » est une mesure de la distance qui sépare la nature des complotistes, réduits à de simples « cerveaux » ; le redoublement des consonnes au cœur des termes « baffle » et « plotting » impose les voyelles courtes qui les précèdent, comme pour signaler la mise en déroute de toute mutinerie. Les deux vers qui suivent sont encore plus sombres et énigmatiques : il semblerait ainsi que la mort et la surprise constituent les sentences auxquelles s'exposent ceux qui osent défier la nature du regard (« the apples of her eyes »). Plus encore, tandis que la nature terrasse sans pitié les vils esprits, elle sait dans le même temps se montrer aimante envers les « pauvres ». Dans l'économie du poème, la nature constitue un refuge pour les plus démunis contre l'oppression des puissants : « For nature listens in the rose, / And hearkens in the berry's bell, / To help her friends, to plague her foes, / And like wise God

¹ *Ibid.*, p. 560.

she judges well »³. Il s'agit donc bien d'une nature qui légifère, qui redresse les torts et dérive son autorité de Dieu, à la manière dont le Christ promet les Cieux aux pauvres et condamnent les opulents au malheur.

Dans son ensemble, la nature constitue ainsi un territoire discriminant où la corruption est impossible. Mais pour trouver refuge, nul besoin de s'aventurer bien loin : un jardin peut suffire. C'est ce que suggère le poème « My Garden », qui fait l'éloge des terres qu'Emerson acquiert à Walden Pond en 1845 et sur lesquelles Thoreau construit sa cabane la même année :

If I could put my woods in song,
And tell what's there enjoyed,
All men would to my gardens throng,
And leave the cities void⁴.

Ce premier quatrain s'ouvre en même temps sur l'aveu d'une impossible expression des merveilles que recèle le jardin et l'affirmation du désir qui survit pourtant à l'échec annoncé. D'ailleurs, ces merveilles ne sont pas nommées explicitement, mais simplement suggérées par l'expression euphémistique « what's there enjoyed » : le pronom « what » creuse le vide sémantique, l'adverbe « there » localise sans précision, seul le prédicat « to be enjoyed » décrit faiblement l'effet produit par le jardin. Mais il s'agit bien de merveilles, ou même d'un ensorcellement, car ce chant impossible, s'il pouvait être composé, attirerait les citadins, dans un écho au conte des frères Grimm sur le joueur de flûte de Hamelin⁵. Il en va donc d'une double incommunicabilité : les merveilles ne peuvent être décrites, et le chant du jardin ne peut être composé. Marquée par le sceau de cette faillite, la voix du poème est

² Ralph Waldo EMERSON, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Poems. A Variorum Edition*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 2011, n° . 12/9, p. 416.

³ *Ibid.*

⁴ Ralph Waldo EMERSON, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Poems. A Variorum Edition, op. cit.*, p. 433.

⁵ Dans « My Garden », la conduite des hommes vers le jardin d'Emerson se solderait par une récompense, tandis que dans le célèbre conte, la conduite des enfants hors de la ville punit les citadins de leur avarice.

condamnée à composer un chant périphérique qui fonde son éloge du jardin précisément dans l'absence référentielle.

La nature n'est donc plus simplement un espace de liberté infini régi par une loi absolue, elle peut aussi apparaître comme un sanctuaire secret où chacun a la possibilité de trouver refuge et de se protéger des affres de la vie urbaine. Mais il ne faut pas s'y méprendre, le jardin dont Emerson vante les merveilles n'est pas celui de sa propriété dans Concord même, mais un terrain qui borde l'étang de Walden, déserté de toute activité humaine :

The sowers made haste to depart,—
The wind and the birds which sowed it;
Not for fame, nor by rules of art,
Planted these, and tempests flowed it⁶.

Ce terrain, jadis cultivé, a été rendu à la nature qui, sans aucune aide humaine et sans poursuivre de but quelconque, a planté des chênes et des pins et en a pris soin. La strophe ne s'attarde guère sur le sort des « semeurs » qui se sont empressés de quitter les lieux, leur histoire s'arrête à l'aposiopèse qui clôture le vers. Seule compte la capacité de la nature à s'engendrer elle-même par l'entremise des éléments (« The wind », « the tempests ») et des oiseaux – ses enfants – qui œuvrent de concert à la prospérité des lieux.

L'habiter est donc celui d'un territoire assez vaste et l'absence d'activité humaine laisse penser qu'il constitue un monde à part. Ce territoire est alors métonymique de la nature sauvage et le promeneur, comme le poète, peut momentanément congédier la société. Sur ce sujet, les premières strophes du poème « Waldeinsamkeit » tracent le périmètre au sein duquel la relation amicale entre l'individu et la nature peut s'épanouir⁷ :

⁶ Ralph Waldo EMERSON, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Poems. A Variorum Edition, op. cit.*, p. 434.

⁷ Il est à noter que le premier brouillon pour « Waldeinsamkeit » a été composé par Emerson au cours de son séjour chez son ami John Murray, un magnat des chemins de fer, au mois d'août 1857. La propriété se situe à Naushon Island, entre New Bedford et Martha's Vineyard, et s'étend sur plus de dix kilomètres. Il faut donc

I do not count the hours I spend
In wandering by the sea;
The forest is my loyal friend,
Like God it useth me.

In plains that room for shadows make
Of skirting hills to lie,
Bound in by streams which give and take
Theirs colors from the sky;

Or on the mountain-crest sublime,
Or down the oaken glade,
O what have I to with time?
For this the day was made⁸.

Le territoire que peignent ces quelques vers prend l'allure d'un paysage virtuel et unique constitué d'une forêt, de plaines, de collines, de cours d'eau, d'un ciel coloré, d'une montagne et d'une clairière. Saturé de différents reliefs, ce tableau est en fait un paysage de la mémoire où défilent les différents lieux qu'Emerson a fréquentés : un séjour à Naushon Island, et des promenades près de chez lui à Concord⁹. La nature constitue donc ce territoire de l'habiter qui s'éprouve, plus qu'il ne s'exprime. Sa force d'attraction se dévoile à celui qui s'y aventure et intime à ce dernier d'y élire résidence, comme dans les dernières strophes de « My Garden » :

But the meanings cleave to the lake,
Cannot be carried in book or urn;
Go thy ways now, come later back,
On waves and hedges still they burn.

These fates of men forecast,
Of better men than live today,
If who can read them comes at last,

garder à l'esprit que « My Garden » et « Waldeinsamkeit » traitent de territoires naturels privés et décrivent une nature qui n'est jamais fondamentalement inquiétante ou dangereuse. Voir Ralph Waldo EMERSON, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Poems. A Variorum Edition*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 2011, n° . 12/9, p. 463.

⁸ Ralph Waldo EMERSON, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Poems. A Variorum Edition*, op. cit., p. 464.

⁹ *Ibid.*, p. 463.

He will spell in the sculpture, 'Stay'¹⁰.'

Car le sens est propre à la nature et ne peut lui échapper (« But the meanings cleave to the lake »), il appartient donc à chacun de se plonger au cœur de la nature pour devenir meilleur. Suspendue à la condition d'être en mesure de « lire » les signes et le sens de la nature, la promesse d'une réforme de soi prend des allures prophétiques et rassurantes : c'est bien parce que l'avenir est certain (« These fates of men forecast / Of better men than live today ») qu'il n'est d'autre effort à fournir que celui de « rester », et par extension « habiter » ce territoire.

La nature constitue ainsi le territoire de l'habiter, un territoire à conquérir, ou même reconquérir, non pas pour le dominer, mais pour se réformer soi-même, à distance de la société. Il en va donc d'une pragmatique de l'habiter qui vise à donner une ample latitude au territoire nécessaire à l'épanouissement du « moi », autrement relégué au second rang au cœur des villes.

La correspondance de la harpe éolienne

Que le territoire de l'habiter s'éprouve plus qu'il ne s'exprime ne s'explique pas simplement par la prédilection d'Emerson pour la mystique. À la lecture des poèmes « My Garden » et « The Harp », il semble que la nature se charge de composer elle-même ses poèmes, et l'instrument de la harpe éolienne permet l'écoute, si ce n'est la capture, des poèmes que chantent les muses. Cette correspondance entre le chant des muses et leur vocalisation terrestre par l'intermédiaire de la harpe éolienne se manifeste tout d'abord dans le poème « My Garden » :

Æolian harps in the pine
Ring with the song of the Fates;

¹⁰ *Ibid.*, p. 435.

Infant Bacchus in the vine,—
Far distant yet his chorus waits.

Canst thou copy in verse one chime
Of the wood-bell's peal and cry,
Write in a book the morning's prime,
Or match with words that tender sky¹¹?

Si les harpes éoliennes traduisent les chants du destin, elles marquent aussi la distance qui sépare le soliste Bacchus du chœur des hommes, tant et si bien que la transcription des notes divines, leur traduction, relève de la frustration. Comme le souligne Danielle Follett, cette strophe fait écho à une entrée de journal de 1851, dans laquelle Emerson se désespère de traduire le chant de harpe en notes musicales : « Ah, when! Ah, how rarely! Can he draw a true Æolian note from the harp¹²... » Si l'insatisfaction semble être de mise, la harpe éolienne produit pourtant des vers divins palpables qui instruisent le poète de leur parcours à travers la nature, plus qu'ils ne dévoilent leur substance :

Wonderful verse of the gods,
Of one import, of varied tone;
They chant the bliss of their abodes
To man imprisoned in his own.

Ever the words of the gods resound;
But the porches of man's ear
Seldom in this low life's round
Are unsealed, that he may hear.

Wandering voices in the air,
And murmurs in the world,
Speak what I cannot declare,
Yet cannot all withhold¹³.

¹¹ Ralph Waldo EMERSON, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Poems. A Variorum Edition*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 2011, n° . 12/9, p. 434.

¹² Ralph Waldo EMERSON, *Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson, Volume XI: 1848-1851*, Cambridge, Harvard University press, 1975, n° . 16/11, p. 373.

¹³ Ralph Waldo EMERSON, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Poems. A Variorum Edition, op. cit.*, p. 434-435.

Les termes évoquant le mouvement permettent de retracer la route des vers célestes : ils proviennent d'une source commune (« Of one import »), ils résonnent dans le cœur emprisonné de l'homme (« Ever the words of the gods resound »), ils errent à travers la nature (« Wandering voices in the air ») et il est bel et bien impossible de tous les retenir (« Yet cannot all withhold »). Transcendants, les chants des dieux se dérobent à celui qui se risque à leur capture et le poète est contraint de procéder par circonvolution pour, si ce n'est traduire les voix divines, suivre leurs errances à travers la nature.

L'échec n'est pas total pour autant, et les strophes produites à partir de cette expérience semblent même *déjà* relever d'un exercice poétique qui sort de l'ordinaire. Le poète se distingue tout d'abord du commun des mortels par sa *capacité* à observer l'*incapacité* des hommes à faire sens des chants de la nature. Le motif carcéral fait ici son retour, et les hommes, dont l'individualité est subsumée dans le genre humain singulier, sont prisonniers (« man imprisoned ») et sourds (« the porches of man's ear / [...] Are unsealed »).

Le poète est par ailleurs en mesure d'identifier les nuances de tonalité que produit un seul et même élan prosodique céleste (« Of one import, of varied tone; ») pour en déduire que les harmonies qui en résultent chantent la « félicité » des demeures divines (« the bliss of their abodes »). Les harpes éoliennes traduisent bel et bien un sens que le langage rend par le terme idoine de félicité, un bonheur sans mélange de tonalités, calme et durable. D'ailleurs, dans l'économie générale du poème, la félicité est autrement rendue par une rigueur prosodique qui ne déroge jamais à la succession de quatrains aux rimes alternées, comme pour récompenser régulièrement le lecteur d'une rime familière qui lui intime de « rester », d'« habiter » ce territoire poétique où souffle la muse – comme si finalement la structure rythmique emprisonnait pourtant le lecteur, là où le vers libre de Whitman cherche à le libérer.

Le poème « The Harp » reprend sensiblement le même argument, mais grossit le trait qui sépare les prouesses expressives de la harpe éolienne de celles du poète. Le poème,

publié en 1876 dans *Selected Poems*, est une version réduite de « May-Day » qui ouvre le recueil *May-Day and Other Pieces* de 1867. Selon Albert von Frank, le texte du poème aurait été composé en 1861¹⁴, et une entrée de journal de la même année relate des souvenirs d'enfance qui rappellent la joie éprouvée à l'écoute de la harpe éolienne et à la lecture de poésie :

How sufficing was mere melody! The thought, the meaning was insignificant; the whole joy was the melody. for that I read poetry, & wrote it; and in the light of that memory I ought to understand the doctrine of the Musicians, that the words are nothing, the air is all.

What a joy I found, & still can find, in the Aeolian harp! What a youth find I still in Collins's "Ode to Evening," & in Gray's "Eton College"! What delight. I owed to Moore's insignificant but melodious poetry! That is the merit of Clough's "Bothie," that the joy of youth is in it. Ah the power of the spring! and, ah the voice of the bluebird¹⁵!

À l'aune de ces quelques lignes, il se dessine une équivalence entre les chants de la harpe éolienne et ceux de la poésie, de telle sorte que le poète, principalement présenté comme un « Seer » et un « Namer » dans l'essai « The Poet », se révèle également « Hearer ». Danielle Follett remarque même à juste titre que « si la vue est le sens le plus important dans la prose d'Emerson, dans la poésie c'est l'ouïe qui l'emporte¹⁶ », et particulièrement dans « The Harp » où les talents poétiques de la harpe éolienne n'ont aucun égal, pas même parmi Homère, Milton, Shakespeare, Collins, Byron, Scott ou Wordsworth¹⁷. Le poème s'ouvre sur l'éloge d'un poète inconnu :

One musician is sure,
His wisdom will not fail,
He has not tasted wine impure,
Nor bent to passion frail.

¹⁴ *Ibid.*, p. 583.

¹⁵ Ralph Waldo EMERSON, *Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson, Volume XV: 1860-1866*, Cambridge, Harvard University press, 1982, n° . 16/15, p. 118.

¹⁶ Danielle FOLLETT, *La harpe éolienne et le hasard: Coleridge, Emerson, Thoreau, Cage*, Paris 8, 2010, p. 237.

¹⁷ Ralph Waldo EMERSON, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Poems. A Variorum Edition, op. cit.*, p. 586.

Age cannot cloud his memory,
Nor grief untune his voice¹⁸,

De la même manière que l'essai « The Poet » , ces premiers vers définissent le poète par la logique discursive du négatif¹⁹. Le début de la strophe dresse la liste des obstacles qui pourraient se dresser sur le chemin de l'expressivité poétique mais que cette dernière écarte systématiquement : aucun défaut de « sagesse » ou de « mémoire », aucune tentation d'un « vin impur », aucune inclination pour quelque « passion fragile », aucune « discordance » de sa voix. Ce poète n'est soumis à aucune des altérations mentionnées et il incarne un musicien hors pair qui s'épanouit dans la négation d'une faillite éthique : il ne cède pas à la tentation et reste maître de lui-même en toute circonstance.

Si cette première strophe ne dévoile pas l'identité du poète, elle nourrit le désir du lecteur de la découvrir, avant que la deuxième strophe ne pose ouvertement la question, en préambule solennel à la révélation qui suit :

Who is the Bard thus magnified?
When did he sing? and where abide?

Chief of song where poets feast
Is the wind-harp which thou seest
In the casement at my side.

Æolian harp,
How strangely wise thy strain!
Gay for youth, gay for youth,
(Sweet is art, but sweeter truth,)
In the hall at summer eve
Fate and Beauty skilled to weave.
From the eager opening strings
Rung loud and bold the song.
Who but loved the wind-harp's note²⁰?

¹⁸ *Ibid.*, p. 584.

¹⁹ Voir chapitre 5.

²⁰ Ralph Waldo EMERSON, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Poems. A Variorum Edition, op. cit.*, p. 585.

Dans l'économie de ces trois strophes, il se dégage le sentiment que le lecteur est invité à une soirée mondaine au cours de laquelle la harpe éolienne lui est présentée : il s'enquiert tout d'abord de l'identité du mystérieux invité dont l'hôte – la voix poétique – chante les louanges, cet hôte situe brièvement cet invité comme le plus grand poète parmi les convives (« Chief of song where poets feast »), avant de lui présenter directement le lecteur. La harpe éolienne est par ailleurs décrite comme une tisserande, une profession qui s'explique sans doute par les similitudes anatomiques entre l'instrument et le métier à tisser. Ainsi la harpe éolienne est présentée à la fois comme une artisane et une artiste : ses cordes tissent le « destin » et la « beauté » et elles chantent « fort ».

Cette personnification de la harpe éolienne est par extension celle d'une muse dont le souffle inspire les poètes. Il s'agit, pour ainsi dire, d'une pragmatique de l'influence divine dans l'ordinaire de la sphère privée. L'inspiration céleste n'est ainsi plus seulement l'apanage d'un quelconque poète lui-même inaccessible, elle peut désormais se donner à tous, au pied d'un arbre ou dans l'encadrement d'une fenêtre, dans tout endroit où le vent souffle à travers la harpe éolienne.

L'appel de l'exégèse

Cette pragmatique permet à Emerson d'observer que la nature se chante elle-même dans un élan génératif. Dans « Song of Nature », de la même manière que la sphinge se lamentait de ne trouver de poète qui puisse répondre justement à ses questions, la nature se désespère d'accueillir en son sein un poète nouveau qui sera à même d'interpréter les signes qu'elle laisse derrière elle. Si la plainte reste identique à deux décennies d'intervalle, l'impétueux poète de « The Sphinx » a été écarté et son dialogue avec la sphinge laisse place au monologue d'une nature qui en appelle à son interprète. Les premières strophes du poème dévoilent tout d'abord les étapes qui doivent permettre l'exégèse de la nature :

Mine are the night and morning,

The pits of air, the gulf of space,
The sportive sun, the gibbous moon,
The innumerable days.

I hide in the solar glory,
I am dumb in the pealing song,
I rest on the pitch of the torrent,
In slumber I am strong.

No numbers have counted my tallies,
No tribes my house can fill,
I sit by the shining Fount of Life,
And pour the deluge still²¹;

La première strophe met en lumière l'espace que la nature ouvre pour son exégète : les trous d'air (« The pits of air ») et le vide spatial (« the gulf of space ») sont autant d'espaces laissés vacants pour le poète. Mais plus qu'un simple appel du pied, un véritable jeu de séduction érotique est suggéré par l'humeur badine du soleil (« The sportive sun ») et la polysémie du terme « gibbous » : accolé au terme « moon », l'épithète permet de décrire une lune dans le deuxième ou le troisième quart, mais pour lui-même, il désigne le caractère « bossu » de la lune, et double ainsi le caractère sexuel de ce troisième vers. La deuxième strophe prend la suite de cette invitation, et dévoile le jeu de la nature : cette dernière se « cache », elle reste « muette », elle se « prélassé » et elle « sommeille » dans l'attente d'être conquise. Ses manières lui valent d'ailleurs de se languir et de patienter auprès de l'éclatante « source de vie » dans la troisième strophe.

Véritable mère nourricière, la nature revient ensuite sur ses œuvres séculaires et leur donne une expression, comme pour vanter ses mérites :

I wrote the past in characters
Of rock and fire the scroll,
The building in the coral sea,
The planting of the coal.

²¹ *Ibid.*, p. 453.

And thefts from satellites and rings
And broken stars I drew,
And out of spent and aged things
I formed the world anew ;

What time the gods kept carnival,
Tricked out in star and flower,
And in cramp elf and saurian forms
They swathed their too much power.

Time and Thought were my surveyors,
They laid their courses well,
They boiled the sea, and baked the layers
Of granite, marl, and shell²².

La nature se déclare écrivain (« I wrote ») et son texte donne le sentiment de se substituer aux Écritures et de requérir une exégèse qui tarde à venir : « But he, the man-child glorious,— / Where tarries he the while²³? » Il est intéressant de noter que cette remarque, qui s'applique bien au poème « Song of Nature », a tout d'abord été formulée par Thomas Constantinesco au sujet de ce passage de *Nature* :

“Every scripture is to be interpreted by the same spirit which gave it forth,”—is the fundamental law of criticism. A life in harmony with nature, the love of truth and of virtue, will purge the eyes to understand her text. By degrees we may come to know the primitive sense of the permanent objects of nature, so that the world shall be to us an open book, and every form significant of its hidden life and final cause²⁴.

Selon les termes de l'essai, « [la] nature n'est lisible que par l'esprit dans dont elle est issue et dont elle est l'image²⁵ », de telle sorte que, pour en revenir à « Song of Nature », le lecteur est appelé à devenir lui-même poète, et donc exégète de la nature.

²² *Ibid.*, p. 453-454.

²³ *Ibid.*, p. 454.

²⁴ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 25.

²⁵ Voici précisément les observations de Thomas Constantinesco qui encadrent la citation de *Nature* : « Se substituant aux Écritures, la nature se fait texte et requiert, comme elles, un travail d'exégèse pour en clarifier le sens qui, sinon, nous demeurerait opaque [...]. La nature n'est lisible que par l'esprit dont elle est issue et dont elle est l'image. En ce sens, *Nature* souscrit à la théorie des correspondances du théosophe suédois Emmanuel

L'économie du poème obéit à un mouvement binaire qui oscille entre la célébration des œuvres de la nature et le désir inassouvi de cette dernière de trouver un exégète à sa mesure. À ce titre, ses lamentations ne doivent pas tant se lire comme le témoignage d'un scepticisme sur le potentiel poétique de l'homme que comme l'invitation sans cesse renouvelée à se plonger, à pénétrer dans ce territoire :

I travail in pain for him,
My creatures travail and wait;
His couriers come by squadrons,
He comes not to the gate.

Twice I have moulded an image,
And thrice outstretched my hand²⁶,

La main que la nature tend à l'homme est symbolique de son désir d'exégèse et par extension, du désir de l'engendrement du poète. Si le lecteur doit tout d'abord abandonner le recueil pour se plonger dans la nature, il peut le faire avec l'assurance que la promesse de son union avec la nature sera tenue, car le poème constitue, d'un point de vue métapoétique, la preuve tangible que la nature se laisse interpréter à la faveur d'un esprit poétique.

Swedenborg (1688-1772), pour qui les choses de la nature sont des corrélats de l'esprit. » in Thomas CONSTANTINESCO, *Ralph Waldo Emerson. L'Amérique à l'essai*, Paris, Editions Rue d'Ulm, 2012, p. 40.

²⁶ Ralph Waldo EMERSON, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Poems. A Variorum Edition, op. cit.*, p. 455.

Troisième partie : Anarchiste

Au fond je considère l'époque contemporaine comme un interrègne pour le poète, qui n'a point à s'y mêler : elle est trop en désuétude et en effervescence préparatoire, pour qu'il ait autre chose à faire qu'à travailler avec mystère en vue de plus tard ou de jamais et de temps en temps à envoyer aux vivants sa carte de visite, stances ou sonnets, pour n'être point lapidé d'eux, s'ils le soupçonnaient de savoir qu'ils n'ont pas lieu.

Stéphane Mallarmé,
« Lettre à Paul Verlaine »

There is no chance, and no anarchy, in the universe.
All is system and gradation.

Ralph Waldo Emerson
"Illusions"

Sous son titre peut-être provocateur, cette partie entend, non pas présenter, mais interroger le caractère anarchiste du système-sujet d'Emerson. Dans sa volonté de réformer le moi, de l'émanciper du carcan social et de l'affranchir de l'influence oppressante du passé ou de la tyrannie des œuvres passées, le système-sujet rejette-t-il véritablement toute autorité, toute règle, ou fonde-t-il un nouvel ordre, se soumet-il à une nouvelle hiérarchie dans son entreprise de libération ? Il s'agit pour cela d'explorer les potentialités du système-sujet et de mettre au jour les limites auxquelles il est confronté dans son entreprise d'évasion du panoptique social. Il n'est donc pas question de présenter Emerson comme un militant politique radical, mais de comprendre quels obstacles se dressent sur le chemin de l'affirmation de soi, et de présenter la méthode par laquelle Emerson entend « ébranler toute chose » (« I unsettle all things.¹ ») pour faire tomber l'édifice d'un « moi » sédentaire et le préserver de toute nouvelle ossification.

¹ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 412.

L'hypothèse anarchiste permet en outre de s'interroger sur la place réservée au lecteur dans sa fréquentation de l'œuvre et la relation qu'il lui revient d'entretenir avec le système-sujet émersonien. Cette relation se révèle de prime importance, car le système-sujet, s'il se réclame pourtant d'une liberté totale, semble néanmoins enfermé dans la poétique d'Emerson. L'œuvre émersonienne tiendrait-elle en fin de compte de l'hétérotopie, d'une utopie restreinte au texte, ou se présente-t-elle comme un manifeste, qui engage le lecteur dans sa propre libération poétique ?

Le propos s'articule principalement autour de trois textes qui permettent d'illustrer les traits caractéristiques de l'anarchisme émersonien : « Self-Reliance », « The Over-Soul » et « The Transcendentalist » sont trois textes fondateurs qui, lus ensemble, donnent une épaisseur ontologique au système-sujet émersonien. Plus encore, ces trois textes dessinent un devenir qui fait écho à la pensée de Kierkegaard, dont les stades – esthétique, éthique, religieux – sont autant d'« étapes sur le chemin de la vie² ». « Self-Reliance », « The Over-Soul » et « The Transcendentalist » comportent tous, dans une certaine mesure, les moments esthétique, éthique et religieux, et cette partie s'attache à les lire dans un ordre qui tente de rendre justice au mouvement de ce devenir. « Self-Reliance » appelle une révolution d'ordre esthétique. En effet, le concept de confiance en soi affirme la foi en l'intuition, proclame l'indicible des valeurs et refuse une conception traditionnelle du temps. Il s'agit là de trois traits caractéristiques du mystique, et c'est en ce sens que « Self-Reliance » se lit volontiers comme un manifeste du mysticisme (Chapitre 7). Mais à ces trois traits caractéristiques s'ajoute un autre – l'unité du monde par-delà son apparente pluralité – et si ce trait se dévoile déjà dans « Self-Reliance », il surgit plus manifestement dans « The Over-Soul », qui engage une conversion éthique. Tandis que la confiance en soi commande une révolution esthétique et la dissolution solitaire du sujet dans l'inanité de l'instant, la surâme

exige une conversion éthique, un rappel du sujet et sa réinsertion dans la société. Mais dans un geste paradoxal, cette conversion éthique participe elle aussi d'une dissolution du sujet, non plus dans la vacuité du moment, mais dans la pluralité de la société (Chapitre 8). Contre ce danger qui guette le sujet – celui d'une double dissolution – « The Over-Soul » et « The Transcendentalist » formulent la nécessité d'un référent métaphysique comme la condition sous laquelle les dissolutions sont acceptables. À quoi bon tout abandonner ? Pour trouver Dieu en personne (Chapitre 9).

² Sören KIERKEGAARD, *Étapes sur le chemin de la vie*, F. PRIOR et M.-H. GUIGNOT (trad.), Paris, Gallimard, 1948.

Chapitre 7.

Une révolution esthétique mystique

On doit en finir avec cette superstition des textes et de la poésie *écrite*. La poésie écrite vaut une fois et ensuite qu'on la détruisse. Que les poètes morts laissent la place aux autres. [...] Sous la poésie des textes, il y a la poésie tout court, sans forme et sans texte.

Antonin Artaud,
En finir avec les chefs-d'œuvre

Dans son essai « Self-Reliance », Emerson promeut un idéal qui porte le nom de « confiance en soi », et qui doit mettre un terme à toute forme de dépendance intellectuelle et de conformisme social. Dans l'économie de l'essai, il en va d'une véritable révolution esthétique qui doit permettre au sujet de se libérer du joug de la tradition et du carcan de la norme. En ce sens, « Self-Reliance » offre une réponse positive aux questions inaugurales de *Nature*, ce premier essai qui interrogeait la possibilité d'entretenir une relation originale avec l'univers, et celle de faire l'exercice d'une poésie ou d'une philosophie d'intuition plutôt que de tradition¹.

De nombreux auteurs se sont intéressés à cet essai, dont la richesse thématique et la densité du propos ont permis de produire des lectures aussi diverses que variées. Mais cela ne signifie pas que ces lectures sont contradictoires, car au contraire, elles se répondent. Par exemple, tandis que Michel Imbert met en avant la célébration de l'individualisme auquel l'essai s'adonne², Élise Domenach insiste pour sa part sur le scepticisme en germe qui

¹ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 7.

² Michel IMBERT, « "Self-Reliance" : l'individualisme ou l'infini en personne », in François BRUNET et Anne WICKE (dir.), *L'œuvre en prose de Ralph Waldo Emerson*, Paris, Armand Colin, pp. 95-113.

traverse le texte³. Ce chapitre propose à son tour une lecture complémentaire de cet essai, et montre dans quelle mesure « Self-Reliance » engage une révolution esthétique mystique.

Dans *The Varieties of Religious Experience*, William James caractérise le mysticisme par quatre traits majeurs. L'ineffabilité est le premier trait distinctif de l'état d'esprit mystique : le sujet met en doute la capacité du langage à fidèlement rendre compte de son état. Il en découle que l'objet de cette expression ne peut être transmis et qu'il appartient au sujet autre de faire l'expérience de l'état mystique pour lui-même. Le deuxième trait distinctif est l'intuition, et plus précisément, la capacité du sujet à voir dans des états d'illumination et de révélation des sources valides de connaissance. Le troisième trait distinctif est l'instabilité. En effet, l'état mystique ne peut être soutenu très longtemps, il ne peut être qu'imparfaitement décrit à partir du souvenir. Enfin, le quatrième trait distinctif est la passivité : si le sujet peut entreprendre des actions pour faciliter l'accès à l'état mystique, il est ensuite plongé dans un état de passivité, habité par une force supérieure qui commande le discours prophétique ou l'écriture automatique du sujet⁴. Dans *Mysticism and Logic*, Bertrand Russell identifie aussi quatre traits qui définissent l'état mystique. Il distingue tout d'abord le recours au mode spécifique de la connaissance qu'est l'intuition, ensuite l'affirmation de l'unité du monde par-delà son apparente pluralité, puis l'irréalité du temps, et enfin l'aspect illusoire de la distinction entre Bien et Mal⁵.

« Self-Reliance » souscrit à certains de ces traits identifiés par James et Russell. Mais plus que de forcer l'essai dans l'une ou l'autre de ces théories, il s'agit ici de mettre au jour

³ Élise DOMENACH, « La reprise sceptique du cogito cartésien et la self-reliance chez Emerson », *Revue française d'études américaines*, 2002, n° 91, pp. 97-109.

⁴ William JAMES, *Writings 1902-1910*, New York, The Library of America, 1987, p. 343-344.

⁵ « Mystical philosophy, in all ages and in all parts of the world, is characterized by certain beliefs which are illustrated by the doctrines we have been considering. There is, first, the belief in insight as against discursive analytic knowledge. [...] The second characteristic of mysticism is its belief in unity, and its refusal to admit opposition or division anywhere. [...] A third mark of almost all mystical metaphysics is the denial of the reality of Time. [...] The last of the doctrines of mysticism which we have to consider is its belief that all evil

l'esthétique mystique proprement émersonienne qui caractérise l'essai. Une première section s'attachera ainsi à mettre en évidence le recours au mode spécifique de la connaissance qu'est l'intuition de Russell et à montrer qu'un tel recours relève chez Emerson d'une profession de foi (7.1. « La foi en l'intuition »). Puis une deuxième section s'articulera autour de la notion d'ineffable de James pour démontrer que les valeurs n'ont en fin de compte aucune autre épaisseur que celle que le sujet veut bien leur attribuer (7.2. « L'indicible des valeurs »). Enfin, une troisième section se consacrera à l'irréalité du temps, trait identifié par Russell, et la manière dont Emerson, plus que de refuser une conception traditionnelle du temps, souscrit à l'idée d'un éternel présent, d'un présent continu, d'un présent d'existence (7.3. « Le présent d'existence »)⁶.

7.1. La foi en l'intuition

L'incipit de « Self-Reliance » se lit volontiers comme un développement de la réponse silencieuse suggérée par les questions rhétoriques inaugurales de *Nature* : il n'existe pas de raison valable pour ne pas entretenir une relation originale avec l'univers, et il n'existe pas non plus pour adopter une poésie ou d'une philosophie d'intuition plutôt que de tradition⁷. Dès les premières lignes, « Self-Reliance » préconise de *croire* en sa propre pensée :

To believe your own thought, to believe that what is true for you in your private heart is true for all men,—that is genius. Speak your latent conviction, and it shall be the universal sense; for the inmost in due time becomes the outmost,—and our first thought is rendered back to us by the trumpets of the Last Judgement⁸.

is mere appearance, an illusion produced by the divisions and oppositions of the analytic intellect.” in Bertrand RUSSELL, *Mysticism and Logic*, London, George Allen & Unwin, 1917, p. 8-10.

⁶ Le trait mystique de l'affirmation de l'unité du monde par-delà son apparente pluralité est également présent dans « Self-Reliance », mais sera traité au cours de la lecture de « The Over-Soul » dans le chapitre suivant.

⁷ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 7.

⁸ *Ibid.*, p. 259.

« Self-Reliance » se place sous le signe de la foi, et la répétition du verbe à l’infinitif « to believe » suggère que cette croyance n’est que prospective, qu’elle ne s’exprime pas encore en chaque individu. Il en va donc d’un projet, et plus précisément d’une promesse, celle d’un « accomplissement mutuel du privé et du public⁹ » – la confiance en soi se lit ainsi comme la promesse d’une nouvelle foi personnelle adressée à tous. Les prérogatives du privé et du public sont ébranlées et leur opposition dépassée, de telle sorte que le privé s’immisce désormais dans le public : le plus intime (« the inmost ») devient le plus exposé (« the outmost »), la vérité du privé (« in your private heart ») est aussi celle du public (« for all men »), au terme d’un prédicat attributif qui souligne l’unilatéralité du mouvement. À ce titre, l’usage de « you » redouble l’effort annoncé d’un débordement du privé dans le public : pronom de la deuxième personne, il décrit dans un même geste le singulier et le pluriel, le personnel et le privé, l’unité et la totalité. L’injonction placée en exergue entre les tirets cadratins confirme d’ailleurs un tel sentiment : il faut exprimer la conviction intime, car elle seule peut acquérir un sens universel. Comme le suggèrent les trompettes du Jugement Dernier, il en va d’une révélation à venir, et une nouvelle ère infinie de paix doit s’ouvrir dès que la prophétie d’Emerson se sera réalisée.

Ainsi la confiance en soi procède d’une croyance personnelle, qui s’érige contre les pensées traditionnelles des livres : « Familiar as the voice of the mind is to each, the highest merit we ascribe to Moses, Plato, and Milton is, that they set at naught books and traditions, and spoke not what men but what they thought¹⁰. » Une forme d’ironie gouverne le mouvement par lequel le prophète Moïse, le philosophe Platon et le poète Milton font désormais autorité parmi les hommes, comme sanctifiés par l’œuvre du temps, alors qu’eux-mêmes n’étaient en proie à d’autres pensées que celles qui les animaient en leur for intérieur.

⁹ Élise DOMENACH, « La reprise sceptique du cogito cartésien et la self-reliance chez Emerson », *op. cit.*, p. 106.

¹⁰ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 259.

Il s'agit donc d'un geste paradoxal, car s'il est bel et bien question de prendre ces trois figures en modèle, ce n'est pas tant pour leur parole proférée que pour les conditions qui ont engendré leur expression.

La foi inébranlable en la pensée subjective s'envisage comme insurrection contre la « conspiration » de la société : « Society everywhere is in conspiracy against the manhood of every one of its members¹¹. » Ou encore : « At times the whole world seems to be in conspiracy to importune you with emphatic trifles¹². » D'une part la société, d'autre part le monde entier : de façon générale, tout ce qui ne relève pas de l'intime conspire *contre* la construction du moi. Le vocabulaire théologique se double ainsi d'un lexique politique et tous deux œuvrent de concert à préparer l'insurrection personnelle contre l'édifice de la foule (« mob¹³ »). Dans un renversement des valeurs de genre, l'intime est promu à la virilité (« the manhood of every one of its members¹⁴ »), tandis que le public est désormais l'apanage de la bande organisée que forme la société : « But when to their feminine rage the indignation of the people is added, when the ignorant and the poor are aroused, when the unintelligent brute force that lies at the bottom of society is made to growl and mow, it needs the habit of magnanimity and religion to treat it godlike as a trifle of no concernment¹⁵. » L'autorité viriliste du moi doit ainsi s'imposer à la « rage féminine », diffuse au sein de la société. Un tel renversement des valeurs de genre fait ainsi écho au renversement des échelles de grandeur opéré dans « The American Scholar », conférence qui prononce l'insignifiance des membres du corps social : « Men are become of no account. Men in history, men in the world of to-day are bugs, are spawn, and are called 'the mass' »

¹¹ *Ibid.*, p. 261.

¹² *Ibid.*, p. 273.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 261.

¹⁵ *Ibid.*, p. 265.

and 'the herd'¹⁶. » Insectes, larves, masse et troupeau sont autant de termes qui réduisent les hommes à une forme vivante inachevée, incomplète, ou trop uniforme, et les fondent dans une masse indiscernable où ne s'affirme aucune personnalité, aucun caractère singulier.

Plus encore, Emerson redéfinit les termes de l'intime par-delà le cercle privé familial pour loger dans le cœur du moi la révolution à venir :

Live no longer to the expectation of these deceived and deceiving people with whom we converse. Say to them, O father, O mother, O wife, O brother, O friend, I have lived with you after appearances hitherto. Henceforward I am the truth's. Be it known unto you that henceforward I obey no law less than the eternal law. I will have no covenants but proximities¹⁷.

Emerson s'appuie sur une définition *stricto sensu* de la société – relations entre les personnes – pour congédier les liens familiaux quand ils se révèlent un frein à l'épanouissement du génie. En brisant les chaînes qui le relie à la société, et en brisant le cœur de ses proches, l'individu ne doit ainsi répondre que d'une seule loi, universelle et éternelle, et rejeter dans le même geste la convenance et les familiarités. Les liens filiaux sont ainsi mis à l'index pour libérer le terrain d'un moi vierge de toute attache, où s'exprime le génie :

I shun father and mother and wife and brother, when my genius calls me. I would write on the lintels of the door-post, *Whim*. I hope it is somewhat better than whim at last, but we cannot spend the day in explanation. Expect me not to show cause why I seek or why I exclude company¹⁸.

Une certaine lecture de ce passage laisserait penser que la confiance en soi participe du caprice d'un enfant ou de l'égoïsme effronté d'un individu qui prend congé de la société. Mais il convient de s'en remettre à l'une des lectures que Stanley Cavell donne de ce passage pour formuler un commentaire plus généreux. Dans « Hope Against Hope », Stanley Cavell suggère que ce que le génie intime à Emerson de faire, au moment où ce dernier écrit « whim », est précisément *écrire*. Il ajoute que les passages qui suivent se lisent comme la

¹⁶ *Ibid.*, p. 66.

¹⁷ *Ibid.*, p. 273.

conversion de l'espoir qu'Emerson nourrit envers ce processus d'écriture, en quelque chose de plus convaincant que ce simple « whim », mais que dans l'attente de leur formulation à venir, Emerson ne peut faire de ces passages une justification *a priori* pour les écrire. La seule issue permise est celle de balbutier les termes de « whim » et « hope » : « If he *knew* he could produce inspired writing whenever he closed his door to his mother and father and wife and brother and miscellaneous relief societies and listened alone to his genius and wrote—if he *knew* this he would not require hope¹⁹. »

Stanley Cavell opère là une lecture pour le moins kantienne du génie chez Emerson : en effet, parmi les quatre critères que Kant lui attribue, le troisième prévoit que « [l]e génie est [...] incapable de décrire lui-même [...] comment il donne naissance à son produit, [...] et dès lors l'auteur d'un produit qu'il doit à son génie ne sait pas lui-même comment se trouvent en lui les Idées qui l'y conduisent²⁰. » Ainsi le « whim » émersonien se lit comme le moment de tension où à la fois le génie ne s'est pas encore déchargé dans le moi, et où le sujet a malgré tout l'intuition que le génie l'appelle. Le « whim » décrit ainsi ce basculement entre l'écrit et l'inexprimé, le prononcé et l'ineffable.

C'est ce moment intuitif symbolisé dans le « whim » d'Emerson qui relève de l'intuition intellectuelle de Fichte. Cette intuition intellectuelle ne correspond pas exactement à celle que Kant rejette dans sa première critique – c'est-à-dire l'intuition d'un *être*, d'une chose en soi – mais l'intuition d'un acte²¹. Pour sa part, Schelling fait un usage plus étendu de l'intuition intellectuelle (*intellektuelle Anschauung*²²). S'il constate, avec Fichte, que le moi est acte pur, Schelling observe qu'il est nécessaire, pour le reconnaître, de

¹⁸ *Ibid.*, p. 262.

