



HAL
open science

La métaphore pénitentiaire : chambre noire de la libération poétique chez R. W. Emerson

Yves Gardes

► **To cite this version:**

Yves Gardes. La métaphore pénitentiaire : chambre noire de la libération poétique chez R. W. Emerson. *Leaves*, 2017. hal-02467403

HAL Id: hal-02467403

<https://normandie-univ.hal.science/hal-02467403>

Submitted on 4 Feb 2020

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.

« Chaque pensée est une prison » : le poète, dieu libérateur chez R.W. Emerson

Yves GARDES, Université Paris Dauphine
DOI : http://dx.doi.org/10.21412/leaves_0405

L'intérêt d'Emerson pour la poésie se manifeste par les quelques 250 poèmes qu'il publie de son vivant, et les 450 poèmes qu'il laisse derrière lui, manuscrits dans ses journaux, adressés dans des lettres et griffonnés dans des livres tout au long de sa carrière littéraire. Cette pratique poétique continue se double d'ailleurs d'une fascination pour la figure du poète dont Emerson esquisse un premier portrait dans « The Poet », troisième conférence d'une série intitulée « The Times », prononcée le 3 novembre 1841, quelques mois après la publication de *Essays : First Series*. Si cette allocution n'est pas publiée telle quelle du vivant de l'auteur, elle innerve pourtant d'autres textes publiés : certains paragraphes sont recopiés dans « Poetry and Imagination » et un long passage est reporté dans « Eloquence », deux essais publiés dans *Letters and Social Aims* en 1875. Mais la plupart des fragments réutilisés apparaissent dans « The Poet », le célèbre essai inaugural de *Essays : Second Series*, publié en 1844. « 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 (« Seer ») et qui pénètre les mystères de la nature pour articuler, car il est aussi celui qui nomme (« Namer »), 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 s'envisage 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 prison. (EL 463)

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. La répétition syntaxique de la dernière proposition établit d'ailleurs une équivalence entre la pensée et le paradis : inapprochables, tous deux se dérobent à celui qui tente de les approcher. Si Emerson s'émerveille du caractère inaccessible de toute autre pensée que celle qui l'occupe, c'est pour mettre en évidence le paradoxe qui se dessine entre l'appropriation effective d'une première pensée et l'impossibilité simultanée de s'en affranchir pour se saisir d'une seconde, quand bien même cette dernière se tiendrait en présence de l'esprit.

La pensée est ainsi présentée comme une prison, et l'appel à sa libération dans « The Poet » rappelle celui de la poésie et de la philosophie dans l'incipit de *Nature* : « Why should not we have a poetry and philosophy of insight and not of tradition, and a religion by revelation to us, and not the history of theirs? » (EL 7) La tradition, prise au sens actif et originel, s'entend comme transmission (*traditio lampadis*), mais s'applique ici à ce qui, dans la société ou la religion, se transmet soit par la parole, soit par l'écriture, soit par les manières d'agir. Par conséquent, la tradition souligne dans cet extrait la transmission de pensées acceptées *ad nutum* par leur nouveau récepteur – elle peut correspondre à l'enseignement des pères. L'intuition, terme que cet article propose comme traduction pour « insight », doit s'entendre dans le sens kantien de *Anschauung*, la

vue directe et immédiate d'un objet de pensée présent à l'esprit et saisi dans sa réalité individuelle. (Dial. Transc. I,1)¹ L'opposition qu'Emerson introduit entre la tradition et l'intuition est confirmée par la répétition syntaxique et l'équivalence de l'opposition entre la révélation et l'histoire, de sorte que la différence entre une pensée héritée des pères et une pensée saisie par le sujet pour lui-même, procède *in fine* d'un état soit de passivité, soit d'activité. (Cavell 129) Pour Emerson, la pensée est donc double, et celle qu'il décrit comme une prison dans « The Poet » est la pensée héritée de la tradition, de l'enseignement des pères. Cette pensée, dans laquelle l'homme ordinaire se tient, interdit à ce dernier de s'approprier une autre pensée, qui serait pourtant en sa présence, et dont il ne pourrait se saisir. L'identité logique et immuable de la pensée traditionnelle met à mal l'appropriation intuitive d'une nouvelle pensée, et par conséquent, toute possibilité d'expression proprement personnelle.