¹⁹ Stanley CAVELL, *Conditions Handsome and Unhandsome: Constitution of Emersonian Perfectionism*, *op. cit.*, p. 136.

²⁰ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, Flammarion, 2015, p. 294, §46.

²¹ Xavier LEON, *La philosophie de Fichte*, Paris, Félix Alcan, 1902, p. 13.

recourir à une méthode qui diffère de celle qui concerne la connaissance d'objets. Dans le *Système de l'idéalisme transcendantal*, la connaissance du moi doit :

—*a.* Être absolument libre, précisément parce que toute autre connaissance n'est pas libre ; elle doit donc être une connaissance à laquelle ne conduisent ni preuves, ni arguments, ni aucune combinaison de notions ; elle doit être par conséquent une intuition.

—*b.* Être une connaissance qui n'ait pas son objet dépendant d'elle-même ; une connaissance par conséquent qui soit en même temps la production de son objet ; une intuition qui produise librement et dans laquelle ce qui produit forme avec ce qui est produit une seule et même chose.

Une intuition de cette nature est le moi, parce que, par la connaissance du moi, le moi (en tant qu'objet) procède de lui-même. [...] L'intuition intellectuelle est l'organe de la pensée transcendantale²³.

À l'aune de ces observations, « Self-Reliance » semble ainsi participer de la formulation d'un moi, dont la connaissance, « absolument libre », n'est autre qu'une forme d'intuition « intellectuelle », que Novalis qualifie quant à lui de « suprasensible » : « Le préjugé le plus arbitraire est de refuser à l'homme le pouvoir d'être en dehors de soi, d'être consciemment au-delà des sens. L'homme peut être à chaque instant un être suprasensible. Sans quoi il ne serait pas un citoyen du monde, mais un animal²⁴. » La souscription de « Self-Reliance » à une telle définition se fait jour dans un passage où Emerson s'interroge sur l'essence d'un tel moi qui accueillerait inconditionnellement la transcendance²⁵ : « What is the aboriginal Self, on which a universal reliance may be grounded²⁶? » Pour répondre à cette question, Emerson entend remonter à la source – l'intuition : « The inquiry leads us to that source, at once the essence of genius, of virtue, and of life, which we call Spontaneity or Instinct. We

²² Fichte et Schelling utilisent l'expression *intellektuelle Anschauung*, communément traduite par « intuition intellectuelle ». Mais le terme *Anschauung* seul désigne une « vision », et cela peut expliquer l'emploi indifférencié des termes *intuition* et *insight* chez Emerson.

²³ Friedrich Wilhelm SCHELLING (VON), *Système de l'idéalisme transcendantal*, Paul GRIMBLOT (trad.), Paris, Librairie philosophique de Ladrange, 1842, p. 38-39.

²⁴ NOVALIS et Olivier SCHEFER, *Semences*, Paris, Éditions Allia, 2004, p. 73.

²⁵ La formule est empruntée à Thomas Constantinesco, qui définit la confiance en soi comme l'« accueil inconditionnel de la transcendance en soi » in Thomas CONSTANTINESCO, *Ralph Waldo Emerson. L'Amérique à l'essai, op. cit.*, p. 126.

denote this primary wisdom as Intuition, whilst all later teachings are tuitions²⁷. » L'instinct et la spontanéité qui caractérisent le moi originaire constituent pour Emerson la première des sagesse, et elle se nomme « intuition ». Dans « Intellect », d'ailleurs, Emerson fustige toute logique qui s'émanciperait de cette intuition : dès que la logique déborde du simple dépliement de l'intuition pour formuler ses propres propositions, elle n'est plus d'aucune valeur, car elle aboutit à des énoncés qui se referment sur eux-mêmes et se tiennent en dehors de toute relation directe avec le moi fondateur²⁸.

En définitive, « Self-Reliance » proclame une foi en l'intuition qui doit gouverner la révolution personnelle du moi et se diffuser dans chaque cercle de la société. Nul secteur n'est épargné, et il peut bien s'agir des relations qu'entretiennent les hommes entre eux de manière générale, ou encore des vues spéculatives qu'ils développent sur le monde²⁹. En s'en remettant à l'intuition – connaissance intellectuelle –, l'individu procède à la réforme d'un moi enlisé dans le cercle des habitudes séculaires de la société.

7.2. L'indicible des valeurs

Dans « The Method of Nature », Emerson adopte le terme d'« intuition », *faute de* pouvoir s'armer d'un concept qui rende justice à la complexité de la méthode de la nature³⁰. Dans « Self-Reliance », Emerson s'en remet au terme « whim » pour articuler le retrait de la société et l'ouverture au génie, *en attendant* d'être en mesure de préciser son entreprise. Il s'avère que cette concession discursive s'applique également au terme de « self-reliance » dont Emerson affirme qu'il n'est qu'une « pauvre façon de parler extérieure » à l'objet dont elle traite³¹. Emerson donne ainsi le sentiment de se révolter régulièrement contre sa propre

²⁶ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 268.

²⁷ *Ibid.*, p. 268-269.

²⁸ *Ibid.*, p. 419.

²⁹ *Ibid.*, p. 275.

³⁰ *Ibid.*, p. 118.

³¹ *Ibid.*, p. 272.

écriture, et de pointer du doigt les apories d'un langage qui peine à circonscrire exactement l'objet de son propos.

Dans « Self-Reliance » , une telle rhétorique permet ainsi de placer le langage à distance de son objet, pour guider le lecteur *vers* la confiance en soi, plutôt que de lui en prescrire les principes :

Life only avails, not the having lived. Power ceases in the instant of repose; it resides in the moment of transition from a past to a new state, in the shooting of the gulf, in the darting to an aim. This one fact the world hates, that the soul *becomes*; for that for ever degrades the past, turns all riches to poverty, all reputation to a shame, confounds the saint with the rogue, shoves Jesus and Judas equally aside. Why, then, do we prate of self-reliance? Inasmuch as the soul is present, there will be power not confident but agent. To talk of reliance is a poor external way of speaking. Speak rather of that which relies, because it works and is. Who has more obedience than I masters me, though he should not raise his finger. Round him I must revolve by the gravitation of spirits. We fancy it rhetoric, when we speak of eminent virtue. We do not yet see that virtue is Height, and that a man or a company of men, plastic and permeable to principles, by the law of nature must overpower and ride all cities, nations, kings, rich men, poets, who are not³².

Dans ce passage, Emerson entend montrer qu'à certains égards, les termes auxquels il est possible de recourir pour représenter un objet peuvent s'avérer inadéquats. Le terme de « rhétorique » résume pour Emerson l'apparence illusoire du discours authentique pour le sujet qui lui serait extérieur.

Cette extériorité peut s'entendre comme le point de départ d'un travail d'investigation personnelle, un travail d'« élucidation » comme le propose Layla Raïd dans sa lecture croisée d'Emerson et de Wittgenstein³³. Ce point de départ extérieur constitue le moment préalable à la découverte de la « confiance en soi », et à la reformulation de son objet pour le compte personnel. En guidant le lecteur *vers* la confiance en soi, Emerson met en jeu la responsabilité personnelle du lecteur dans la formulation des termes qui

³² *Ibid.*, p. 271-272.

³³ Voir Layla RAÏD, « "Self-Reliance" et l'éthique de Wittgenstein », *Revue française d'études américaines*, 2002 n° 91, pp. 87-96.

gouvernent son existence. Termes, ou même principes, règles, concepts – il importe à Emerson que chaque lecteur prenne à sa charge ce travail d'investigation, pour ne pas se parer de termes dont l'objet lui échappe.

Il en va donc d'une didactique du concept, et c'est en ce sens que l'extériorité s'envisage comme une méthode discursive qui vise l'accompagnement du lecteur dans la construction de sa vie conceptuelle. En d'autres termes, Emerson trace à grands traits le chemin que le lecteur doit emprunter, mais il appartient à ce dernier de l'arpenter, de suivre la route indiquée ou bien de tracer la sienne. Peu importe la route suivie, seul importe le mouvement de penser, de « vivre », et non de s'en remettre à la parole de ceux qui *ont* vécu (« Life only avails, not the having lived³⁴. »). Il s'agit donc d'imprimer un élan à la pensée du lecteur et de le tendre dans un *devenir* constant, un devenir qui se pose comme seule condition à une « puissance » (« power ») d'existence.

« Self-Reliance » l'affirme dans un écho à la déambulation du feu follet de Goethe, le chemin à suivre est fait de zigzags, de centaines de bordées à bâbord et tribord : « The voyage of the best ship is a zigzag line of a hundred tacks³⁵. » Il faut donc procéder par séries, par suites de « pauvres façons de parler extérieures » pour circonscrire l'objet de l'indicible. L'image du zigzag rappelle d'ailleurs singulièrement la fin du *Tractatus*, dont la conclusion invite le lecteur à repousser l'échelle qui lui a permis de se hisser à la hauteur d'une nouvelle grammaire. Layla Raïd souligne ainsi que cette échelle n'est « rien d'autre qu'une suite de non-sens amenant à la juste perception des relations internes », de la même façon que les zigzags vers l'extériorité chez Emerson guident le lecteur « vers la constitution de la grammaire des concepts de confiance en soi et vers la perception de ce concept comme fondamental dans la constitution des autres concepts moraux³⁶. »

³⁴ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 271.

³⁵ *Ibid.*, p. 266.

³⁶ Layla RAÏD, « « Self-Reliance » et l'éthique de Wittgenstein », *op. cit.*, p. 90.

Mais cela pourrait laisser entendre que « Self-Reliance » ne propose qu'une voie à suivre parmi d'autres. Or la « confiance en soi » doit s'entendre comme *le* fondement d'une attitude éminemment morale et authentique. En d'autres termes, il appartient au sujet d'établir une relation fondatrice avec la « confiance en soi » pour devenir *sa* propre source d'autorité³⁷. Emerson entend d'ailleurs en faire la démonstration en s'insurgeant contre un exercice de la vertu extérieur au sujet : si les dogmes et les traditions forgent les principes selon lesquels le sujet doit mener son existence, Emerson entend recentrer l'individu et lui restituer son pouvoir de formulation de ces principes :

Virtues are, in the popular estimate, rather the exception than the rule. There is the man *and* his virtues. Men do what is called a good action, as some piece of courage or charity, much as they would pay a fine in expiation of daily non-appearance on parade. Their works are done as an apology or extenuation of their living in the world, — as invalids and the insane pay a high board. Their virtues are penances. I do not wish to expiate, but to live. My life is for itself and not for a spectacle. I much prefer that it should be of a lower strain, so it be genuine and equal, than that it should be glittering and unsteady. [...] I ask primary evidence that you are a man, and refuse this appeal from the man to his actions. I know that for myself it makes no difference whether I do or forbear those actions which are reckoned excellent. I cannot consent to pay for a privilege where I have intrinsic right³⁸.

Ce passage est gouverné par deux régimes du discours qui s'affrontent : la dépendance et la souveraineté. Dans la première partie de l'extrait, les vertus ne sont jamais définies pour elles-mêmes, mais selon des modulations extérieures qui visent l'évidement des vertus de leur objet. Il faut tout d'abord s'en remettre à l'avis populaire (« the popular estimate ») pour les nommer, de sorte que leur première description semble procéder davantage de l'opinion publique que d'une définition. La conjonction de coordination en italiques insiste sur ce point, les vertus sont dépendantes des hommes, et les bonnes actions sont tributaires

³⁷ Élise Domenach érige l'autorité comme l'un des deux principes (avec l'antagonisme du sujet) qui gouvernent le scepticisme du sujet. Ainsi « [c]es deux principes conduisent à repérer d'emblée que la question du sujet se pose, pour le perfectionnisme émersonien, dans les termes d'une opposition *dans* le sujet entre autorité, conformité et création de soi, ou *authorship*. » in Élise DOMENACH, « La reprise sceptique du cogito cartésien et la self-reliance chez Emerson », *op. cit.*, p. 98.

de cet élan populaire qui les a nommées comme telles. Pour achever de convaincre son lecteur que les « bonnes actions » et les « vertus » ne sont que des constructions populaires auxquelles souscrit le peuple sans jamais les interroger, Emerson juxtapose une série de comparaisons introduites par la conjonction « as ». Ces comparaisons entendent ainsi formuler ce que les bonnes actions peuvent sembler être, mais les disqualifient au prix d'une modulation qui les rejette dans l'irréel. Il en va donc d'un simulacre qu'Emerson propose de dévoiler, et de condamner dans une sentence qui renverse la conception traditionnelle de la vertu : « Their virtues are penances ».

Face à cette condamnation et au renversement des pôles de la vertu, le « I » qui gouverne la suite de ce passage amorce un mouvement depuis l'insoumission jusqu'à l'expression d'une souveraineté nouvelle. Il en va tout d'abord d'un refus (« I do not wish ») puis d'un souhait (« but to live »), d'une préférence (« I much prefer »), d'une demande (« I ask »), d'une connaissance (« I know ») et enfin d'une action (« I do »). Face au doute jeté sur le « they » indiscernable du peuple, le « I » s'affirme comme le souverain d'une morale personnelle et la revendication d'un droit à l'autodétermination vertueuse : « I cannot consent to pay for a privilege where I have intrinsic right ». Dans le mouvement de ce passage, l'indépendance morale est acquise à la faveur d'une disqualification conceptuelle de la vertu, telle qu'elle se manifeste dans l'opinion publique.

Si la souveraineté du moi s'affirme dans une prise d'indépendance vis-à-vis de la famille, de la société, voire de la civilisation, la reproduction des deux premières devises inaugurales de l'essai semble s'inscrire dans une reconnaissance paradoxale des écritures du passé. La première, « Ne te quæsiveris extra³⁹. » – « Ne te laisse pas juger du dehors » –, si elle annonce explicitement l'objet de l'essai et le synthétise dans une maxime latine d'autorité, ne laisse pas d'étonner le lecteur qui, à rebours de la lecture de l'essai, paie tribut

³⁸ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 263.

à un mode d'expression prophétique de l'Antiquité. De la même manière, la deuxième devise prolonge un tel sentiment par les quelques vers extraits de l'épilogue de *An Honest Man's Fortune*⁴⁰. Ces deux citations remplissent une double fonction. Dans un premier temps, elles permettent d'entraîner le lecteur dans un discours qui se légitime par la parole oraculaire de la maxime latine et se réclame d'une autorité intellectuelle par la référence littéraire. Dans un deuxième temps, au terme de la lecture, ces citations suscitent l'étonnement du lecteur et valent désormais pour preuve de l'efficacité de l'essai : le « I », nouvellement souverain, peut enfin congédier les maximes du « they » d'une communauté intellectuelle inidentifiable pour formuler sa propre devise. Dès lors, une telle invitation pourrait s'étendre à l'essai dans son intégralité, si la troisième maxime ne verrouillait pas l'essai par l'anticipation d'une objection majeure : cette prise d'indépendance qu'Emerson appelle de ses vœux n'est-elle pas suspendue à une incarcération préalable et à une éducation nécessaire ? Qu'en serait-il d'un sujet qui n'aurait *jamais* été soumis à l'autorité sociale ? La devise d'Emerson répond en ces termes :

Cast the bantling on the rocks,
Suckle him with the she-wolf's teat;
Wintered with the hawk and fox,
Power and speed be hands and feet⁴¹.

Le « jeune bâtard », qui aurait été rejeté très tôt par sa famille et la société pour le péché dont il est le fruit, porte les stigmates de l'illégitimité. Il n'aurait donc, en soi, pas eu le temps de s'enliser dans les schèmes sociaux et n'aurait pas suivi l'éducation que « Self-Reliance » entend dispenser. Comment cet enfant pourrait-il donc se réclamer d'une autorité qui ne semble s'exprimer que par l'éducation ? Emerson pointe ainsi vers la

³⁹ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 257.

⁴⁰ Pièce composée par John Fletcher, sans doute en 1613, et paru dans les folios Fletcher et Beaumont en 1647. L'intégralité du poème est reprise dans *Parnassus*, voir Ralph Waldo EMERSON (dir.), *Parnassus*, Cambridge, The Riverside Press, 1875, p. 155-157.

⁴¹ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 258.

condition même de l'enfant : marqué par le sceau de l'illégitimité, il est *déjà* pris au piège du carcan social, de telle sorte que son exil forcé fait de lui un ermite malgré lui, dont l'éducation ne participe que du geste bienveillant de mère nature. Ainsi pris dans l'édifice carcéral plus authentique de la nature, il est nourri, tel Romulus et Rémus, par une louve, dont il tire une puissance physique redoutable. Le bâtard hiverne auprès du faucon, qui lui transmet son acuité visuelle, et le renard qui lui lègue sa ruse, de telle sorte que l'enfant illégitime s'arme, à distance de la société, des dons de perception et de pensée que la société manque à lui inculquer. Dans ce quatrain, Emerson affiche une foi inébranlable en l'intuition de l'enfant et entend montrer que la fondation de soi ne relève pas tant d'un individualisme forcené que d'une confiance en la nature. Comme le souligne Sandra Laugier : « Se fonder sur soi-même, ce n'est pas de l'individualisme, c'est se fier à une nature universelle qu'Emerson appelle Intuition. [...] La confiance en soi n'est donc pas de l'ordre de la connaissance active, et l'ensemble des connaissances (*tuitions*) se fonde sur un rapport antérieur, d'emblée moral ou intuitif, à la vérité (*intuition*)⁴². »

Cette troisième devise semble ainsi procéder d'un geste éminemment mystique, car elle entend *montrer*, plus que *dire*, quelles valeurs guident l'existence de l'enfant illégitime. L'indicible, celui du jeune bâtard qui ne saurait s'exprimer par le langage verrouillé de la civilisation, est ce qui se montre, et c'est ainsi que cette devise redouble le propos qu'elle délivre par la forme poétique qu'elle adopte – elle suggère et donne à voir, plus qu'elle n'énonce. N'existe-t-il pas, alors, un paradoxe à définir la « confiance en soi » si l'essai entend prononcer les valeurs comme indicibles ? Emerson concède volontiers les limites du langage et par conséquent les limites de son entreprise, dans un passage central de « Self-Reliance » : « And now at last the highest truth on this subject remains unsaid; probably cannot be said; for all that we say is the far-off remembering of the intuition. That thought,

⁴² Sandra LAUGIER, *Recommencer la philosophie : la philosophie américaine aujourd'hui*, Paris, Presses

by what I can now nearest approach to say it, is this⁴³ ». Cet extrait est remarquable par le mouvement qu'il propose depuis l'indicible vers la monstration par un jeu de modulations prédicatives au sujet de « la plus haute vérité ». Dans un premier temps, le suffixe privatif « un- » de « unsaid » souligne la négation stricte du dicible que le verbe « remain » lève par l'affirmation du temporaire – la plus haute vérité *n'a pas encore* été prononcée. Ainsi le deuxième prédicat s'affranchit-il du suffixe privatif pour reporter la négation sur le modal « can ». L'impossibilité énoncée par le modal et sa négation est à son tour nuancée par l'adverbe « probably » qui laisse place à une forme de scepticisme confirmée par la proposition suivante : quelles que soient les tentatives de formulation de l'indicible (« all that we say »), elles sont bien trop éloignées (« the far-off remembering ») de l'intuition première, et ne sauraient rendre justice à cette plus haute vérité. La seule possibilité du langage n'est donc pas tant de *dire* que de *montrer* (suggérer) la plus haute vérité, et le moindre mérite qu'il faut attribuer au langage est celui de rapprocher l'indicible du dicible, de ramener la pensée lointaine au plus près de soi. Dans la dernière phrase de l'extrait, la force du langage est celle de transformer la pensée déterminée par l'adjectif démonstratif « that » en un attribut qui n'est plus nommé, mais seulement montré par le pronom démonstratif « this ». Ce « this » final ne doit pourtant pas se lire comme une faillite définitive et au contraire s'envisager comme une invitation à arpenter le chemin ouvert par Emerson : cette plus haute vérité qui ne peut se dire, il appartient au lecteur de la découvrir par et pour lui-même.

7.3. Le présent d'existence

L'appel au mysticisme que formule « Self-Reliance » se poursuit par l'exhortation répétée à affranchir le sujet des schèmes spatio-temporels de façon générale, et du temps en

Universitaires de France, 1999, p. 158.

⁴³ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 271.

particulier. Pour Emerson, le temps n'a de réalité que pour celui qui demeure prisonnier à la fois d'un passé révolu et d'un futur qui ne s'est pas encore écrit : « [...] man postpones or remembers; he does not live in the present, but with reverted eye laments the past, or, heedless of the riches that surround him, stands on tiptoe to foresee the future. He cannot be happy and strong until he too lives with nature in the present, above time⁴⁴. » Tenu captif par le temps, le sujet est torturé par un passé qui l'aveugle et un futur qui l'écartèle. Un tel tableau se lit ainsi en contrepoint de *Nature* et du célèbre épisode du globe oculaire – la voix narrative se tient debout sur le sol, sans manquer de vaciller (« Standing on the bare ground⁴⁵ ») et jouit d'une vue synoptique (« I see all⁴⁶ ») – pour dénoncer les affres du temps. À ce titre, il est remarquable de noter que le temps présent employé dans *Nature* relève de la description d'un état d'élévation spirituelle temporaire dont l'hétéronyme poétique « I » fait *effectivement* l'expérience, tandis que le présent de « Self-Reliance » souligne une vérité générale qui s'applique à l'« homme » (« man ») et au pronom « he » dépersonnalisé qui lui fait suite. Le présent s'envisage ainsi comme le temps d'énonciation qui autorise la dénonciation des illusions du passé et du futur, et, dans le même temps, s'impose comme le temps de l'évasion, celui de la libération extatique du sujet. Comme le suggère la dernière phrase de l'extrait de « Self-Reliance », le présent doit permettre de vivre en synchronie avec la nature, par-delà la notion même de temps.

Il faut prendre exemple sur la nature, et Emerson se réfère ainsi aux roses qui poussent sous sa fenêtre, pour révéler l'absurdité d'une mise en tension oppressive entre le passé et le futur : « These roses under my window make no reference to former roses or to better ones; they are for what they are; they exist with God to-day. There is no time in

⁴⁴ *Ibid.*, p. 270.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁶ *Ibid.*

them⁴⁷. » Les roses sont prises pour elles-mêmes, dans un énoncé tautologique qui ne saurait établir une relation attributive autre que celle de la simple existence. Tout autre attribut inscrirait les roses dans une temporalité qu'Emerson récuse : si les roses sont ce qu'elles sont, c'est pour taire qu'elles peuvent être bourgeonnantes, en fleur, ou fânées, affectées par les signes d'une temporalité qui scande l'existence – des signes qui autoriseraient les comparatifs de temps (« former ») et les critères subjectifs d'un jugement évaluatif (« better »). Par cette analogie entre les roses et la condition humaine, Emerson cherche ainsi à démontrer que le temps, tel qu'il se conçoit traditionnellement, relève d'une construction de l'esprit qui fractionne et juge l'existence.

Au risque d'un paradoxe, le temps verbal du présent est donc le signe d'une absence de temps, d'une atemporalité qui met l'accent sur l'existence. La dernière phrase de l'extrait (« There is no time in them ») à la fois affranchit les fleurs de toute temporalité, et les inscrit dans un présent atemporel, ou en d'autres termes, un présent continu et éternel. Ainsi se dessine une corrélation entre le temps verbal et l'existence : si le présent exprime la présence, tout autre temps signale l'absence. Se tenir dans le présent, c'est être présent à soi-même et s'affranchir d'une chronologie infectieuse : « The centuries are conspirators against the sanity and authority of the soul. Time and space are but physiological colors which the eye makes, but the soul is light; where it is, is day; where it was, is night; and history is an impertinence and an injury, if it be any thing more than a cheerful apologue or parable of my being and becoming⁴⁸. » De la même manière que la société conspire contre la virilité naturelle de l'homme⁴⁹, les siècles conspirent contre la santé de l'âme, et par-là même, l'autorité dont elle devrait être en mesure de se réclamer. Dans l'économie de ce passage, il s'établit une relation pathologique entre le temps et l'être, de sorte que la diffusion du

⁴⁷ *Ibid.*, p. 270.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*, p. 261.

poison temporel concourt à une réaction physiologique oculaire (« physiological colors »). Le regard se voile alors de couleurs inauthentiques qui filtrent la vue naturelle d'un être en pleine santé. Ici encore, le temps verbal joue en faveur du présent : si l'âme *est*, *il y a* une lumière (« where it is, is day »), cette lumière blanche qui recèle toutes les couleurs du cercle chromatique. À l'inverse, si l'âme *était*, *il n'y a plus* que les ténèbres, (« where it was, is night ») évidées de toute coloration. Cette noirceur provient de la coagulation du sang, des suites des blessures (« injury ») infligées au corps par l'histoire, dès lors qu'elle déborde du champ ontologique (« my being and becoming ») pour faire le récit de l'altérité. Le temps verbal plaide ainsi une nouvelle fois en faveur du présent d'existence, et complète le tableau mystique que « Self-Reliance » s'efforce de peindre.

Le temps présent s'envisage donc comme le temps de la rébellion contre l'oppression de tout bord, et si le mode de l'indicatif exprime la présence au monde, le mode impératif formule l'exhortation faite au lecteur de se soulever, dans le même geste que se dessine l'espoir d'un mouvement collectif : « Let us affront and reprimand the smooth mediocrity and squalid contentment of the times, and hurl in the face of custom, and trade, and office, the fact which is the upshot of all history, that there is a great responsible Thinker and Actor working wherever a man works; that a true man belongs to no other time or place, but is the centre of things⁵⁰. » C'est à partir de l'injonction première « Let us » que se déploie l'arborescence discursive de cette phrase. Cette première étincelle est suivie de trois prédicats, coordonnés entre eux par « and » (« affront and reprimand » et « and hurl »). Ces trois verbes de la révolte ouvrent sur, soit sur des compléments d'objet eux-mêmes coordonnés par « and » (« the smooth mediocrity and squalid contentment of the times »), soit sur des propositions subordonnées introduites par « that ». Une logique similaire s'applique par ailleurs au complément circonstanciel introduit par « in the face » pour

⁵⁰ *Ibid.*, p. 267.

nommer l'ennemi commun, de telle sorte que la lourde accumulation de prédicats et de compléments ne poursuit d'autre but que de mettre en relief le pouvoir de l'injonction initiale de la phrase. Si la rébellion contre l'ordre établi doit s'initier en chacun pour accomplir un soulèvement individuel, l'espoir est par ailleurs collectif, et c'est bien la « collection » de tous les efforts de rébellion que signalent les différentes coordinations. L'habitude (« custom »), le commerce (« trade »), et le gouvernement (« office »), sont autant de fronts auxquels les individus doivent monter, pour espérer recouvrer l'autorité du moi dont l'homme doit se réclamer.

Il s'agit donc d'un combat à mener, pour replacer l'homme « au centre de toutes choses » (« the centre of things ») selon une logique discursive qui n'est pas sans rappeler celle de la Déclaration d'indépendance des États-Unis. À la manière dont Thomas Jefferson et ses pairs prononçaient l'indépendance des colonies en vertu d'un droit divin essentiel et central (« all men [...] are endowed by their Creator »), Emerson légitime à son tour le mouvement de rébellion par le grand « Acteur » et « Penseur » de ce monde (« a great responsible Thinker and Actor »), qui tient une place centrale dans l'énoncé.

Il en va donc d'une affirmation de soi dans un présent d'existence qui affranchit le sujet de l'autorité séculaire des idoles. Emerson tient d'ailleurs à souligner que chaque époque est propice à l'épanouissement de grands hommes, et que le présent d'existence fournit les conditions d'une horizontalité, ou d'une égalité des grands hommes :

No greater men are now than ever were. A singular equality may be observed between the great men of the first and of the last ages; nor can all the science, art, religion, and philosophy of the nineteenth century avail education greater than Plutarch's heroes, three or four and twenty centuries ago. Not in time is the race progressive. Phocion, Socrates, Anaxagoras, Diogenes, are great men, but they leave no class. He who is really of their class will not be called by their name, but will be his own man, and, in his turn, the founder of a sect. The arts and inventions of each period are only its costume, and do not invigorate men⁵¹.

⁵¹ *Ibid.*, p. 280.

Ce passage adresse une critique majeure à la pensée moderne qui conçoit l'histoire comme la chronologie de progrès sensibles. Pour Emerson, il n'en est rien : les grands hommes d'aujourd'hui ne le sont pas plus que ceux d'hier, bien au contraire, il existe une « singulière égalité » entre les grands hommes de la première heure et ceux de l'époque contemporaine. Emerson l'affirme explicitement, les progrès d'une civilisation ne se mesurent pas à l'aune du temps qui passe (« Not in time is the race progressive »). À la conception linéaire du temps, Emerson oppose donc une vision cyclique, rythmée par les existences de grands hommes. Autrement dit, la civilisation progresse avec l'avènement de grands hommes, et régresse à leur mort, selon le cycle naturel de l'éternel recommencement. Si ces hommes – qu'il s'agisse de Phocion, Anaxagore ou Diogène –, inspirent leurs contemporains et les générations qui suivent, ils n'impriment pas pour autant un changement essentiel qui permette à toute une civilisation de se soulever dans le sillage du grand homme qu'elle a accueilli en son sein (« they leave no class »). Les réserves qu'Emerson adresse à chacune des époques peuvent autant se lire comme la marque d'un scepticisme fondamental qui récuse l'idée de progrès, que se concevoir comme le signe d'un optimisme qui entrevoit dans le défaut de grands hommes contemporains l'occasion d'imposer un nouveau « gourou », un nouveau maître à penser (« the founder of a sect »).

Comme le souligne François Specq dans sa lecture de l'essai « History », l'Amérique « s'est fondée sur le rêve d'un dépassement de l'histoire [...] et d'un nouveau départ, d'un nouveau commencement de l'histoire humaine dans une Amérique assimilée à la nature⁵². » Ce projet américain, qu'Emerson régénère, prend les allures d'un projet esthétique, qui doit s'accomplir dans « la formation d'une communauté de créateurs [...] qui se bâtit au-delà du temps et de l'espace⁵³ ». Cet « au-delà du temps » est précisément celui d'un présent continu, qui ne s'entend pas pour autant comme une forme d'intemporalité, une non-inscription

⁵² François SPECQ, « L'éthique littéraire d'Emerson », *op. cit.*, p. 60.

dans la durée *stricto sensu*, mais bien plutôt comme une forme d'atemporalité, qui n'exprime *pas* un temps donné en soi. Il en va donc d'une suspension temporaire du temps, d'une « faille ou [d']une fissure », d'un « aperçu fulgurant de l'éternel » qui s'inscrit paradoxalement dans une temporalité⁵⁴, mais sans en scander la mesure :

All our days are so unprofitable while they pass, that 'tis wonderful where or when we ever got anything of this which we call wisdom, poetry, virtue. We never got it on any dated calendar day. Some heavenly days must have been intercalated somewhere, like those that Hermes won with dice of the Moon, that Osiris might be born⁵⁵.

Dans cet extrait de l'essai « Experience », le temps de l'existence est littéralement « peu rentable » au regard de l'atemporel. Si le temps fournit les conditions d'une existence ordinaire, l'atemporel rétribue le sujet en connaissance, poésie et vertu. Ces objets se logent dans l'arythmie du temps, se donnent dans les « intervalles » (« Some days must have been intercalated somewhere »), d'une atemporalité, qui s'exprime au hasard (« with dice ») des jours qui se succèdent.

L'intuition, l'indicible et le présent sont des traits mystiques qui commandent la révolution esthétique d'Emerson. « Self-Reliance », en tant que concept, loge dans le « moi » l'origine individuelle d'une révolution à mener. En tant qu'essai, « Self-Reliance » exprime les termes de cette révolution autant qu'il les incarne par la voix du personnage conceptuel du poète émersonien. Le langage fait ainsi fond sur le propos, le texte – plus que de commander – *montre* à la fois le chemin et le terme de cette révolution esthétique. En d'autres termes, « Self-Reliance » est à la fois l'œuvre du personnage conceptuel du poète et l'expression première du système-sujet que la voix du personnage conceptuel poétique propulse sur la scène d'écriture.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Mathieu DUPLAY, « « We cannot spend the day in explanation » : Emerson/Nietzsche/Deleuze, le temps de la pensée », *op. cit.*, p. 16.

⁵⁵ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 471.

L'hypothèse anarchiste semble donc prendre de l'épaisseur, dans la mesure où le moi se fonde sur un individualisme qui récuse toute gouvernance externe. Mais la révolution esthétique fait apparaître un paradoxe selon lequel, pour se défaire du joug de l'habitude, du poids des ancêtres, ou plus largement du carcan de la temporalité, le sujet doit procéder à sa dissolution dans l'esthétique pour jouir d'une liberté totale. Autrement dit, la quête incessante de la jouissance sensible présente s'articule avec une perte d'identité. Pour prévenir un tel danger, il faut donc que la révolution esthétique, même si elle s'avère primordiale, soit niée et laisse place à une conversion éthique. Chez Emerson, cette conversion éthique procède d'une foi placée dans l'âme qui, en affirmant son autonomie, doit pouvoir donner tout son poids à la personnalité.

Chapitre 8.

Une conversion éthique

L'univers est à l'infini une articulation de mondes qui toujours se rattachent à un monde plus grand. Les sens ne sont tous, en définitive, qu'un seul sens ; et *un* sens suffit, comme *un* monde suffit, pour conduire de proche en proche, à tous les mondes.

Novalis,
Henri d'Ofterdingen

« The Over-Soul » (1841) fournit un témoignage singulier de la foi émersonnienne. Dans la veine unitarienne qui se répand en Nouvelle-Angleterre à la fin du XVIII^e siècle, Emerson défend la croyance en l'unité divine, l'existence d'un Dieu logé dans le for intérieur de chaque individu, avec lequel ce dernier communique sans nécessairement suivre le chemin de foi imposé par l'institution religieuse. L'essai s'ouvre sur une série de questions rhétoriques qui n'ont d'autre but que de battre en brèche la prétention scientifique à déconsidérer la foi individuelle :

We grant that human life is mean; but how did we find out that it was mean? What is the ground of this uneasiness of ours; of this old discontent? What is the universal sense of want and ignorance, but the fine innuendo by which the soul makes its enormous claim? Why do men feel that the natural history of man has never been written, but he is always leaving behind what you have said to him, and it becomes old, and books of metaphysics worthless¹?

Si ces questions sont rhétoriques, c'est parce qu'elles recèlent les réponses que « Self-Reliance » proposait déjà : « uneasiness », « sense » et « feel » sont autant de termes qui décrivent le domaine du sensible, et plus précisément une sensation qui alerte le corps d'une opposition au monde dans lequel il se meut. C'est bien une *intuition* nourrie par le sensible qui initie le malaise essentiel (« uneasiness ») et le mécontentement séculaire de l'homme

(« this old discontent »). Dans cette vague de questions, Emerson donne l'âme comme origine d'une telle intuition – une âme qui « revendique » (« claim ») haut et fort, mais ne prend la forme que d'une insinuation (« innuendo ») chez l'homme. En d'autres termes, ce que l'âme clame haut et fort (« enormous claim ») ne se fait pas entendre, mais sentir telle une vibration qui éveille les sens. Cette insinuation recouvre pourtant la mesure d'un *indicable*, pour mettre celui-ci en concurrence avec « l'histoire naturelle de l'homme », qui a jusque-là failli à rendre justice aux clameurs de l'âme : « never » et « always » forment un couple bipolaire de marqueurs temporels infinis qui visent l'éclatement des schèmes temporels et font table rase du passé, d'une histoire littéraire et métaphysique. Avec ce *refus de la temporalité*, Emerson reprend pour le compte de « The Over-Soul » les lignes de force mystiques développées dans « Self-Reliance », et les augmente du quatrième trait caractéristique relevé par Bertrand Russell : l'unité du monde par-delà son apparente pluralité.

Dès le troisième paragraphe de l'essai, la « surâme² » est donnée pour synonyme de l'unité par juxtaposition syntaxique : « that Unity, that Over-Soul, within which everyman's particular being is contained and made one with all other³. » Selon cette logique discursive, la surâme désigne également le « cœur commun » (« that common heart »), ou encore une « réalité irrésistible » (« that overpowering reality ») qui ridiculise les petites œuvres individuelles (« tricks and talents ») et impose à chacun de se présenter comme il est, et non

¹ *Ibid.*, p. 385.

² Il est difficile de traduire le terme de « over-soul » en français, et si Anne Wicke propose bien l'expression d'« âme suprême », une telle traduction introduit un jugement superlatif et suggère une verticalité évaluative qui pose question. S'il est vrai que la préposition « over » peut bien signifier « au-dessus » et donc justifier une telle traduction, « over » peut également être synonyme de « across » et s'entendre comme « par-delà ». Il en va d'une difficulté traductologique similaire à celle posée par le terme de « Übermensch » chez Nietzsche. Traditionnellement traduit par « surhomme », l'« Übermensch » nietzschéen désigne pourtant l'homme « par-delà lui-même », et non l'homme placé au-dessus des autres. En vertu de cette explication traductologique, par souci de simplicité, et en attendant de revenir sur la définition du terme plus loin dans ce chapitre, le terme de « surâme » sera préféré à l'expression d'« âme suprême ».

³ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 385-386.

tel qu'il affirme être⁴. De prime abord, donc, Emerson ne définit la surâme que par les effets ou les manifestations qu'il est possible de lui imputer. Il réunit dans un même paragraphe une constellation d'attributs pluriels qui visent à donner une représentation non figurative de la surâme tout en suggérant sa présence – c'est le propre de l'hypotypose telle que Catherine Fromilhague la définit⁵.

La première section de ce chapitre s'articule autour de ce trait mystique qu'est l'unité par-delà l'apparente pluralité du monde et propose de montrer dans quelle mesure il autorise la bascule entre la révolution esthétique et la conversion éthique, dont il est le socle (8.1. « "Each and All" : le socle mystique de l'éthique »). Ce trait mystique se matérialise textuellement par l'emploi répété de l'hypotypose. Cette figure permet ainsi de montrer, de donner le sentiment de la surâme, plus que de la définir, de telle sorte que le lecteur fait, à l'épreuve du texte, l'expérience d'une révélation (8.2. « La surâme par révélation »). Enfin, la surâme permet au sujet de prendre la responsabilité de sa propre personnalité et de mettre ainsi un terme à ses errances esthétiques atemporelles, pour que s'ouvre à lui une place dans l'histoire qui marque sa conversion éthique (8.3. « Pour une place dans l'histoire »).

8.1. « Each and All » : Le socle mystique de l'éthique

La prédilection émersonienne pour l'unité par-delà l'apparente pluralité trouve son origine dans la pensée de Xénophane, philosophe présocratique dont Cicéron rapporte les propos en différents passages de ses œuvres. Il souligne ainsi que pour Xénophane, « l'univers est un et immuable, il est dieu, sans commencement, éternel, de forme sphérique⁶ », que « le tout, auquel il joint l'intelligence, est dieu aussi parce qu'il est infini⁷ ». Chez Emerson, cette pensée trouve une première expression dans *Nature*, au chapitre V, sur

⁴ *Ibid.*, p. 386.

⁵ Catherine FROMILHAGUE, *Les figures de style*, Paris, Éditions Nathan, 1995, p. 107.

⁶ CICÉRON, *Les Académiques*, José KANY-TURPIN (trad.), Paris, Flammarion, 2010, p. 251.

⁷ CICÉRON, *La nature des dieux*, Clara AUVRAY-ASSAYAS (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2009, p. 14.

la discipline, dans un passage où il prononce « l'unité de la Nature » (« the unity of Nature »), une « unité dans la variété » (« the unity in variety⁸ »). Dans ce passage, Emerson ne se contente pas de citer Xénophane, mais commente la lassitude du philosophe vers la fin de sa vie, à ne voir plus qu'unité là où d'autres se réjouiraient encore de multitudes : « Xenophanes complained in his old age, that, look where he would, all things hastened back to Unity. He was weary of seeing the same entity in the tedious variety of forms. The fable of Proteus has a cordial truth⁹. » La plainte (« complained »), la vieillesse (« old age »), la lassitude (« weary ») et l'ennui (« tedious ») sont autant de ressorts sémantiques qui contribuent à congédier la pensée de Xénophane comme archaïque – une pensée littéralement minéralisée, selon le clin d'œil à la fable de Protéos¹⁰.

Sans la revendiquer telle quelle, Emerson s'approprie donc la pensée fossilisée de Xénophane pour lui donner une nouvelle vitalité : « Every particular in nature, a leaf, a drop, a crystal, a moment of time, is related to the whole, and partakes of the perfection of the whole. Each particle is a microcosm, and faithfully renders the likeness of the world¹¹. » Dans l'économie de ces deux phrases, les opérateurs de parcours « each » et « every » sont placés dans une relation attributive signalée par l'auxiliaire « is », respectivement avec les termes « whole » et « world ». Il en va là d'une thématization du procédé de la synecdoque, qui prend ici littéralement la partie pour le tout. Il est même possible de relever le choix d'Emerson d'employer l'opérateur « each » en premier, puisqu'il insiste sur ce qui distingue les éléments de l'ensemble, tandis que l'opérateur « every » dépasse déjà cette individualité et parcourt les éléments un à un, mais fondus dans un ensemble. Dans une forme de mise en abyme, la particularité de « each » est mise en valeur par la totalité de « every », de telle sorte

⁸ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 29.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Dans *Les Métamorphoses*, Ovide rapporte que Persée venge la mort de son grand-père Acrisios en offrant la tête de la Méduse au regard de Protéos, qui se transforma selon les termes du célèbre mythe, en bloc de pierre. (*Les métamorphoses* V, 236-249)

qu'Emerson met en scène une réaction en chaîne qui pousse la fragmentation par-delà les apparences sémantiques.

Ces couples opératoires « each/whole » et « every/world », Emerson les doit en partie à une expression de Xénophane, rapportée par Ralph Cudworth dans *The True Intellectual System of the Universe*, qu'il consigne dans une entrée de journal de 1835 : « Xenophanes, philosophizing concerning the supreme Deity, was wont to call it 'εν και παν, one and all — as being one most simple being, that virtually containeth all things¹². » L'expression « one and all » fournit le titre du poème « Each and All », publié dans *Poems*, son premier recueil de poèmes, publié en 1847. Mais c'est bien plus tôt, en 1834, qu'Emerson débute la composition de ce poème, et Albert von Frank souligne que les questions philosophiques qui innervent le poème occupaient déjà l'esprit d'Emerson au début des années 1830, alors qu'il s'attelait à la rédaction de *Nature*. Albert von Frank précise ainsi qu'à cette époque Emerson s'intéressait aux théories d'histoire naturelle, et particulièrement aux études menées par Coleridge et Goethe, qui s'accommodaient avec difficulté de l'approche scientifique qui fournissait, sur le modèle baconien, une compréhension objectivée et matérialiste de la nature¹³. Or Emerson s'insurge contre la dissection scientifique du monde et entend mettre un terme à cette pratique dans « Compensation » : « Pleasure is taken out of pleasant things, profit out of profitable things, power out of strong things, as soon as we seek to separate them from the whole. We can no more halve things and get the sensual good, by itself, than we can get an inside that shall have no outside, or a light without a shadow¹⁴. »

¹¹ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 29-30.

¹² Ralph Waldo EMERSON, *JMN 5*; *op. cit.*, p. 128.

¹³ Ralph Waldo EMERSON, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Poems. A Variorum Edition*, *op. cit.*, p. 12.

¹⁴ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 291.

Bien plus qu'une simple exhortation au lecteur, Emerson fait de cette idée le cœur névralgique du poème « Each and All¹⁵ ». Le poème est constitué d'une seule strophe, d'une totalité qui accueille une multitude de vers, 51 au total. Il est par ailleurs à noter que bon nombre de vers trouvent leur origine dans des entrées de journaux, reflets fragmentaires et morcelés de l'existence d'Emerson. Les deux premiers vers (« Little thinks, in the field, you red-cloaked clown / Of thee from the hill-top looking down; ») font référence à un voyage en Italie en 1833, au cours duquel Emerson s'étonna de l'effet pittoresque qu'imprimaient sur lui les houpelandes rouges des paysans¹⁶. D'autres vers (« The sexton, tolling his bell at noon, / Deems not that great Napoleon / Stops his horse, and lists with delight, ») proviennent d'une anecdote probablement lue au sujet de l'empereur français et notée dans son journal : « Napoleon sat back on his horse in the midst of the march to catch the fine tone of a bell¹⁷. » Un autre vers encore (« Nothing is fair or good alone ») est pratiquement recopié tel quel à partir d'une pensée saisie lors d'une méditation au bord d'une rivière : « The river flowed brimful & I philosophized upon this composite collective beauty which refuses to be analysed. Nothing is beautiful alone. Nothing but is beautiful in the Whole¹⁸. » Enfin, plus loin dans le poème, les vers composés (« I wiped away the weeds and foam, / I fetched my sea-born treasures home; / But the poor, unsightly, noisome things / Had left their beauty on the shore, / With the sun, and the sand, and the wild uproar. ») font écho à un souvenir d'enfance à la plage : « I remember when I was a boy going upon the beach &

¹⁵ En 1821, Goethe publie un poème intitulé « Eins und Alles », dont voici les deux premiers vers en français : « Pour se retrouver dans l'infini, l'individu s'évanouit volontiers. Là se dissipe tout ennui. Au lieu du brûlant désir, de la fouguese volonté, au lieu des fatigantes exigences, du rigoureux devoir, s'abandonner est jouissance ». Voir Johann Wolfgang GOETHE, *Poésies diverses*, Jacques PORCHAT (trad.), Paris, Librairie Hachette, 1871, p. 306-307. Pour une lecture croisée de « Each and All » et « Eins und Alles », voir J. Lasley DAMERON, « Emerson's « Each and All » and Goethe's « Eins und Alles » », *English Studies*, 1986, vol. 67, n° 4, pp. 327-330.

¹⁶ Ralph Waldo EMERSON, *JMN 5*, *op. cit.*, p. 188.

¹⁷ Ralph Waldo EMERSON, *Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson, Volume IV: 1832-1834*, Cambridge, Harvard University press, 1963, n° . 16/4, p. 304.

¹⁸ Ralph Waldo EMERSON, *JMN 5*, *op. cit.*, p. 26.

being charmed with the colors & forms of the shells. I picked up many & put them in my pocket. When I got home I could find nothing that I gathered—nothing but some dry ugly mussel & snail shells¹⁹. » Tous ces fragments, tous ces événements singuliers de l'existence d'Emerson contribuent à la composition de vers qui forment la totalité du poème. Aussi divers et *a priori* déconnectés les uns des autres, les vers se fondent dans l'unité poétique qui colore la page vierge à l'encre des *hupomnēmata* d'Emerson. L'écriture poétique s'envisage littéralement comme la *création* de cette unité par-delà l'apparente pluralité des instants de vie d'Emerson.

C'est donc à partir de son journal, de ce « compte d'épargne » (« savings bank ») comme il aimait l'appeler, qu'Emerson met en scène un nombre important de sujets dans l'économie de son poème. Les dix premiers vers sont pour ainsi dire saturés de sujets différents :

Little thinks, in the field, yon red-cloaked clown
Of thee from the hill-top looking down;
The heifer that lows in the upland farm,
Far-heard, lows not thine ear to charm;
The sexton, tolling his bell at noon,
Deems not that great Napoleon
Stops his horse, and lists with delight,
Whilst his files sweep round yon Alpine height;
Not knowest thou what argument
Thy life to thy neighbor's creed has lent²⁰.

L'introduction successive des différents sujets – le bouffon en cape rouge (« red-cloaked clown »), la génisse (« The heifer »), le sacristain (« The sexton »), Napoléon, son cheval, ses escadrons (« his files ») et le voisin (« thy neighbor ») – produit la densité thématique du poème dans le même temps qu'elle abolit le potentiel figuratif de l'énoncé – à peine le bouffon en cape rouge est-il présenté qu'il est alors question d'une génisse meuglante dans

¹⁹ Ralph Waldo EMERSON, *JMN 4*, *op. cit.*, p. 291.

²⁰ Ralph Waldo EMERSON, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Poems. A Variorum Edition*, *op. cit.*, p. 14.

une ferme – de sorte que les sujets sont simplement pris dans leur existence parcellaire et non comme thème narratif du poème.

Un tel procédé stylistique vise à tisser des liens entre des sujets *a priori* indépendants les uns des autres et c'est sous la forme d'une sentence gnomique qui fait suite aux dix premiers vers que la voix poétique fait l'aveu de son entreprise : « All are needed by each one; / Nothing is fair and good alone²¹. » Ce que peut l'écriture du poème, c'est coudre tous ces sujets ensemble, et les points ne sont autres que des rimes suivies qui filent entre elles les différentes scènes : « clown » et « down », « farm » et « charm », « noon » et « Napoleon », « delight » et « height », « argument » et « lent », ces rimes confèrent au poème son unité, cousue à partir de pièces éparses et fragmentaires de l'existence d'Emerson.

À la vitesse des sujets dans les premiers vers succède la lenteur descriptive de la scène estivale puisée dans le souvenir d'enfance d'Emerson :

The delicate shells lay on the shore;
The bubbles of the latest wave
Fresh pearls to their enamel gave;
And the bellowing of the savage sea
Greeted their safe escape to me.
I wiped away the weeds and foam,
I fetched my sea-born treasures home;
But the poor, unsightly, noisome things
Had left their beauty on the shore,
With the sun, and the sand, and the wild uproar²².

Le contraste entre ces vers et les dix premiers se mesure à l'aune de l'économie narrative du sujet traité. Alors que dans les vers d'ouverture, les thèmes se succèdent de façon à abolir le potentiel narratif des scènes présentées, le thème des coquillages est développé de façon à conter une anecdote puisée dans le souvenir d'enfance. Si les coquillages constituent le thème principal de l'épisode, l'action se divise néanmoins en deux temps : les coquillages

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, p. 14-15.

sont tout d'abord pris comme sujets, inscrits dans un décor naturel de bord de mer, puis ils sont envisagés comme objets, dès lors que la personne portée par la voix poétique s'en saisit pour les ramener chez elle.

Dans un premier temps, les coquillages s'inscrivent dans un paysage délimité par le rivage au premier plan, et la mer sauvage en arrière-plan. La limite entre les deux plans se dessine et se redessine au gré des vagues qui se succèdent et s'échouent sur la plage, et déposent les coquillages en offrande à la terre. Thématés à l'ouverture de ce passage, les coquillages fournissent le point de focalisation de la scène, et plus largement le symbole par lequel la voix poétique se remémore cet instant précis et convoque différents éléments : la terre (« the shore »), l'eau (« the latest wave » et « the savage sea ») et l'air qui se manifeste dans le mugissement de la mer (« the bellowing »). Ce sont donc les coquillages *et* le paysage entier qui constituent le sujet de cette première partie ; la voix n'est alors que réceptive, placée dans la position d'un objet « me », qui ne peut qu'accueillir le spectacle naturel (« And the bellowing of the savage sea / Greeted their safe escape to me. »).

Dans un second temps, les rôles s'inversent : la voix-objet devient sujet (« I ») et les coquillages, désormais appelés « trésors des mers » (« sea-born treasures »), sont transformés en objets saisis par la voix « I ». Mais en succombant à la tentation d'arracher les coquillages à leur habitat naturel, d'extraire ces unités plurielles d'une totalité singulière et sublime, la voix précipite le terme du charme opéré par les coquillages : en l'espace de deux vers, les « trésors » ne sont plus que des « choses immondes » et « laides » (« unsightly, noisome things »). De ce triste épisode, Emerson tire une conclusion dans son journal : « Thence I learned that Composition was more important than the beauty of individual forms to effect. On the shore [the shells] lay wet & social by the sea & under the sky²³. » En d'autres termes, la beauté des coquillages se révèle illusoire si l'attention ne se porte pas *aussi* sur les autres

²³ Ralph Waldo EMERSON, *JMN 4*, *op. cit.*, p. 291.

éléments de la composition : si *chaque* coquillage participe à la peinture de cette marine, c'est bien la *totalité* des éléments (« With the sun, and the sand, and the wild uproar ») qui offre la toile de maître. Si la voix croit dans un premier temps emporter avec elle le paysage entier concentré au sein des coquillages, elle se rend vite compte, arrivée chez elle, qu'il ne lui reste que le souvenir de cette après-midi au bord de mer.

Dans le mouvement général du poème, la profusion de scènes contribue à l'atomisation des schèmes temporels : s'il est midi quand le sacristain sonne les cloches (« The sexton, tolling his bell at noon »), les escadrons de Napoléon patrouillent pendant le sommeil de leur commandant (« Napoleon / Stops his horse, and lists with delight, / Whilst his files sweep round yon Alpine height ; »). Si le sacristain peut renvoyer à une époque contemporaine du lecteur, la référence à Napoléon renvoie à un passé qui semble déjà lointain au moment de la publication du poème²⁴. Les transitions temporelles matérialisées par l'irruption d'un présent de narration contribuent quant à elles à marquer la scission entre le souvenir chaleureux d'une expérience passée et la déception présente de ne pouvoir retrouver les conditions nécessaires à l'instant extatique d'alors :

I thought the sparrow's note from heaven,
Singing at dawn on the alder bough;
I brought him home, in his nest, at even;
He sings the song, but it pleases not now,
For I did not bring home the river and sky;—
He sang to my ear,—they sang to my eye²⁵.

Cet extrait sur le chant du moineau délivre en substance un message similaire à l'enseignement dispensé par les coquillages : pour entendre le chant « céleste » (« from heaven ») du moineau, il ne suffit pas de le mettre en cage chez soi, car, en définitive, son

²⁴ Le poème est publié une première fois dans le *Western Messenger* de James Freeman Clarke en 1839, puis une deuxième fois dans l'anthologie *Poets and Poetry of America* de Rufus W. Griswold en 1842 avant de paraître dans le *Poems* d'Emerson de 1847.

²⁵ Ralph Waldo EMERSON, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Poems. A Variorum Edition, op. cit.*, p. 14.

chant n'est rien sans la rivière ni le ciel, sans les éléments qui participent de cette unité naturelle. Pour illustrer cet enseignement, et insister sur les différentes temporalités, et donc les différentes impressions du chant sur la voix, le passage procède par transitions temporelles binaires : les trois premiers vers sont au prétérit et rapportent l'anecdote ; le suivant, et il est le seul de l'extrait, est au présent, car il exprime l'instant de la déception, le moment précis où la voix est bouleversée de ne pas se réjouir du chant du moineau ; enfin les deux derniers sont au prétérit car la voix retrace le chemin de sa mémoire pour identifier les raisons de ce changement. Ainsi souligné par un présent de narration, le vers central s'élève au-dessus des autres pour s'extraire de cette temporalité et fournir une conclusion amère et définitive : l'adverbe « now » résonne comme la marque d'un éternel présent auquel la voix ne saurait échapper.

De façon analogue, la voix se joue des schèmes spatiaux. L'action du poème se déroule successivement en haut d'une colline, dans une ferme, dans une église, dans les Alpes, au bord d'une rivière, chez le poète, au bord de la mer, de nouveau chez le poète, etc. Dans « Each and All », le lecteur est téléporté depuis le sommet des montagnes jusqu'au bord de mer, et il fréquente de grands espaces ouverts comme la demeure privée du poète. Ce don d'ubiquité offre au lecteur la possibilité d'être partout et nulle part à la fois, dans un écho à la nature de Dieu, décrite dans « Circles » : « St. Augustine described the nature of God as a circle whose centre was everywhere, and its circumference nowhere²⁶. » Le lecteur est fait Dieu par le poète, et une telle conclusion autorise à trouver un sens supplémentaire à la célèbre maxime de « The Poet » : « The poets are thus liberating gods²⁷. » Les poètes ne sont pas seulement des « dieux libérateurs », ils sont aussi ceux qui « libèrent les dieux » qui sommeillent en chacun.

²⁶ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 403.

²⁷ *Ibid.*, p. 462.

En somme, « Each and All » expose l'accueil inconditionné de la beauté du monde en soi, de l'éveil des sens d'un « moi » en sommeil : « Beauty through my senses stole; I yielded myself to the perfect whole²⁸. » En guise de conclusion du poème, ces deux vers rappellent l'argument de « Circles » selon lequel la vie peut être merveilleuse, si l'on sait s'y abandonner²⁹. Cet abandon procède d'un renoncement aux bornes, aux limites et aux catégories – un renoncement à la pluralité du monde – pour leur préférer l'unité, jusque dans les sens du corps : le moineau chantait à l'oreille du poète, tandis que la rivière et le ciel chantaient à son œil. Cette synesthésie pointe vers une fusion sensorielle qui marque le propre de l'abandon de soi, dans un écho à Novalis, une nouvelle fois éclairant sur l'état d'abandon : « Ce n'est pas voir, entendre, sentir ; c'est un composé de ces trois-là, plus encore que des trois : une sensation de certitude immédiate, un aperçu de ma vie la plus véritable et la plus intime. Les pensées se métamorphosent en lois, les désirs en sensations³⁰. »

D'un point de vue général, « Each and All » obéit à une figure de style dont les critères de reconnaissance demeurent vagues. L'hypotypose est cette figure de style qui produit une description animée et frappante que Pierre Fontanier définit en ces termes : « L'hypotypose peint les choses de manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante³¹. » Catherine Fromilhague, pour sa part, propose d'identifier certains critères qui, à défaut de rendre la complexité formelle que peut prendre cette figure, lui donnent une certaine unité. Selon elle, pour qu'il y ait hypotypose, il faut « que la réalité représentée appartienne à un univers qui n'est pas l'univers actuel de l'émetteur : évocation

²⁸ Ralph Waldo EMERSON, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Poems. A Variorum Edition*, op. cit., p. 15.

²⁹ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, op. cit., p. 414.

³⁰ NOVALIS et Olivier SCHEFER, *Semences*, Paris, Éditions Allia, 2004, p. 73.

³¹ Pierre FONTANIER, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 390.

du passé, d'un rêve, d'un fantasma, ou de toute réalité imaginaire³². » « Each and All » obéit bien à ce premier critère puisqu'il met en scène différents moments de l'existence d'Emerson, qu'il s'agisse du souvenir d'enfance, de l'écoute du chant du moineau au bord de la rivière, ou même d'une lecture sur Napoléon. Catherine Fromilhague ajoute qu'il faut également « que l'émetteur actualise fictivement (en les intégrant à son propre présent/en les présentant comme une vérité objective) les faits énoncés³³. » Une nouvelle fois, « Each and All » souscrit à une telle condition puisqu'en plusieurs endroits, des conclusions objectives sont formulées sur ces scènes : « All are needed by each one; / Nothing is fair or good alone » (v.11-12) ou encore « I covet truth; / Beauty is unripe childhood's cheat; I leave it behind with the games of youth » (v.37-39). Un autre critère semble de mise : « des remarques, souvent énonciatives, donnent à comprendre que le tableau est une (re)création subjective : informations parcellaires, et faussement actualisées³⁴. » Dans « Each and All », les interjections de la voix du poète prennent le rôle de telles remarques énonciatives : « I thought the sparrow's note from heaven » (v.13), ou « I inhaled the violet's breath » (v.43) ou encore « I yielded myself to the perfect whole » (v.51). Ces différents critères contribuent à l'ambivalence de l'hypotypose : la dimension figurative de l'énoncé est abolie dans le même temps où son existence est montrée³⁵. « Each and All » souscrit même à un dernier critère que Catherine Fromilhague identifie comme possible mais non nécessaire : l'adresse au lecteur. En effet, le poème d'Emerson s'adresse à un « thee » énigmatique, perché en haut d'une colline : « Little thinks, in the field, yon red-cloaked clown / Of thee from the hill-top looking down » (v.1-2) Si elle ne prend pas la forme d'une apostrophe, cette adresse convoque bien une intimité entre le poète et son lecteur qui renforce la proximité avec la série d'événements décrits par le poème. Mais la tentation est grande aussi, pour le lecteur,

³² Catherine FROMILHAGUE, *Les figures de style, op. cit.*, p. 107.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

de soupçonner une identité divine à cette deuxième personne du singulier, dont l'expression du poème rapprocherait non seulement la voix du poème, mais aussi le lecteur. Une telle hypothèse laisserait alors penser que l'expérience de lecture installe une équation entre Dieu, le poète et ses lecteurs, de telle manière que l'argument général d'une unité universelle s'en trouverait renforcé.

Ainsi donc, le recours à l'hypotypose découle de la croyance mystique en l'unité du monde par-delà son apparente pluralité. Cette figure de style permet de matérialiser dans la forme du texte une pensée mystique qu'Emerson reprend dans son essai « The Over-Soul » : « We live in succession, in division, in parts, in particles, and beauty. Meantime within man is the soul of the whole; the wise silence; the universal beauty, to which every part and particle is equally related; the eternal ONE³⁶. » La première phrase de cet extrait insiste sur l'apparente pluralité du monde. Le pronom personnel « we » est une nouvelle manière de présenter l'individualité absorbée dans une unité syntagmatique plurielle. Il est le sujet du prédicat d'une existence (« live ») conçue dans l'atomisation et la fragmentation. Si la préposition « in » introduit des compléments uniques, sa reprise anaphorique pointe vers une multiplicité de compléments, une représentation spectrale d'une existence fragmentée. À ce titre, aux compléments singuliers « succession » et « division » succèdent les compléments pluriels « parts » et « particles », pour rendre par le signe grammatical une fragmentation incessante qui ne connaît son terme que dans l'infinitésimal des particules. Dans la deuxième phrase, la multiplicité des sujets signalée par « we » est délaissée au profit d'un sujet singulier « the soul » qui, avec « the wise silence » et « the universal beauty », entretient une relation particulière et attributive avec « man ». Ces différents sujets, pris dans leur unité, sont reliés à chaque « partie et particule », de telle sorte que l'énoncé, lu en surplomb de la phrase précédente, complète la structure chiasmatisque de l'extrait, referme le

³⁵ *Ibid.*

cercle « éternel » matérialisé par le signe graphique du « o » majuscule de « one », l'unité qui recèle la pluralité et signifie la totalité. Dans l'économie de l'extrait, c'est donc au prix d'un mouvement circulaire que le « we » initial aboutit au « one », reliés indirectement entre eux par différentes particules syntagmatiques et par différents prédicats qui expriment l'existence (« live », « is » et « is »), de telle sorte que le lecteur se prend à lire, par-delà l'apparente fragmentation de l'énoncé : « we are one ».

8.2. La surâme par révélation

Les tensions et les points de contact entre l'un et le tout font écho à la relation qu'entretiennent l'âme individuelle et l'âme du monde. Le concept d'« âme du monde » apparaît tout d'abord dans le *Timée* de Platon, qui attribue au Démonstrateur la création d'une âme pour le monde, différente de l'âme individuelle³⁷. Dans la lignée platonicienne, l'âme du monde est un sujet de prédilection romantique et, dans ses *Semences*, Novalis impose à « l'âme individuelle » de « s'accorder à l'âme du monde³⁸. » La *Weltseele* de Novalis inspire d'ailleurs un poème à Goethe, dont les derniers vers anticipent de façon singulière le poème « The World-Soul » d'Emerson :

Alors, avec une audace divine, tout s'efforce de se surpasser ; l'eau stérile veut verdoyer et chaque grain de poussière s'anime.
Ainsi, par une lutte amicale, vous dissipez la nuit des vapeurs humides ; puis les vastes plaines du paradis resplendent, émaillées des plus riches couleurs.
Bientôt s'éveille, pour contempler la douce lumière, une multitude aux mille formes, et vous êtes saisis d'étonnement dans les campagnes heureuses, premier couple d'amants !

³⁶ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 386.

³⁷ Pour une définition exhaustive de l'âme du monde et son articulation avec les philosophies présocratiques, voir Filip KARFIK, « L'âme du monde : Platon, Anaxagore, Empédocle », *Études platoniciennes*, 2014, vol. 11, URL complète en bibliographie.

³⁸ NOVALIS et Olivier SCHEFER, *Semences*, *op. cit.*, p. 240.

Bientôt s'apaise une ardeur sans bornes dans l'échange délicieux des regards, et vous recevez avec reconnaissance la plus belle vie, qui émane de l'être universel et que vous lui rendez³⁹.

L'âme du monde, en tant qu'elle s'origine dans le divin, formule la promesse d'un nouvel Eden : la fertilité de la terre et le resplendissement des plaines signalent le paradis retrouvé du couple originel d'Adam et Ève. Dans sa première moitié, et particulièrement dans les deux premières strophes, « The World-Soul » rend compte de la même promesse, mais expose tout d'abord le désarroi dans lequel la culture urbaine, les progrès techniques et les coups bas politiques plongent Emerson :

Cities of proud hotels,
Houses of rich and great,
Vice nestles in your chambers,
Beneath your roofs of slate.
It cannot conquer folly,
Time-and-space-conquering steam,
And the light-outspeeding telegraph
Bears nothing on its beam.

The politics are base;
The letters do not cheer;
And 'tis far in the deeps of history,
The voice that speaketh clear.
Trade and the streets ensnare us,
Our bodies are weak and worn;
We plot and corrupt each other,
And despoil the unborn⁴⁰.

Tandis que le poème de Goethe s'en remet au pouvoir de l'âme du monde pour une construction renouvelée du monde, celui d'Emerson fait plus spécifiquement du *daimon* le dépositaire de cette âme du monde :

For Destiny does not like
To yield to men the helm;

³⁹ Johann Wolfgang GOETHE, *Poésies diverses, op. cit.*, p. 306.

⁴⁰ Ralph Waldo EMERSON, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Poems. A Variorum Edition, op. cit.*, p. 37.

And shoots his thought, by hidden nerves,
Throughout the solid realm.
The patient Dæmon sits,
With roses and a shroud;
He has his way, and deals his gifts,—
But ours is not allowed⁴¹.

Ainsi la « plus belle vie » de Goethe ne se donne pas au tout-venant chez Emerson. Le *daimon* exerce son autorité en distillant à sa guise les indices qui mènent à une vie meilleure. Mais il possède également, comme le prévoit aussi le poème Goethe, le pouvoir de fertiliser les terres et de faire ressurgir la bonté parmi les hommes :

When the old is sterile,
And the ages are effete,
He will from wrecks and sediment
The fairer world complete.
He forbids to despair;
His cheeks mantle with mirth;
And the unimagined good of men
Is yeaning at the birth⁴².

De manière générale, l'âme du monde possède le pouvoir de transcender les différends particuliers et de fondre dans une totalité harmonieuse les individualités qui autrement s'opposeraient.

Au passage, il est étonnant de noter que dans la lettre qu'il adresse à William H. Furness au moment de publier « The World-Soul » une première fois dans la revue *Diadem*, Emerson concède utiliser le terme « World-Soul », à défaut d'en avoir un plus convaincant à portée de main⁴³. Or c'est une lettre qui date du 10 juin 1846, soit cinq ans après la publication de « The Over-Soul » dans la première série d'essais. Faut-il en conclure qu'Emerson était alors prisonnier de l'influence de Goethe ? Il se pourrait bien que tel ait été le cas, tant les concepts semblent proches.

⁴¹ *Ibid.*, p. 39.

⁴² *Ibid.*, p. 40.

⁴³ *Ibid.*, p. 36.

Dans « The Over-Soul », le terme de « surâme » n'est employé qu'une seule fois⁴⁴. Après cette première et unique mention, Emerson n'utilise plus que le terme « âme » (« soul »). Un tel choix relève d'une stratégie discursive similaire à celle employée dans « Self-Reliance » : si la « confiance en soi » ne peut être définie par des traits strictement positifs, elle peut être approchée par série d'indirections, par juxtaposition d'approximations qui, de concert, pointent vers le concept. La « surâme » est soumise à un refus identique de fixer dans le texte des bornes sémantiques et grammaticales au terme qu'Emerson propose pourtant de définir.

Le premier élément de définition de la surâme est donné au début de l'essai, dans une formule qui établit une relation synecdochique entre l'âme et la totalité : « within man is the soul of the whole⁴⁵ ». La surâme, une et unique, se loge dans le for intérieur de chacun, de sorte que pour approcher la surâme, Emerson préconise de s'en remettre à l'âme individuelle. Cette stratégie doit ainsi permettre de surmonter le paradoxe d'une impossible définition de la surâme. C'est en vertu de ce principe qu'Emerson dissémine à travers l'essai différentes formulations de l'âme, qui se donnent au lecteur comme des arcs de cercle qu'il lui appartient alors d'agencer ensemble, afin d'embrasser la vue synoptique du concept – de circonscrire pour lui-même le cercle de la surâme. À ce titre, le « o » initial du syntagme « over-soul » se lit comme l'indice manifeste d'une totalité à rechercher, d'un code à déchiffrer, par-delà (« over ») l'âme individuelle.

Une autre formulation de l'âme s'origine pour sa part dans un élan mystique qui ouvre sur une définition par négation de l'âme, dans un respect de la stratégie discursive privilégiée d'Emerson, celle du négatif :

All goes to show that the soul in man is not an organ, but animates and exercises all the organs; is not a function, like the power of memory, of calculation, of comparison, but uses these as hands and feet; is not a faculty, but a light; is not the

⁴⁴ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, op. cit., p. 385.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 386.

intellect or the will, but the master of the intellect and the will; is the background of our being, in which they lie, — an immensity not possessed and that cannot be possessed⁴⁶.

L'annonce de cet extrait respecte les principes mystiques présentés plus tôt : l'énoncé établit une relation grammaticale entre la totalité « all » et l'âme, matérialisée par un prédicat de mouvement (« goes ») et de monstration (« to show ») au présent. Si cette formule d'ouverture peut paraître péremptoire, elle procède *in fine* à l'abolition d'une méthode scientifique jugée trop contraignante pour lui préférer l'expression d'une intuition personnelle : la totalité en question (« All ») n'est pas explicitée, non parce qu'Emerson s'accommode hâtivement d'une généralité, mais parce qu'il souhaite une nouvelle fois mettre en avant l'évidence des intuitions, et leur faire une place dans l'espace logique de l'intellect. Le paradoxe de cette annonce consiste donc à présenter des faits comme scientifiquement justifiés, et de s'en remettre à des faits on ne peut plus intuitifs pour pointer la centralité de l'âme.

À cette annonce d'ordre mystique succède une définition de l'âme par le négatif, dans un mouvement similaire à celui suivi pour définir le poète⁴⁷. La rhétorique bipolaire construite sur l'alternance entre la négation (« not ») et la concession (« but ») permet dans un même geste de déconstruire une certaine conception de l'âme – l'âme *n'est pas* un organe, elle *n'est pas* une fonction, elle *n'est pas* une faculté, ni même l'intellect lui-même ou la volonté – et lui substituer une définition qui déplace le référent *en amont* des attributs niés : l'âme *est* le moteur des organes, elle *est* propriétaire de fonctions, elle *est* maîtresse de l'intellect. Pour Emerson, l'âme est l'« arrière-plan » (« the background ») de l'être – la chambre noire⁴⁸ – où s'origine toute expression. Emerson précise d'ailleurs, plus loin dans

⁴⁶ *Ibid.*, p. 386-387.

⁴⁷ Voir chapitre 5.

⁴⁸ Voir chapitre 4.

l'essai, que l'âme « circonscrit » et donc enveloppe « toute chose » (« The soul circumscribes all things⁴⁹ »).

L'énumération des attributs de l'âme pourrait donc suivre son cours à l'infini si une aposiopèse ne venait pas mettre un terme à la démonstration. Le tiret intervient comme ligne de démarcation entre l'infinité de l'âme et les bornes d'une grammaire, d'un langage qui ne saurait rendre sa pleine mesure à l'âme. Il matérialise par le signe graphique l'aporie du langage et annonce la conclusion de l'énoncé : l'âme est « une immensité qui n'est et ne peut être possédée ». De prime abord, il est donc impossible de s'approprier le concept de l'âme et chaque entreprise de définition est vouée à l'échec. Dans la pensée émersonnienne, tout au plus est-il possible de « suggérer » ce qu'elle est. Ainsi l'enquête émersonnienne se déporte de l'âme elle-même, conçue comme origine, comme cause de tout, vers ses effets, ses manifestations tangibles : « The soul looketh steadily forwards, creating a world before her, leaving worlds behind her. She has no dates, nor rites, nor persons, nor specialties, nor men. The soul knows only the soul; the web of events is the flowing robe in which she is clothed⁵⁰. » L'âme est une puissance de création pure, atemporelle et indépendante des hommes. Dans une formule tautologique qui rappelle le « Connais-toi toi-même » de Socrate, l'âme ne répond que d'elle-même. Elle semble ainsi hors de portée et l'homme doit se contenter des *effets*, des « faits » et des « événements » qu'elle produit. Ces effets se symbolisent par la « robe flottante » dont l'âme se pare, pour introduire un jeu de séduction entre l'homme et l'âme : cette âme que l'homme ne peut posséder, joue de ses atours féminins pour entretenir le désir tout autant que la frustration de l'homme.

Dans l'économie de l'essai, il appartient donc à l'homme de rassembler autant de pièces de tissu que possible, pour reconstituer la robe de l'âme, et par là même percevoir sa silhouette : « We see the world piece by piece, as the sun, the moon, the animal, the tree;

⁴⁹ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 387.

but the whole, of which these are the shining parts, is the soul⁵¹. » La polysémie du terme « piece » permet à Emerson non seulement de filer la métaphore de l'habit féminin, mais aussi de donner une expression nécessairement fragmentaire à l'âme. Dans cet extrait, le verbe « see » renforce la portée de la métaphore du vêtement et de la séduction : « voir » implique une distance physique irrémédiable que le regard comble par la contemplation. Voir, c'est se déplacer dans une direction en station immobile. C'est en ce sens que le verbe « see » soutient l'expression du désir. L'expression de ce désir, telle est l'entreprise avouée d'Emerson dans « The Over-Soul » : « [...] I desire, even by profane words, if I may not use sacred, to indicate the heaven of this deity, and to report what hints I have collected of the transcendent simplicity and energy of the Highest Law⁵². »

Plus largement dans cet essai, la vision et la perception s'articulent dans un double mouvement qui vise à dessiner le voile de l'âme pour en saisir la silhouette, et à faire tomber le masque de l'homme :

If we consider what happens in conversation, in reveries, in remorse, in times of passion, in surprises, in the instructions of dreams, wherein often we see ourselves in masquerade,—the droll disguises only magnifying and enhancing a real element, and forcing it on our distinct notice,—we shall catch many hints that will broaden and lighten into knowledge of the secret of nature⁵³.

Emerson reproche à ses congénères de se voiler la face, et de ne pas se saisir des véritables enseignements que fournissent la conversation⁵⁴, les rêveries, les remords, les instants de passion, les surprises – les moments de l'existence où l'intellect se soumet à l'intuition. En

⁵⁰ *Ibid.*, p. 388.

⁵¹ *Ibid.*, p. 386.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 386.

⁵⁴ Le deuxième chapitre de cette étude met en avant la facticité de la conversation, exercice rhétorique au cours duquel les hommes tentent davantage d'imposer leur point de vue étriqué à leur interlocuteur, plutôt que de le répandre avec les enseignements de la conversation.

d'autres termes, il s'agit pour l'homme de tomber le masque de son visage et de lancer un filet sur les indices que recèle la nature pour s'en saisir (« catch⁵⁵ »).

Et pour cause, l'homme n'est pas tributaire de la lumière solaire, il peut voir en toute circonstance, car la lumière émane de son for intérieur : « From within or from behind, a light shines through us upon things, and makes us aware that we are nothing, but the light is all. A man is the façade of a temple wherein all wisdom and all good abide⁵⁶. » Les objets n'ont rien d'indépendant, ils prennent forme grâce à la lumière intérieure qui traverse l'homme pour se projeter au dehors. Le corps de l'homme est ainsi présenté comme la « façade d'un temple », une ligne minérale érigée par l'homme en personne entre nature à l'extérieur et âme à l'intérieur.

Dans la pensée d'Emerson, la scission établie entre l'âme et la nature ne peut se résorber qu'au prix de l'atomisation d'une identité présentée comme fausse : « What we commonly call man, the eating, drinking, planting, counting man, does not, as we know him, represent himself, but misrepresents himself⁵⁷. » Les activités humaines ne permettent pas de donner une représentation fidèle de l'homme ; pire, elles déforment son identité. Mais l'homme ne saurait se résumer à une énumération d'activités quotidiennes et c'est en dirigeant le regard au-dedans de lui-même (« insight ») qu'il est voué à prendre la pleine mesure de son identité. Implicitement, Emerson insiste une nouvelle fois sur l'importance de l'intuition, littéralement cette vue sur l'intérieur, pour faire éclater la barrière corporelle constituée entre l'âme et la nature.

Avec la robe, le voile, le mur, l'écran (« screen ») et l'obstacle (« bar »), Emerson développe un lexique de la borne que la surâme abolit : « The sovereignty of this nature

⁵⁵ À ce propos, il est à noter qu'Emerson semble procéder à une équation entre l'âme et la nature dans « The Over-Soul », tandis que *Nature* prononçait la scission entre l'âme et la nature, l'âme étant considérée comme le « moi » et la nature comme le « non-moi ».

⁵⁶ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 387.

⁵⁷ *Ibid.*

whereof we speak is made known by its independency of those limitations which circumscribe us on every hand⁵⁸. » Indépendante et autoritaire, la surâme fournit à chacun le moyen de se réformer, de dissoudre son être pour le refonder de façon éthique (« A man is the façade of a temple wherein all wisdom and all good abide⁵⁹. »). Pour procéder à une telle conversion éthique et refonder le moi sur la « sagesse » et la « bonté », le sujet doit s'abandonner à la surâme et lui obéir : « All reform aims, in some one particular, to let the soul have its way through us; in other words, to engage us to obey⁶⁰. » La soumission et l'obéissance à cette instance forment les conditions sous lesquelles la réforme de l'homme peut avoir lieu.

La soumission volontaire (« obedience ») et la vue jetée au-dedans (« insight ») sont deux effets complémentaires de la surâme : « In these communications, the power to see is not separated from the will to do, but the insight proceeds from obedience, and the obedience proceeds from a joyful perception⁶¹. » L'une et l'autre s'engendrent réciproquement, de telle sorte que toute relation causale est abolie. La « joyeuse perception » entraîne tout autant l'« obéissance » que l'« obéissance » entraîne la « perception ». La relation chiasmatisée qu'entretiennent ces deux forces aboutit à la fermeture d'un système circulaire autonome dont la maternité ne peut être attribuée à une autre instance que celle de la surâme.

Dans les instants où obéissance et perception se nourrissent l'une l'autre, l'individu fait l'expérience de la vérité : « But beyond this recognition of its own in particular passages of the individual's experience, it also reveals truth⁶². » Dans l'abandon de son identité à la totalité – à la surâme – le sujet perce enfin le secret dissimulé dans la nature. Il en va d'une

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*, p. 392.

⁶² *Ibid.*

expérience religieuse, au sens littéral du terme – d'un lien renouvelé –, de la « plus haute loi » (« the Highest Law ») qui soit : « we are nothing, but the light is all⁶³. » Cette vérité se donne à chacun dans des moments de « révélation », lorsque l'individu fait tomber le masque et se donne, nu, aux enseignements de la nature. C'est alors qu'il touche au sublime : « We distinguish the announcements of the soul, its manifestations of its own nature, by the term *Revelation*. These are always attended by the emotion of the sublime⁶⁴. » La révélation de la surâme se teinte d'un sentiment du sublime, le sentiment du beau porté à l'infini, entraîné au-delà de toute limite pour embrasser la totalité.

Tandis que le sujet de la révolution esthétique trouve le principe de son action hors de lui-même, dans la nature et l'atomisation de la raison, du langage et des schèmes spatio-temporels, lorsqu'il s'abandonne sans réserve à l'errance à travers la nature, le sujet de la conversion éthique agit pour sa part selon un principe intérieur (« We lie open on one side to the deeps of spiritual nature, to the attributes of God⁶⁵ ») et c'est le choix d'obéir à la surâme qui traverse tout sujet qui fonde son autonomie. Le choix de s'abandonner – paradoxe qui réconcilie la résolution active du sujet et sa disposition passive – aux révélations de la surâme est un choix éthique qui fonde la responsabilité du sujet, car la liberté qui motive ce choix s'enracine dans la conversion éthique.

C'est ainsi que le sujet accède à l'existence et se crée – au sens de *poiesis* – lui-même par l'acceptation de cet abandon, et devient ce qu'il n'est pas encore : le secret indéfini de la personnalité éthique et la profondeur de l'intériorité (« the deeps of spiritual nature ») ouvrent l'existence à un devenir moral, à la construction et au perfectionnement de soi-

⁶³ *Ibid.*, p. 387.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 392.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 387.

même. Dans un passage qui fait écho à Emerson⁶⁶, Sören Kierkegaard établit une différence similaire entre le sujet esthétique et le sujet éthique : « Mais qu'est-ce que cela veut dire, vivre esthétiquement et vivre éthiquement ? L'esthétique dans un homme, qu'est-ce que c'est, et l'éthique dans un homme ? À cela je répondrai : l'esthétique dans un homme est ce par quoi il est immédiatement ce qu'il est ; l'éthique est ce par quoi il devient ce qu'il devient⁶⁷. » La conversion éthique permet au sujet esthétique de s'extraire du simple réel tel qu'il s'offre à lui par l'expérience de la sensation, et lui permet de s'élever jusqu'à la dimension du possible. Tandis que le sujet esthétique s'immobilise en un éternel présent, le sujet éthique s'ouvre au contraire à l'histoire.

8.3. Pour une place dans l'histoire

Si Emerson souhaite s'affranchir de l'influence de l'histoire, la conversion éthique s'envisage de prime abord comme un geste paradoxal, puisqu'il est alors question d'y réinscrire l'homme. Mais pour Emerson, cette conversion ne doit pas tant inscrire l'homme dans l'Histoire, que dans une histoire intérieure et subjective que l'homme n'est pas en mesure de juger. Pour parvenir à la conclusion d'une telle subjectivité, Emerson s'en remet une nouvelle fois à la figure de l'hypotypose pour introduire une horizontalité entre les grands hommes et les hommes ordinaires, les hommes du passé et ceux du présent.