« The Poet » propose donc de mettre en place un dispositif qui permette de libérer la pensée de sa prison traditionnelle. Ce dispositif s'incarne dans le personnage conceptuel du poète qui vaut pour l'homme complet parmi les hommes inachevés. (EL 448) Selon Emerson, seul le poète semble en mesure de nommer de nouvelles pensées, à la condition qu'il s'abandonne à « l'aura divine » qui traverse toute chose, et qu'il accompagne ce souffle divin jusqu'à l'expression d'une nouvelle pensée : « The condition of true naming, on the poet's part, is his resigning himself to the divine *aura* which breathes through forms, and accompanying that. » (EL 459) L'abandon *de* la subjectivité est ainsi suggéré par le verbe pronominal « to resign oneself », et il se double d'un abandon *au* divin, ou, en termes autant emersoniens que spinozistes, à l'impersonnel. Car « impersonnel » est un attribut de Dieu, le poète qui s'y abandonne se mue lui-même en dieu libérateur.

Si les possibilités de libération de la pensée sont esquissées, il conviendra tout d'abord de préciser dans quelle mesure la métaphore de la prison de la pensée traditionnelle fournit les conditions dans lesquelles la libération peut avoir lieu (première section). Il sera ensuite nécessaire de mettre en évidence ce que permet la stratégie d'abandon à l'impersonnel, et d'explorer quelles tactiques textuelles - l'émergence du sujet poétique - sont mises en place par Emerson pour mener ce projet à terme (deuxième section). Il conviendra alors de s'intéresser à la figure du poète, qu'Emerson érige en véritable « dieu libérateur », afin de mettre en lumière de quelle manière le souffle divin qui traverse le poète permet à ce dernier, et lui seul, de franchir le pas difficile de l'expression (troisième section).

La prison de la pensée

La pensée enchaînée constitue la figure métonymique d'un l'intellect conçu comme un univers carcéral, dont la métaphore est filée dans l'essai « Intellect ». L'intellect est tout d'abord envisagé comme une cellule pénitentiaire : « The walls of rude minds are scrawled all over with facts, with thoughts. They [Men] shall one day bring a lantern and read the inscriptions. » (EL 420) Plus loin, il est présenté comme une chambre sombre : « So lies the whole series of natural images with which life has made you acquainted in your memory, though you know it not, and a thrill of passion flashes light on their dark chamber, and the active power seizes instantly the fit image, as the world of its momentary thought. » (EL 421-2) Emerson incite donc les hommes aux esprits « primitifs » à amener une lanterne dans la chambre obscure de leur intellect afin de déchiffrer les inscriptions portées sur les murs. Si l'écho à l'allégorie platonicienne de la caverne est ici manifeste, la lumière jetée dans un élan de passion dans la chambre obscure peut elle se lire comme le signe de la prédilection emersonienne pour le pouvoir de révélation de la *camera obscura*, préfigurée dans la conférence inaugurale de la série « The Times », prononcée le 2 décembre

¹ L'intuition est donc connaissance de l'individuel et peut avoir pour objet ou une réalité transcendante (*Esth. transc.*, Remarques générales B. 72) – c'est l'intuition intellectuelle, que Kant nie – ou des objets fournis par la sensibilité *a priori* (*Esth. transc.* § 1) – c'est l'intuition pure, que Kant admet.

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 dark. » (*EL* 157) La lumière est donc 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 intelligible. » (*Philèbe* 241) Pour Emerson, donc, l'homme est présenté comme aveugle à ses propres pensées, empilées au fond de son intellect par l'expérience de la vie, car il ne lui a pas été donné de les éclairer par de nouvelles idées, par de nouvelles représentations de la nature. Quand une telle occasion se présente pourtant, il perçoit enfin les contours d'une pensée dissimulée jusqu'alors, et il s'en saisit immédiatement (« the active power seizes »), comme subjugué (« passion ») par la révélation de cette *camera obscura*. La poétique de l'univers carcéral constitue donc tout d'abord un moyen pour Emerson de formuler une critique de la pensée traditionnelle dans laquelle se tient l'esprit de chaque individu. Mais cette poétique n'est pas seulement réservée à la pensée ou à l'intellect, et elle s'applique à d'autres sujets de prédilection emersonienne. Caleb Smith souligne notamment qu'Emerson s'arme de cette poétique pour vilipender les institutions religieuses dans « Harvard Divinity School Address », ou la tyrannie de la majorité comme une force qui emprisonne l'esprit individuel dans « Self-Reliance ». (Smith 127-128)