« The Over-Soul », par-delà la définition quelque peu dispersée que l'essai donne de cette notion, traite en définitive de la communication des hommes entre eux. La surâme n'est autre que cette âme qui habite en chacun et qui fournit le socle commun sur lequel repose la communication entre les hommes. D'ailleurs, en interrogeant l'essence de la

⁶⁶ Rien ne semble indiquer qu'Emerson et Kierkegaard se connaissaient. Voir Roland F. LEE, « Emerson Through Kierkegaard: Toward a Definition of Emerson's Theory of Communication », *ELH*, 1957, vol. 24, n° 3, pp. 229-248, p. 231.

⁶⁷ Sören KIERKEGAARD, *Ou bien... Ou bien...*, F. PRIOR, O. PRIOR et M. H. GUIGNOT (trad.), Paris, Éditions Gallimard, 1943, p. 480.

surâme, Emerson propose lui-même de communiquer ses enseignements à ses lecteurs : « [...] I desire, even by profane words, if I may not use sacred, to indicate the heaven of this deity, and to report what hints I have collected of the transcendent simplicity and energy of the Highest Law⁶⁸. » L'entreprise affichée d'Emerson est ainsi de communiquer à ses contemporains et ses lecteurs les « indices » (« hints »), qui pourraient permettre à chaque lecteur de s'expliquer l'espoir extraordinaire qui l'anime par-delà toute possibilité d'expression⁶⁹. Cela revient à dire que l'essai ne propose pas seulement un exposé de recherches menées par Emerson sur la surâme, il met en mots son fonctionnement à la surface du texte. C'est-à-dire que la surâme et ses effets par le monde, impalpables, indiscernables et pourtant ressentis, se matérialisent dans l'essai lui-même. Dans une telle mise en abyme, le thème principal de l'essai n'est plus tant la surâme que le sujet, l'homme, tour à tour envisagé comme représentant singulier du genre humain (« man ») et groupe social (« men »). La méthode d'Emerson consiste donc à faire dialoguer, communiquer des hommes entre eux, par l'intermédiaire de la surâme, qui sert de pivot d'un sujet à l'autre.

La surâme permet ainsi une communication, ou du moins une intimité de pensée, entre un sujet anonyme et deux philosophes de la Grèce antique : « With each divine impulse the mind rends the thin rinds of the visible and finite, and comes out into eternity, and inspires and expires its air. It converses with truths that have always been spoken in the world, and becomes conscious of a closer sympathy with Zeno and Arrian, than with persons in the house⁷⁰. » Quand le sujet accède en son for intérieur à la surâme, il s'ouvre à lui-même une voie de communication atemporelle avec Zénon et Arrien. Plus précisément, ce sont les « vérités » éternelles auxquelles souscrivent les hommes – qu'il s'agisse d'un philosophe présocratique comme Zénon, d'un écrivain de l'époque romaine comme Arrien

⁶⁸ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 386.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 385.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 389.

ou d'un individu de la Nouvelle-Angleterre au XIX^e siècle – qui forment le point de ralliement des hommes, par-delà les tendances de pensée éphémères. L'accès à la surâme permet l'accès à ces vérités, et ces vérités à des grands hommes, que l'Histoire consacre comme détenteurs de ces vérités. Emerson s'insurge donc contre une telle conception de l'Histoire, à la manière de Hegel, pour affirmer que ces vérités appartiennent au domaine public, à la surâme, dont chaque homme est dépositaire. Plus encore, qu'une telle intimité de pensée s'installe entre un sujet de la Nouvelle-Angleterre et un philosophe grec, à plus de deux millénaires d'écart, implique l'affirmation d'un « moi » subjectif, d'une responsabilisation du sujet vis-à-vis de ses pensées, de ses croyances, de ses convictions. Il n'est pas tout à fait question de perdre le sujet dans la somme des hommes qui partagent une même vérité, mais au contraire de le singulariser parmi un ensemble de personnes qui ne partageraient pas la même intimité de penser. Ainsi la proximité peut-elle finalement être plus grande entre deux sujets éloignés qu'entre deux sujets dans une même pièce.

Dans le mouvement de l'essai, Emerson ne préconise pas pour autant d'abandonner ses congénères et de se terrer dans les livres pour accéder aux « vérités » générales. Bien au contraire, et dans une proposition de prime abord paradoxale, Emerson encourage la communication entre voisins : « We know better than we do. We do not yet possess ourselves, and we know at the same time that we are much more. I feel the same truth how often in my trivial conversation with my neighbours, that somewhat higher in each of us overlooks this by-play, and Jove nods to Jove from behind each of us⁷¹. » Une conversation entre voisins peut bien être « sans intérêt » particulier, elle peut être l'occasion pour chacun des interlocuteurs de « sentir » (« feel »), d'éprouver une présence qui dépasse la subjectivité des voisins. Une fois encore, Emerson décrit la conversation comme une pièce de théâtre où se joue une intrigue de second plan (« by-play »). En d'autres termes, les protagonistes de la

⁷¹ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 391.

scène n'ont que peu d'importance, en regard de la véritable pièce : celle de Jupiter, dieu romain de la terre et du ciel, qui approuve le spectacle qui se donne ici-bas (« Jove nods to Jove ») d'un hochement de tête adressé à lui-même. Selon la formule d'Emerson, c'est même un Jupiter différent qui se tient debout derrière chacun des protagonistes et qui joue à cache-cache, cherchant son reflet par-dessus l'épaule des hommes qui manquent de s'écouter et de se comprendre, et ainsi de s'effacer pour mettre un terme au jeu enfantin de Jupiter – où se cacherait-il si les protagonistes abandonnaient leur subjectivité ? Emerson donne ainsi le sentiment que la comédie humaine est une pièce dont les dieux se rient, et que les hommes sont des marionnettes manœuvrées pour le divertissement des dieux. Mais à relire le passage, si la scène de Jupiter est jouée par des voisins humains, la scène d'Emerson est elle écrite *pour* Jupiter et les voisins, jouée *par* Jupiter et les voisins. C'est-à-dire que la conversation, tournée en ridicule par Jupiter, reste néanmoins la scène où le sujet *peut* prendre conscience d'un dessein plus vaste, d'une présence divine. Emerson renverse ainsi les rôles et fait une place à l'homme ordinaire au milieu des dieux – quels qu'ils soient, les dieux trouvent toujours une place de figurant sur la scène de la vie ordinaire.

Les œuvres de la surâme ne se manifestent donc pas exclusivement chez les hommes les plus cultivés qui entretiennent une intimité de pensée avec quelque philosophe antique, mais se signalent aussi parmi les hommes ordinaires : « The action of the soul is oftener in that which is felt and unsaid, than in that which is said in any conversation. It broods over society, and they unconsciously seek for it in each other⁷². » Car la surâme œuvre dans le domaine du sensible (« felt ») et non au sein de l'intellect (« said »), elle n'est pas l'apanage exclusif des hommes de lettres. Aussi s'exprime-t-elle au sein de la société, en retrait de chaque sujet. Cela revient à dire que toute conversation peut faire naître un tel sentiment d'unité, toute démarche vers son prochain peut lever le souffle de la surâme, et Emerson

⁷² *Ibid.*, p. 390-391.

ajoute même que la recherche de la surâme est innée, car elle est inconsciente (« unconsciously ») pour chaque individu. Dans la continuité de « Self-Reliance » qui invitait le lecteur à affirmer son autonomie, « The Over-Soul » confère une responsabilité au sujet, celle de s'abandonner à la surâme et de discerner sa présence par-delà les clivages, les limites et les subjectivités. Au risque d'un paradoxe, Emerson en appelle à un surplus de subjectivité pour que s'évanouissent les subjectivités.

La place que le sujet peut se faire dans l'histoire est subjective, elle est celle de sa propre existence, de ses propres discernements, et Emerson le rappelle en mentionnant Swedenborg en deux endroits de l'essai. Dans un premier extrait, Emerson cite Swedenborg sur la perception humaine :

It was a great sentence of Emanuel Swedenborg, which would alone indicate the greatness of that man's perception,—“It is no proof of a man's understanding to be able to confirm whatever he pleases; but to be able to discern that what is true is true, and that what is false is false, this is the mark and character of intelligence.” In the book I read, the good thought returns to me, as every truth will, the image of the whole soul. To the bad thought which I find in it, the same soul becomes a discerning, separating sword, and lops it away⁷³.

Emerson livre une vérité prononcée par Swedenborg avant de se l'approprier et de l'ancrer dans le champ de sa propre expérience. Tandis que Swedenborg insiste sur la capacité *théorique* de l'homme à distinguer le vrai du faux, Emerson analyse pour sa part la façon *pratique* dont s'opère cette distinction dans son esprit. Tandis que Swedenborg se contente de « montrer » par le texte (« this is ») comment fonctionne l'intelligence, Emerson, lui, « décrit » effectivement le chemin que prennent les bonnes et les mauvaises pensées : le sujet ne peut se défaire des bonnes pensées et elles lui reviennent inlassablement, tandis que dans la proximité de mauvaises pensées, l'âme agit en bourreau (« separating sword ») et les décapite sur le champ. Cet exemple de mise à jour d'une même pensée, d'une même vérité, permet de justifier le besoin renouvelé pour chaque génération de redonner une expression

même aux plus élémentaires des vérités. Or une telle mise à jour n'aurait pas lieu si chaque sujet se contentait de respecter la voix des sages et n'osait pas répéter leurs enseignements, car c'est bien dans cette répétition, productrice d'un écart, que la mise à jour a lieu. Quand le sujet prend à sa charge de discerner le vrai du faux, et s'en remet donc à la surâme, les sages du passé ne lui sont plus d'aucun secours – il lui appartient, et à lui seul, d'écrire sa propre histoire.

Plus loin dans « The Over-Soul », Emerson congédie cette fois l'influence de Swedenborg : « He that finds God a sweet, enveloping thought to him never counts his company. When I sit in that presence, who shall dare to come in? When I rest in perfect humility, when I burn with pure love, what can Calvin or Swedenborg say⁷³? » Les manifestations de la surâme participent d'un mouvement ternaire chez le sujet qui s'en saisit. Dans un premier temps, la surâme engendre apparemment l'intimité de pensée entre Swedenborg et Emerson – c'est le renvoi de la pensée à Swedenborg. Dans un deuxième temps, la surâme permet à Emerson de discerner les vraies pensées des fausses – c'est la mise à jour de la pensée de Swedenborg. Enfin, dans un troisième temps, la proximité conversationnelle entre Swedenborg et Emerson est congédiée et le sujet Emerson impose sa propre autorité. L'influence de Swedenborg ne lui est plus d'aucun secours et il prend la responsabilité de sa propre pensée.

Une telle conversion éthique doit ainsi permettre de déjouer l'impasse de la simple révolution esthétique mystique : le sujet ne se dissout plus dans un éternel présent, mais trouve sa place dans une histoire personnelle, une place qu'il se fait dans la conversation avec les vérités de ce monde. Chez Emerson, le sujet éthique n'est donc responsable que du choix de sa liberté, et cette dernière n'a de sens que rapportée au secret insondable de la surâme, et

⁷³ *Ibid.*, p. 391.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 399.

non à ce que le regard du voisin peut discerner. Une telle position résonne avec la pensée de Kierkegaard, qui note chez le sujet éthique la liberté d'un devenir strictement personnel :

L'individu même le plus insignifiant a ainsi une double existence. Lui aussi a une histoire qui n'est pas seulement le produit de ses propres actes libres. Ses actes intérieurs, par contre, appartiennent à lui-même et lui appartiendront en toute éternité ; ni l'histoire, ni l'histoire universelle ne peuvent les lui enlever, ils le suivront, pour son plaisir ou pour son chagrin. Dans ce monde-là règne un « ou bien... ou bien » absolu ; mais la philosophie n'a rien à faire avec ce monde-là⁷⁵.

Pour Kierkegaard, comme pour Emerson, si le sujet éthique peut seul devenir une personnalité unique – il reste et demeure un individu concret –, il doit devenir justement ce qu'il est déjà par la grâce de la conversion à une existence éthique : une subjectivité infinie en laquelle repose l'insaisissable surâme. En d'autres termes, mener une existence éthique, c'est « devenir subjectif », comme le souligne Marguerite Grimault au sujet de Kierkegaard : « Devenir subjectif est la plus haute tâche assignée à chaque homme, de même que la plus haute récompense, une béatitude éternelle, n'existe que pour l'homme subjectif ou plus exactement s'engendre pour celui qui devient subjectif⁷⁶. » La subjectivité ne s'offre pas comme une donnée dans l'existence humaine, elle est au contraire une création, un geste poétique s'il en est. Pour Emerson, le sujet doit se créer lui-même en se convertissant à la responsabilité. Car la véritable histoire est intérieure, c'est celle de la subjectivité, l'histoire universelle n'est qu'un simulacre pour esquiver l'infinie responsabilité de la vie éthique.

Mais pour que s'accomplisse une existence éthique, le sujet doit procéder à sa séparation d'avec l'esthétique et d'avec l'extérieur. Pour ce faire, il doit – et désire – contracter une union avec le religieux. Il s'agit d'une condition *sine qua non* pour que s'accomplisse la conversion éthique depuis l'existence esthétique (« He that finds God a sweet, enveloping thought to him never counts his company⁷⁷. »). C'est une condition qui

⁷⁵ Sören KIERKEGAARD, *Ou bien... Ou bien...*, op. cit., p. 478.

⁷⁶ Marguerite GRIMAULT, *Kierkegaard par lui-même*, Paris, Editions du Seuil, 1962, p. 69.

⁷⁷ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, op. cit., p. 399.

résonne une nouvelle fois dans l'œuvre de Kierkegaard, qui commente la nécessité du religieux en ces termes dans « Coupable ? Non Coupable » :

Le résultat esthétique réside dans l'extérieur et peut être montré. On peut aussi montrer, et même les myopes peuvent voir grâce aux jumelles de théâtre, que le héros triomphe, que le soldat courageux succombe dans la bataille, que l'on porte son corps sur la scène, etc. Telle est l'imperfection de l'esthétique [...]. Mais l'éthique désire sa séparation d'avec l'esthétique et d'avec l'extérieur qui en est l'imperfection ; il désire contracter une union plus magnifique, avec le religieux. Le religieux joue alors, mais comme élément supérieur, le même rôle que l'esthétique ; il spatialise l'infinie promptitude de l'éthique pour permettre au développement de s'opérer ; mais la scène se passe dans le for intérieur, dans l'esprit et dans le cœur, et l'on ne saurait la voir, pas même avec une lunette d'astronome⁷⁸.

Chez Emerson, la conversion éthique s'impose ainsi comme une nécessité qui sauve le sujet de son englobement dans la négativité temporelle – celle du poète – et le fait naître à l'existence en ouvrant en lui l'infinie intériorité de la subjectivité, en le faisant « devenir subjectif ». Il se dessine pourtant un paradoxe entre le sujet esthétique et le sujet converti à l'éthique : la conversion éthique, en concentrant la personnalité et en lui conférant le poids de l'intériorité, définit un individu particulier, engagé dans une situation particulière (à l'inverse de l'individualité abstraite et inconsistante de la vie esthétique). Mais cette particularité se fonde non dans la singularité mais au contraire dans le général. C'est ainsi, en se sachant responsable du genre humain tout entier que le sujet se découvre lui-même, dans l'identité qui est la sienne. Il ne peut être vraiment lui-même qu'à la condition d'être *aussi* un membre solidaire de l'humanité en général.

En définitive, la révolution esthétique et la conversion éthique ne s'envisagent pas chez Emerson comme des solutions viables à la mise en mouvement de l'existence. À vrai dire, elles ne constituent que des solutions partielles : l'individu esthétique dissout en effet son identité dans l'inconsistance de l'instant atemporel, quasi néant dont le contenu variable n'est que l'effet de la rencontre et du hasard. Quant au sujet éthique, il ne rétablit pas

l'individu mais le supprime au contraire dans le général. L'individu apparaît ainsi comme une substance insaisissable et fantomatique. À l'aune de cette difficulté, l'hypothèse anarchiste semble mise à mal, car, pour résoudre une telle équation, il convient de faire la lumière sur le fondement de l'individualité – formuler une métaphysique, et plus précisément une ontologie – pour que la révolution esthétique mystique et la conversion éthique prennent sens.

⁷⁸ Søren KIERKEGAARD, *Stades sur le chemin de la vie*, Paris, Robert Laffont, 1993, p. 1149-1150.

Chapitre 9.

La nécessité métaphysique

L'activité poétique mériterait donc d'être considérée comme résultant de la mise en œuvre d'un sens métaphysique, plus ou moins éveillé dans chaque esprit, et dont la portée est une connaissance transcendante. L'expérience poétique permet en effet de vérifier le mécanisme de la loi d'analogie, et de s'assurer qu'une identité de nature entre l'esprit et le monde, autorise entre l'un et l'autre une communication.

André Rolland de Renéville,
L'expérience poétique

La lecture de Kierkegaard permet dans une certaine mesure d'éclairer le paradoxe de l'individu chez Emerson. Dans son cours intitulé « Kierkegaard et le stade esthétique¹ », Jacques Darriulat identifie le paradoxe de l'individu chez le philosophe danois, qu'il est possible de reprendre en ces termes pour le compte d'Emerson : le paradoxe de l'individu « est qu'il ne peut devenir lui-même qu'au prix d'une médiation par un autre », qui n'est autre, chez Emerson, que la médiation par le personnage conceptuel du poète. En effet, « livré à lui-même, l'individu se supprime nécessairement, qu'il pose le principe de son existence à l'extérieur de lui-même » et se dissout alors dans l'inanité de l'instant au cours de la révolution esthétique mystique, « ou qu'il pose ce même principe à l'intérieur de lui-même » mais doit alors se sacrifier aussitôt pour le général lors de sa conversion éthique (« From within or from behind, a light shines through us upon things, and makes us aware that we are nothing, but the light is all². »). Ainsi livré à lui-même, qu'il cherche à s'affirmer

¹ Jacques DARRIULAT, « Introduction générale à la philosophie de l'art », URL complète dans la bibliographie.

² Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 387.

esthétiquement ou éthiquement, l'individu se nie nécessairement. Jacques Darrulat ajoute à sa lecture de Kierkegaard que l'affirmation de l'individu « doit donc nécessairement passer par la médiation d'un autre qui l'appelle à devenir unique, et par cet appel fait de lui un témoin unique et irremplaçable, c'est-à-dire un Individu. » Chez Emerson, cet autre s'incarne chez le poète, cet hétéronyme d'Emerson, ce personnage conceptuel. Or Emerson conçoit le poète comme un « dieu libérateur », un individu divin qui possède les mêmes attributs que Dieu. Il s'agit là d'une condition nécessaire pour que l'individualité qui s'exprime ne soit pas simplement relative – tel serait le cas par la médiation d'un homme contemporain aux simples talents poétiques ou par la médiation d'un grand auteur du passé – mais absolue. Pour que soit donc possible un Individu absolu et non simplement relatif, il faut nécessairement qu'il naisse à l'appel d'une voix absolue, qui ne peut être que celle de Dieu lui-même.

La première section de ce chapitre entend ainsi montrer comment Emerson construit une arche divine sous laquelle l'Individu est appelé à trouver refuge, s'il souhaite affirmer son existence (9.1. « Sous l'arche divine »). Cet habiter divin doit ainsi permettre à l'individu de procéder à la réforme d'une méthode métaphysique enlisée dans l'impasse logique de la pensée normative – la question de l'existence de Dieu est indécidable selon Kant – et de surmonter cette difficulté par le mouvement, non plus unilatéral mais bilatéral, de transcendance (9.2. « La réforme de la méthode : la trans(asc/desc)endance »). Enfin, la dernière section de ce chapitre s'attache à montrer, par l'analyse du poème « Brahma », comment se matérialise une telle démarche dans la pratique poétique d'Emerson (9.3. « Dieu en personne »).

9.1. Sous l'arche divine

Devenir soi-même par la médiation d'un autre, tel est le paradoxe qui annonce la nécessité métaphysique chez Emerson. Si la conversion éthique aboutit à une forme d'horizontalité des hommes entre eux, et donc une démocratie radicale bâtie sur l'ordinaire,

la dimension politique ne constitue pas une fin en soi. La destinée démocratique du sujet ne peut être considérée comme l'aboutissement de la pensée émersonienne qu'en occultant volontairement le sous-texte éminemment religieux de l'œuvre³. Une telle lecture peut alors s'avérer paradoxale, car la réforme du sujet consisterait en son « atomisation » définitive. Le sujet émersonien serait donc un non-sujet, à jamais plongé dans la négativité, et donc pris dans un nouvel étau, dans une nouvelle prison. « The Over-Soul » affirme pourtant que la fréquentation d'une communauté d'hommes éthiques fournit des « enseignements » sur l'impersonnel : « Persons themselves acquaint us with the impersonal. In all conversation between two persons, tacit reference is made, as to a third party, to a common nature. That third party or common nature is not social; it is impersonal; is God⁴. » C'est à cet instant logique que le tour métaphysique s'opère dans la pensée d'Emerson, car l'impersonnel ne désigne pas seulement le sujet qui se fond dans la révolution esthétique ou celui qui se dissout au cours de la conversion éthique, il est synonyme de Dieu en personne. En d'autres termes, la fréquentation d'une communauté d'hommes n'est pas seulement l'occasion pour l'individu de se découvrir lui-même, elle entraîne également le sentiment d'une certaine familiarité entre l'individu et Dieu. « To acquaint oneself with » signifie non seulement « se tenir au courant », mais aussi donc littéralement ouvrir une voie de communication directe entre l'homme et Dieu. D'ailleurs, Dieu est décrit comme une « tierce personne » (« third party »), qui opère comme médiateur entre deux individus singuliers. Emerson le souligne, cette tierce personne n'est pas d'une nature politique qui viendrait consolider l'idée même de « société » nouvelle et libérée, elle est d'ordre métaphysique : impersonnelle et divine⁵.

³ Dans *Conditions Handsome and Unhandsome*, Stanley Cavell concède ne pas s'intéresser à Emerson d'un point de vue métaphysique : « Even if the intuitions I have been thematizing are true of *something*, why do I call it perfectionism, incurring or toying with metaphysical suggestions I say I want no part of? » Stanley CAVELL, *Conditions Handsome and Unhandsome: Constitution of Emersonian Perfectionism*, *op. cit.*, p. 13.

⁴ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 390.

⁵ La première partie a mis en lumière l'équation héritée de Spinoza entre l'impersonnel et Dieu, « impersonnel » étant un attribut fondamental de Dieu.

Dans l'héritage d'une pensée unitarienne, Emerson fait de Dieu un seul et même esprit, contre le dogme de la Trinité : il est ce qu'Anaximandre nommait l'*arkhê*, ou encore ce que Thalès appelait l'eau. Familier de la pensée présocratique, Emerson attribue à Dieu les mêmes traits que Thalès à l'eau : Dieu est une « source » dont le « flux » (« stream ») se déverse jusque dans les « êtres » (« beings »). Une telle conception de Dieu devrait logiquement permettre à l'homme de science de remonter le cours de l'eau, et par extension le chemin qui mène à Dieu, mais Emerson précise bien qu'une telle entreprise est vaine : « Man is a stream whose source is hidden. Our being is descending into us from we know not whence. The most exact calculator has no prescience that somewhat incalculable may not balk the very next moment. I am constrained every moment to acknowledge a higher origin for events than the will I call mine⁶. » La source divine n'a pas de localisation spatiale (« is hidden »), ni même temporelle (« we know not whence ») : les certitudes scientifiques « se dérobent » (« balk ») et ne fournissent pas les moyens nécessaires de percer le mystère de Dieu.

Le paradoxe de Dieu est donc d'être partout et nulle part à la fois. Invisible et impersonnel, il est pourtant « omniscient » : « We are wiser than we know. If we will not interfere with our thought, but will act entirely, or see how the thing stands in God, we know the particular thing, and every thing, and every man. For the Maker of all things and all persons stands behind us, and casts his dread omniscience through us over things⁷. » Car Dieu est tout, il ne peut être appréhendé par l'esprit d'un individu fini et incomplet, mais il se manifeste, entier, dans *chaque* chose, *chaque* homme (« every thing, and every man »). En tant qu'unité première, en tant qu'*arkhê*, il dépose dans les singularités plurielles le potentiel sensible d'une unité universelle. Aussi Emerson préconise-t-il à l'homme de ne pas « interférer » dans l'expression d'une pensée, c'est-à-dire de ne pas morceler une pensée

⁶ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 385.

entière en une multitude de fragments épars, dont l'intellect attribuerait la paternité à des grands hommes du passé, ou que l'intellect subsumerait dans la répétition d'une pensée familière et confortable : Dieu se perd dans les menus travaux de l'intellect fossilisé. Ne pas « interférer », ou encore « s'abandonner », pour reprendre la célèbre formule de « Circles », à l'unité vertigineuse, l'« omniscience redoutable » d'un Dieu qui se « projette » en chacun (« casts over »).

Le paradoxe de l'individu consiste donc à se défaire des prisons de l'intellect, et de la nature, certes plus authentique, pour se terrer sous l'arche de Dieu : « It arches over them like a temple, this unity of thought, in which every heart beats with nobler sense of power and duty, and thinks and acts with unusual solemnity. All are conscious of attaining to a higher self-possession⁸. » Si les prisons de l'intellect et de la nature forment des édifices circulaires, délimités par le langage et la logique pour la première, et par l'horizon pour la seconde, l'enveloppe divine sous laquelle l'individu « doit » se réfugier – il est bien question d'« obedience » dans « The Over-Soul » –, prend les traits d'une arche ouverte. Dans un tel modèle architectural, Dieu constitue la clé de voûte, le point culminant originel, soutenu par les impostes de l'arche de part et d'autre : le poète d'un côté, le philosophe ou l'homme ordinaire de l'autre. Ainsi l'individu se tient-il au centre de cet édifice, qui lui offre la possibilité de parcourir depuis un point ordinaire, philosophique ou poétique l'arc tracé jusqu'à la clé de voûte divine et de se projeter sur l'autre imposte et se découvrir lui-même depuis l'autre pôle.

À ce titre, le dernier paragraphe de « The Over-Soul » dessine une telle arche qui permet à celui qui s'abandonne à Dieu, de se dégager de l'étau de l'autorité du passé fossilisé⁹, pour contempler le « miracle du monde » de son vivant¹⁰. Le passage se divise en

⁷ *Ibid.*, p. 391.

⁸ *Ibid.*, p. 390.

⁹ *Ibid.*, p. 399.

cinq moments qui décrivent les métamorphoses successives de l'âme depuis son emprisonnement parmi l'homme, entendu comme corps social, jusqu'à son expression libérée chez l'homme en tant qu'individu unique – schématiquement : « they », « we », « the soul », « I » et « he ». Dans un premier temps, Emerson décrit l'autorité et l'histoire comme les forces qui figent la position de l'homme dans le monde. Abattus par le poids de l'histoire et l'autorité des pères, les hommes ont placé en la personne de Jésus l'autorité qui leur reviendrait de droit, s'ils n'avaient pas lentement congédié leur propre âme¹¹. Dans un renversement d'attribution, Emerson insiste sur cette scission entre les hommes et les âmes, pour décrire les hommes, par le négatif de l'âme, comme des « flatteurs » et des « suiveurs » (« [The soul] is no flatterer, it is no follower¹² »). Ainsi en conclut-il que le seul moyen de s'extraire de ce troupeau humain, pour chaque individu, est de s'en remettre à l'âme pour amorcer son ascension.

C'est ainsi que débute le deuxième moment de ce paragraphe, et cette ascension élective vers l'âme elle-même. Le corps social symbolisé par le pronom personnel pluriel « they » délaisse la troisième personne pour la première. Ainsi le groupe de dissidents – ceux qui s'abandonnent à la surâme et souhaitent se découvrir eux-mêmes – prend la responsabilité d'affirmer son existence, se restreint donc, et ne cesse de se réduire à mesure que l'ascension élective remonte le cours d'une hiérarchie humaine *et* divine : de grands hommes, certes peu nombreux (« few great men »), des « saints » (« saints »), et enfin des « demi-dieux » (« demigods¹³ »).

C'est alors que ces individus découvrent leur âme et le troisième temps de ce paragraphe procède à l'abolition de l'individualité au sein du groupe. « We » laisse place à « the soul » et le texte procède à la conversion de l'âme humaine en l'âme divine : « The soul

¹⁰ *Ibid.*, p. 400.

¹¹ *Ibid.*, p. 399.

¹² *Ibid.*

gives itself, alone, original, and pure, to the Lonely, Original, and Pure, who, on that condition, gladly inhabits, leads, and speaks through it¹⁴. » C'est dans la première moitié de cette phrase que la métamorphose de l'âme humaine en âme divine a lieu : les adjectifs qualifiant la solitude, l'origine et la pureté se parent chacun d'une lettre majuscule qui montre le référent divin, innommable, autrement que par ses attributs. La métamorphose se signale aussi par la substitution du terme « alone » à celui de « lonely » : l'âme, « seule » et individuelle, est subsumée par l'âme divine « solitaire » ; au cours de cette métamorphose, les différentes âmes particulières se réunissent dans cette âme unique et solitaire.

La deuxième moitié de la phrase initie le quatrième temps de ce passage, et amorce le mouvement de retour, celui de la descente sur l'autre imposte de l'arche. Dans la transaction entre l'âme individuelle et l'âme divine, l'âme divine se loge dans l'âme individuelle après que cette dernière s'y est abandonnée. L'âme divine intime alors à l'âme individuelle de se contempler pour elle-même :

Behold, it saith, I am born into the great, the universal mind. I, the imperfect, adore my own Perfect. I am somehow receptive of the great soul, and thereby I do overlook the sun and the stars, and feel them to be the fair accidents and effects which change and pass. More and more the surges of everlasting nature enter into me, and I become public and human in my regards and actions¹⁵.

Ce quatrième mouvement est donc marqué par l'affirmation autoritaire d'un « moi » nouveau, qui porte, par le sujet « I », la responsabilité nouvelle d'affirmer son existence, enivrée du spectre divin. S'il semble se parer des atours de l'esthétique mystique, le sujet est désormais gouverné par l'autorité divine, et ne se dissout plus dans l'inanité de l'instant ; au contraire, il accède désormais au plateau synoptique éternel promis à celui qui s'abandonne à Dieu. Les capacités du sujet sont ainsi décuplées et sa situation est inversée : il ne se contente plus de regarder, il « domine » le monde ; il ne prend plus le soleil et les étoiles

¹³ *Ibid.*, p. 400.

¹⁴ *Ibid.*

comme objets inaccessibles, il « sent » désormais qu'ils sont les effets d'une cause divine, au sens où l'entend Joseph Urbas¹⁶, qui l'habite désormais ; il n'est plus le simple spectateur des mouvements puissants de la nature, cette dernière le « pénètre » enfin : il n'est plus prisonnier d'un monde qui l'opprime, il *est* ce monde « public et humain ».

Le cinquième temps est celui de la prophétie et des enseignements, et il est symbolisé par le pronom personnel « he ». Le mouvement de « I » à « he » implique une relation communicationnelle entre la voix du poète (« I ») et celle de l'homme ordinaire (« he »). « He » désigne l'homme dans son ensemble, le genre humain, et la voix narrative « I » prophétise par la répétition de la modalité « will » que l'homme *verra* (« he will see ») que le monde est un miracle de l'âme, qu'il *apprendra* (« he will learn ») que toute histoire est sacrée, qu'il *vivra* (« he will live ») dans l'unité divine. Dans une pirouette finale adressée au lecteur impatient qui se désespérerait déjà de la chronologie incertaine et lointaine d'une telle libération, le paragraphe ajoute que le futur est déjà logé en chacun (« and so hath already the whole future in the bottom of the heart¹⁷ »), comme pour signifier que devant l'éternité, il n'y a plus de temps à perdre.

9.2. La réforme de la méthode : trans(asc/desc)endance

« The Over-Soul » s'achève ainsi par un mouvement d'élévation transcendante de l'être jusqu'au divin. Mais en réalité, il ne s'agit que de la première moitié du chemin parcouru. Ascension et descente forment de concert le mouvement par lequel les métamorphoses du sujet tracent l'arche de Dieu. Se pourrait-il alors que la transcendance, dans les termes émersoniens, ne soit pas un simple mouvement unilatéral d'élévation, mais

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ La « cause » est ici dérivée du terme anglais *causation*, que Joseph Urbas identifie comme le principe central qui gouverne la métaphysique d'Emerson. Pour une justification exhaustive de ce terme, voir Joseph URBAS, *Emerson's Metaphysics. A Song of Laws and Causes*, New York, Lexington Books, 2016, p. xix-xxviii.

¹⁷ *Ibid.*

un mouvement plus complexe et bilatéral ? C'est ce que cette section entend montrer, proposant, pour ce faire, de revenir à la conférence qu'Emerson donne en 1842, « The Transcendentalist » : « What is popularly called Transcendentalism among us, is Idealism; Idealism as it appears in 1842¹⁸. » Selon la définition qu'Emerson en donne, le transcendantalisme s'envisage comme un courant de pensée américain (« among us »), qui n'est autre que l'idéalisme (« is Idealism ») tel qu'il se présente au milieu du XIX^e siècle (« in 1842 »). En d'autres termes, le transcendantalisme s'entend comme idéalisme post-kantien, tel que Schelling et Novalis l'ont pensé : un idéalisme absolu qui dépasse les limites épistémologiques que Kant avait tracées pour la connaissance transcendantale. Ce virage idéaliste trouve une caisse de résonance dans l'œuvre émersonnienne, c'est dans la continuité de cet héritage qu'Emerson propose de faire place à l'expérience active et poétique de la transcendance.

Dans sa préface au douzième et dernier volume des *Complete Works* publiées en 1893, James Elliot Cabot rend compte du désir, dont Emerson ne se serait jamais départi, d'une nouvelle méthode métaphysique : « [Emerson] had, from his early youth, cherished the project of a new method in metaphysics, proceeding by observation of the mental facts, without attempting an analysis and coordination of them which must, from the nature of the case, be premature¹⁹. » Le projet aurait donc consisté à faire émerger une nouvelle méthode métaphysique qui procède de l'observation des « faits mentaux ». L'espoir d'une nouvelle méthode peut se lire comme le fait de la dissidence théologique d'Emerson avec le milieu unitarien, marquée par la célèbre adresse prononcée au Divinity College de Cambridge en juillet 1838. Dans cette adresse perçue comme un long sermon blasphématoire qui lui vaut l'exclusion de Harvard, Emerson s'insurge contre le dogmatisme historique du christianisme : « Historical Christianity has fallen into the error that corrupts

¹⁸ *Ibid.*, p. 193.

all attempts to communicate religion. As it appears to us, and as it has appeared for ages, it is not the doctrine of the soul, but an exaggeration of the personal, the positive, the ritual. It has dwelt, it dwells, with noxious exaggeration about the *person* of Jesus²⁰. »

Mais le désir qui soutient le projet d'une nouvelle méthode métaphysique peut aussi s'entendre à l'aune des lectures, au sens français, d'Emerson. Dans son essai « Eloquence », il prend acte du débat que suscite la question de la métaphysique chez les idéalistes et les romantiques allemands qu'il envisage d'un seul bloc : « [...] so in Germany we have seen a metaphysical *zymosis* culminating in Kant, Schelling, Schleiermacher, Schopenhauer, Hegel, and so ending²¹. » Dès la fin du XVII^e siècle, la *zymose*, ou fermentation, revêt le sens d'« agitation fiévreuse des esprits » et cette effervescence, qui anime les débats de l'idéalisme, concerne la possibilité, ou l'impossibilité d'une métaphysique.

Kant se positionne comme l'auteur qui interrompt la métaphysique quand il annonce son épuisement dès les premières lignes de la première préface à la *Critique de la raison pure* : « La raison humaine a cette destinée particulière, dans un genre de ses connaissances, d'être accablée de questions qu'elle ne peut écarter ; [...] mais elle ne peut y répondre, car elles dépassent tout pouvoir de la raison humaine²². » Selon lui, « [la raison] part de principes dont l'usage est inévitable dans le cours de l'expérience, et en même temps suffisamment garanti par elle. Avec leur aide, elle s'élève toujours plus haut [...], vers des conditions plus éloignées. Mais, s'apercevant que, de cette manière, son œuvre doit toujours rester inachevée, puisque les questions ne cessent jamais, elle se voit contrainte de se réfugier dans des principes qui dépassent tout usage possible d'expérience²³. » Il ajoute enfin que « les principes dont [la raison] se sert, comme ils vont au-delà des limites de toute expérience, ne

¹⁹ Ralph Waldo EMERSON, *Works, op. cit.*, p. iii.

²⁰ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 80-81.

²¹ Ralph Waldo EMERSON, *The Works of Ralph Waldo Emerson, op. cit.*, p. 128.

²² Emmanuel KANT, *Critique de la raison pure, op. cit.*, p. 31 ; IV,7.

²³ *Ibid.*

connaissent plus désormais de pierre de touche prise à l'expérience. Le champ de bataille de ces combats sans fin, voilà ce qu'on nomme *Métaphysique*²⁴. » Dans sa première critique, Kant définit la métaphysique sectoriellement et affirme qu'elle s'occupe d'un certain nombre d'objets : l'être en soi de façon générale ; l'âme, le monde et Dieu de façon spéciale. Kant propose de remplacer les questions classiques de la métaphysique spéciale — Est-ce que l'âme est immortelle ? Est-ce que Dieu existe ? Est-ce que le monde a un commencement ou même une fin ? — par une nouvelle question : la métaphysique est-elle seulement possible ? Pour Kant, les questions de la métaphysique sont indécidables et par conséquent, la *connaissance* métaphysique est impossible. Il concède cependant que le réel de la métaphysique réside dans le besoin de la raison qui la soutient, qui est, pour sa part, irréductible.

S'il est impossible d'affirmer avec certitude qu'Emerson a bien lu la *Critique de la raison pure*, la subsistance d'un besoin naturel de métaphysique chez Kant innerve le projet d'Emerson, et cette mince filiation s'épaissit avec le vocabulaire dont Emerson hérite des post-kantiens portés à sa connaissance par Coleridge et Carlyle. Ainsi, pour Kant, « [n]ous nommerons les principes dont l'application se tient entièrement dans les limites de l'expérience possible *immanents*, mais ceux qui sortent de ces limites, nous les appellerons *transcendants*²⁵. » On comprend ainsi que les objets de la métaphysique sont transcendants dans la mesure où il n'est possible de faire l'expérience ni de l'âme, ni du monde, ni de Dieu.

Kant précise au sujet des principes *transcendants* qu'il « n'entend [...] point par là l'usage ou l'abus *transcendantal* des catégories, qui est une simple faute de notre faculté de juger [...]»²⁶. » Il insiste donc sur la distinction entre *transcendant* et *transcendantal*, comme il

²⁴ *Ibid.*, p. 21-32.

²⁵ *Ibid.*, p. 320.

²⁶ *Ibid.*

l'avait déjà fait dans *Prolégomènes à toute métaphysique future qui pourra se présenter comme science* : « Le mot transcendantal, dont le sens, si souvent indiqué par moi, n'a pas même été saisi par le critique [...] ne signifie pas quelque chose qui s'élève au-dessus de toute expérience, mais ce qui certes la précède *a priori* sans être destiné cependant à autre chose qu'à rendre possible uniquement une connaissance empirique²⁷. »

Malgré cette mise en garde, Carlyle, qui écrit sous pseudonyme un article sur Novalis dans la *Foreign Review* en 1829, définit le transcendantal comme ce qui « s'élève *au-delà* des sens » (« *ascending beyond the senses* ») et cède à la confusion que Kant avait tenté de prévenir. À l'instar de Carlyle, Coleridge cède à son tour à la confusion du terme kantien dans le douzième chapitre de *Biographia Literaria* :

so may we divide all the objects of human knowledge into those on this side, and those on the other side of the spontaneous consciousness; *citra et trans conscientiam communem*. The latter is exclusively the domain of pure philosophy, which is therefore properly entitled transcendental, in order to discriminate it at once, both from mere reflection and representation on the one hand, and on the other from those flights of lawless speculation which, abandoned by all distinct consciousness, because transgressing the bounds and purposes of our intellectual faculties, are justly condemned, as transcendent²⁸.

Coleridge identifie les objets de *l'autre* côté comme transcendants quand Kant aurait affirmé que ces mêmes objets étaient transcendants. En effet, ce partage des objets de connaissance entre *ce* côté et *l'autre* côté rappelle le partage kantien entre phénomène et chose en soi. Le phénomène est l'objet tel qu'il apparaît au sujet, fonction du réglage catégoriel et de la synthèse spontanée de son entendement ; alors que la chose en soi serait l'objet en lui-même, au-delà et en dehors de la représentation du sujet. La chose en soi est par définition inatteignable pour Kant, car elle ne peut faire l'objet d'aucune connaissance,

²⁷ Emmanuel KANT, *Kant: Oeuvres philosophiques, tome 2: Des Prolégomènes aux Écrits de 1791*, Paris, Gallimard, 1985, p. 161.

²⁸ Samuel Taylor COLERIDGE, *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge, Volume 7: Biographia Literaria.*, Princeton, Princeton University Press, 1992, p. 236.

parce qu'elle suppose l'abolition du sujet, l'affranchissement de la relation représentationnelle qui lie un objet à un sujet – un sujet a conscience d'un objet et un objet se construit par la conscience du sujet.

Par ce partage entre phénomène et chose en soi, Kant invite à différencier entre ce que l'on peut connaître et ce que l'on peut simplement penser : est objet de connaissance ce dont il est possible de faire l'expérience, et est objet suprasensible (*übersinnlich*) ce qu'il est simplement possible de penser, sans qu'aucune expérience n'en soit envisageable. Ainsi, ce qui fait l'objet d'une expérience est immanent et ce qui fait l'objet d'une réflexion est transcendant.

La démarche critique kantienne se comprend comme la réflexion de la raison sur la mise au jour des conditions de possibilité de la connaissance. Ces conditions de possibilité de la connaissance sont au nombre de deux : les catégories de l'entendement d'une part, et les formes *a priori* de la sensibilité comme l'espace et le temps d'autre part – le transcendantal, qui est par définition immanent à la raison elle-même.

Coleridge et Carlyle opèrent donc un glissement de sens du transcendantal vers le transcendant et brouillent les frontières érigées par Kant. Ce glissement de sens peut s'expliquer par les raisons immanentes de l'attrait de la transcendance que Jean Wahl expose dans un passage d'*Existence humaine et transcendance* :

Une des raisons qui font sans doute l'attrait de l'idée de transcendance, c'est que lorsque nous la pensons, nous pensons penser à la fois un mouvement et son terme, négateur de ce mouvement ; nous ne pensons pas seulement le mouvement, mais son terme ; nous ne pensons pas seulement le terme, mais le mouvement. Nous joignons à l'idée de l'effort l'idée du terme par lequel cet effort, en s'accomplissant, s'annihile. Nous pensons quelque chose comme ne pouvant être pensé. Nous éveillons en nous, [...] une pensée qui n'est pas à proprement parler pensante²⁹.

Selon Wahl, il s'avère difficile d'envisager la transcendance comme terme, sans penser un mouvement depuis la subjectivité inscrite dans l'immanence. Ainsi peut se comprendre cette

confusion, volontaire ou non, des termes chez Coleridge et Carlyle. Les raisons immanentes de l'attrait pour la transcendance semblent éclairer, mais ne pas forcément justifier, la confusion entre transcendant et transcendantal car le transcendantal se joue dans l'immanence de la raison elle-même³⁰.

Chez Emerson, la confusion, si elle se construit sur celles de Coleridge et Carlyle, déplace le transcendant vers l'immanence du transcendantal dans un passage sur la transcendance de son essai inachevé « Poetry and Imagination » :

Every man may be, and at some time a man is, lifted to a platform whence he looks beyond sense to moral and spiritual truth, and in that mood deals sovereignty with matter, and strings worlds like beads upon his thought. The success with which this is done can alone determine how genuine is the inspiration. The poet is rare because he must be exquisitely vital and sympathetic, and, at the same time, immovably centred³¹.

Pour Emerson, l'homme est capable de se hisser sur un plateau d'où il contemple, au-delà du sensible, la vérité morale et spirituelle. Pour atteindre cet état, il faut une inspiration authentique que seul le poète semble être en mesure de posséder. Plus loin, Emerson confond l'idéaliste et le poète dans leur réconciliation avec les hommes ordinaires (« solid men »), au terme d'un mouvement hyperbolique de descendance et d'ascendance :

The solid men complain that the idealist leaves out the fundamental facts ; the poet complains that the solid men leave out the sky. To every plant there are two powers ; one shoots down as rootlet, and one upward as tree. You must have eyes of science to see in the seed its nodes ; you must have the vivacity of the poet to perceive in the thought its futurities³².

²⁹ Jean WAHL, *Existence humaine et transcendance*, op. cit., p. 34.

³⁰ La confusion des termes kantien apparaît sous un autre jour chez Hegel. Il affirme qu'à partir du moment où la raison pose des limites à la connaissance – à savoir que toute connaissance doit s'enraciner sur le sol de l'expérience, et que, par conséquent, il ne peut y avoir de connaissance sans expérience – elle les dépasse nécessairement dans un même geste, car poser des limites suppose qu'on se situe déjà au-delà de ces limites. Selon Hegel, il existe des vérités supérieures aux vérités d'entendement, des vérités de raison autrement nommées vérités spéculatives.

³¹ Ralph Waldo EMERSON, *The Works of Ralph Waldo Emerson*, op. cit., p. 71.

³² *Ibid.*

Cette métaphore de la plante qui devient un arbre tout en étendant ses racines sous terre rappelle ce que Wahl nomme la *transascendance* et la *transdescendance* :

On peut concevoir une hiérarchie de transcendance ou même des hiérarchies. Il y a une hiérarchie dirigée vers le bas si on peut dire, celle dont Lawrence a eu conscience quand il nous présentait, au-dessous de nous, dans les bases de l'être, le Dieu inconnu. Il n'y a pas seulement une transascendance, il y a une transdescendance³³.

Dans cette acception, la transcendance n'est pas seulement un mouvement unilatéral d'élévation, mais bel et bien un mouvement bidirectionnel qui pointe tant vers le haut que vers le bas. Plus encore, la transdescendance est dirigée « vers les bases de l'être, le Dieu inconnu ». Cette définition de la transdescendance fait étrangement écho à une phrase de l'essai « The Over-Soul » chez Emerson : « We lie open on one side to the deeps of spiritual nature, to the attributes of God³⁴. » Il suffirait donc de descendre dans les tréfonds de l'être pour que Dieu se présente à l'homme. La présence de Dieu au sein de l'être se confirme par ailleurs dans une lettre d'Emerson à Mary Moody Emerson, datée du 17 décembre 1826 : « Is not this unutterably beautiful & grand life within this life this literal Emanuel *God within us*. When this shall have been taught worthily to men the wailing spirits of ye prophets may bend from their spheres for your principle of evil shall come to his end & God shall be all in all³⁵. » Or Dieu constitue un objet transcendant dont l'accès supposerait de se défaire du sujet. Il faudrait donc abolir la relation sujet-objet pour accéder à cet objet transcendant. Un tel accès serait théoriquement possible par le biais d'une dépersonnalisation du sujet qui rejeterait la subjectivité dans l'impersonnel. C'est ici que les deuxième et troisième parties de cette étude se répondent : la dissolution de la subjectivité

³³ Jean WAHL, *Existence humaine et transcendance*, op. cit., p. 37.

³⁴ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, op. cit., p. 387.

³⁵ Ralph Waldo EMERSON, *Letters of Ralph Waldo Emerson*, New York, Columbia University Press, 1990, n° . 12/7, p. 169.

dans l'impersonnel prend la forme d'une expérimentation poétique dans l'écriture émersonnienne.

Dans son essai « The Way of Life by Abandonment », Sharon Cameron identifie une logique dissociative de l'affect dans une phrase de l'essai « Experience », dans lequel Emerson pleure la mort de son fils Waldo : « I grieve that grief can teach me nothing, nor carry me one step into real nature³⁶. » Dans son interprétation de l'essai de Sharon Cameron dans « On Ecstasy: Sharon Cameron's Reading of Emerson », Paul Grimstad retient que si ce qui est dit est formulé seulement si la voix est niée, alors les conditions sous lesquelles tout peut être dit découlent de la dissociation entre affect et expression³⁷. Cette dissociation qui nomme un écart entre affect et expression met au jour un mode de l'impersonnel que Paul Grimstad identifie comme le théâtre d'une extase, accomplie dans le caractère ordinaire d'un style public, qui commande le partage d'un impersonnel constitutif au sein de la communauté. L'extase ainsi formulée ferait écho, selon Paul Grimstad, à la religion dans son sens étymologique de « religare » : lier, relier. En ce sens, le religieux consisterait en l'alignement extatique de deux modes d'impersonnel : celui de l'ordinaire commun et celui du divin universel. Seulement, la religion peut aussi trouver son origine étymologique dans le verbe « relegere » : cueillir, rassembler. Dans cette acception du terme, le religieux consisterait plutôt en l'expérience de la sacralité, de l'indemne sain et sauf. Dans *Foi et Savoir*, Derrida revient sur cette distinction et affirme que cette seconde source est relativement autonome par rapport à la première et qu'il est possible de se tenir en présence du sacro-saint sans acte de croyance³⁸. Chez Emerson, l'extase suscitée par l'expérience de l'impersonnel permet justement de « se tenir *en présence* du sacro-saint ».

³⁶ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 473.

³⁷ Paul GRIMSTAD, « On Ecstasy: Sharon Cameron's Reading of Emerson », in Branka ARSIC (dir.), *American Impersonal: Essays With Sharon Cameron*, New York, Continuum Publishing Corporation, p. 376, p. 58.

³⁸ Jacques DERRIDA et Michel WIEVIORKA, *Foi et savoir*, Paris, Seuil, 2001, p. 56-57.

Cette expérience de l'impersonnel est explicitée en d'autres termes par Bruce Bégout dans son article « Le transcendant et le transcendantal : une lecture croisée de Coleridge et d'Emerson », dans lequel il affirme qu'Emerson, « par son souci d'un sol premier et antéprédicatif de l'expérience ordinaire, cherche à dévoiler une expérience pré-subjective comme pré-objective : une conditionnalité transcendantale mais non catégoriale de l'expérience³⁹ ». C'est ainsi que, « [v]enu à la philosophie idéaliste par le post-kantisme, Emerson retrouve, dans sa propre critique, les fondements mêmes de la philosophie kantienne : l'affirmation de la finitude du savoir⁴⁰ ». Emerson restaure ainsi les conditions immanentes d'une expérience commune pour se placer exclusivement au niveau d'une expérience active et poétique de la transcendance. En d'autres termes, l'expérience poétique, ou plus justement l'expérimentation poétique de l'ordinaire, permet de recouvrer l'intuition de se tenir en présence de Dieu, une intuition qui a été perdue au cours de l'histoire.

À la lumière de ces précisions sur le transcendant et le transcendantal, le transcendantalisme d'Emerson apparaît comme un vaste projet poétique qui déplace la métaphysique depuis le champ réflexif de la philosophie vers le champ expérimental de la poétique. Seulement, le paradoxe qui soutient l'entreprise consistant à chercher dans l'ordinaire de l'immanence l'expérience sensible du transcendant persiste. Ce paradoxe, Joseph Urbas le résout par ce qu'il nomme « synthèse » dans « 'Bi-Polar' Emerson : 'Nominalist and Realist' ». Dans cet article, Joseph Urbas considère que la permanence de l'universel et l'instabilité de l'ordinaire se réconcilient dans un désir de synthèse qu'il ne faut pas entendre au sens hégélien, mais simplement comme réunion au sein de l'être. Pour autant, la synthèse suppose une interruption du mouvement qui sans doute ne rend pas entièrement justice à l'entreprise émersonnienne dans son ensemble. Plutôt que de parler de

³⁹ Bruce BÉGOUT, « Le transcendant et le transcendantal : une lecture croisée de Coleridge et d'Emerson », *Revue française d'études américaines*, 2002, n° 91, p. 74.

⁴⁰ *Ibid.*

« synthèse », peut-être serait-il préférable de parler d'« hypotypose », ce terme que Kant désigne dans *Critique de la faculté de juger* comme la démarche qui institue un lien entre sensible et intelligible⁴¹. Kant ajoute que l'hypotypose est « symbolique », « là où, à un concept que seule la raison peut penser [les objets transcendants] et auquel nulle intuition sensible ne peut être adéquate, se trouve soumise une intuition telle que la manière dont procède avec elle la faculté de juger est simplement analogue au procédé qu'elle observe dans la schématisation⁴² ». En d'autres termes, s'il est impossible de faire l'expérience du divin, il est possible de s'en approcher par le symbole qui permet une analogie intuitive, une sorte d'*analogon*. Enfin de compte, Emerson dit-il seulement autre chose quand il affirme que « [b]eyond this universality of the symbolic language, we are apprised of the divineness of this superior use of things, whereby the world is a temple, whose walls are covered with emblems, pictures, and commandments of the Deity⁴³ » ?

9.3. Dieu en personne

« Brahma » est le troisième poème de *May-Day and Other Pieces*, deuxième recueil de poèmes publié en 1867, mais il est publié une première fois dans le numéro inaugural de *The Atlantic Monthly*, en novembre 1857. Le poème rencontre alors un succès mitigé : ou les lecteurs se moquent du poème, ou ils concèdent ne pas comprendre de quoi il retourne⁴⁴. Pourtant, de prime abord, le poème ne semble pas présenter de difficulté majeure. Long de quatre quatrains, il se compose principalement de tétramètres iambiques et de rimes suffisantes alternées :

⁴¹ Il n'est plus question ici de la figure de style longuement discutée plus haut, mais du concept kantien. Il est sans doute à noter que l'hypotypose recouvre finalement les potentialités d'une expressivité *et* poétique *et* philosophique particulièrement heureuse pour le propos de cette partie.

⁴² Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, p. §59.

⁴³ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 454.

⁴⁴ Ralph Waldo EMERSON, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Poems. A Variorum Edition*, *op. cit.*, p. 364-365.

If the red slayer think he slays,
Or if the slain think he is slain,
They know not well the subtle ways
I keep, and pass, and turn again.

Far or forgot to me is near;
Shadow and sunlight are the same;
The vanished gods to me appear;
And one to me are shame and fame.

They reckon ill who leave me out;
When me they fly, I am the wings;
I am the doubter and the doubt,
And the hymn the Brahmin sings.

The strong gods pine for my abode,
And pine in vain the sacred Seven;
But thou, meek lover of the good!
Fine me, and turn thy back on heaven⁴⁵.

En 1867, dans sa recension de *May-Day and Other Pieces* pour le compte du quatrième numéro de *The Nation*, Charles Eliot Norton réserve quelques lignes, pour le moins mordantes, à « Brahma » :

It is perhaps, due in part to the absence from Mr. Emerson's genius of any controlling aesthetic element that he not infrequently indulges himself in mysticism, and makes his verses puzzles and enigmas not only to the common reader, but even to the trained student of poetry. "Brahma," which excited so much cheap amusement and wonder when it first appeared some years ago in *The Atlantic Monthly*, was not, indeed, one of these riddles, but is plain and intelligible as an expression of Hindu Pantheism. [...] Mr. Emerson is, however, still careless about the shape in which his thought embodies itself, and fails to guard his poetry against the attacks of time by casting his poems in perfect and imperishable forms. If there be much of the Greek philosopher in his composition, there is very little of the Greek artist. Many far inferior poets have a freer gift of melody and a keener sense of harmony, order, and proportion⁴⁶.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 365.

⁴⁶ Joel MYERSON (dir.), *Emerson and Thoreau. The Contemporary Reviews*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 309.

Commentaire alors sévère, ces lignes peuvent aujourd'hui dessiner un léger sourire chez celui qui lit dans ce poème une parfaite synthèse des trois Emerson dépeints dans cette étude.

9.3.1. Archéologie de Brahma

Le travail d'archéologue qu'Emerson entreprend pour composer ce poème débute au mois de juillet 1845, vingt-deux ans plus tôt, quand il découvre *The Vishnú Purána, a System of Hindu Mythology and Tradition*, et lit un volume emprunté à James Elliot Cabot. Au cours de sa lecture, Emerson prend des notes dans son journal Y et recopie fidèlement un passage : « What living creature slays or is slain? What living creature preserves or is preserved? Each is his own destroyer or preserver, as he follows evil or good⁴⁷. » Deux ans plus tard, ces trois phrases resurgissent dans le journal AB, et c'est à peu près à cette même époque qu'Emerson versifie pour la première fois ses notes manuscrites⁴⁸. Au cours de différents essais, Emerson tente de donner au texte source la forme d'un quatrain, en vain⁴⁹. Ce n'est qu'en 1856 qu'Emerson revient au poème, et produit pour la première fois un poème de 16 vers, intitulé « Song of the Soul » (*Fig. 13-14*).

Le poème, devenu « Brahma », exhume le dieu démiurge de l'hindouisme, non pas pour soumettre le lecteur à l'autorité d'une cosmogonie ancienne, mais pour recréer les conditions sous lesquelles une telle pensée s'est formulée, et nourrir le lecteur de cette pensée dans une forme qui en mime l'esprit originel. En faisant de la religion brahmanique le thème de son poème, Emerson met ainsi au jour une pensée théologique jusqu'alors enterrée dans les livres et méconnue, pour l'offrir sur la place publique intellectuelle de la Nouvelle-Angleterre.

⁴⁷ Ralph Waldo EMERSON, Ralph H. ORTH et Alfred R. FERGUSON, *Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson, Volume IX: 1843-1847, op. cit.*, p. 319.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 354.

⁴⁹ Ralph Waldo EMERSON, *PN, op. cit.*, p. 307, 361.

L'argument du poème lui-même poursuit ce travail archéologique en présentant la conception traditionnelle de la mort comme une chimère fossilisée dans l'opinion publique. La conjonction « If » qui ouvre le poème introduit une condition à satisfaire pour que l'énoncé soit validé. Cet énoncé lui-même est formulé au subjonctif (« the red slayer think he slays »), mode caractéristique du rejet dans le virtuel. Cette opération est répétée dans le deuxième vers de telle sorte que la conception de la mort est remise en cause. À ce titre, la répétition du verbe « think » fait porter la responsabilité d'une telle erreur à l'individu qui, enfermé dans les certitudes de son intellect, s'arrime à la pensée fossilisée d'une mort « définitive ». Le parallélisme qui se dessine entre les deux premiers vers revêt d'ailleurs un aspect purement formel. Certes, les répétitions des conjonctions conditionnelles et l'emploi répété du subjonctif pour le même verbe « think » laissent penser que les deux vers aspirent à formuler une pensée similaire. Mais les sujets (« the red slayer » et « the slain ») ainsi que les compléments (« he slays » et « he is slain ») érigent une paroi entre les deux perspectives d'énonciation. Le premier vers procède d'un geste de parole, au sens kristévien du terme, qui juge la situation – le tueur peut tuer, ou ne pas tuer, mais comme tuer est l'activité qui le définit d'un point de vue essentiel, il est communément admis que le tueur tue. Le deuxième vers procède quant à lui d'un geste d'énonciation car il introduit un paradoxe : comment le tué peut-il penser qu'il *est* tué ? Tout au plus peut-il penser qu'il est *en train* de mourir, mais un tel énoncé aurait alors convoqué l'introduction d'un présent continu, qui est absent du texte. C'est ainsi que dès les deux premiers vers, la voix poétique remet en cause l'idée d'une mort définitive – une pensée qui s'avère presque stupide au regard de la forme tautologique sous laquelle elle est présentée (le tueur tue et le tué est tué). La voix poétique exhume, à la manière d'un archéologue, une pensée depuis bien trop longtemps acceptée telle quelle, et la brosse avec des outils fournis par le langage, afin de lui donner un nouvel éclat et de permettre au lecteur de l'envisager d'un œil nouveau.

9.3.2. Architecture de Brahma

Pour que la pensée traditionnelle de la mort vacille et que l'édifice carcéral de l'intellect s'effondre dans les vers qui suivent, la voix qui délivre le poème ne peut logiquement être celle d'un homme ordinaire enchaîné. La tentation pourrait alors être grande d'identifier la voix poétique au dieu libérateur cher à Emerson, et une telle lecture ne serait pas injustifiée : le titre du poème ne précise-t-il pas le nom de Brahma, le dieu démiurge de l'hindouisme ? La voix poétique ne semble-t-elle pas portée par un sujet libre de ses mouvements dans ce qui apparaît comme un dédale de sa propriété (« the subtle ways / I keep, and pass, and turn again ») ? Si une telle hypothèse peut être retenue, elle semble difficilement vérifiable sur l'ensemble du poème, car, dans le dernier vers du troisième quatrain, le poème introduit une équation entre le sujet « I » et l'hymne que chante la caste des Brahmanes (« Brahmin »). Cette équation est suggérée par la relation attributive entre « I » et « the doubter and the doubt » au vers précédent, une relation que l'esprit du lecteur transpose au dernier vers de la strophe, invité par une conjonction de coordination qui nourrit l'attente d'un parallélisme syntaxique. Ainsi le pronom « I » n'est-il plus seulement porteur d'un poète, ou d'un dieu nommé Brahma, il désigne également le poème chanté à la gloire de Brahma. En d'autres termes, la voix du poème est bel et bien portée par Brahma, le dieu démiurge devenu poète, mais elle est aussi *littéralement* portée par le poème lui-même. Autrement dit encore, le dieu et le poème fusionnent dans une même voix, ou encore, Dieu désigne le poème autant que le poème désigne Dieu en personne. Ainsi la voix poétique ne porte-t-elle pas un simple sujet, mais un sujet protéiforme et métamorphique – un système-sujet. Dans l'hindouisme, Brahma est une personnification de la notion abstraite de Brahman⁵⁰, terme sanskrit qui désigne, selon le contexte, « la puissance mystérieuse grâce à

⁵⁰ Jan GONDA, *Les religions de l'Inde I : Védisme et Hindouisme ancien*, Paris, Payot, 1979, p. 314.

laquelle les rites sont efficaces ; le Sacré ; l'Absolu ; la Conscience qui se connaît en tout ce qui existe, l'existence supracosmique qui sous-tend le cosmos⁵¹ ».

Marqué par le sceau de la duplicité, de la bipolarité, le système-sujet est soutenu par un spectre d'indices graphiques et sémantiques disséminés à travers le poème. L'alternance régulière des alinéas *et* des rimes dessine un mouvement vertical en zigzag de part et d'autre des strophes. De façon analogue, la prépondérance de tétramètres iambiques – seuls les vers 1, 5 et 6 dérogent à cette forme – imprime un rythme oscillatoire marqué par les accents toniques pour tracer un mouvement horizontal en zigzag. De plus, la voix du poème alterne entre des positions de sujet « I », dans les quatrains 1 et 3, et d'objet « me » dans les quatrains 2 et 4. Focalisations interne et externe se répondent ainsi de façon à ce que le sujet du poème *et* les objets qui l'entourent soient placés sur un plan d'égalité qui n'autorise pas le lecteur à trancher en faveur de l'un ou de l'autre. Enfin, des termes sont associés de façon à former des couples bipolaires. Plusieurs critères permettent d'établir ces couples : la proximité phonétique (doublée d'un état d'activité ou de passivité pour « slayer » et « slain »), la distance sémantique (« shadow » et « sunlight »), ou les deux à la fois (« shame » et « fame »).

Ces nombreux indices participent d'une identité poétique insaisissable – elle fluctue et ne cesse de fluctuer. Il est bien difficile d'affirmer que la voix poétique renvoie au poème lui-même ou à Brahma le démiurge. C'est la raison pour laquelle le titre du poème joue un rôle primordial qui permet de résoudre cette difficulté. « Brahma », en tant que titre, désigne le poème. Or le poème désigne Brahma le dieu-démiurge. Mais dans un mouvement de retour, Brahma est fait poème. Et ainsi de suite, de telle sorte que la voix poétique ne semble donner aucune prise, et constamment échapper au lecteur qui tenterait

⁵¹ Jean HERBERT et Jean VARENNE, *Vocabulaire de l'hindouisme*, Paris, Dervy, 1985, p. 36.

de s'en saisir – c'est une voix libérée de l'identité qui s'autorise ainsi à prononcer les lois du poème.

9.3.3. *Anarchisme de Brahma*

Dans l'économie générale du poème, les trois temps de l'« anarchisme » émersonien sont respectés. La révolution esthétique mystique se manifeste tout d'abord par la mise à l'index des certitudes de la connaissance (« They know not well the subtle ways »). Cette négation syntaxique des voies offertes par la connaissance a pour effet de suggérer un autre mode de connaissance que celui apporté par la science et qui s'originerait dans l'intuition divine, car qui ne souscrit aux vues de Brahma sur le monde vit dans l'erreur (« They reckon ill who leave me out »). De façon analogue, le poème suspend la proclamation de valeurs en les congédiant d'un seul geste : tuer et être tué sont déconsidérés comme une seule et même perception erronée du monde. Enfin, les schèmes spatio-temporels sont abolis et le poème évolue dans un présent d'existence qui affleure dans le premier vers du deuxième quatrain : « Far or forgot to me is near ». « Far » et « forgot » sont deux mesures de l'éloignement spatial et temporel qui, rapportées au sujet « me », s'évanouissent et se transforment en une seule et même mesure de la proximité « near » – le passé n'a plus de poids, et la distance n'a plus de valeur.

Dans un deuxième temps, le poème amorce sa conversion éthique. Le deuxième quatrain est le lieu où l'unité se manifeste par-delà l'apparente pluralité. Les opposés « shadow » et « sunlight » se fondent dans l'identité « same », préparée et renforcée par l'allitération en « s » du vers. De façon inversée et complémentaire, l'unité se diffracte en éléments pluriels : l'unité « one », dont la lettre initiale « o » rappelle sensiblement le code circulaire indéchiffrable, se scinde en deux syntagmes « shame » et « fame », dont l'éloignement sémantique se résorbe à l'aune de la proximité phonétique des syllabes finales, comme s'il s'agissait en fin de compte d'un seul et même mot ancestral, introduit par une consonne fricative sourde, centrale, que le temps aurait fracturé en une labiodentale d'une

part (« f ») et une postalvéolaire d'autre part (« sh »), la distance entre ces deux consonnes rendant la mesure d'un sémantisme divergent à travers le temps.

« Brahma » introduit ainsi une égalité entre des termes qui pourraient être pris comme opposés. Plus encore, « Brahma » renverse la hiérarchie traditionnelle entre les dieux et les hommes. Dans le troisième quatrain, ce sont les hommes qui sont ailés et naviguent à travers les cieux (« When me they fly, I am the wings; »), tandis que dans le dernier quatrain, ce sont les dieux en personne qui se languissent de rejoindre la demeure de Brahma (« The strong gods pine for my abode, / And pine in vain the sacred Seven; »). Dans une note à la *Centenary Edition*, Edward Waldo Emerson identifie les « dieux forts » ainsi que les « Sept Sacrés » mentionnés dans le poème : « The “Strong Gods” of the fourth verse are Indra, god of the sky and wielder of the thunderbolt; Agni, the god of fire; and Yama, the god of death and judgment. These shall finally be absorbed into Brahma. The “Sacred Seven” are the Maharshis or highest saints⁵². » Toutes les divinités, quel que soit leur statut dans la hiérarchie céleste, sont destinées à être absorbées par Brahma, et c'est dans cette résorption qu'intervient l'égalité radicale entre les hommes et les dieux.

Brahma constitue ainsi cette origine, cette source, et ce point de ralliement, où tous les phénomènes du monde se fondent en un seul. La transcendance qui a cours dans le poème ne participe pourtant pas d'un mouvement unilatéral d'élévation. Si la transcendance est le mouvement que miment les 14 premiers vers du poème, les deux derniers précipitent la transdescendance dans une adresse finale au lecteur : « But thou, meek lover of the good! / Fine me, and turn thy back on heaven. » La conjonction de coordination « but » introduit une rupture avec les vers précédents : l'heure n'est plus à l'obéissance, à la soumission aux lois de Brahma, mais bien à leur déconsidération. « Fine me » se lit comme l'injonction qui fonde l'autorité du sujet à condamner Brahma et prendre

⁵² Ralph Waldo EMERSON, *The Complete Works of Ralph Waldo Emerson*, op. cit., p. 466.

la responsabilité de sa propre existence. Hissé sur le plateau de la surâme, le sujet est invité à prendre congé de cette nébuleuse divine et à tourner le dos au ciel pour regagner son existence ordinaire, augmentée du souffle divin. La transcendance est ainsi présentée une nouvelle fois comme un double mouvement qui dessine une arche, et dont la clé de voûte ne porte d'autre nom que celui de Dieu.

L'écart entre l'épaisseur de l'argument du poème et la superficialité de sa forme favorise le sentiment de se tenir en présence d'un puzzle hermétique, d'une énigme à déchiffrer par-delà l'apparente simplicité de la forme. C'est sans doute cet écart que Charles Eliot Norton mesure dans une recension qui trahit des attentes préconstruites et une fidélité à une conception traditionnelle de ce que doit être un poème. En définitive, cette recension apporte sans doute la preuve qu'une réforme du « moi » doit bel et bien être menée pour que l'adulte recouvre la vue, celle de l'enfant qui se laisse transpercer par le regard divin⁵³. À cet égard, l'ironie veut que ce poème ait été tout à la fois décrié par la critique littéraire pour son incompréhensibilité et choisi par une jeune écolière pour récitation – une anecdote qu'Edward Waldo Emerson rapporte dans ses notes à la *Centenary Edition* : « A little school-girl was bidden by her teacher to learn some verses of Emerson. Next day she recited "Brahma." The astonished teacher asked why she chose that poem. The child answered that she tried several, but couldn't understand them at all, so learned this one, "for it was so easy. *It just means 'God everywhere'*»⁵⁴. »

⁵³ Voir chapitre 1.

⁵⁴ Ralph Waldo EMERSON, *The Complete Works of Ralph Waldo Emerson, op. cit.*, p. 467.

229 Song of the Soul he

If the ^{self} sayer think, I flay,
 Or if the pain think, I am flow,
 They the know, not well the fiddle way,
 I keep it ~~that~~ ^{it} turn again.

For a
 What is ~~forgot~~ ^{lost} ~~gone~~ ^{is} ~~near~~,
~~And~~ ~~night~~ ~~is~~ ~~plenty~~ ~~on~~ ~~the~~ ~~face~~,
 The ~~regular~~ ~~gods~~ ~~reflect~~
 Things ~~disappeared~~ ~~some~~ ~~appear~~,
 And ~~all~~ ~~things~~ ~~to~~ ~~me~~ ~~are~~ ~~same~~ ~~of~~ ~~same~~.

They reckon ill who leave me out,
 Glad when ^{me} they fly, I am the wings;
 If the doubt ^{is} I am the doubt,
 And I the ~~begin~~ ^{begin} the ~~begin~~ ^{begin} ~~of~~ ~~things~~.

The strong god find ~~it~~ ^{it} ~~for~~ ~~my~~ ~~above~~
 And find ~~in~~ ~~vain~~ ~~the~~ ~~power~~ ~~of~~ ~~heaven~~
 But ~~then~~ ~~they~~ ~~turn~~ ~~back~~ ~~on~~ ~~heaven~~
 And ~~me~~ ~~they~~ ~~turn~~ ~~back~~ ~~on~~ ~~heaven~~.

Figure 13. Ralph Waldo Emerson Journals and Notebooks, 1820-1880 (MS Am 1280H) (70) (1).
 Houghton Library, Harvard University.

230

" know that which does not see
 by the eye, and by which they see
 the eyes, as Brahma. & not what
 is worshipped as this.

" know that which does not think
 by the mind, & by which they say
 the mind is thought, as Brahma,
 & not what is worshipped as
 as this.

~~found ^{often} ^{pine} ^{from} ^{above}
 the gods ~~to know they were~~
 had ~~been~~ ~~in~~ ~~vain~~ ~~the~~ ~~fast~~ ~~from~~
 had ~~been~~ ~~from~~ ~~hidden~~ ~~of~~ ~~the~~ ~~gods~~
 had ~~been~~ ~~by~~ ~~back~~ ~~a~~ ~~heaven~~~~

Figure 14. Ralph Waldo Emerson Journals and Notebooks, 1820-1880 (MS Am 1280H) (70) (2).
 Houghton Library, Harvard University.

Interlude : La mélodie de la délivrance

Thus sang the uncouth swain to th'oaks and rills,
While the still morn went out with sandals gray;
He touch'd the tender stops of various quills,
With eager thought warbling his Doric lay;
And now the sun had stretch'd out all the hills,
And now was dropp'd into the western bay;
At last he rose, and twitch'd his mantle blue;
To-morrow to fresh woods, and pastures new.

John Milton,
« Lycidas »

Le manuscrit de « Brahma » (*Fig. 13-14*), qui porte encore le titre de « Song of the Soul », porte une trace graphique pour le moins singulière. Signe que le texte a été publié, la ligne verticale traverse la page 229, mais coupe le trait horizontal d'une rature, autrement rare dans les manuscrits d'Emerson. Ensemble, ces deux traces forment une croix, image du gibet de la crucifixion du Christ, et par extension, symbole de la mort. Une telle figure pourrait relever du hasard, si elle n'était pas répétée une première fois, à plus petite échelle, sur la page 229, et une seconde fois, renversée sur la droite, sur la page 230. Le décalage entre la trace graphique et l'argument du poème invite alors le lecteur à s'interroger sur la place qu'Emerson accorde à la mort dans son œuvre, et plus précisément dans son ontologie d'un perpétuel devenir.

C'est ce que propose d'élucider le poème « Threnody » qu'Emerson compose à la suite de la mort soudaine de son fils Waldo le 27 janvier 1842 et qu'il publie en clôture de son premier recueil *Poems* en 1847. Le poème a été à plusieurs reprises considéré comme l'un des meilleurs d'Emerson : Albert von Frank affirme en 2011 qu'il fait partie des plus grandes élégies du XIX^e siècle¹, tandis qu'Oliver Wendell Holmes trouvait en 1884 dans

¹ Ralph Waldo EMERSON, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Poems. A Variorum Edition*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 2011, n° . 12/9, p. 290.

« Threnody » la dignité du poème « Lycidas » de Milton². Il peut alors sembler étonnant que les quelques auteurs qui se soient intéressés à la poésie d'Emerson n'accordent pas un tel crédit au poème : Hyatt Waggoner ne mentionne que trois fois le poème, sans jamais le commenter dans son ouvrage *Emerson as Poet*³, et Richard Yoder en commente brièvement quelques vers dans *Emerson and the Orphic Poet in America*⁴. Seul David Porter lui consacre un chapitre dans son ouvrage *Emerson and Literary Change*, mais son analyse relève en fin de compte d'un long dénigrement du poème motivé par une série d'évaluations personnelles : entre autres choses, le poème respecterait scrupuleusement les conventions de l'élegie pastorale et en deviendrait « cliché⁵ », les éléments qui tissent la toile méditative sur laquelle repose le poème seraient « conventionnels⁶ », la perception vague et imprécise appauvrirait le poème dans son ensemble⁷. En somme, « Threnody » témoignerait de la faillite d'Emerson en tant que poète :

The father-mourner [...] is poetic consciousness enfeebled, unable to perform as seer, unable to penetrate, as genius does, to the reality behind the masks, unable to sing. Emerson's terrible sense of his own poetic failure is seated precisely here. [...] So strong was his feeling that his verses failed always of music and frequently of genius that the acknowledgement, sporadic in his letters and stark in the poem "The Poet," also informs his son's elegy. The failure, indeed, is manifested far more widely in the poetry than we have realized⁸.

David Porter s'en remet sans doute trop volontiers à l'argument biographique des confessions, qu'il reconnaît lui-même comme « sporadiques », pour déconsidérer le poème d'Emerson. Il est regrettable que le préjugé l'emporte sur une analyse autrement riche et

² Oliver Wendell HOLMES, *Ralph Waldo Emerson*, Boston, Houghton Mifflin, 1884, p. 333.

³ Hyatt H. WAGGONER, *Emerson as Poet*, Princeton, Princeton University Press, 1974, p. 34, 135, 136.

⁴ Richard Allyn YODER, *Emerson and the Orphic Poet in America*, Berkeley, University of California Press, 1978, p. 156-157.

⁵ David PORTER, *Emerson and Literary Change*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1978, p. 32.

⁶ *Ibid.*, p. 33.

⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁸ *Ibid.*, p. 42.

méticuleuse, mais à vrai dire son étude ouvre certaines des pistes que cette lecture propose de suivre pour son propre compte.

Le paradoxe de la mort

Dans un sommaire qui vise à mettre en évidence les thèmes « conventionnels » du poème, David Porter identifie les deux premières strophes comme l'expression du paradoxe de la mort humaine en regard de la perpétuelle renaissance de la nature⁹. Il s'agit là sans doute du paradoxe ultime, ou du moins d'une attaque saillante portée à l'ontologie emersonnienne d'un constant devenir. Pour l'illustrer, la première strophe construit ce paradoxe dans la tension bipolaire des possibilités génératives de la nature d'un côté et de son incapacité à ressusciter les morts de l'autre :

The South-wind brings,
Life, sunshine, and desire,
And on every mount and meadow
Breathes aromatic fire ;
But over the dead he has no power,
The lost, the lost, he cannot restore ;
And, looking over the hills, I mourn
The darling who shall not return¹⁰.

Syntactiquement, la strophe est divisée en deux quatrains par la conjonction « But », qui les relie et les sépare à la fois. Graphiquement, deux voyelles déterminent l'appartenance à l'un ou l'autre des quatrains sous-jacents à la strophe : la lettre « i » innerve les quatre premiers vers (« wind », « brings », « Life », « sunshine », « desire » et « fire ») comme pour signifier l'accès à une existence portée par le pronom « I » ; la lettre « o » rythme la scansion des quatre vers suivants (« over », « no », « power », « lost » deux fois, « cannot », « restore »,

⁹ *Ibid.*, p. 33.

¹⁰ Ralph Waldo EMERSON, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Poems. A Variorum Edition, op. cit.*, p. 290.

« looking », « over », « mourn », « who » et « not ») comme pour accélérer la cadence avec laquelle le vide se creuse.

Cette tension entre l'existence et le vide prend de l'épaisseur à l'aune des prédicats de la strophe. Les quatre premiers vers se structurent autour de deux verbes de mouvement : le vent du sud « apporte » et « souffle ». Ces deux prédicats ne sont pas simplement le signe d'une direction et d'un chemin à arpenter, ils portent également la marque de la fertilité : à la manière dont il favorise la pollinisation des plantes, le vent apporte la « vie », le « soleil » et le « désir, et il souffle un « feu aromatique » à travers les plaines et les montagnes. À l'inverse, dans les deux vers qui suivent, la portée du vent s'éteint : les compléments d'objet et les verbes sont inversés de façon à mettre en lumière le rendez-vous manqué entre le vent et « les morts » et « les disparus ». En outre, les verbes ne signalent plus un mouvement mais bel et bien une impuissance (« he has no power », « he cannot restore »), qui laisse seul le sujet « I », rejeté en fin de strophe. Ainsi privé de l'élan vital imprimé par le vent et séparé des morts et des disparus, ce sujet fait désormais l'expérience du deuil, celle de vivre encore après la mort d'un autre.

L'expérience du deuil, nouée dans la tension bipolaire entre le renouvellement perpétuel de la nature et l'absence irrémédiable de l'enfant, s'intensifie encore dans la deuxième strophe qui se divise en deux temps. Tout d'abord, deux vers qui témoignent de l'absence encadrent onze autres qui chantent l'éloge funèbre de l'enfant perdu :

I see my empty house,
I see my trees repair their boughs;
And he, the wondrous child,
Whose silver warble wild
Outvalued every pulsing sound
Within the air's cerulean round,—
The hyacinthine boy, for whom
Morn well might break and April bloom,—
The gracious boy, who did adorn
The world whereinto he was born,

And by his countenance repay
The favor of the loving Day,—
Has disappeared from the Day's eye¹¹;

Ouvert et refermé par deux vers qui évoquent le vide (« my empty house ») et la disparition (« Has disappeared »), l'extrait prononce un véritable plaidoyer pour dénoncer l'injustice que constitue la mort de Waldo. Tandis qu'un seul vers est consacré à la régénération des arbres, pas moins de dix autres font l'éloge du fils et de sa contribution existentielle à travers le monde. L'éloge de Waldo débute par une dislocation à gauche (« he, the wondrous child ») comme pour faire triompher l'enfant « extraordinaire » de sa mort, signalée par l'absence immédiate de prédicat à la suite du pronom « he ». L'attente de ce prédicat, rejeté au dernier vers de cet extrait, s'explique non seulement par la difficulté de le nommer expressément dans la douleur qu'entraîne le deuil, mais aussi par la nécessité de s'attarder sur le sujet (« the wondrous child », « The hyacinthine boy » et « The gracious boy ») pour lui rendre justice. C'est ainsi que l'appel prédicatif est ajourné à diverses reprises par des aposiopèses signalées par des tirets, pour contourner la fatalité grammaticale qui imposerait à la voix poétique de parler immédiatement du sort que la nature a réservé à Waldo – il ne peut être réduit à sa mort.