Plus encore qu'une critique de la pensée traditionnelle, la poétique de l'univers carcéral adresse une objection majeure au discours philosophique qui procède traditionnellement par syllogismes. 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 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 yeux. Ainsi Emerson affirme-t-il dans « Natural History of the Intellect » que la philosophie est « encore primitive et rudimentaire », (*W* 12:13) car le concept philosophique enferme la pensée sur elle-même, et le discours philosophique 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 dialectics » (*EL* 478), qui rejette hors de l'existence la dialectique que Kant définit comme l'ensemble des raisonnements illusoire et plus précisément comme une « logique de l'apparence ». (Kant 126) En définitive, le discours philosophique exclut le nouveau, l'hétérogène et l'expérience, car l'altérité est subsumée et le tout ramené à l'identique.

Les hommes se retrouvent donc enchaînés, prisonniers dans le lieu souterrain de leur intellect. Dans « The Poet », Emerson dénonce les limites des 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 show. » (*EL* 447) Le modeste feu que peinent à allumer les hommes évoque lui aussi, avec le motif de la grotte de l'intellect, celui de la caverne platonicienne, où les hommes demeurent prisonniers de leur ignorance, fascinés par le théâtre d'ombres dont ils sont dupes. Le dispositif de la prison emersonienne révèle par ailleurs l'impuissance des hommes, une condition qu'Emerson qualifie d'« ignoble » à la dernière ligne de « The Poet ». (*EL* 468) L'inculture des hommes se manifeste ainsi par exemple dans leur connaissance des beaux-arts qu'ils exercent pour amuser ou pour impressionner les autres. Paralysées par les pensées héritées de cette inculture, les âmes sont privées de leurs pleins pouvoirs et sont hypnotisées par des images hiérarchisées par leurs ancêtres, excluant tout accès à la réalité, car la réalité semble se concevoir chez Emerson comme pure hétérogénéité, et non comme répétition de l'identique.

Emmurée dans la prison de l'intellect, la pensée n'accède pas à la nature conçue comme réalité dans son hétérogénéité, et se meut circulairement dans l'espace social où prévalent conventions et artifices. Selon Caleb Smith, la métaphore pénitentiaire d'Emerson reconstruit par le signe de l'écriture la structure qui, sous les atours d'un panoptique social, enchaîne la

conscience, surveillance, juge et sentence chaque individu trop faible pour s'y opposer. (Smith 128) Les lois commerciales, les courants religieux et les politiques intérieures sont ainsi présentés comme les murs qui érigent ce panoptique, qu'il appartient en fin de compte au poète d'ébranler de ses vers :

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 as 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. (EL 465)

Le chant de la révolte n'a pourtant pas encore sonné, car les hommes projettent seulement par intermittence une lumière sur les parois de l'intellect qui fait uniquement apparaître une image sociale à laquelle ils s'identifient et qui est la seule à laquelle ils croient pouvoir s'identifier. La connaissance de soi n'a pas lieu car les pensées nouvelles sont tapies dans l'ombre de la prison de l'intellect, en attente d'« une nouvelle confession » poétique : « 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 new age requires a new confession, and the world seems always waiting. » (EL 450)

Cette attente continue du poète se justifie selon Emerson par l'intérêt spontané que les hommes manifestent à l'endroit des symboles et des emblèmes, dont tous les hommes usent sans distinction de classe : « The schools of poets, and philosophers, are not more intoxicated with their symbols, than the populace with theirs. » (EL 454) 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'entourent. (EL 454) Or le symbole et son usage constituent la marque première de la poésie, de sorte qu'en dépit des apparences, le poète habite en chacun : « The people fancy they hate poetry, and they are all poets and mystics! » (EL 454) 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 air. » (EL 461) Les symboles témoignent ainsi de la sensibilité individuelle au geste poétique qui doit, pour Emerson, donner aux hommes les moyens de s'échapper de la caverne platonicienne et de sortir enfin à l'air libre.