L'ironie veut ainsi que la nature ne puisse réparer certaines choses, quand bien même il s'agirait de l'un de ses enfants. Si la disparition de Waldo n'est pas directement imputée à la mère nourricière, les propositions subordonnées qui décrivent le fils nourrissent pourtant le sentiment d'une injustice perpétrée par Dame Nature : le jeune garçon débordait d'énergie, comme le suggère l'allitération en « w » (« the wondrous child, / Whose silver warble wild ») qui répète silencieusement le prénom Waldo dans le même temps qu'elle imprime un élan vital à ses gazouillements sauvages qui surpassaient (« Outvalued ») tout autre son ; il représentait l'avenir (« The hyacinthine boy, for whom / Morn well might

¹¹ *Ibid.*

break and April bloom,— ») ; il aimait la nature (« The gracious boy, who did adorn / The world whereinto he was born, »).

En fin de compte, ces quelques vers préparent le chef d'accusation qui suit dans la deuxième partie de la strophe – la nature, aussi omnipotente qu'elle soit, est bien incapable de retrouver le jeune garçon :

Far and wide she cannot find him;
My hopes pursue, they cannot bind him.
Returned this day, the South-wind searches,
And finds young pines and budding birches;
But finds not the budding man;
Nature, who lost, cannot remake him;
Fate let him fall, Fate can't retake him;
Nature, Fate, men, him seek in vain¹².

Placés sous le signe de l'incapacité par la répétition d'un modal « can » qui porte la marque de la négation, ces vers traduisent l'impuissance de la nature (« she cannot find him »), du poète (« My hopes [...] cannot bind him »), et du Destin (« Fate can't retake him »), pour en conclure que leurs entreprises conjointes pour retrouver l'enfant ne peuvent aboutir : « Nature, Fate, men, him seek in vain ». L'évocation d'une recherche vaine n'est ici pas anodine et rappelle singulièrement celle de l'essai « The Poet » , dans lequel Emerson se désespère de trouver le poète qu'il décrit¹³. Cet écho ne relève peut-être pas tout à fait d'une simple coïncidence car, dans l'économie du poème « Threnody » , le jeune garçon était voué à devenir poète.

¹² *Ibid.*, p. 290-291.

¹³ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, New York, Library of America, 1983, p. 465.

Le poète en devenir

Si la faillite de la nature et des hommes est explicite au dernier vers de la première strophe, la mention du « Destin » semble dans un premier temps plus énigmatique. Mais différents indices, dispersés à travers le poème, donnent le sentiment qu'Emerson destinait son fils à incarner le poète qu'il cherchait en vain dans l'essai « The Poet » . La longue lamentation que constitue « Threnody » n'est d'ailleurs pas seulement celle de la faillite du langage à exprimer la douleur psychique qu'entraîne le deuil, elle est aussi celle de la perte d'un destin poétique. À ce titre, certaines qualités qu'Emerson attribue d'ordinaire au poète sont réemployées ici pour décrire Waldo.

Le jeune garçon est tout d'abord présenté comme un « Namer », un *daimon* éloquent dont la voix propage à travers l'intime de la maison un sentiment de joie et de vie : « I hearken for thy household cheer / O eloquent child! / Whose voice, an equal messenger, / Conveyed thy meaning mild » (v.36-39). Non seulement messenger, il est également un prophète dont les annonces prennent la forme de sentences gnomiques : « [...] his lips could well pronounce / Words that were persuasions » (v.52-53). Ces quelques vers ont de quoi étonner le lecteur pour lequel « Threnody » présente le babillage enfantin comme la marque d'un messenger éloquent et persuasif, celle d'un « Namer » incarné par Waldo dans la sphère familiale.

Le fils est par ailleurs présenté comme un authentique « Seer » : « The little captain innocent / Took the eye with him as he went » (v.70-71). La formule est pour le moins singulière : l'office de vision, autrement dévolu au poète, est présenté par l'organe de la vue précédé de l'article défini, comme pour mettre en avant la capacité particulière de cet œil littéralement singulier. D'ailleurs, le regard de l'enfant est aussi source d'inspiration parmi ses tuteurs : « Gentlest guardians marked serene / His early hope, his liberal mien; / Took counsel from his guiding eyes / To make this wisdom earthly wise » (v.54-57). L'enfant est ici présenté comme le dépositaire d'une vision oraculaire que les adultes sont invités à

traduire dans une langue terrestre. En qualité de « Namer » et de « Seer », le jeune garçon attire à lui les personnes autour, qui en oublient momentanément leurs affaires courantes :

Yet fairest dames and bearded men,
Who heard the sweet request,
So gentle, wise, and grave,
Bended with joy to his behest,
And let the world's affairs go by,
Awhile to share his cordial game, (v.43-48)

Cette fois-ci, « Threnody » présente Waldo comme un homme représentatif qui jouissait des dons de perception et d'expression, et vers lequel les adultes se tournaient volontiers pour retrouver brièvement la joie de vivre perdue dans l'âge adulte trop sérieux (« grave »). Ensemble, ces différents indices préparent l'annonce plus explicite du destin poétique que non seulement Emerson mais également la nature dans son ensemble prévoient pour le fils perdu : « For flattering planets seemed to say / This child should ill of ages stay, / By wondrous tongue, and guided pen, / Bring the flown Muses back to men » (v.134-137). Promis à ce devenir poétique, Waldo devait être chargé de traduire pour le compte des mortels le chant des Muses inaudible à l'oreille humaine : « A music heard by thee alone / To work as noble led thee on » (v.78-79).

Il s'avère ainsi que « Threnody », souvent présenté comme le poème compagnon de l'essai « Experience », peut être lu en regard de « The Poet », et plus précisément de la devise qui ouvre l'essai :

A moody child and wildly wise
Pursued the game with joyful eyes,
Which chose, like meteors, their way,
And rived the dark with private ray:
They overleapt the horizon's edge,
Searched with Apollo's privilege;
Through man, and woman, and sea, and star,
Saw the dance of nature forward far;
Through worlds, and races, and terms, and times,

Saw musical order, and pairing rhymes¹⁴.

La lecture de « Threnody » permet sans doute de comprendre pour quelle raison il est question d'un enfant dans cette devise, dont la composition ne peut être exactement datée, mais dont les traces écrites apparaissent dans une entrée du Journal R, à l'occasion d'une visite à Brook Farm le 21 juin 1843¹⁵, peu de temps après l'achèvement du poème « Threnody¹⁶ ». Le poème inscrit dans le journal comporte 19 vers, dont certains servent de matériau au pastiche qu'Edward Emerson reconstitue pour le compte du poème « The Poet » de la Centenary Edition¹⁷. Divers fragments de ce poème manuscrit sont autrement utilisés pour cette devise, mais certains termes sont substitués et certains vers supprimés ou ajoutés.

L'enfant auquel la devise fait allusion correspond au poète dans l'entrée de journal. Son regard est « joyeux » (« joyful eyes »), tandis que celui du poète est « solaire » (« solar eyes »). Le regard de l'enfant réussit même à « surmonter » la ligne d'horizon (« overleapt »), tandis que celui du poète « bondit » seulement jusque-là (« bounded »). Une autre différence notable concerne le privilège avec lequel l'enfant et le poète « examinent » cette ligne d'horizon : l'enfant est armé de la force apollinienne (« Apollo's privilege »), une force esthétique et poétique, tandis que le poète ne dépend que de l'influence solaire (« sun's privilege »). Enfin les deux vers inauguraux « A moody child and wildly wise / Pursued the game with joyful eyes » sont exclusifs à la devise, tandis que l'entrée de journal s'ouvre sur le vers « But oh, to see his solar eyes ».

¹⁴ *Ibid.*, p. 445.

¹⁵ Ralph Waldo EMERSON, *Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson, Volume VIII: 1841-1843*, Cambridge, Harvard University Press, 1970, n° . 16/8, p. 426-428.

¹⁶ Ralph Waldo EMERSON, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Poems. A Variorum Edition, op. cit.*, p. 289.

¹⁷ Ralph Waldo EMERSON, *The Complete Works of Ralph Waldo Emerson, Centenary Edition.*, Boston, Houghton, Mifflin and Company, 1903, n° . 12/9, p. 255.

La devise présente tout d'abord un enfant d'une humeur changeante (« moody ») explicitée par l'oxymore formé dans l'allitération en « w » de la locution « wildly wise ». Soudainement, le pronom « which » marque une rupture thématique pour déplacer l'attention sur les yeux de l'enfant (« with joyful eyes »), comme si au corps de l'enfant perdu survivait le souvenir du regard qu'il jetait sur le monde. Ce regard « fend » (« rived ») les ténèbres et darde un rayon « intime » (« private ») qui dépasse la ligne d'horizon, de telle sorte qu'il n'est plus contraint par le simple espace sublunaire, mais s'étend désormais jusqu'à l'espace supralunaire, lui offrant une vue synoptique (« They overleapt the horizon's edge »). De plus, ce regard est armé de la force esthétique d'Apollon : il regarde *à travers*, c'est-à-dire au-delà des apparences, pour observer le défilé de la nature (« Saw the dance of nature forward far »).

À son tour, la devise renouvelle la promesse d'un devenir poétique en suggérant une conversion synesthésique du regard en « ordre musical » et en « rimes appareillées ». C'est pourtant sur la prophétie de telles rimes que la devise s'achève, comme pour rappeler l'impossibilité de ce devenir poétique. L'insistance sur le regard de l'enfant Waldo matérialise les espoirs déçus d'un destin désormais inenvisageable autrement que par la mémoire d'un père blessé, contraint à s'approprier ce destin pour le faire survivre à son fils.

De la compensation

Selon son fils Edward, Emerson compose « Threnody » en deux temps. La première moitié aurait ainsi été composée au cours de l'année 1842, peu de temps après la mort de Waldo, tandis que la seconde moitié aurait été rédigée un ou deux ans plus tard, le temps qu'Emerson assimile l'expérience du deuil et apprécie les consolations de sa philosophie de

la compensation¹⁸. Ce temps de composition aurait ainsi respecté le délai nécessaire pour que le moment de la perception laisse place à celui de l'expression¹⁹. Mais les manuscrits d'Emerson ne corroborent pas tout à fait les dires d'Edward : les brouillons du journal *Book Small*²⁰ et le carnet *Trees [A]*²¹ témoignent d'une écriture discontinue qui ne débute pas avant le mois d'octobre 1842 et se réalise plus probablement au printemps 1843. D'ailleurs, la première moitié du poème se déroule en cette saison, au moment où le vent du sud fait son retour dans les contrées de la Nouvelle-Angleterre, et il est peu probable qu'il s'agisse de l'année 1842, si peu de temps après la mort de Waldo. Albert von Frank identifie pourtant un événement de 1842 comme un moment décisif dans la consolation d'Emerson. Au mois de juin, Charles King Newcomb, un membre de Brook Farm et ami de Margaret Fuller, envoie à Emerson une histoire intitulée « *The Two Dolons* » qui s'inspire du souvenir de Waldo²². Dans une entrée de journal, Emerson commente l'expérience de lecture de cette histoire :

[...] when I carried his MS story to the woods, & read it in the armchair of the upturned root of a pinetree I felt for the first time since Waldo's death some efficient faith again in the repairs of the Universe, some independency of natural relations whilst spiritual affinities can be so perfect & compensating²³.

La réconciliation entre la nature et Emerson a lieu par l'intermédiaire d'un récit qui fait honneur à la mémoire de Waldo. L'acte de foi renouvelé fait resurgir les correspondances et la perfection de la nature, de telle sorte qu'Emerson semble préparer en ce lieu et cet instant la logique compensatoire à l'œuvre dans « *Threnody* ».

¹⁸ Ralph Waldo EMERSON, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Poems. A Variorum Edition*, op. cit., p. 289.

¹⁹ Voir chapitre 5.

²⁰ Ralph Waldo EMERSON, *Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson, Volume VIII: 1841-1843*, op. cit., p. 451-457, 473-474.

²¹ *Ibid.*, p. 530.

²² Ralph Waldo EMERSON, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Poems. A Variorum Edition*, op. cit., p. 289.

Cette compensation à venir peut d'ailleurs se deviner dans la plainte désespérée qui clôt la première partie du poème :

O truth's and nature's costly lie!
O trusted broken prophecy!
O richest fortune sourly crossed!
Born for the future, to the future lost²⁴!

Si la ponctuation exclamative témoigne de l'émoi avec lequel Emerson s'insurge contre la trahison de la nature, le dernier vers souligne déjà la condamnation de la prophétie par une maxime compensatoire qui contredit en tout point celle de la succession royale : « Born to the future, to the future lost » fait certes écho à « The King is dead, long live the King », mais inverse l'ordre traditionnel de la vie et de la mort. La formule d'Emerson, qui ne prend pas pour sujet l'enfant mais l'avenir, atténue la portée de la mort irrémédiable pour lui préférer le motif plus optimiste de la « perte ». En ce qu'il constitue le point de pivot du poème, le vers ne fait pas qu'interroger la valeur d'un avenir sans Waldo, il soumet déjà l'hypothèse d'une compensation à venir.

Dans la dernière strophe de cinquante-deux vers, dix-sept matérialisent la stratégie compensatoire qui doit permettre à Emerson de prendre à sa charge l'office d'expression consécutif à l'office de perception de son fils Waldo. Les premiers d'entre eux se construisent sur un mode tautologique expansif qui renouvelle le geste d'expression par-delà la mort du fils : « Light is light which radiates, / Blood is blood which circulates, / Life is life which generates » (v.242-244). Car plus aucun de ces éléments n'anime le corps de Waldo, la voix du poème ne peut donner d'autre expression de la lumière, du sang et de la vie, que leur définition conceptuelle. Privés de compléments, les prédicats « radiates », « circulates »

²³ Ralph Waldo EMERSON, *Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson, Volume VIII: 1841-1843, op. cit.*, p. 179.

²⁴ Ralph Waldo EMERSON, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Poems. A Variorum Edition, op. cit.*, p. 295.

et « generates » acquièrent la qualité d'attributs essentiels de mouvement qui surmontent le coup d'arrêt porté à l'existence de Waldo.

Ces trois vers, porteurs d'un nouvel élan, ouvrent la possibilité de combiner des éléments, pour ne plus simplement les concevoir sous le prisme de la morbidité, mais pour faire opérer, par la conjonction de coordination « and », des synergies qui propulsent un nouvel élan vital :

Fair the soul's recess and shrine (v.255)
Whose omen 't is, and sign (v.259)
Up to his style, and manners of the sky (v.271)
Not of adamant and gold (v.272)
Built he heaven stark and cold (v.273)
Flowering grass and scented weeds (v.275)
Built for tears and sacred flames (v.278)
Built for furtherance and pursuing (v.280)
Broadsowing, bleak and void to bless (v.284)
House and tenant go to ground (v.288)

Cette nouvelle énergie permet ainsi à la compensation de s'exprimer en diverses occurrences par un retour à soi : le vers « Beckon it when to go and come » (v.253) inverse l'ordre traditionnel de l'allée et de la venue pour faire du proche et de l'intime la destination finale ; le vers « What rainbows teach, and sunsets show » (v.261) met en scène deux phénomènes optiques qui matérialisent respectivement la fin de la pluie et la fin de la journée ; le vers « Voice of earth to earth returned » (v.264) signale le retour de la voix terrestre à la terre, comme pour rétablir un ordre naturel momentanément perdu ; le dernier vers « Lost in God, in Godhead found » (v.289) surmonte le motif de la perte exprimé quelques strophes plus tôt (« Born for the future, to the future lost! ») pour lui substituer le profit de la découverte.

À l'aune de cette lecture, « Threnody » se présente comme la mélodie qu'Emerson compose pour se délivrer du deuil de Waldo et trouver dans l'expression poétique les moyens de faire survivre le regard que son fils portait sur le monde. Dans la mesure où

« Threnody » réconcilie la perception de Waldo et l'expression de son père, le poème peut ainsi être considéré comme le poème du poète qu'Emerson se désespérait de trouver.

Conclusion

La poésie est l'héroïne de la philosophie. La philosophie élève la poésie au rang de principe. Elle nous enseigne à connaître la valeur de la poésie. La philosophie est la *théorie* de la *poésie*. Elle nous montre ce qu'est la poésie, qu'elle est Un et Tout.

Novalis
« Anecdotes »

Perfectionniste pour Stanley Cavell, pragmatiste pour Richard Poirier, kantien pour David Van Leer, nietzschéen pour Michael Lopez, voire postmoderne pour Branka Arsić, Emerson est, à n'en pas douter, un philosophe protéiforme. Mais ces diverses lectures, aussi riches que contradictoires, convergent vers une même disqualification du poète qu'était pourtant Emerson, alors même que la poétique apparaît comme le principe peut-être le plus profondément structurant de son œuvre.

Le style des essais a certes suscité un nombre important d'études, dont toutes, presque sans exception, vantent la qualité éminemment poétique. Mais le consensus autour de la qualité poétique des essais n'a pas pour autant dirigé les regards vers les poèmes d'Emerson, encore souvent considérés comme *moins* importants, ou purement et simplement *mauvais* pour la plupart. Un tel discrédit pourrait bien simplement tenir d'une adhésion de la critique à l'aveu qu'Emerson fait à son épouse Lydia Jackson dans sa lettre de 1835¹. Mais comment rendre compte alors de cette pratique continue de la poésie tout au long de la carrière littéraire d'Emerson ? La dépréciation des poèmes d'Emerson pourrait bien résulter d'une approche univoque du corpus émersonien. Quels sont en effet les lecteurs qui découvrent les poèmes *avant* les essais ? La tentation n'est-elle pas grande de lire les poèmes *en regard* de l'essai « The Poet » et d'attendre d'Emerson qu'il incarne le poète prophétisé dans ce célèbre écrit ? À vrai dire, la réponse se révèle plus complexe, et le silence

¹ cf. *supra*, p.42.

qui entoure la poétique dérive des nombreux paradoxes qu'elle recèle et dont l'impossible résolution rejette la question poétique à la marge des études émersoniennes.

L'analyse proposée ici s'est ainsi attachée à placer la poétique au centre des attentions, à relever ses paradoxes, à les formuler et, autant que possible, à mettre au jour, par-delà les nombreuses contradictions de surface – revendiquées et célébrées par l'auteur lui-même –, la rigueur et la cohérence de l'œuvre émersonienne, qu'il est aisément possible de perdre de vue². Pour ce faire, cette étude s'est construite autour d'une lecture conjointe des essais et des poèmes, et elle s'est organisée en trois temps, mimétiques des trois offices qu'Emerson assume pourtant d'un seul geste : Emerson est tout à la fois, pleinement, archéologue, architecte et anarchiste.

En tant qu'archéologue, Emerson rend manifeste ce qui semble absent. Il exhume la question métaphysique, mais ne la formule pas tant dans les termes qui animent le débat idéaliste qu'en s'en remettant à la représentation du monde donnée par les philosophes présocratiques et platoniciens. Le paradoxe veut ainsi qu'Emerson, dans son désir de soustraire ses contemporains à l'influence du passé, se réfère lui-même aux philosophes de la première heure. Mais à vrai dire, et c'est en ce sens qu'il opère un véritable travail d'archéologue, Emerson exhume la cosmologie aristotélicienne, l'allégorie de la caverne platonicienne et les principes premiers des philosophes présocratiques, non pas pour substituer aux lois contemporaines des lois antiques ensevelies, mais afin de retrouver les conditions dans lesquelles les premières représentations du monde se sont formulées – sur un mode *poétique*.

Cette exhumation de la question métaphysique permet à Emerson de mesurer le fossé qui s'est creusé entre ce qu'il perçoit comme l'état originel « poétique » et l'état fossilisé dans lequel est plongée la société contemporaine. Cette observation permet paradoxalement

à Emerson, par le geste d'écriture, de donner vie à un homme moribond, présenté comme morcelé dans son être par la division du travail, et enchaîné à l'influence du passé. Immobile, incomplet, aveugle, l'homme n'est plus que l'ombre de ce qu'il fut dans son état originel. Ainsi Emerson cherche-t-il à éveiller le désir chez le lecteur de faire advenir un nouvel Adam, un homme nouveau qui s'exprime par la poésie.

En procédant à l'autopsie du corps social, Emerson creuse les premiers traits prospectifs de l'homme à venir. Afin de ne pas répéter les erreurs du passé, cet homme doit désormais sortir du tombeau de l'intellect, se mouvoir au sein de la nature pour s'extraire de l'état léthargique dans lequel il se tient, et enfin franchir le pas de l'expression pour concrétiser cette libération. Pour autant, cette propédeutique du poète s'avère paradoxale, car la voix narrative qui gouverne les essais d'Emerson se range du côté des prisonniers de l'intellect. En effet, comment peut-il être question d'un poète nouveau, d'un créateur d'un nouveau genre, si l'auteur du portrait esquissé n'est pas lui-même libéré ? « The Poet » est-il la simple fantasmagorie d'un poète contrarié, d'un poète ordinaire qui se serait épris d'une libération impossible ?

Cela n'est pas le cas, car Emerson est aussi l'architecte d'une langue qui projette sur la scène d'écriture le poète tant espéré. Dans un premier temps, la prison de la pensée est présentée comme une chambre noire de l'intellect, dont le paradoxe consiste à ne plus constituer le lieu d'incarcération traditionnel de la pensée, mais bel et bien le point de départ d'une libération qu'Emerson définit comme poétique. La stratégie qu'Emerson met en place est celle d'une remétaphorisation de la cellule de l'intellect dans l'essai « The Poet », un renversement de la portée symbolique de cet univers carcéral, désormais destiné à fournir les conditions premières nécessaires à la libération de la pensée. Pour autant, cette stratégie

² Dans son ouvrage *On Leaving*, Branka Arsić s'attache pour sa part à montrer la cohérence d'Emerson à travers le temps, alors même qu'elle célèbre la notion de changement dans son œuvre.

s'avère insuffisante, car la remétaphorisation de la cellule de l'intellect reste bien l'œuvre d'une voix narrative enchaînée.

Si cette voix enchaînée est manifeste dans « The Poet », l'essai suggère la présence d'une seconde voix. Silencieuse, cette autre voix est celle du poète qu'Emerson appelle de ses vœux. Et bien qu'elle ne se matérialise pas dans le corps de cet essai, elle nourrit les espoirs du lecteur qui se presse alors vers les poèmes d'Emerson. Et c'est paradoxalement dans les essais, et très manifestement dans « Experience », que cette voix poétique se révèle. À étudier les signes de sa présence, cette voix poétique travaille la langue de la voix narrative traditionnelle pour l'extraire du cercle répétitif de la pensée normative, de telle sorte que la voix poétique ne relève pas simplement d'un geste esthétique, mais d'un véritable projet de réforme de la langue. Le poète émersonien est en fin de compte un personnage conceptuel qui décuple les pensées du sujet, et par là même démultiplie ses possibilités d'expression.

Le personnage conceptuel du poète a ainsi pour vocation de libérer le sujet, et, plus encore que de repousser les limites de la subjectivité, de faire éclater celles-ci. À la pensée philosophique qui procède par syllogismes et referme systématiquement la pensée sur elle-même, le personnage conceptuel oppose une pensée poétique fragmentaire représentée par la figure de l'arc. Ce n'est pas pour autant que le sujet doit abandonner entièrement la pensée philosophique pour la pensée poétique, car l'abandon définitif de l'une pour l'autre reviendrait *in fine* à la répétition d'une incarcération volontaire. La véritable liberté du sujet réside paradoxalement dans la possibilité de passer d'un pôle à l'autre, et dans sa capacité à se tenir constamment *en mouvement* entre ces deux modes de pensée : il n'est plus simplement sujet, mais un système-sujet, tel que le plus ancien programme systématique de l'idéalisme allemand le prévoit.

Le temps de l'architecte laisse ainsi place à celui de l'anarchiste car, si l'expérimentation littéraire fait apparaître le système-sujet à la surface du texte, ce même système-sujet peut aussi se comprendre comme ce qui porte la voix singulière des essais d'Emerson. En d'autres termes, la voix qui gouverne la plupart des essais est toujours déjà

portée par un système-sujet qui prodigue ses enseignements. Deux gestes sont donc à l'œuvre en même temps : la construction du système-sujet et la déconstruction du sujet traditionnel.

Le système-sujet, anarchiste par essence et par vocation, propose de libérer le sujet, en lui intimant de mener une réforme du « moi ». Une telle réforme se divise en trois temps. Dans un premier temps, le sujet doit mener une révolution esthétique d'ordre mystique. Le sujet doit placer sa foi dans l'intuition, émettre des réserves vis-à-vis des possibilités du langage qui fossilise des valeurs fondamentalement indicibles, et refuser la conception traditionnelle du temps pour se projeter dans l'éternel présent de l'existence. Bien qu'il soit indispensable, ce premier temps de la réforme ne satisfait pourtant pas les conditions nécessaires à la totale libération du sujet, car le sujet prisonnier cède finalement sa place à un sujet atomisé, dissous dans l'inanité du temps et la vacuité des valeurs, un sujet qui ne s'en remet qu'à son intuition.

Avec cette difficulté apparaît le deuxième aspect de la réforme du « moi ». Chez Emerson, la conversion éthique se fonde paradoxalement sur la révolution esthétique, et particulièrement sur l'un des traits définitoires du mysticisme : l'unité du monde par-delà son apparente pluralité. Car la solitude dans laquelle se plonge le sujet à travers sa dissolution n'est en fin de compte qu'illusoire, le sujet devant prendre conscience qu'il est en fait lié à la totalité. La conversion éthique n'est pas tant une réponse à la révolution esthétique que son prolongement : la totalité affranchit le sujet des schèmes spatio-temporels et la surâme relie les sujets entre eux. Le concept de surâme fournit le socle commun à partir duquel irradiant les sujets, mais il constitue aussi le point de convergence par lequel le sujet peut et doit faire retour à la société. En prenant la responsabilité de son existence, de ses pensées et de son expression, le sujet opère un virage éthique qui lui permet de se faire une place dans l'histoire, une histoire personnelle et résolument subjective. Peu importe désormais les histoires des grands hommes, seule compte l'histoire personnelle. Pour autant, et il s'agit là du paradoxe de la conversion éthique, le sujet est désormais voué à se dissoudre,

non plus dans l'extase esthétique, mais dans l'anonymat de la société. Étant donné que la formulation de son identité est relative à celle des autres, le sujet retombe dans l'écueil d'une expression partielle et incomplète de son identité. Pour lever cette difficulté, le sujet ne doit donc pas se mesurer à l'autre, mais répondre à l'appel d'un être absolu, pour devenir lui-même un sujet absolu.

C'est le troisième aspect de la réforme du « moi » annoncée par le système-sujet. La métaphysique s'impose comme une nécessité car le sujet, pour devenir lui-même, se doit de répondre à une voix absolue qui ne peut être que celle de Dieu. Car le sujet s'anéantit nécessairement au cours de la révolution esthétique ou de la conversion éthique, il ne *devient* lui-même qu'au prix d'une suspension de ces deux étapes et d'une obéissance intime et secrète au Créateur. Le sujet ne devient lui-même qu'en remontant le cours de l'être depuis la sphère étriquée de la subjectivité, pour la transcender, et se muer en « poète », en dieu libérateur à la fois *de* sa propre subjectivité et *pour* les autres sujets. Le devenir du système-sujet est celui d'un anarchiste, qui « ébranle toute chose », s'affranchit des limites circonférentielles de la subjectivité pour embrasser la totalité infinie du divin.

À ces paradoxes endogènes à la poétique d'Emerson s'ajoute un paradoxe exogène. En effet, cette poétique ne contribue-t-elle à l'expression d'une philosophie, dont Emerson entend pourtant s'écarter ? Et si tel est le cas, de quelle philosophie peut-il s'agir ? Il est possible de dresser un parallèle entre les trois offices – archéologue, architecte et anarchiste – que cette thèse attribue à Emerson pour déplier les paradoxes de sa poétique, et les trois « éléments », les trois temps que Deleuze et Guattari assignent à l'exercice philosophique :

La philosophie présente trois éléments dont chacun répond aux deux autres, mais doit être considérée pour son compte : *le plan pré-philosophique qu'elle doit tracer (immanence), le ou les personnages pro-philosophiques qu'elle doit inventer et faire vivre*

(*insistance*), les concepts philosophiques qu'elle doit créer (*consistance*). Tracer, inventer, créer, c'est la trinité philosophique³.

En remplissant son office d'archéologue, Emerson *trace* son propre « plan pré-philosophique » en articulant les questions de la métaphysique, de la société et du poète à venir autour de leurs limites. L'exhumation de la métaphysique et le retour aux cosmogonies anciennes se lisent à la fois comme une issue possible aux débats de l'idéalisme sur les questions de métaphysique spéciale, et comme une réponse inadéquate, un modèle de représentation à dépasser. De façon analogue, le diagnostic d'une société fossilisée participe d'une volonté de dénoncer les limites du corps social. Enfin, la propédeutique du poète prend acte des limites de l'individu pour, dans ce cas précis, non pas dépasser ces limites, mais énoncer les traits caractéristiques de l'homme nouveau, de cet homme fait poète. C'est donc en esquissant les contours de ces questions qu'Emerson dessine un « plan pré-philosophique », sur lequel il entend se mouvoir pour inventer le poète à venir.

Ainsi s'amorce l'office d'architecte, par lequel Emerson *invente* le « personnage pro-philosophique » – le personnage conceptuel du poète. Cette invention est le fruit de l'expérimentation d'une langue dont les ressorts poétiques permettent de remétaphoriser la cellule de l'intellect en chambre noire, propice à la libération de la pensée. Depuis cette chambre noire, Emerson invente un poète par le négatif de l'homme ordinaire et des poètes traditionnels. Ainsi se dessine dans l'éther imaginaire du lecteur un poète idéal et inaccessible dont la présence se fait pourtant jour dans l'essai « The Poet ». La voix de ce poète reste cependant silencieuse dans cet essai et se matérialise seulement dans « Experience », l'essai qui lui fait suite. Dans l'invention de ce poète, Emerson ne tombe pourtant pas dans l'écueil de fixer les traits définitoires du poète et la double voix qui gouverne les essais est à mettre au crédit d'un système-sujet qui se joue du jugement inhérent à l'acte de parole. Le texte forme ainsi le lieu où ce poète d'un nouveau genre prend

³ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 78.

vie, et dont les traits caractéristiques, aussitôt saisis par le lecteur, se refondent et se reformulent pour maintenir ce poète dans la tension permanente d'un devenir. Semble néanmoins poindre alors une nouvelle difficulté : comment faire en sorte que le texte, lieu de naissance du poète, ne se transforme malgré tout en son univers carcéral ?

Une telle question soulève l'importance du lecteur. Car si le texte, borné, ne peut fatalement dépasser ses propres limites scripturales, il appartient au lecteur de faire *acte* de lecture et de maintenir en tension le devenir du poète. Il faut donc que le poète ouvre la possibilité d'une communication avec le lecteur, qu'il lui dispense ses enseignements pour favoriser son échappée du texte. Dans son office d'anarchiste, le poète *crée* des concepts, et transmet ces témoins au lecteur pour qu'il recouvre, pour lui-même, les moyens de sa propre libération. En se référant aux définitions de Deleuze et Guattari, trois notions ou expressions peuvent être définies comme des « concepts » chez Emerson : la « confiance en soi », la « surâme », et le « transcendantaliste »⁴. La confiance en soi est un concept avant tout esthétique qui ouvre la réforme du « moi » par un geste mystique. C'est d'ailleurs par le trait mystique de l'unité par-delà l'apparente pluralité du monde que ce concept s'articule à la surâme. Concept éthique, la surâme s'inscrit dans le prolongement de la confiance en soi et constitue l'aboutissement d'une réforme radicalement démocratique du « moi ». De concert, ces deux concepts convergent vers une même dissolution du sujet : la confiance en soi par la jouissance esthétique dans l'instant, et la surâme par une insertion simultanément personnelle et anonyme dans l'histoire. Ces deux concepts sont par ailleurs liés à celui de transcendantaliste, incarnation du sujet qui répond à l'appel de Dieu. En suspendant sa

⁴ Dans *Quest-ce que la philosophie*, les concepts doivent satisfaire de nombreuses exigences, mais ils se définissent tout d'abord en trois points : « En premier lieu, chaque concept renvoie à d'autres concepts [...]. En second lieu, le propre du concept est de rendre les composantes inséparables *en lui* : distinctes, hétérogènes et pourtant non séparables [...]. En troisième lieu, chaque concept sera donc considéré comme le point de coïncidence, de condensation ou d'accumulation de ses propres composantes [...] ». *Ibid.*, p. 25.

réforme à l'appel de l'Absolu, l'individu se donne ainsi les moyens de *devenir* lui-même, absolument.

En conséquence, le parallèle entre les trois offices émersoniens et la trinité philosophique de Deleuze et Guattari suggère que la poétique d'Emerson fait raison d'une « philosophie » qui revêt les atours d'une ontologie du devenir. Dans la mesure où Emerson ne reprend les cosmogonies anciennes que dans le but de les remétaphoriser pour son époque, et où il loge les questions de métaphysique spéciale (l'âme, Dieu, le monde) au cœur d'un « moi » dont la réforme est poétique, le « Sage de Concord » se présente comme un métaphysicien romantique.

Ainsi cette thèse s'inscrit-elle dans une certaine mesure dans le prolongement des travaux menés par Joseph Urbas ces dernières années. De son article fondateur (« “Bi-Polar” Emerson: “Nominalist *and* Realist” », 2013) à sa discussion des lectures de Stanley Cavell (« How Close a Reader of Emerson is Stanley Cavell? », 2017) en passant par son ouvrage *Emerson's Metaphysics. A Song of Laws and Causes* (2016), Joseph Urbas s'est attaché à porter la métaphysique au cœur des débats car c'est un aspect de la pensée d'Emerson qu'un nombre important d'auteurs ont passé sous silence.

Pourtant conscient des enjeux métaphysiques, dans sa lecture à l'influence immense, Cavell n'en avait pas moins privilégié la piste d'un « perfectionnisme » dont la justification semble tenir de la rhétorique émersonienne :

But again here the question may arise: Even if the intuitions I have been thematizing true of *something*, why do I call it perfectionism, incurring or toying with metaphysical suggestions I say I want no part of? Most significant is the suggestion of a state, the same for all, at which the self is to arrive, a fixed place at which it is destined to come home to itself. Is it worth this risk of suggestion to be able to say, as if blocking the metaphysical with a paradox, that each state of the self is final? Why not call the view Attainabilism or the Ethics of Representation or of Excellence or of Virtue? I might answer this by saying that it is a mission of Emersonian Perfectionism precisely to struggle against false or debased

perfectionisms and that it is a sufficient reason to keep the name Perfectionism to mark this mission⁵.

Cavell définit ici le perfectionnisme à la manière dont Emerson définit la « confiance en soi », c'est-à-dire par successions de « pauvres façons de parler extérieures⁶ ». Il procède tout d'abord au creusement sémantique de l'objet qu'il souhaite désigner en préférant le terme « *something* » à celui de « métaphysique » qu'il refuse explicitement (« I want no part of »). Puis il pose une série de questions rhétoriques pour mettre à distance chaque expression considérée comme impropre. Enfin, il impose l'expression de « perfectionnisme émersonien » parce qu'il considère qu'elle est à même de rendre compte, au prix d'une tautologie, du perfectionnisme d'Emerson. Mais est-il vraiment question du perfectionnisme d'Emerson, ou s'agit-il plutôt du perfectionnisme de Cavell ? Tel qu'Emerson l'écrit lui-même dans *Representative Men* : « Other men are lenses through which we read our own minds⁷. »

Éminemment précieuses aux études émersoniennes, les contributions de Cavell ont ainsi influencé les portraits que de nombreux chercheurs ont dressé d'Emerson – jusqu'à en faire un auteur « postmoderne ». De Sharon Cameron dans son célèbre essai sur l'impersonnel à Branka Arsić dans sa monographie, ces auteurs ont souvent présenté Emerson comme un précurseur de la dissolution du sujet, dont l'œuvre ébranle les catégories de l'entendement. Ces différentes lectures, auxquelles cette étude se réfère par ailleurs, ont sans conteste favorisé une connaissance très fine de la pensée d'Emerson. Mais ces lectures n'en restent pas moins silencieusement suspendues à un *arkhê*, même si elles ne le prennent pourtant pas en compte.

⁵ Stanley CAVELL, *Conditions Handsome and Unhandsome: Constitution of Emersonian Perfectionism*, Chicago, University of Chicago Press, 1990, p. 13.

⁶ Ralph Waldo EMERSON, *Essays and Lectures*, New York, Library of America, 1983, p. 272.

⁷ *Ibid.*, p. 616. Joseph Urbas utilise également cette citation en ouverture de son article « How Close a Reader of Emerson is Stanley Cavell? »

Plus que de trancher le débat entre la « dé-transcendantalisation » et la « re-transcendantalisation » d'Emerson, cette étude entend dépasser les limites propres à ces deux approches critiques et repenser d'un même geste, dans toute son unité, la figure d'un Emerson indissolublement essayiste *et* poète. Elle espère ainsi avoir lu Emerson pour l'auteur qu'il est – et non celui qu'il pourrait sembler être –, à savoir, un auteur de son époque qui, pour autant, continue sans aucun doute à nous inspirer – « The secret of poetry is never explained – is always new. [...] 'Tis as easy as breath. 'Tis like this gravity, which holds the Universe together, & none knows what it is. »

Bibliographie

Éditions de référence

The Collected Works of Ralph Waldo Emerson, Robert E. Spiller, Alfred R. Ferguson, Joseph D. Slater *et alii.* (éd.), 12 vol. parus à ce jour, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1971-.

The Complete Sermons of Ralph Waldo Emerson, Alfred J. von Frank, Teresa Toulouse, Andrew Delbanco, Ronald A. Bosco et Wesley T. Mott (éd.), 4 vol., Columbia, University of Missouri Press, 1989-1992.

The Complete Works of Ralph Waldo Emerson, Centenary Edition, Boston, Houghton Mifflin & Company, 1903.

The Correspondence of Emerson and Carlyle, Joseph D. Slater (éd.), New York, Columbia University Press, 1964.

The Early Lectures of Ralph Waldo Emerson, Stephen E. Whicher, Robert E. Spiller et Wallace E. Williams (éd.), 3 vol., Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1959-1972.

Emerson : Collected Poems and Translations, Harold Bloom et Paul Kane (éd.), New York, The Library of America, 1994.

Emerson : Essays and Lectures, Joel Porte (éd.), New York, The Library of America, 1983.

The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson, William Gilman, Alfred R. Ferguson, George P. Clark *et alii.* (éd.), 16 vol., Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1960-1982.

The Later Lectures of Ralph Waldo Emerson, 1843-1871, Ronald A. Bosco et Joel Myerson (éd.), 2 vol., Athens, University of Georgia Press, 2001.

The Letters of Ralph Waldo Emerson, Ralph L. Rusk et Eleanor M. Tilton (éd.), 10 vol., New York, Columbia University Press, 1939-1995.

The Poetry Notebooks of Ralph Waldo Emerson, Ralph H. Orth, Albert J. von Frank, Linda Allardt et David W. Hill (éd.), Columbia, University of Missouri Press, 1986.

The Topical Notebooks of Ralph Waldo Emerson, Ralph H. Orth, Susan Sutton Smith, Ronald A. Bosco et Glen M. Johnson (éd.), 3 vol., Columbia, University of Missouri Press, 1990-1994.

The Works of Ralph Waldo Emerson, Edward Emerson (éd.), Boston, Fireside Edition, 1909.

Principales anthologies

Emerson in His Journals, Joel Porte (éd.), Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1982.

Emerson's Literary Criticism, Eric W. Carlson (éd.), Lincoln, University of Nebraska Press, 1995 [1979].

Emerson's Prose and Poetry, Joel Porte et Sandra Morris (éd.), New York, Norton Critical Edition, 2001.

Emerson : Selected Journals, Lawrence Rosenwald (éd.), 2 vol., New York, The Library of America, 2010.

The Heart of Emerson's Journal, Bliss Perry (éd.), New York, Dover, 1995 [1926].

The Major Poetry, Albert J. von Frank (éd.), The Belknap Press of Harvard University Press, 2015.

The Portable Emerson, Carl Bode et Malcolm Cowley (éd.), New York, Penguin, 1981.

Ralph Waldo Emerson: A Critical Edition of the Major Works, Richard Poirier (éd.), Oxford, Oxford University Press, 1990.

Ralph Waldo Emerson: Essays and Poems, Tony Tanner (éd.), Londres, Everyman, 1995.

Ralph Waldo Emerson: Selected Essays, Larzer Ziff (éd.), Londres, Penguin, 1982. Repris sous le titre *Nature and Selected Essays*, Londres, Penguin, 2003.

Selected Letters of Ralph Waldo Emerson, Joel Myerson (éd.), New York, Columbia University Press, 1997.

The Selected Lectures of Ralph Waldo Emerson, Ronald A. Bosco et Joel Myerson (éd.), Athens, University of Georgia Press, 2005.

Selections from Ralph Waldo Emerson : An Organic Anthology, Stephen E. Whicher (éd.), Boston, Houghton Mifflin, 1960 [1957].

The Spiritual Emerson, David M. Robinson (éd.), Boston, Beacon Press, 2003.

Traductions françaises

Essais, trad. fr. Anne Wicke, 2 vol., Paris, Michel Houdiard, 1997-2000 (vol. 1 : *Nature*, « Confiance et autonomie », « Cercles », « L'âme suprême » ; vol.2 : « Le Transcendantaliste », « L'intellectuel américain », « Le Poète », « L'Art »).

La confiance en soi et autres essais, trad. fr. Monique Bégot, Paris, Rivages, 2000 (*La Nature*, « La confiance en soi », « L'amour », « Dons et présents »).

La Nature, trad. fr. Patrice Oliete Loscos, Paris, Allia, 2004.

Essais, trad. fr. Christian Fournier et Sandra Laugier, Paris, Michel Houdiard, 2005 (« Histoire », « Compensation », « Expérience », « Destin »).

L'Amitié, trad. fr. Thomas Constantinesco, Paris, Aux forges de Vulcain, 2010.

Études critiques sur l'œuvre de Ralph Waldo Emerson

Guides bibliographiques

BURKHOLDER, Robert, et MYERSON, Joel, *Ralph Waldo Emerson : An Annotated Secondary Bibliography*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1985.

—, *Ralph Waldo Emerson : An Annotated Bibliography of Criticism, 1980-1991*, Westport, Greenwood Press, 1994.

MYERSON, Joel, *Ralph Waldo Emerson : A Descriptive Bibliography*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1982.

—, *Supplement to Ralph Waldo Emerson : A Descriptive Bibliography*, Pittsburgh, Aok Knoll Press, 2005.

ROBINSON, David M., « Emerson, Thoreau, Fuller and Transcendentalism », *American Literary Scholarship : An Annual*, Durham, Duke University Press, 1991.

Monographies

ARSIC, Branka, *On Leaving : A Reading in Emerson*, Cambridge, Harvard University Press, 2010.

BELLOT, Marc, *Ralph Waldo Emerson : parcours de l'œuvre en prose*, Neuilly-sur-Seine, Atlante, 2003.

BENTON, Joel, *Emerson as a Poet*, New York, M.F. Mansfield & A. Wessels, 1883.

BISHOP, Jonathan, *Emerson on the Soul*, Cambridge, Harvard University Press, 1964.

BROWN, Lee Rust, *The Emerson Museum: Practical Romanticism and the Pursuit of the Whole*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.

BUELL, Lawrence, *Emerson*, Cambridge, Harvard University Press, 2003.

CABOT, James Elliot, *A Memoir of Ralph Waldo Emerson*, 2 vol., Londres, Macmillan, 1887.

CAVADA, Eduardo, *Emerson and the Climates of History*, Stanford, Stanford University Press, 1997.

- CAVELL, Stanley, *Emerson's Transcendental Etudes*, David Justin Hodge (éd.), Stanford, Stanford University Press, 2003.
- CAYTON, Marc Kupiec, *Emerson's Emergence : Self and Society in the Transformation of New England, 1800-1845*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1989.
- CHAPMAN, John Jay, *Emerson and Other Essays*, New York, Moffat, Yard, 1909.
- CONSTANTINESCO, Thomas, *Ralph Waldo Emerson. L'Amérique à l'essai*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2012.
- DELOGU, Jon C., *Ralph Waldo Emerson : une introduction*, Rennes, Les Perséides, 2006.
- ELLISON, Julie, *Emerson's Romantic Style*, Princeton, Princeton University Press, 1984.
- FIRKINS, Oscar W., *Ralph Waldo Emerson*, Boston, Houghton Mifflin, 1915.
- GONNAUD, Maurice, *Individu et société dans l'œuvre de Ralph Waldo Emerson. Essai de biographie spirituelle*, Paris, Didier, 1964 ; *An Uneasy Solitude : Individual and Society in the Work of Ralph Waldo Emerson*, Lawrence Rosenwald (trad.), Princeton, Princeton University Press, 1987.
- GOUGEON, Len, *Emerson & Eros. The Making of a Cultural Hero*, Albany, State University of New York Press, 2007.
- , *Virtue's Hero : Emerson, Antislavery, and Reform*, Athens, University of Georgia Press, 1990.
- GREENHAM, David, *Emerson's Transatlantic Romanticism*, Longon, Palgrave Macmillan, 2012.
- GUERNSEY, Alfred H., *Ralph Waldo Emerson: Philosopher and Poet*, New York, D. Appleton and Company, 1881.
- HOLMES, Oliver Wendell, *Ralph Waldo Emerson*, Boston, Houghton Mifflin, 1884.
- HOPKINS, Vivian C., *Spires of Form : A Study of Emerson's Aesthetic Theory*, Cambridge, Harvard University Press, 1951.
- HUGHES, Gertrude Reif, *Emerson's Demanding Optimism*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1984.

- JACOBSON, David, *Emerson's Pragmatic Vision. The Dance of the Eye*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1993.
- KATEB, George, *Emerson and Self-Reliance*, Thousand Oaks, Sage Publications, 1995.
- KEANE, Patrick J., *Emerson, Romanticism, and Intuitive Reason*, Columbia, University of Missouri Press, 2005.
- LOPEZ, Michael, *Emerson and Power: Creative Antagonism in the Nineteenth Century*, DeKalb, Northern Illinois University Press, 1996.
- LYSAKER, John T., *Emerson and Self-Culture*, Bloomington, Indiana University Press, 2008.
- MCALFEER, John, *Ralph Waldo Emerson: Days of Encounter*, Boston, Little, Brown & Co., 1984.
- MICHAEL, John, *Emerson and Skepticism: The Cipher of the World*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1988.
- MICHAUD, Régis, *L'esthétique d'Emerson : la nature, l'art, l'histoire*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1927.
- , *La vie inspirée d'Emerson*, Paris, Librairie Plon, 1930.
- , *La pensée américaine. Autour d'Emerson*, Paris, Éditions Brossard, 1924.
- NEWFIELD, Christopher, *The Emerson Effect: Individualism and Submission in America*, Chicago, University of Chicago Press, 1996.
- PACKER, Barbara L., *Emerson's Fall : A New Interpretation of the Major Essays*, New York, Continuum, 1982.
- PAUL, Sherman, *Emerson's Angle of Vision. Man and Nature in the American Experience*, Cambridge, Harvard University Press, 1952.
- PICON, Raphaël, *Emerson. Le sublime ordinaire*, Paris, CNRS Éditions, 2015.
- PORTE, Joel, *Representative Man : Ralph Waldo Emerson in His Time*, New York, Oxford University Press, 1979.
- PORTER, David, *Emerson and Literary Change*, Cambridge, Harvard University Press, 1978.

- RICHARDSON, Robert D. Jr., *Emerson: The Mind on Fire*, Berkeley, University of California Press, 1995.
- ROBINSON, David M., *Apostle of Culture : Emerson as Preacher and Lecturer*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1982.
- , *Emerson and the Conduct of Life: Pragmatism and Ethical Purpose in the Later Works*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- URBAS, Joseph, *Emerson's Metaphysics. A Song of Laws and Causes*, New York, Lexington Books, 2016.
- VAN LEER, David, *Emerson's Epistemology : The Argument of the Essays*, New York, Cambridge University Press, 1986.
- WAGGONER, Hyatt H., *Emerson as Poet*, Princeton, Princeton University Press, 1974.
- WALLS, Laura Dassow, *Emerson's Life in Science: The Culture of Truth*, Ithaca, Cornell University Press, 2003.
- WHICHER, Stephen E., *Freedom and Fate : An Inner Life of Ralph Waldo Emerson*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1953
- WILSON, Eric, *Emerson's Sublime Science*, Londres, Macmillan, 1999.
- WINDOLPH, Christopher J., *Emerson's Nonlinear Nature*, Columbia, University of Missouri Press, 2007.
- YODER, Richard A., *Emerson and the Orphic Poet in America*, Berkeley, University of California Press, 1978.

Ouvrages collectifs et numéros de revue

- ARSIĆ, Branka (éd.), *American Impersonal. Essays with Sharon Cameron*, New York, Bloomsbury, 2014.
- , et WOLFE, Cary (éd.), *The Other Emerson*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010.
- BLOOM, Harold (éd.), *Ralph Waldo Emerson*, New York, Chelsea House, 1985.

- , *Emerson's Essays*, New York, Chelsea House, 2006.
- BOSCO, Ronald A., et MYERSON, Joel (éd.), *Emerson Bicentennial Essays*, Boston, Massachusetts Historical Society, 2006.
- , *Emerson in His Own Time*, Iowa City, University of Iowa Press, 2003.
- BRUNET, François, et WICKE, Anne (dir.), *L'œuvre en prose de Ralph Waldo Emerson*, Paris, Armand Colin, 2003.
- BUELL, Lawrence (éd.), *Ralph Waldo Emerson: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1993.
- BURKHOLDER, Robert, et MYERSON, Joel (éd.), *Critical Essays on Ralph Waldo Emerson*, Boston, G. K. Hall, 1983.
- CAPPER, Charles, et WRIGHT, Conrad Edick (éd.), *Transient and Permanent: The Transcendentalist Movement and Its Contexts*, Boston, Historical Society and Northeastern University Press, 1999.
- CONSTANTINESCO, Thomas, et SPECQ, François (dir.), *Relire le transcendantalisme*, RFEA, n° 140, automne 2014.
- DONADIO, Stephen, RAILTON, Stephen et SEAVEY, Ormond (éd.), *Emerson and His Legacy: Essays in Honor of Quentin Anderson*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1986.
- GARVEY, T. Gregory (éd.), *The Emerson Dilemma: Essays on Emerson and Social Reform*, Athens, University of Georgia Press, 2001.
- GURA, Philip F., et MYERSON, Joel (éd.), *Critical Essays on American Transcendentalism*, Boston, G. K. Hall, 1982.
- JAWORSKI, Philippe, et BRUNET, François (dir.), *Ralph Waldo Emerson dans ses textes. Rhétorique et Philosophie*, Cahiers Charles V, n° 37, octobre 2004.
- KONVITZ, Milton R., *The Recognition of Ralph Waldo Emerson: Selected Criticism since 1837*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1972.

- , et WHICHER, Stephen E. (éd.), *Emerson : A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1962.
- LAUGIER, Sandra (dir.), *Ralph Waldo Emerson : l'autorité du scepticisme*, RFEA, n° 91, février 2002.
- LEVIN, David (éd.), *Emerson: Prophecy, Metamorphosis, and Influence*, Papers of the English Institute, New York, Columbia University Press, 1975.
- LOTHSTEIN, Arthur S., et BRODRICK, Michael (éd.), *New Morning : Emerson in the Twenty-First Century*, Albany, State University of New York Press, 2008.
- MOTT, Wesley T., et BURKHOLDER, Robert E. (éd.), *Emersonian Circles: Essays in Honor of Joel Myerson*, Rochester, University of Rochester Press, 1997.
- MYERSON, Joel (éd.), *Emerson Centenary Essays*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1982.
- , *A Historical Guide to Ralph Waldo Emerson*, New York, Oxford University Press, 2000.
- , *Emerson and Thoreau. The Contemporary Reviews*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- PORTE, Joel (éd.), *Emerson : Prospect and Retrospect*, Cambridge, Harvard University Press, 1982.
- , et MORRIS, Sandra (éd.), *The Cambridge Companion to Ralph Waldo Emerson*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- SEALTS, Merton M., et FERGUSON, Alfred R. (éd.), *Emerson's Nature – Origin, Growth, Meaning*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1979.
- THARAUD, Barry (éd.), *Emerson for the Twenty-First Century: Global Perspectives on an American Icon*, Newark, University of Minnesota Press, 2010.
- WOLFE, Cary, et ARSIĆ, Branka (éd.), *The Other Emerson : New Approaches, Divergent Paths*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010.

Ouvrages thématiques

- ANDERSON, John Q., *The Liberating Gods : Emerson on Poets and Poetry*, Coral Gables, University of Miami Press, 1971.
- ANDERSON, Quentin, *The Imperial Self. An Essay in American Literary and Cultural History*, New York, Knopf, 1971.
- BALDWIN, Neil, *The American Revelation – Ten Ideals That Shaped Our Country from the Puritans to the Cold War*, New York, St. Martin's Press, 2005.
- BERCOVITCH, Sacvan, *The Puritan Origins of the American Self*, New Haven, Yale University Press, 1975.
- , *The American Jeremiad*, The University of Wisconsin Press, 1978.
- , *The Rites of Assent*, New York, Routledge, 1993.
- BLOOM, Harold, *A Map of Misreading*, New York, Oxford University Press, 1975.
- , *Figures of Capable Imagination*, New York, Seabury Press, 1976.
- , *Agon: Towards a Theory of Revisionism*, New York, Oxford University Press, 1982.
- BUELL, Lawrence, *Literary Transcendentalism : Style and Vision in the American Renaissance*, Ithaca, Cornell University Press, 1973.
- , *New England Literary Culture : From Revolution Through Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- CARTON, Evan, *The Rhetoric of American Romance: Dialectic and Identity in Emerson, Dickinson, Poe and Hawthorne*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1985.
- CASE, Kristen, *American Pragmatism and Poetic Practice. Crosscurrents from Emerson to Susan Howe*, New York, Camden House, 2011.
- CHAI, Leon, *The Romantic Foundations of the American Renaissance*, Ithaca, Cornell University Press, 1987.
- CORRIGAN, John Michael, *American Metempsychosis. Emerson, Whitman, and the New Poetry*, New York, Fordham University Press, 2012.

- CRAIN, Caleb, *American Sympathy: Men, Friendship, and Literature in the New Nation*, New Haven, Yale University Press, 2001.
- DECKER, William Merrill, *Epistolary Practices : Letter Writing in America before Telecommunications*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1998.
- DIMOCK, Wai Chee, *Through Other Continents. American Literature Across Deep Time*, Princeton, Princeton University Press, 2009.
- FEIDELSON, Charles, *Symbolism and American Literature*, Chicago, University of Chicago Press, 1953.
- FISHER, Philip, *Still the New World. American Literature in a Culture of Creative Destruction*, Cambridge, Harvard University Press, 1999.
- FOLLETT, Danielle, « La harpe éolienne et le hasard : Coleridge, Emerson, Thoreau, Cage », thèse de doctorat d'État, non publiée, université Paris 8, 2010.
- FULLER, Randall, *Emerson's Ghosts. Literature, Politics, and the Making of Americanists*, New York, Oxford University Press, 2007.
- GILES, Paul, *The Global Remapping of American Literature*, Princeton, Princeton University Press, 2011.
- , *Transatlantic Insurrections. British Culture and the Formation of American Literature, 1730-1860*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2001.
- GOODMAN, Russell B., *American Philosophy and the Romantic Tradition*, New York, Cambridge University Press, 1990.
- GRUSIN, Richard A., *Transcendentalist Hermeneutics : Institutional Authority and the Higher Criticism of the Bible*, Durham, Duke University Press, 1991.
- GUERNSEY, Alfred H., *Ralph Waldo Emerson : Philosopher and Poet*, New York, D. Appleton and Company, 1882.
- GUTHRIE, James R., *Above Time. Emerson's and Thoreau's Temporal Revolutions*, Columbia, University of Missouri Press, 2001.

- GURA, Philip F., *The Wisdom of Words: Language, Theology and Literature in the New England Renaissance*, Middletown, Wesleyan University Press, distribué par Columbia University Press, 1981.
- , *American Transcendentalism : A History*, New York, Hill and Wang, 2007.
- HORWITZ, Howard, *By the Law of Nature : Form and Value in Nineteenth-Century America*, Oxford, Oxford University Press, 1991.
- IRWIN, John T., *American Hieroglyphics : The Symbol of the Egyptian Hieroglyphics in the American Renaissance*, New Haven, Yale University Press, 1980.
- KRONICK, Joseph, *American Poetics of History : From Emerson to the Moderns*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1984.
- LAUGIER, Sandra, *Une autre pensée politique américaine – La démocratie radicale d'Emerson à Cavell*, Paris, Michel Houdiard, 2004.
- LEVIN, Jonathan, *The Poetics of Transition. Emerson, Pragmatism, and American Literary Modernism*, Durham, Duke University Press, 1999.
- MCLOUGHLIN, Michael, *Dead Letters to the New World. Melville, Emerson, and American Transcendentalism*, New York, Routledge, 2003.
- MAKARUSHKA, Irena S. M., *Religious Imagination and Language in Emerson and Nietzsche*, London, The MacMillan Press Ltd, 1994.
- MARCHI, Dudley M., *Baudelaire, Emerson, and the French-American Connection. Contrary Affinities*, New York, Peter Lang Publishing, 2011.
- MATHIESSEN, F. O., *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, Londres, Oxford University Press, 1972 [1941].
- MICHAUD, Régis. *Mystiques et réalistes anglo-saxons*, Paris, Armand Collin, 1918.
- MILLER, Perry, *Errand into the Wilderness*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1956.
- , *Nature's Nation*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1967.

- NOBLE, Mark, *American Poetic Materialism from Whitman to Stevens*, New York, Cambridge University Press, 2015.
- O'KEEFE, Richard, *Mythic Archetypes in Ralph Waldo Emerson: A Blakean Reading*, Kent, Kent State University Press, 1995.
- PATTERSON, Mark R., *Authority, Autonomy, and Representation in American Literature, 1776-1865*, Princeton, Princeton University Press, 1988.
- PEASE, Donald E., *Visionary Compacts: American Renaissance Writings in Cultural Context*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1987.
- POIRIER, Richard, *A World Elsewhere. The Place of Style in American Literature*, New York, Oxford University Press, 1966.
- , *The Renewal of Literature : Emersonian Reflections*, New York, Random House, 1987.
- , *Poetry and Pragmatism*, Cambridge, harvard University Press, 1992.
- , *Trying it Out in America : Literature and Other Performances*, New York, Farrar, 1999.
- PORTE, Joel, *Emerson and Thoreau : Transcendentalists in Clonflict*, Middletown, Wesleyan University Press, 1966.
- , *Consciousness and Culture. Emerson and Thoreau Reviewed*, New Haven, Yale University Press, 2005.
- RIDDEL, Joseph N., *Purloined Letters : Originality and Repetition in American Literature*, Mark Bauerlein (éd.), Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1995.
- SMITH, Caleb, *The Prison & the American Imagination*, New Haven, Yale University Press, 2009.
- TANNER, Tony, *The American Mystery : American Literature from Emerson to DeLillo*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- TEICHGRAEBER, Richard F. III, *Sublime Thoughts / Penny Wisdom : Situating Emerson and Thoreau in the American Market*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1995.
- WEST, Cornel, *The American Evasion of Philosophy : A Genealogy of Pragmatism*, Madison, University of Wisconsin Press, 1989.

WOLFE, Cary, *The Limits of American Literary Ideology in Pound and Emerson*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

WORLEY, Sam McGuire, *Emerson, Thoreau, and the Role of the Cultural Critic*, Albany, State of New York Press, 2001.

Articles

ADKINS, Nelson F., « Emerson and the Bardic Tradition », *PMLA*, vol. 63, n° 2, juin 1948, p. 662-677.

ALBRECHT, James M., « Saying Yes and Saying No: Individualist Ehtics in Ellison, Burke, and Emerson », *PMLA*, vol. 114, n° 1, janvier 1999, p. 46-63.

ANDERSON, Douglas R., « American Loss in Cavell's Emerson », *Transactions of the Charles S. Pierce Society*, vol. 29, n° 1, hiver 1993, p. 69-89.

ARMS, George, « Emerson's "Ode Inscribed to W. H. Channing" », *College English*, vol. 22, n° 6, mars 1961, p. 407-409.

ATCHLEY, J. Heath, « The Death of Emerson: Writing, Loss and Divine Presence », *The Journal of Speculative Philosophy*, vol. 20, n° 4, 2006, p. 251-265.

ATWAN, Robert, « "Ecstasy & Eloquence": The Method of Emerson's Essays », in Alexander J. Butrym (éd.), *Essays on the Essay : Redefining the Genre*, Athens, University of Georgia Press, 1989, p. 106-115.

AUGST, Thomas, « Composing the Moral Senses: Emerson and the Politics of Character in Nineteenth-Century America », *Political Theory*, vol. 27, n° 1, 1999, p. 85-120.

BAKEWELL, Charles M., « The Philosophy of Emerson », *The Philosophical Review*, vol. 12, n° 5, septembre 1903, p. 525-536.

BÉGOUT, Bruce, « Le transcendant et le transcendantal : une lecture croisée de Coleridge et d'Emerson », *RFEA*, n° 91, février 2002, p. 61-79.

BELL, Ian F. A., « The Hard Currency of Words: Emerson's Fiscal Metaphor in *Nature* », *ELH*, vol. 52, n° 3, automne 1985, p. 733-753.

- BELL, James, « Absolve You to Yourself: Emerson's Conception of Rational Agency », *Inquiry : An Interdisciplinary Journal of Philosophy*, vol. 50, n° 3, 2007, p. 234-252.
- BERCOVITCH, Sacvan, « The Philosophical Background to the Fable of Emerson's "American Scholar" », *Journal of the History of Ideas*, vol. 28, n° 1, janvier-mars 1967, p. 123-128.
- BILKAWESH, Nikhil, « Emerson's Decomposition: *Parnassus* », *Nineteenth-Century Literature*, vol. 67, n° 4, mars 2013, p. 520-545.
- BLASING, Mutlu Konuk, « Essaying the Poet: Emerson's Poetic Theory and Practice », *Modern Language Studies*, vol. 15, n° 2, printemps 1985, p. 9-23.
- BLAU, Joseph L., « Emerson's Transcendentalist Individualism as a Social Philosophy », *The Review of Metaphysics*, vol. 31, n° 1, septembre 1977, p. 80-92.
- BOSCO, Ronald A., « "Poetry for the World of Readers" and "Poetry for Bards Proper" : Poetic Theory and Textual Integrity in Emerson's "Parnassus" », *Studies in the American Renaissance*, 1989, p. 257-312.
- BRESKY, M. Luke, « "Latitudes and Longitudes of Our Condition": The Nationality of Emerson's Representative », *ESQ*, vol. 48, n° 4, 2002, p. 211-245.
- BRITTIN, Norman A., « Emerson and the Metaphysical Poets », *American Literature*, vol. 8, n° 1, mars 1936, p. 1-21.
- BROMWICH, David, « Emerson's Ode to W. H. Channing », *The Hudson Review*, vol. 33, n° 2, été 1980, p. 210-222.
- BROWN, Percy W., « Emerson's Philosophy of Aesthetics », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 15, n° 3, mars 1957, p. 350-354.
- BRUNET, François, « Emerson et l'invention de la photographie », *Critique*, n° 541-542, juin-juillet 1992, p.480-488.
- , « Emerson et la figure de l'inventeur », *RFEA*, n° 91, février 2002, p. 27-42.
- , « Méthode(s) dans "The Method of Nature" », *Cahiers Charles V*, n° 37, octobre 2004, p. 25-41.

- BUELL, Lawrence, « Emerson in his Cultural Context », in Lawrence Buell (éd.), *Ralph Waldo Emerson : A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1993, p. 48-60.
- BURKE, Kenneth, « I, Eye, Aye – Emerson’s Early Essay “Nature”: Thoughts on the Machinery of Transcendence », *Language as Symbolic Action : Essays on Life, Literature, and Method*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 186-200.
- BURNHAM, Josephine M., « The –Self Forms as Personal Pronouns », *American Speech*, vol. 25, n° 4, décembre 1950, p. 264-267.
- CAMERON, Sharon, « Representing Grief : Emerson’s “Experience” », *Representations*, vol. 15, 1986, p. 15-41. Repris dans *Impersonality : Seven Essays*, Chicago, University of Chicago Press, 2007, p. 53-78.
- , « The Way of Life By Abandonment : Emerson’s Impersonal », *Critical Inquiry*, vol. 25, 1998, p. 1-31. Repris dans *Impersonality : Seven Essays*, Chicago, University of Chicago Press, 2007, p. 79-107.
- CARLET, Yves, « Emerson et les ruses du moi romantique », in Robert Ellrodt (éd.), *Genèse de la conscience moderne : études sur le développement de la conscience de soi dans la littérature du monde occidental*, Paris, PUF, 1983, p. 277-289.
- , « Emerson et le succès, ou les métamorphoses du “commerce” », in Serge Ricard (éd.), *From Rages to Riches : le mythe du self-made man*, Aix-en-Provence, Presses de l’université de Provence, 1984, p. 37-56.
- , « L’espérance contre la mémoire : ambigüités de l’iconoclasme émersonien », *Hagiographie et iconoclastie, Actes du GRENA 1984*, Aix-en-Provence, Presses de l’université de Provence, 1984, p. 65-82.
- , « Le transcendantalisme américain : comment le définir », *Critique*, n° 541-542, juin-juillet 1992, p. 535-547.
- , « Emerson and the West : The Metamorphoses of the “Great and Crescive Self” », *Études anglaises*, vol. 55, n° 4, octobre-décembre 2002, p. 444-455.

- , « La “religion transcendante” : continuités et ruptures », in François Brunet et Anne Wicke (dir.), *L'œuvre en prose de Ralph Waldo Emerson*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 1-18.
- CAVANAUGH, Cynthia A., « The Aeolian Harp: Beauty and Unity in the Poetry and Prose of Ralph Waldo Emerson », *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, vol. 56, n° 1, 2002, p. 25-35.
- CAVELL, Stanley, « Night and Day : Heidegger and Thoreau », *RFEA*, n° 91, février 2002, p. 110-125.
- CHENET, François, « Métaphysique et poésie : une admirable concordia discors ? », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, Presses universitaires de France, tome 137, janvier 2012, p. 15-28.
- CLARK, Prentiss, « “Pulse for Pulse in Harmony with the Universal Whole”: Hearing “Self-Reliance” Anew », *Nineteenth-Century Literature*, vol. 69, n° 3, décembre 2014, p. 319-341.
- COLE, Rachel, « The Reality Effect: Emerson's Speaker and the Phenomenon of Personality », *Yale Journal of Criticism*, vol. 18, n° 1, printemps 2005, p. 67-86.
- COLEMAN, Martin A., « Emerson's “Philosophy of the Street” », *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, vol. 36, n° 2, printemps 2000, p. 271-283.
- CONSTANTINESCO, Thomas, « Discordant Correspondence in Ralph Waldo Emerson's “Friendship” », *The New England Quarterly*, vol. 81, n° 2, juin 2008, p. 218-251.
- , « Emerson, l'esclavage et l'Amérique fugitive », *RFEA*, n° 127, janvier 2011, p. 3-19.
- , « Mimesis et politique dans Representative Men de R. W. Emerson », *RFEA*, n° 135, janvier 2013, p. 12-26.
- , « Ralph Waldo Emerson, ou le génie de l'imitation », *Sillages critiques* [En ligne], n°14, 2012, mis en ligne le 28 octobre 2014, consulté le 30 mai 2015. URL : <http://sillagescritiques.revues.org/2809>.

- , « Portraits à la lettre : la correspondance d'Emerson et de Carlyle », *RFEA*, n° 112, juin 2007, p. 16-31.
- CORRIGAN, John Michael, « The Metempsychotic Mind : Emerson and Consciousness », *Journal of the History of Ideas*, vol. 71, n° 3, juillet 2010, p. 433-455.
- COX, James, « R. W. Emerson: The Circles of the Eye », in David Levin (éd.), *Emerson : Prophecy, Metamorphosis, and Influence*, Papers of the English Institute, New York, Columbia University Press, 1975, p. 57-81.
- D'AVANZO, Mario L., « “Unto the White Creator”: The Snow of Dickinson and Emerson », *The New England Quarterly*, vol. 45, n° 2, juin 1972, p. 278-280.
- DALLAL, Jenine Abboushi, « American Imperialism UnManifest : Emerson's “Inquest” and Cultural Regeneration », *American Literature*, vol. 73, n° 1, mars 2001, p. 47-83.
- DAUBER Kenneth, « On Not Being Able to Read Emerson, or “Representative Man” », *boundary 2*, vol. 21, n° 2, été 1994, p. 220-242.
- DELEDALLE, Gérard, « Emerson, philosophe transcendantaliste ou pragmatiste ? », *RFEA*, n° 91, février 2002, p. 80-86.
- DERAIL-IMBERT, Agnès, « “Circles”, ou circonscriptions », *Cahiers Charles V*, n° 37, octobre 2004, p. 65-91.
- , « La philosophie à la plage », *Études anglaises*, vol. 59, n° 3, juillet-septembre 2006, p. 304-328.
- DEWEY, John, « Emerson – The Philosopher of Democracy », *International Journal of Ethics*, vol. 13, n° 4, juillet 1903, p. 405-413.
- DIEHL, Joanne Feit, « Emerson, Dickinson, and the Abyss », *ELH*, vol. 44, n° 4, hiver 1977, p. 683-700.
- DIGGINS, John Patrick, « Transcendentalism and the Spirit of Capitalism », in Charles Capper et Conrad Edick Wright (éd.), *Transient and Permanent : The Transcendentalist Movement and Its Context*, Boston, Historical Society and Northeastern University Press, 1999, p. 229-250.

- DILLMAN, Richard H., « Resources for the Study of Transcendentalist Rhetoric : Emerson and Thoreau », *Rhetoric Society Quarterly*, vol. 8, n° 4, automne 1978, p. 165-175.
- DIMOCK, Wai-Chee, « Scarcity, Subjectivity, and Emerson », *Boundary 2*, vol. 17, n° 1, printemps 1990, p. 83-99.
- , « Deep Time : American Literature and World History », *American Literary History*, vol. 13, n° 4, hiver 2001, p. 755-775.
- DOMENACH, Élise, « La reprise sceptique du cogito cartésien et la *self-reliance* chez Emerson », in Sandra Laugier (éd.), *Ralph Waldo Emerson : l'autorité du scepticisme*, *RFEA*, n° 91, février 2002, p. 97-109.
- DONOGHUE, Denis, « Emerson at First: A Commentary on *Nature* », in Stephen Donadio, Stephen Railton et Ormond Seavey (éd.), *Emerson and His Legacy : Essays in Honor of Quentin Anderson*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1986, p. 23-47.
- DUNSTON, Susan, « In the “Light Out of the East” : Emerson on Self, Subjectivity, and Creativity », *The Journal of Speculative Philosophy*, vol. 26, n° 1, 2012, p. 25-42.
- DUPLAY, Mathieu, « “*We cannot spend the day in explanation*” : Emerson/Nietzsche/Deleuze, le temps de la pensée », *Nouveaux passages transatlantiques*, *TLE*, vol. 20, 2002, p. 13-28.
- , « Emerson, l’art, le poète », in François Brunet et Anne Wicke (dir.), *L’œuvre en prose de Ralph Waldo Emerson*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 114-129.
- , « Écart et souveraineté dans les essais de Ralph Waldo Emerson, *Sillages critiques* [En ligne], n° 12, 2011, mis en ligne le 10 octobre 2011, consulté le 30 mai 2015. URL : <http://sillagescritiques.revues.org/2177>.
- , « Emerson / Marx : actualité du spectre », *RFEA*, n° 140, automne 2014, p. 78-93.
- , « “Solutions in Hieroglyphics” : Ralph Waldo Emerson, “Picturesque Language,” and the Ancient Near east », *Transatlantica* [En ligne], n°2 | 2015, mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 15 juillet 2016. URL : <http://transatlantica.revues.org/7744>

- ELLISON, Julie, « The Gender of Transparency: Masculinity and the Conduct of Life », *American Literary History*, vol. 4, n° 4, hiver 1992, p. 584-606.
- , « Tears for Emerson : *Essays, Second Series* », in Joel Porte et Sandra Morris (éd.), *The Cambridge Companion to Ralph Waldo Emerson*, New York, Cambridge University Press, 1999, p. 140-161.
- FOURNIER, Christian, « La citation chez Emerson : modalités, usages et significations », *RFEA*, n° 91, février 2002, p. 8-26.
- FRANCIS, Richard Lee, « Archangel in the Pleached Garden: Emerson's Poetry », *ELH*, vol. 33, n° 4, décembre 1966, p. 461-472
- FROMM, Harold, « Overcoming the Oversoul: Emerson's Revolutionary Existentialism », *The Hudson Review*, vol.57, n° 1, printemps 2004, p. 71-95.
- FROST, Robert, « On Emerson », *Daedalus*, vol. 134, n° 4, automne 2005, p. 186-190.
- GASS, William, « Emerson and the Essay », *Habitations of the Word: Essays*, New York, Simon & Shuster, 1985, p. 9-49.
- GAVIN, William J., « Chaadayev and Emerson – Two Mystic Pragmatists », *The Russian Review*, vol. 32, n° 2, avril 1973, p. 119-130.
- GELPI, Albert, « Emerson: The Paradox of Organic Form », in David Levin (éd.), *Emerson : Prophecy, Metamorphosis, and Influence*, Papers of the English Institute, New York, Columbia University Press, 1975, p. 149-170.
- GILMORE, Michael, « Emerson and the Persistence of Commodity », in Joel Porte et Sandra Morris (éd.), *Emerson's Prose and Poetry*, New York, Norton Critical Edition, 2001, p. 712-725.
- GILMORE, Paul, « Mechanical Means: Emersonian Aesthetic Transcendence and Antebellum Technology », *MLQ*, vol. 65, n° 2, juin 2004, p. 245-268.
- GONNAUD, Maurice, « Avez-vous lu Emerson ? », *Études anglaises, Deux cents ans de littérature américaine*, vol. 29, juillet-septembre 1976, p. 320-330.

- , « Emerson et Thoreau : où est le maître ? où est le disciple ? », in Michel Granger (éd.), *Henry D. Thoreau, Cahier de L'Herne*, Paris, Éditions de l'Herne, 1994, p. 129-136.
- GOODMAN, Russell B., « Paths of Coherence through Emerson's Philosophy: The Case of 'Nominalist and Realist' », in Branka Arsić et Cary Wolfe (éd.), *The Other Emerson*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, p. 41-58.
- GOUGEON, Len, « Emerson, Poetry, and Reform », *Modern Language Studies*, vol. 19, n° 2, printemps 1989, p. 38-49.
- , « The Anti-Slavery Background of Emerson's "Ode Inscribed to W.H. Channing" », *Studies in the American Renaissance*, 1985, p. 63-77.
- GRAY, Nicole H., « The Sounds and Stages of Emerson's Social Reform », *Nineteenth-Century Literature*, vol. 69, n° 2, septembre 2014, p. 208-232.
- GRIMSTAD, Paul, « Emerson's Adjacencies. Radical Empiricism in *Nature* », in Branka Arsić et Cary Wolfe (dir.), *The Other Emerson*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010.
- , « On Ecstasy: Sharon Cameron's Reading of Emerson », in Branka Arsić, *American Impersonal: Essays with Sharon Cameron*, New York, Continuum Publishing Corporation, 2014.
- GRUSIN, Richard A., « 'Put God in your Debt' : Emerson's Economy of Expenditure », *PMLA*, vol. 103, n° 1, janvier 1988, p. 35-44.
- GURLEY, Jennifer, « Emerson's Politics of Uncertainty », *ESQ*, vol. 53, n° 4, 2007, p. 322-359.
- HANSEN, Andrew C., « Reading Sonic Culture in Emerson's "Self-Reliance" », *Rhetoric & Public Affairs*, vol. 11, n° 3, automne 2008, p. 417-437.
- HARRIS, Kenneth Marc, « Emerson's Second Nature », in Joel Porte (éd.), *Emerson : Prospect and Retrospect*, Cambridge, Harvard University Press, 1982, p. 33-48.

- HODDER, Alan D., « “After a High Negative Way” : Emerson’s “Self-Reliance” and the Rhetoric of Conversion », *Harvard Theological Review*, vol. 84, n° 4, 1991, p. 423-446.
- IMBERT, Michel, « “Self-Reliance” : l’individualisme ou l’infini en personne », in François Brunet et Anne Wicke (dir.), *L’œuvre en prose de Ralph Waldo Emerson*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 95-113.
- , « La perte de la transparence », *Cahiers Charles V*, n° 37, octobre 2004, p. 93-111.
- JACOBSON, David, « “Compensation” : Exteriority Beyond the Spirit of Revenge », *ESQ*, vol. 33, n° 2, 1987, p. 11-119.
- JOYAUX, Georges J., « Victor Cousin and American Transcendentalism », *The French Review*, vol. 29, n° 2, décembre 1955, p. 117-130.
- KANE, Paul, « Emerson and Hafiz : The Figure of the Religious Poet », *Religion & Literature*, vol. 41, n° 1, printemps 2009, p. 111-139.
- KOOPMAN, Colin, « Pragmatism as a Philosophy of Hope : Emerson, James, Dewey, Rorty », *The Journal of Speculative Philosophy*, vol. 20, n° 2, 2006, p. 106-116.
- LAMBERT, Gregg, « Emerson, or Man Thinking », in Branka Arsić et Cary Wolfe (dir.), *The Other Emerson*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010.
- LARSON, Kerry, « Individualism and the Place of Understanding in Emerson’s Essays », *ELH*, vol. 68, n° 4, 2001, p. 991-1021.
- , « Justice to Emerson », *Raritan*, vol. 21, n° 3, hiver 2002, p. 46-67.
- , « Emerson’s Strange Equality », *Nineteenth-Century Literature*, vol. 59, n° 3, décembre 2004, p. 315-339.
- , « Illiberal Emerson », *Nineteenth-Century Prose*, vol. 33, n° 1, 2006, p. 28-72.
- LAUGIER, Sandra, « Penser l’ordinaire », *RFEA*, n° 91, février 2002, p. 43-60.
- , « Emerson, le scepticisme, l’éducation et la politique », *Cahiers Charles V*, n° 37, octobre 2004, p. 171-203.

- LAUTER, Paul, « Truth and Nature: Emerson's Use of Two Complex Words », *ELH*, vol. 27, n° 1, mars 1960, p. 66-85.
- LECARNER, Thomas, « A Portion of Thyself : Thoreau, Emerson, and Derrida on Giving », *RFEA*, n° 140, automne 2014, p. 65-77.
- LEE, Roland F., « Emerson's "Compensation" as Argument and as Art », *The New England Quarterly*, vol. 37, n° 3, septembre 1964, p. 291-305.
- LEKAN, Todd, « Appreciating the Impersonal in Emerson (That's What Friends Are For) », *The Journal of Speculative Philosophy*, vol. 21, n° 1-2, 2007, p. 91-105.
- LEONARD, George J., « Emerson, Whitman, and Conceptual Art », *Philosophy and Literature*, vol. 13, n° 2, octobre 1989, p. 297-306.
- LEVERENZ, David, « The Politics of Emerson's Man-Making Words », *PMLA*, vol. 101, n° 1, janvier 1986, p. 38-56.
- LIEBMAN, Sheldon W., « The Origins of Emerson's Early Poetics : His Reading in the Scottish Common Sense Critics », *American Literature*, vol. 45, n° 1, mars 1973, p. 23-33.
- LOPEZ, Michael, « De-transcendentalizing Emerson », *ESQ*, vol. 34, n° 1-2, 1988, p. 77-139.
- , « *The Conduct of Life* : Emerson's Anatomy of Power », in Joel Porte et Sandra Morris (éd.), *The Cambridge Companion to Ralph Waldo Emerson*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 243-266.
- LOVING, Jerome, « Emerson's "Constant Way of Looking at Whitman's Genius" », *American Literature*, vol. 51, n° 3, novembre 1979, p. 399-403.
- LUNDIN, Roger, « Natural Experience : Emerson, Protestantism, and the Emergence of Pragmatism », *Religion & Literature*, vol. 32, n° 3, automne 2000, p. 23-67.
- LYSAKER, John T., « Relentless Unfolding : Emerson's Individual », *The Journal of Speculative Philosophy*, vol. 17, n° 3, 2003, p. 155-163.

- , « Taking Emerson Personally », *The Georgia Review*, vol. 58, n° 4, hiver 2004, p. 832-850.
- MCEUEN, Kathryn Anderson, « Emerson's Rhymes », *American Literature*, vol. 20, n° 1, mars 1948, p. 31-42.
- MCNULTY, John Bard, « Emerson's Friends and the Essay on Friendship », *The New England Quarterly*, vol. 19, n° 3, septembre 1946, p. 390-394.
- MAGAT, J. A., « Emerson's Aesthetics of Fiction », *ESQ*, vol. 23, n° 3, 1977, p. 139-153.
- MANN, John S., « Emily Dickinson, Emerson, and the Poet as Namer », *The New England Quarterly*, vol. 51, n° 4, décembre 1978, p. 467-488.
- MARIOTTI, Shannon, « On the Passing of the First-Born Son: Emerson's "Focal Distancing," Du Bois' "Second Sight," and Disruptive Particularity », *Political Theory*, vol. 37, n° 3, juin 2009, p. 351-374.
- MAROWITZ, Sanford E., « Emerson's Shakespeare: From Scorn to Apotheosis », in Joel Myerson (éd.), *Emerson Centenary Essays*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1982, p. 122-155.
- MARR, David, « Face to Face with Emerson », in Arthur S. Lohstein et Michael Brodrick (éd.), *New Morning : Emerson in the Twenty-First Century*, Albany, State University of New York Press, 2008, p. 141-150.
- MASUR, Louis P., « "Age of the First Person Singular" : The Vocabulary of the Self in New England, 1780-1850 », *Journal of American Studies*, vol. 25, n° 2, 1991, p. 189-211.
- MEEHAN, Sean Ross, « Ecology and Imagination: Emerson, Thoreau, and the Nature of Metonymy », *Criticism*, vol. 55, n° 2, printemps 2013, p. 299-329.
- MELVILLE, Stephen, « Oblique and Ordinary: Stanley Cavell's Engagements of Emerson », *American Literary History*, vol. 5, n° 1, printemps 1993, p. 172-192.
- MICHAUD, Régis, « Emerson's Transcendentalism », *The American Journal of Psychology*, vol. 30, n° 1, janvier 1919, p. 73-82.