Le recours à la métaphore de la prison de la pensée et la reprise de l'allégorie de la caverne platonicienne permettent à Emerson de formuler une critique de la pensée traditionnelle et du discours philosophique. La construction de la cellule pénitentiaire à même le texte permet à l'auteur de recréer les conditions d'emprisonnement à partir desquelles la libération est possible. Emerson en appelle ainsi à l'intérêt des hommes pour les symboles pour justifier la voie libératrice de la poésie. Pour autant, cette sensibilité n'est que passive et elle ne saurait suffire à affranchir chaque homme de la pensée tutélaire. Tout au plus soutient-elle les espoirs qu'Emerson place dans le poète, dont la responsabilité active est de présenter de nouveaux symboles à ses contemporains, de les plonger dans un monde poétique qui saurait extraire chaque individu de sa caverne. Il est donc désormais question de comprendre dans quelle mesure l'abandon à l'impersonnel s'avère une stratégie efficace dans ce processus de libération, et pourquoi Emerson fait du poète le praticien de l'impersonnel.

L'abandon à l'impersonnel

Afin d'affranchir la pensée du carcan de la tradition, Emerson entend chercher une solution dans le mode d'existence même de ses contemporains. Pour que chaque individu, et le poète en particulier, puisse s'extraire de la torpeur de ses habitudes, de la convenance ou des dogmes auxquels il souscrit, il lui revient de s'abandonner à l'impersonnel : « The one thing we seek with insatiable desire is to forget ourselves, to be surprised out of our propriety, to lose our sempiternal memory, and to do something without knowing how or why; in short, to draw a new circle. Nothing great was ever achieved without enthusiasm. The way of life is wonderful: it is by abandonment. » (EL 414) L'abandon de soi permet ainsi d'ébranler l'édifice d'un « moi » pétrifié dans la sédentarité (« propriety ») et enlisé dans une pensée qui vient à lasser (« sempiternal »). L'abandon de cette enclave doit ainsi donner à chaque individu les possibilités d'activités nouvelles, dont il fait l'expérience avec un enthousiasme renouvelé. L'abandon à l'impersonnel s'envisage ainsi comme un mode de vie à part entière, construit sur le nomadisme, un mode de vie littéralement extraordinaire (« wonderful »). Si dans « Circles », l'abandon de soi fournit les circonstances dans lesquelles de nouvelles circonscriptions sont possibles (« to draw a new circle »), cet abandon devient dans « The Poet » la condition dans laquelle le poète peut nommer de nouveaux objets. (EL 459) Plus concrètement, pour s'abandonner à l'impersonnel, l'homme doit se fier à son instinct animal :

As the traveller who has lost his way, throws his reins on his horse's neck, and trusts to the instinct of the animal to find his road, so must we do with the divine animal who carries us through this world. For if in any manner we can stimulate this instinct, new passages are opened for us into nature, the mind flows into and through things hardest and brightest, and the metamorphosis is possible. (EL 460)

Emerson préconise donc à chacun de se fier à l'animal divin qui le guide en ce monde pour que de nouveaux passages s'ouvrent à lui dans la nature. L'abandon à l'impersonnel s'apparente alors à un voyage au cœur de la nature (« traveller »), un mouvement par lequel le « moi » libéré de ses chaînes transperce les secrets de la nature, comme le suggèrent les prédicats prépositionnels en « through ». Le mystérieux animal divin de « The Poet » n'est en fin de compte rien d'autre que l'instinct, la part animale du « moi » que la société réprime pour la préservation de sa cohésion, qui pousse l'homme vers l'impersonnel dans « Circles » : « Let the claims and virtues of persons be never so great and welcome, the instinct of man presses eagerly onward to the impersonal and illimitable, and gladly arms itself against the dogmatism of bigots with this generous word out of the book itself. » (EL 409) La confiance placée dans les pouvoirs émancipatoires de l'instinct se lit ainsi comme une réponse cinglante au « dogmatisme des bigots » qui ne lisent le monde que par le prisme de livres dont l'aura, déjà lointaine, peine à éclairer les nouvelles générations.

L'abandon à l'impersonnel procède donc de prime abord d'un abandon du corps social et d'un voyage solitaire au sein de la nature. Mais à ce titre, Caleb Smith met en lumière le paradoxe selon lequel la libération de chaque individu est conditionnée par une forme préalable d'emprisonnement : « For Emerson, of course, the discipline of solitude is by no means designed to free the soul from the prison-house of the social world. What Emerson imagines, then, is a subversion of reform's cellular house. » (Smith 129) Il s'agit donc de se retirer de la prison de l'intellect dans celle de la nature, plus authentique, pour y faire l'expérience de la libération véritable.

Le voyage solitaire qui mène ainsi au secret de la nature dissimulé dans l'impersonnel et l'illimité s'apparente à celui de l'anachorète, le religieux retiré dans la solitude par la contemplation : « 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. » (EL 9) La contemplation des étoiles n'est d'ailleurs pas anodine, puisque ces dernières, brodées sur la toile sombre de l'univers, circonscrivent le dernier cercle d'un système cosmologique, dont Emerson présente les premiers axiomes dans l'incipit de « Circles » : « The eye is the first circle; the horizon which it forms is the second; and throughout nature this primary figure is repeated without end. » (EL 403) Plus loin, il décrit un monde fait de

cercles concentriques : « The natural world may be conceived of as a system of concentric circles, and we now and then detect in nature light dislocations, which apprise us that this surface on which we now stand is not fixed, but sliding. » (EL 409) 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 « sublunaire ». 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. Le cercle emersonien, symbole suprême dont les « dislocations » signalent un monde en mouvement perpétuel, rappelle sensiblement le système cosmologique aristotélicien, de telle sorte que c'est dans l'espace sublunaire – celui de la nature – que l'expérimentation est possible et que les points de rupture peuvent apparaître.

Se perdre dans la nature et arpenter les lignes courbes des différents cercles pour déceler les dislocations qui, dans la nature, témoignent d'un monde en mouvement : telle est donc la stratégie que le poète doit suivre pour rompre avec la prison de la pensée et nommer de nouveaux objets. Pourtant, le lecteur d'Emerson s'étonnera de l'absence de métamorphose du personnel en impersonnel au sein même de « The Poet ». En effet, l'essai résiste à la mise en place de cette stratégie et formule tout au plus la promesse de l'avènement d'un tel poète. À ce sujet, Sharon Cameron résume l'impression singulière que laisse la lecture de cet essai : « On the one hand the reference for the speaking voice is the *un*emancipated person who anticipates the poet, but on the other, the poet being evoked also seems referenced to the subject-position we call Emerson. » (« The Way of Life » 27) Car les ambitions de « The Poet » sont avant tout didactiques, l'essai n'entend pas faire advenir le poète tant espéré, mais plutôt emprisonner le lecteur dans la caverne platonicienne pour lui indiquer la voie libératrice de la voix poétique – lui donner les moyens de sa libération individuelle, car, comme le note Jacques Rancière, « [l]a révolution emersonienne 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 sensible. » (Rancière 88) Le dernier paragraphe de l'essai revêt d'ailleurs les atours d'une véritable exhortation au poète qui, par le martellement anaphorique du pronom « Thou », révèle l'intimité entre la voix de l'essai et celle du poète, et fournit par là même au lecteur les possibilités d'identification : « O poet! [...] thou shalt not be able to find a condition inopportune or ignoble ». (EL 467-468)

La duplicité de la voix identifiée par Sharon Cameron dans son célèbre article « The Way of Life by Abandonment: Emerson's Impersonal » résonne dans un passage de « Thinking of Emerson », où Stanley Cavell emprunte le modèle de la relation que Heidegger entretient avec Hölderlin pour l'appliquer à Emerson :

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 it. (Cavell 131)

Pour Stanley Cavell, la poésie ne réside donc pas tant dans les poèmes que dans la *poiesis* (« building ») d'une écriture qui s'éprouve dans l'accomplissement d'un « habiter »,² dans sa