- MILDER, Robert, « From Emerson to Edwards », *The New England Quaterly*, vol. 80, n° 1, mars 2007, p. 96-133.
- MILLER, Norman, « Emerson's "Each and All" Concept: A Reexamination », *The New England Quaterly*, vol. 41, n° 3, septembre 1968, p. 381-392.
- MORRIS, Sandra, « The Threshold Poem, Emerson, and "The Sphinx" », *American Literature*, vol. 69, n° 3, septembre 1997, p. 547-570.
- , « "Metre-Making" Arguments: Emerson's Poems », in Joel Porte et Sandra Morris (éd.), *The Cambridge Companion to Ralph Waldo Emerson*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 218-242.
- , « Poetic Portals : Emerson's Essay Epigraphs », *Ralph Waldo Bicentenary, Nineteenth-Century Prose*, vol. 30, n° 1-2, printemps-automne 2003, p. 300-328.
- MOTT, Wesley T., « "The Age of the First Person Singular": Emerson and Individualism », in Joel Myerson (éd.), *A Historical Guide to Ralph Waldo Emerson*, New York, Oxford University Press, 2000, p. 61-100.
- NEWFIELD, Christopher, « Emerson's Corporate Individualism », *American Literary History*, vol. 3, n° 4, 1991, p. 657-684.
- NIEMEYER, Mark, « Ralph Waldo Emerson's Intellectual Declaration of Independence », in François Brunet et Anne Wicke (dir.), *L'œuvre en prose de Ralph Waldo Emerson*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 34-51.
- , « The Rhetoric of Nationalism in Emerson's "The American Scholar" », *Cahiers Charles V*, n° 37, octobre 2004, p. 145-169.
- NOBLE, Mark, « Emerson's Atom and the Matter of Suffering », *Nineteenth-Century Literature*, vol. 64, n° 1, juin 2009, p. 16-47.
- O'KEEFE, Richard, « Emerson's "Montaigne ; or, the Skeptic": Biography as Autobiography », *Essays in Literature*, vol. 23, n° 2, 1996, p. 206-217.

- PACKER, Barbara L., « Origin and Authority : Emerson and the Higher Criticism », in Sacvan Bercovitch (éd.), *Reconstructing American Literary History*, Cambridge, Harvard University Press, 1986, p. 67-92.
- , « Turning to Emerson », *Common Knowledge*, vol. 5, 1996, p. 51-60.
- PATTELL, Cyrus R. K., « Emersonian Strategies: Negative Liberties, Self-Reliance, and Democratic Individuality », *Nineteenth-Century Literature*, vol. 48, n° 4, mars 1994, p. 440-479.
- PEASE, Donald, « Emerson, *Nature*, and the Sovereignty of Influence », *boundary 2*, vol. 8, n° 3, printemps 1980, p. 43-74.
- POMMER, Henry F., « The Contents and basis of Emerson's Belief in Compensation », *PMLA*, vol. 77, n° 3, juin 1962, p. 248-253.
- POIRIER, Richard, « The Question of Genius », in Harold Bloom (éd.), *Ralph Waldo Emerson*, New York, Chelsea House, 1985, p. 163-186.
- , « An Approach to Unapproachable America », *Raritan*, vol. 26, n° 4, printemps 2007, p. 1-13.
- PORTE, Joel, « Nature as Symbol : Emerson's Noble Doubt », *The New England Quarterly*, vol. 37, n° 4, décembre 1964, p. 453-476.
- , « The Problem of Emerson », *Emerson's Prose and Poetry*, Joel Porte et Sandra Morris (éd.), New York, Norton Critical Edition, 2001, p. 679-697.
- QUINN, Patrick F., « Emerson and Mysticism », *American Literature*, vol. 21, n° 4, janvier 1950, p. 397-414.
- RAÏD, Layla, « 'Self-Reliance' et l'éthique de Wittgenstein », *Revue française d'études américaines*, 2002, n° 91, p. 87-96.
- RANCIERE, Jacques, « Le poète du nouveau monde, Boston, 1841-New York, 1855 », *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, p. 79-100.

- RICHARDSON, Robert D. Jr., « Emerson and Nature », in Joel Porte et Sandra Morris (éd.), *The Cambridge Companion to Ralph Waldo Emerson*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 97-105.
- ROBINSON, David M., « Fields of Investigation: Emerson and Natural History », in Robert Scholnick (éd.), *American Literature and Science*, Lexington, University Press of Kentucky, 1977, p. 94-109.
- , « Emerson's Natural Theology and the Paris Naturalists : Toward a Theory of Animated Nature », *Journal of the History of Ideas*, vol. 41, n° 1, janvier 1980, p. 69-88.
- , « "The Method of Nature" and Emerson's Period of Crisis », in Joel Myerson (éd.), *Emerson Centenary Essays*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1982, p. 74-92.
- , « Emerson and Religion », in Joel Myerson (éd.), *A Historical Guide to Ralph Waldo Emerson*, New York, Oxford University Press, 2000, p. 151-177.
- , « The Movement's Medium : Fuller, Emerson, and the *Dial* », *RFEA*, n° 140, automne 2014, p. 24-36.
- ROSE, E. J., « Melville, Emerson, and the Sphinx », *The New England Quarterly*, vol. 36, n° 2, juin 1963, p. 249-258.
- ROSSI, William, « Emerson, Nature, and Natural Science », in Joel Myerson (éd.), *A Historical Guide to Ralph Waldo Emerson*, New York, Oxford University Press, 2000, p. 101-150.
- , « Performing Loss, Elegy, and Transcendental Friendship », *The New England Quarterly*, vol. 81, n° 2, juin 2008, p. 252-277.
- SAITO, Naoko, « Reconstructing Deweyan Pragmatism in Dialogue with Emerson and Cavell », *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, vol. 37, n° 3, été 2001, p. 389-406.
- SBRIGLIA, Russell, « Revision and Identification : Emerson and the Ethics of Skepticism and Sympathy », *Arizona Quarterly : A Journal of American Literature, Culture, and Theory*, vol. 66, n° 2, été 2010, p. 1-34.

- SEBOUHAN, George, « A Dialogue with Death: An Examination of Emerson's "Friendship" », in Joel Myerson (éd.), *Studies in the American Renaissance*, Charlottesville, University of Virginia Press, 1989, p. 219-239.
- SHAW, Charles Gray, « Emerson the Nihilist », *International Journal of Ethics*, vol. 25, n° 1, octobre 1914, p. 68-86.
- SHKLAR, Judith, « Emerson and the Inhibitions of Democracy », *Political Theory*, vol. 18, n° 4, novembre 1990, p. 601-614.
- SHUSTERMAN, Richard, traduit de l'anglais (américain) par Pierre Lauret, « La philosophie comme vie éveillée chez Emerson et Thoreau », *Cahiers philosophiques*, n° 120, 2009, p. 15-24.
- SMITH, David L., « "The Sphinx Must Solve Her Own Riddle": Emerson, Secrecy, and the Self-Reflexive Method », *Journal of the American Academy of Religion*, vol. 71, n° 4, décembre 2003, p. 835-861.
- SMITH, Jared R. W., « Scientific Thought and Poetic Craft : Seeking New Imagery and Vision to Involve the American Scholar », *Leonardo*, vol. 43, n° 3, juin 2010, p. 318-321.
- SPECQ, François, « Emerson et le mouvement transcendantaliste », in François Brunet et Anne Wicke (dir.), *L'œuvre en prose de Ralph Waldo Emerson*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 19-33.
- , « L'éthique littéraire d'Emerson », *Cahiers Charles V*, n° 37, octobre 2004, p. 45-64.
- , « Emerson's Rhetoric of Empowerment in "Address to the Citizens of Concord on the Fugitive Slave Law" (1851) », *Cahiers Charles V*, n° 37, octobre 2004, p. 115-129.
- STACK, George J, et DIMARIA, Mary, « Emerson and Postmodernism », in Barry Tharaud (dir.), *Emerson for the Twenty-First Century: Global Perspectives on an American Icon*, Newark, University of Delaware Press, 2010, p. 403-457.

- STEELE, Jeffrey, « Transcendental Friendship: Emerson, Fuller, and Thoreau », in Joel Porte et Sandra Morris (éd.), *The Cambridge Companion to Ralph Waldo Emerson*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 121-139.
- TAFT, Kendall B., « The Byronic Background of Emerson's "Good-Bye" », *The New England Quarterly*, vol. 27, n° 4, décembre 1954, p. 525-527.
- URBAS, Joseph, « "The Other," and "the *Otherest*" : The Hidden Figure in Emerson's "Montaigne ; or, the Skeptic" », *Cahiers Charles V*, n° 37, octobre 2004, p. 247-286.
- , « 'Bi-Polar' Emerson: 'Nominalist and Realist' », *The Pluralist*, 2013, vol. 8, n° 2, p. 78-105.
- , « Cavell's 'Moral Perfectionism' or Emerson's 'Moral Sentiment'? », *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, 2010, vol. 2, n° 2, p.41-53.
- , « How Close a Reader of Emerson is Stanley Cavell », *The Journal of Speculative Philosophy*, 2017, vol. 31, n° 4, p. 557-574.
- VOELZ, Johannes, « Ralph Waldo Emerson and the Dual Economy of Recognition », *Amerikastudien / American Studies*, vol. 57, n° 4, 2012, p. 553-580.
- VON DER HEYDT, Jim, « The Writer's Occupation : Dickinson and Emerson Out of Doors », *ESQ*, vol. 51, n° 4, 2005, p. 306-339.
- VON FRANK, Albert J., « *Essays : First Series* (1841) », in Joel Porte et Sandra Morris (éd.), *The Cambridge Companion to Ralph Waldo Emerson*, New York, Cambridge University Press, 1999, p. 106-120.
- , « Emerson's Boyhood and Collegiate Verse : Unpublished and New Texts Edited from Manuscript », *Studies in the American Renaissance*, 1983, p. 1-56.
- VON RAUTENFELD, Hans, « Charitable Interpretations : Emerson, Rawls, and Cavell on the Use of Public Reason », *Political Theory*, vol. 32, n° 1, février 2004, p. 61-84.
- , « Thinking for Thousands : Emerson's Theory of Political Representation in the Public Sphere », *American Journal of Political Science*, vol. 49, n° 1, janvier 2005, p. 184-197.

- WACQUANT, Loïc, « Sur l'Amérique comme prophétie auto-réalisante », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 139, 2001, p. 86-87.
- WALLS, Laura Dassow, « The Anatomy of Truth: Emerson's Poetic Science », *Configurations*, vol. 5, n° 3, automne 1997, p. 425-461.
- WELLEK, René, « Emerson and German Philosophy », *The New England Quarterly*, vol. 16, n° 1, mars 1943, p. 41-62.
- WHITAKER, Thomas R., « The Riddle of Emerson's "Sphinx" », *American Literature*, vol. 27, n° 2, mai 1955, p. 179-195.
- WHITEMEYER, Hugh H., « 'Line' and 'Round' in Emerson's "Uriel" », *PMLA*, vol. 82, n° 1, mars 1967, p. 98-103.
- WIKCE, Anne, « Emerson : l'Amérique à venir et le poids de l'Europe », in François Brunet et Anne Wicke (dir.), *L'œuvre en prose de Ralph Waldo Emerson*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 52-64.
- WILSON, Eric, « Weaving : Breathing: Thinking : The Poetics of Emerson's *Nature* », *American Transcendentalist Quarterly*, vol. 10, n° 1, mars 1996, p. 5-24.
- , « Emerson and Electromagnetism », *ESQ*, vol. 42, n° 2, 1996, p. 93-124.
- , « Emersonian Transparency and the Anatomy of Crystal », *Ralph Waldo Emerson Bicentenary, Nineteenth-Century Prose*, vol. 30, n° 1-2, printemps/automne 2003, p. 74-101.
- WILSON, R. Jackson, « Emerson's Nature : A Materialist Reading », in David Simpson (éd.), *Subject to History : Ideology, Class, Gender*, Ithaca, Cornell University Press, 1991, p. 119-142.
- WOLFE, Cary, « Alone With America : Cavell, Emerson, and the Politics of Individualism », *New Literary History*, vol. 25, 1994, p. 137-157.
- , « 'The Eye Is the First Circle' : Emerson's 'Romanticism,' Cavell's Skepticism, Luhmann's Modernity », in Branka Arsić et Cary Wolfe (dir.), *The Other Emerson*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, p. 271-300.

WYATT, David M., « Spelling Time: The Reader in Emerson's 'Circles' », *American Literature*, vol. 48, n° 2, mai 1976, p. 140-151.

YODER, R. A., « Towards the "Titmouse Dimension": The Development of Emerson's Poetic Style », *PMLA*, vol. 87, n° 2, mars 1972, p. 255-270.

Œuvres littéraires

BEGUIN, Albert (dir.), *Cahier de poésie*, Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1942, n°2.

BARTELET, René (dir.), *Panorama de la jeune poésie française*, Paris, Robert Laffont, 1942.

COLERIDGE, Samuel Taylor, *The COLlected Works of Samuel Taylor Coleridge, Volume 7: Biographia Literaria*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

DANTE, *La Divine Comédie*, trad. fr. Jacqueline Risset, Paris, Éditions Flammarion, 2010.

DICKINSON, Emily, *The Complete Poems*, London, Faber and Faber, 1975.

GOETHE, Johann Wolfgang, *Faust I et II*, trad. fr. Jean Malaplate, Paris, Flammarion, 1984.

HÖLDERLIN, *Hypérion ou l'Ermite de Grèce*, trad. Philippe Jaccottet, Paris, Éditions Gallimard, 1965.

MALLARME, Stéphane, *Propos sur la poésie*, Monaco, Éditions du Rocher, 1946.

MELVILLE, Herman, *Redburn, White-Jacket, Moby-Dick*, New York, The Library of America, 1983.

MILTON, John, *Paradise Lost*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

NOVALIS, *Les Disciples à Saïs. Hymnes à la nuit. Chants religieux*, trad. fr. Armel Guerne, Éditions Gallimard, 1975.

—, *Poésie, Réel absolu*, Paris, Poesis, 2015.

—, *Henri d'Ofterdingen*, trad. fr. Armel Guerne, Paris, Gallimard, 1975.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, trad. fr. Georges Lafaye, Paris, Éditions Gallimard, 1992.

RIMBAUD, Arthur, *Poésies complètes : 1870-1872*, Paris, Librairie générale française, 1998.

STEVENS, Wallace, *Harmonium*, trad. fr. Claire Malroux, Paris, Librairie José Corti, 2002.

—, *Collected Poetry and Prose*, Joan Richardson (dir.), New York, The Library of America, 1997.

THOREAU, Henry David, *Collected Essays and Poems*, New York, The Library of America, 2001.

WOOLF, Virginia, *Orlando*, London, Vintage, 2004.

WORDSWORTH, William, et COLERIDGE, Samuel Taylor, *Lyrical Ballads*, New York, Routledge, 2005.

Critique littéraire et théorie critique

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Éditions Gallimard, 1938.

FROMILHAGUE, Catherine, *Les figures de style*, Paris, Éditions Nathan, 1995.

GENETTE, Gérard (dir.), *Esthétique et poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, trad. fr. Nicolas Ruwet, Paris, Les Éditions de Minuit, 2 vol., 1963.

—, *Huit questions de poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

JEANDILLOU, Jean-François, *L'analyse textuelle*, Paris, Armand Colin, 1997.

JOUBERT, Joseph, *Pensées*, Paris, José Corti, 1989.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, et NANCY, Jean-Luc, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

MAULPOIX, Jean-Michel, *Le poète perplexe*, Paris, José Corti, 2002.

—, *Adieux au poème*, Paris, José Corti, 2005.

MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique I*, Paris, Éditions Gallimard, 1970.

ONIMUS, Jean, *Qu'est-ce que le poétique ?*, Paris, Poesis, 2017.

RENEVILLE, Rolland de, *L'expérience poétique*, Paris, Le Grand Souffle, 2004.

SHELLEY, Percy Bysshe, « A Defence of Poetry », in Bruce Woodcock (dir.), *The Selected Poetry and Prose of Shelley*, London, Wordsworth Poetry Library, 2002, pp. 635-660.

SIDNEY Philip, *The Defense of Poesy, otherwise known as An Apology for Poetry*, Boston, Ginn & Company, 1890.

SOJCHER, Jacques, *La démarche poétique*, Paris, Union Générale d'éditions, 1976.

Philosophie

ARISTOTE, *Du ciel*, trad. Fr. Paul Moraux, Paris, Les Belles Lettres, 1965.

—, *Métaphysique*, trad. fr. Marie-Paule Duminil et Annick Jaulin, Paris, Flammarion, 2008.

—, *Physique*, trad. fr. Pierre Pellegrin, Paris, Flammarion, 2002 [2000].

—, *Poétique*, trad. fr. J. Hardy, Éditions Gallimard, 1996.

CAVELL, Stanley, *Conditions Handsome and Unhandsome. The Constitution of Emersonian Perfectionism*, Chicago, The University of Chicago Press, 1990.

—, *The Senses of Walden*, Chicago, The University of Chicago Press, 1981.

CICERON, *Les Académiques*, trad. fr. José Kany-Turpin, Paris, Flammarion, 2010.

—, *La nature des dieux*, trad. fr. Clara Auvray-Assayas, Paris, Les Belles Lettres, 2009.

DARRIULAT, Jacques, « Introduction générale à la philosophie de l'art », consulté le 9 octobre 2015, URL : <http://www.jdarriulat.net/Introductionphiloeath/index.html>.

DOSSE, François, *Gilles Deleuze, Félix Guattari : biographie croisée*, Paris, Éditions La Découverte, 2007.

DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 2003 [1968]

—, *Nietzsche*, Paris, PUF, 2006 [1965]

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

—, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005 [1991].

DERRIDA, Jacques, *Foi et savoir*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

—, *Mal d'Archive*, Paris, Éditions Galilée, 1995.

DESCARTES, René, *Les principes de la philosophie*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1999.

- , *Méditations métaphysiques*, Paris, Flammarion, 1992 [1979].
- DUMONT, Jean-Paul (dir.), *Les écoles présocratiques*, Paris, Folio, 1991.
- FOUCAULT, Michel, *La grande étrangère. À propos de la littérature*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2013
- , « L'écriture de soi », *Dits et écrits II. 1976-1988*, Paris, Éditions Gallimard, 2001 [1994], p. 1234-1249.
- GERANDO, Joseph-Marie de, *Histoire comparée des systèmes de philosophie considérés relativement aux principes des connaissances humaines : à partir de la renaissance des lettres jusqu'à la fin du dix-huitième siècle*, Paris, Librairie philosophique de Ladrance, 1847.
- GOODMAN, Russell B. (éd.), *Contending with Stanley Cavell*, New York, Oxford University Press, 2005.
- , *Wittgenstein and William James*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- GRIMAUD, Marguerite, *Kierkegaard par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, 1962.
- HEGEL, Georg Wilhelm, *Esthétique : textes choisis*, Paris, Presses universitaires de France, 1953.
- JAMES, William, *Writings 1902-1910*, New York, The Library of America, 1987.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, trad. fr. Alain Renaut, Paris, Flammarion, 2015.
- , *Critique de la raison pratique*, trad. fr. Luc Ferry et Heinz Wismann, Éditions Gallimard, 1985.
- , *Critique de la raison pure*, trad. fr. Alexandre J.-L. Delamarre et François Marty, Éditions Gallimard, 1980 ; trad. fr. Alain Renaut, Paris, Flammarion, 2006.
- , *Œuvres philosophiques, tome 2 : Des prolégomènes aux Écrits de 1791*, Ferdinand Alquie (dir.), Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, 1985.
- KIERKEGAARD, Sören, *Étapes sur le chemin de la vie*, trad. fr. F. Prior et M.-H. Guignot, Paris, Éditions Gallimard, 1948.

- , *Ou bien... Ou bien...*, trad. fr. F. Prioret M.-H. Guignot, Paris, Éditions Gallimard, 1943.
- , *Stades sur le chemin de la vie*, trad. fr. P.-H. Tisseau, Paris, Robert Laffont, 1993.
- KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.
- , *[Séméiotikè]. Recherches pour une sémianalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- LAUGIER, Sandra, *Recommencer la philosophie : la philosophie américaine aujourd'hui*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.
- LEON, Xavier, *La philosophie de Fichte*, Paris, Félix Alcan, 1902.
- LUCRECE, *De la nature*, trad. fr. Henri Clouard, Flammarion, Paris, Flammarion, 1964.
- PASCAL, Blaise, *Pensées*, Paris, Gallimard, 1977.
- PLATON, *Ion*, trad. fr. Monique Canto, Paris, Flammarion, 1989.
- , *Le Banquet*, trad. fr. Luc Brisson, Paris, Flammarion, 1998.
- , *Phèdre*, trad. fr. Luc Brisson, Paris, Flammarion, 1989.
- , *Philèbe*, Paris, Flammarion, 2002.
- , *Protagoras*, Paris, Flammarion, 1997.
- , *La République*, Paris, Flammarion, 2002.
- , *Théétète*, Paris, Flammarion, 1999.
- , *Timée, suivi du « Critias »*, Paris, Flammarion, 1999.
- RANCIERE, Jacques, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011.
- ROUSSEAU, Jacques, *Œuvres complètes. III, Du contrat social ; Écrits politiques*, Paris, Éditions Gallimard, 1964.
- RUSSELL, Bertrand, *Mysticism and Logic*, London, George Allen & Unwin, 1917.
- SAINT AUGUSTIN, *Les confessions*, trad. fr. Joseph Trabucco, Paris, Flammarion, 1964.
- SHELLING, F.W.J., *Les âges du monde*, trad. fr. Patrick Cerutti, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2012.
- , *Textes esthétiques*, Paris, Klincksieck, 2005.

—, *Système de l'idéalisme transcendantal*, trad. fr. Paul Grimbot, Paris, Librairie philosophique de Ladrance, 1842.

WAHL, Jean, *Existence humaine et transcendance*, Paris, Éditions La Baconnière, 1944.

—, *Les philosophies pluralistes d'Angleterre et d'Amérique*, Paris, Empêcheurs de Penser en Rond, 2005.

WITTENBERG, David, *Philosophy, Revision, Critique. Rereading Practices in Heidegger, Nietzsche, and Emerson*, Stanford, Stanford University Press, 2001.

Index

A

Adams, Henry, 20
Alcott, Bronson, 277
Alfred le Grand, 162
Anaxagore, 323
Anaximandre, 46, 364
Anderson, John Q., 27-28, 234
Apollon, 67
Aristophane, 140-141
Aristote, 45, 101-102
Arrien, 352
Arsić, Branka, 32, 35, 39, 40-41, 260, 418
Artaud, Antonin, 303

B

Bacon, Francis, 146
Baudelaire, Charles, 68
Bégout, Bruce, 377
Bellière, Pomponne de, 110
Benton, Joel, 26-27
Browne, Thomas, 25
Brunet, François, 22
Bryant, William Cullen, 68
Byron, George Gordon, 68, 291

C

Cabot, James Elliot, 65, 369, 380
Calvin, 356
Cameron, Sharon, 34-35, 235, 240-241, 243, 376, 418
Capper, Charles, 173
Carlyle, Thomas, 41, 267, 371-374

Cavell, Stanley, 22, 30-32, 35-36, 39-41, 143, 157, 240, 259, 308-309, 418
Cervantes, Miguel de, 154
César, 251
Channing, William Ellery, 19, 68
Chaucer, Geoffrey, 68
Cicéron, 146
Coleridge, Samuel Taylor, 68, 216, 267, 331, 371-374
Collins, William, 291
Constantinesco, Thomas, 22, 24, 205, 295
Crane, Stephen, 30
Cromwell, Oliver, 110
Cudworth, Ralph, 331

D

Deleuze, Gilles, 19, 39, 42, 414, 416-417
Derail-Imbert, Agnès, 24, 111
Derrida, Jacques, 47, 216, 376
Dial, The, 57, 64
Dickinson, Emily, 30, 213, 267
DiMaria, Mary, 40
Diogène, 45, 323
Domenach, Élise, 303
Duplay, Mathieu, 19, 39, 239

E

Emerson, Edward Bliss, 68, 73
Emerson, Edward Waldo, 43, 140, 385, 386
Emerson, Mary Moody, 375
Emerson, Ralph Waldo: "A Fable" (poème), 59; "Alphonso of Castile"

(poème), 59; "April" (poème), 59;
 "Astraea" (poème), 59; "Bacchus"
 (poème), 56, 173-174, 215; "Brahma"
 (poème), 378-380, 382-383, 385, 393;
 "Circles" (devise), 24, 113, 119;
 "Circles" (essai), 43, 97, 100, 106, 123,
 243, 249, 251-253, 337-338;
 "Compensation" (devise), 57, 59;
 "Each and All" (poème), 56, 331-332,
 337-339; "Eloquence" (essai), 60, 65,
 370; *English Traits*, 135; *Essays*, 60,
 248-249; "Experience" (essai), 31, 44,
 57, 207, 241, 243, 249, 324, 400;
 "Fate" (essai), 253; "Fate" (poème), 59;
 "Guy" (poème), 59; "Hermione"
 (poème), 216; "History" (essai), 74,
 324; "Hymn at the Second Church"
 (poème), 59; "Illusions" (essai), 299;
 "Immortality" (essai), 65; "In
 Memoriam" (poème), 25; Intellect
 (essai), 204, 249, 252, 311; *Letters and
 Social Aims*, 25, 60, 64-67; "Man the
 Reformer", 129, 137; "Manners"
 (devise), 24; "May-Day" (poème), 57-
 59, 291; *May-Day and Other Pieces*, 57,
 59, 64, 68, 283-284, 291, 378;
 "Merlin I" (poème), 56, 173, 180-181;
 "Merlin II" (poème), 180, 182;
 "Mithridates" (poème), 59;
 "Monadnoc" (poème), 28, 59, 69, 114,
 119, 122; "My Garden" (poème), 28,
 283, 285, 287-288; *Nature*, 25, 29, 30,
 32, 38, 43, 101-102, 105, 113, 119,
 126, 140, 244, 249, 295, 305, 319,
 329, 331; "Nature" (devise), 121;
 "Nature I" (poème), 284; "No. 13
 Hymn Written in Concord" (poème),

55, 57, 59; "Nominalist and Realist"
 (essai), 249, 251-252, 261, 274;
Parnassus, 67-69; "Persian Poetry"
 (essai), 66; *Poems*, 56, 59, 63, 73, 173,
 283, 331, 393; "Poet" (poème), 173;
 "Poetry and Imagination" (essai), 25,
 60, 64-65, 374; "Politics" (essai), 128,
 284; "Politics" (devise), 58; "Quotation
 and Originality", 64, 66; *Representative
 Men*, 32, 44, 63, 65, 147, 418; "Saadi"
 (poème), 173, 189, 192; *Selected
 Poems*, 58-59, 73, 291; "Self-Reliance"
 (essai), 43, 206, 279, 300, 304-306,
 310-314, 317, 319, 320-321, 327-328,
 344, 355; "Song of Nature" (poème),
 283, 293, 295; "Spring" (poème), 58;
 "The American Scholar", 30, 63, 138,
 142-143, 157, 307; "The Amulet"
 (poème), 59; "The Comic" (essai), 66;
The Conduct of Life, 44; "The
 Discontented Poet; A Masque"
 (poème), 236, 238-239; "The Divinity
 School Address", 206, 252; "The
 Harp" (poème), 59, 283, 288, 290-
 291; "The Method of Nature", 107,
 258, 311; "The Nun's Inspiration"
 (poème), 59; "The Over-Soul" (essai),
 44, 300-301, 327-328, 340, 344, 347,
 351, 355-356, 363, 365, 368, 375;
 "The Poet" (conférence), 60, 65, 163;
 "The Poet" (essai), 15, 27, 60, 62-63,
 166, 178, 189, 205-206, 212, 217-
 218, 230, 233, 235-236, 240, 243,
 249, 251-252, 291, 292, 337, 398-
 399, 400, 409, 411-412, 415; "The
 Poet" (poème), 236; "The Senses and
 the Soul", 100, 102; "The Sphinx"

(poème), 25, 56, 73, 293; "The Transcendentalist", 43, 230, 300, 301, 369; "The World-Soul" (poème), 59; "The Young American", 126, 133, 206; "Threnody" (poème), 56, 393-394, 398-399, 400-403, 405-406; "Uriel" (poème), 173, 184, 192; "Uses of Great Men", 63; "Waldeinsamkeit" (poème), 286; "Woodnotes, I and II", 59

Engels, Friedrich, 123

Épictète, 146

Épiméthée, 213

F

Fichte, Johann Gottlieb, 309

Follett, Danielle, 179, 289, 291

Foucault, Michel, 40, 158, 159

France, Anatole, 68

Frank (von), Albert J., 173, 393, 403

Frank, Alfred (von), 331

Fromilhague, Catherine, 329, 338-339

Frost, Robert, 30

Fuller, Margaret, 20, 74, 173, 403

G

Gautier, Théophile, 68

Gérando (de), Joseph-Marie, 44

Goethe (von), Johann Wolfgang, 63, 67, 189, 267, 313, 331

Gonnaud, Maurice, 22, 258

Goodman, Russell, 278

Gournay (de), Marie, 99

Grimault, Marguerite, 357

Grimm, Herman, 15, 16

Grimstad, Paul, 120, 376

Guattari, Félix, 42, 414, 416-417

Guernsey, Alfred H., 15, 24-25

H

Haendel, Georg Friedrich, 275-276

Hafiz, 57, 66-67

Hawthorne, Nathaniel, 55

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 63, 215, 370

Heidegger, Martin, 35-36, 240

Hölderlin, Friedrich, 36, 192, 240

Holmes, Oliver Wendell, 73, 393

Homère, 291

Hopkins, Vivian C., 27

Hughes, Gertrude Reif, 32

I

Imbert, Michel, 303

J

Jackson, Lydia, 25, 43

James, Henry, 19, 20

James, William, 19, 20, 304

Jaworski, Philippe, 22

Jefferson, Thomas, 322

Jonson, Ben, 64

Joubert, Joseph, 73

Jupiter, 354

K

Kant, Emmanuel, 31, 93, 104, 207, 309, 369-373, 378

Keats, John, 68

Kierkegaard, Sören, 300, 351, 357-358

Kristeva, Julia, 241

L

Lacoue-Labarthe, Philippe, 272-273

Lambert, Gregg, 19
Lane, Charles, 277
Laugier, Sandra, 22, 317
Le Guern, Michel, 99
Lemerre, Alphonse, 67
Locke, John, 21, 146
Longfellow, Henry Wadsworth, 68
Lowell, James Russell, 68

M

Mallarmé, Stéphane, 68, 244, 299
Maulpoix, Jean-Michel, 199
Melville, Herman, 73, 75
Meschonnic, Henri, 17
Michaud, Régis, 20, 21, 27
Michaux, Henri, 195
Milton, John, 21, 28, 68, 111, 234, 266,
291, 306, 393, 394
Montaigne (de), Michel, 21, 23, 99
Moody, William Vaughan, 20
Morris, Sandra, 81
Murat, Achille, 20

N

Nancy, Jean-Luc, 272-273
Napoléon, 332-333, 336
Newcomb, Charles King, 403
Newton, Isaac, 160
Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 19-20, 39
Norton, Andrews, 184
Norton, Charles Eliot, 379, 386
Novalis, 245, 327, 369, 372

P

Packer, Barbara, 32-33, 35, 259
Pascal, Blaise, 99
Peabody, Elizabeth Palmer, 26, 28, 38

Pestalozzi, Johann Heinrich, 63
Phocion, 323
Picon, Raphaël, 24
Platon, 21, 63, 114, 140, 207-208, 214,
218, 274-275, 306
Plotin, 121
Plutarque, 45, 154, 323
Poe, Edgar Allan, 75
Poirier, Richard, 33-35, 259
Porter, David, 29-30, 237, 394-395
Pradeau, Jean-François, 208
Proclus, 274
Prométhée, 213

R

Räid, Layla, 312-314
Rancière, Jacques, 24, 138
Retz (de), Jean-François Paul de Gondî,
110
Rimbaud, Arthur, 221
Robinson, David, 230
Rolland de Renéville, André, 361
Rousseau, Jean-Jacques, 33, 127, 137
Russell, Bertrand, 304

S

Saint Augustin, 98-99
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, 91,
246, 273, 309, 369-370
Schiller (von), Friedrich, 267
Schleiermacher, Friedrich, 370
Schopenhauer, Arthur, 370
Scott, Walter, 68, 291
Shakespeare, William, 21, 28, 63-64, 68,
115, 154, 162, 234-235, 291
Shelley, Percy Bysshe, 68, 214-217
Sidney, Philip, 217

Simplicius, 46
Smith, Caleb, 205-206
Sojcher, Jacques, 247
Specq, François, 22, 324
Stack, George J., 40
Stevens, Wallace, 30, 162, 219
Sturgis, Caroline, 184
Swedenborg, Emanuel, 209, 355-356

T

Taglioni, Maria, 166
Taylor, Jeremy, 25
Taylor, Thomas, 25
Tennyson, Alfred, 68
Terry Cooke, Rose, 75
Thalès, 45-46, 364
Thoreau, Henry David, 20, 68, 238, 285

U

Urbas, Joseph, 41-42, 260, 277, 377, 417

V

Very, Jones, 68

Villiers de l'Isle-Adam (de), Auguste, 68

W

Waggoner, Hyatt H., 28, 29, 30, 394
Wahl, Jean, 19, 116, 373, 375
Whicher, Stephen, 22, 258
Whitman, Walt, 19, 28, 30, 68, 149,
234-235, 283, 290
Wicke, Anne, 22, 111
Wittgenstein, Ludwig Josef Johann, 313
Wolfe, Cary, 259-260
Woolf, Virginia, 219
Wordsworth, William, 33, 68, 216, 291
Wyatt, David M., 104

X

Xénophane, 329-331

Y

Yoder, Richard Allyn, 29, 30, 394

Z

Zénon, 352

Table des matières

| | |
|---|-----|
| SOMMAIRE..... | 3 |
| RÉSUMÉ..... | 5 |
| ABSTRACT..... | 7 |
| REMERCIEMENTS..... | 9 |
| INTRODUCTION..... | 11 |
| ÉTAT DES ÉTUDES SUR EMERSON..... | 17 |
| <i>Emerson en France</i> | 17 |
| <i>Emerson aux États-unis</i> | 22 |
| Emerson poète (années 1880)..... | 22 |
| Emerson et le poète (Années 1950-70)..... | 25 |
| La pensée en marche et la poétique en oblique (1980-)..... | 28 |
| PARADOXES DE LA POÉTIQUE..... | 35 |
| <i>Corpus</i> | 35 |
| <i>Enjeux</i> | 37 |
| <i>Du personnage conceptuel</i> | 40 |
| <i>De l'arkhè</i> | 42 |
| PARCOURS DE LA POÉTIQUE..... | 51 |
| LA POÉSIE..... | 55 |
| LE POÈTE..... | 60 |
| LA POÉTIQUE..... | 64 |
| INTERLUDE : LE SEUIL POÉTIQUE DU SPHINX..... | 71 |
| IDENTITÉS VACILLANTES..... | 75 |
| « AND EACH ANSWER IS A LIE »..... | 81 |
| PREMIÈRE PARTIE : ARCHÉOLOGUE..... | 89 |
| CHAPITRE 1. L'EXHUMATION DE LA MÉTAPHYSIQUE..... | 93 |
| 1.1. <i>L'exhumation du code circulaire</i> | 97 |
| 1.2. <i>Une nature en mouvement</i> | 106 |
| 1.3. <i>La vue synoptique</i> | 113 |
| CHAPITRE 2. DE LA FOSSILISATION DE LA SOCIÉTÉ..... | 123 |
| 2.1. <i>L'oppression des pères</i> | 126 |

| | |
|---|------------|
| 2.2. <i>La division du travail</i> | 133 |
| 2.3. <i>La tyrannie des œuvres passées</i> | 138 |
| CHAPITRE 3. PROPÉDEUTIQUE DU POÈTE | 149 |
| 3.1. <i>Sortir du tombeau de l'intellect</i> | 150 |
| 3.2. <i>Passer à l'action</i> | 157 |
| 3.3. <i>Passer le pas de l'expression</i> | 163 |
| INTERLUDE : MYTHOPOIÈSE DE LA PRATIQUE POÉTIQUE | 171 |
| LE FLACON DE L'IVRESSE | 173 |
| L'AUTORITÉ DE LA RIME..... | 179 |
| LA LÉGISLATION DE LA VÉRITÉ..... | 184 |
| HABITER EN SOLITAIRE | 188 |
| DEUXIÈME PARTIE : ARCHITECTE | 193 |
| CHAPITRE 4. LA CHAMBRE NOIRE DE LA LIBÉRATION POÉTIQUE..... | 199 |
| 4.1. <i>La métaphore pénitentiaire</i> | 204 |
| 4.2. <i>La chambre noire, dispositif poétique</i> | 208 |
| 4.3. <i>Le poète, dieu libérateur</i> | 213 |
| CHAPITRE 5. LE POÈTE À L'ESSAI : LE PERSONNAGE CONCEPTUEL | 221 |
| 5.1. <i>La logique discursive du négatif</i> | 229 |
| 5.2. <i>De la crise poétique : perception contre expression</i> | 235 |
| 5.3. <i>La voix poétique : un « I » intempestif</i> | 239 |
| CHAPITRE 6. LE SYSTÈME-SUJET ROMANTIQUE..... | 247 |
| 6.1. <i>Des arcs pour contradictions des cercles</i> | 249 |
| 6.2. <i>La coexistence du poète et du philosophe</i> | 258 |
| 6.3. <i>Le devenir système du sujet</i> | 266 |
| INTERLUDE : L'ENGENDREMENT DE LA NATURE | 281 |
| LE TERRITORIALISATION DE L'HABITER..... | 284 |
| LA CORRESPONDANCE DE LA HARPE ÉOLIENNE..... | 288 |
| L'APPEL DE L'EXÉGÈSE | 293 |
| TROISIÈME PARTIE : ANARCHISTE | 297 |
| CHAPITRE 7. UNE RÉVOLUTION ESTHÉTIQUE MYSTIQUE..... | 303 |
| 7.1. <i>La foi en l'intuition</i> | 305 |
| 7.2. <i>L'indicible des valeurs</i> | 311 |
| 7.3. <i>Le présent d'existence</i> | 318 |

| | |
|--|------------|
| CHAPITRE 8. UNE CONVERSION ÉTHIQUE..... | 327 |
| 8.1. « <i>Each and All</i> » : <i>Le socle mystique de l'éthique</i> | 329 |
| 8.2. <i>La surâme par révélation</i> | 341 |
| 8.3. <i>Pour une place dans l'histoire</i> | 351 |
| CHAPITRE 9. LA NÉCESSITÉ MÉTAPHYSIQUE..... | 361 |
| 9.1. <i>Sous l'arche divine</i> | 362 |
| 9.2. <i>La réforme de la méthode : trans(asc/desc)endance</i> | 368 |
| 9.3. <i>Dieu en personne</i> | 378 |
| 9.3.1. Archéologie de Brahma | 380 |
| 9.3.2. Architecture de Brahma..... | 382 |
| 9.3.3. Anarchisme de Brahma | 384 |
| INTERLUDE : LA MÉLOPÉE DE LA DÉLIVRANCE | 389 |
| LE PARADOXE DE LA MORT | 393 |
| LE POÈTE EN DEVENIR..... | 397 |
| DE LA COMPENSATION | 400 |
| CONCLUSION | 405 |
| BIBLIOGRAPHIE | 419 |
| ÉDITIONS DE RÉFÉRENCE | 419 |
| PRINCIPALES ANTHOLOGIES..... | 420 |
| TRADUCTIONS FRANÇAISES | 421 |
| ÉTUDES CRITIQUES SUR L'ŒUVRE DE RALPH WALDO EMERSON..... | 422 |
| <i>Guides bibliographiques</i> | 422 |
| <i>Monographies</i> | 422 |
| <i>Ouvrages collectifs et numéros de revue</i> | 425 |
| <i>Ouvrages thématiques</i> | 428 |
| <i>Articles</i> | 432 |
| ŒUVRES LITTÉRAIRES | 449 |
| CRITIQUE LITTÉRAIRE ET THÉORIE CRITIQUE | 450 |
| PHILOSOPHIE..... | 451 |
| INDEX | 455 |