² Stanley Cavell fait ici référence à deux articles de Heidegger qui traitent de « l'habiter ». Le premier s'intitule « Bâtir Habiter Penser », (Heidegger 170-193) et le second, intitulé « ...L'homme habite en poète... »

construction effective et, paradoxalement, dans la poésie de cette écriture. La prose d'Emerson serait donc en lutte constante pour ne pas devenir poésie, en lutte pour demeurer conversation avec elle-même, de sorte que la prose ne réponde en fin de compte que d'elle-même. Mais pour Sharon Cameron, cette conversation semble pourtant prendre les allures d'un dialogue de sourds : « Why are there frequently two voices in an Emerson essay? Why two voices that seem deaf to each other? » (« Representing Grief » 17)

Ces interrogations procèdent d'un commentaire de l'essai « Experience » et plus particulièrement du passage inaugural et les révélations troublantes qu'Emerson formule sur la peine d'avoir perdu son fils Waldo :

The only thing 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 off from me, and leaves no scar. I grieve that grief can teach me nothing. (*EL* 472-473)

Pour Sharon Cameron, les négations répétées du sentiment sont tout d'abord troublantes (« curious ») car Emerson ne semble pas en mesure de reconnaître (« acknowledge ») le chagrin par un autre moyen que l'expression de cette impossibilité d'expérience (« I cannot get it nearer me »). Elle souligne que cette forme de reconnaissance aporétique n'en est pas moins adéquate (« its absolute adequacy »), car cette tragédie familiale ne peut être formulée que si la voix est niée. (« Representing Grief » 15-16) Il ne sera pas question de restituer ici, à partir de cette première observation, la totalité du chemin que Sharon Cameron se fraie au sein de l'essai « Experience » dans « Representing Grief: Emerson's "Experience" », ni même celui qu'elle ouvre sur la question de l'impersonnel dans « The Way of Life by Abandonment: Emerson's Impersonal »,³ mais de relire cet épisode du chagrin à la lumière des enseignements de Julia Kristeva sur poésie et négativité.

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 n'est pas source de connaissance. Par voie de conséquence, la validité même de l'expérience est mise à mal. Selon les termes de cette proposition, le sujet, placé en position d'objet « me », est donc bien en mal de faire l'expérience du chagrin. Pourtant, la proposition principale introduit un paradoxe puisque le sujet « I » est lui présenté comme capable de faire l'expérience du chagrin. L'esprit corrige ainsi spontanément ce paradoxe en admettant, avec Emerson, que la seule expérience possible du chagrin est celle de sa superficialité (« shallow »). Les référents de « I » et de « me » semblent alors identiques et la logique du discours résorbée. Mais la proposition relative ne dit pas « grief can teach me nothing but one », mais bel et bien « nothing », de sorte que l'identité des sujets « I » et « me » est mise à mal. Comme le souligne Sharon Cameron, la voix de « me » est niée, et cette négation implique que la voix qui porte le sujet « I » soit nécessairement différente de celle de « me ».

Il se dessine ainsi le sentiment de deux types de pratiques signifiantes, qui se distinguent en ces termes selon Julia Kristeva : le premier, logique, est celui de la parole (« I grieve »), et le second, hors-logique, est celui de l'extra-parole (« grief can teach me nothing »). Ce type d'énoncé

(Heidegger 224-245) est une lecture d'un poème tardif de Hölderlin qui débute par « Dans un azur délicieux brille le clocher au toit de métal... ».

³ Ces deux articles ont entraîné dans leur sillage un nombre important de commentaires sur l'impersonnel chez Emerson, qu'il serait difficile de tous restituer ici avec concision, sans faire injure à leur richesse et leur complexité. Le lecteur est ainsi invité à se tourner vers les articles de Paul Grimstad et Johannes Voelz, respectivement intitulés « On Ecstasy: Sharon Cameron's Reading of Emerson » et « The Recognition of Emerson's Impersonal: Reading Alternatives in Sharon Cameron ». Il pourra aussi se tourner vers les importants ouvrages de Branka Arsić et Thomas Constantinesco indiqués en bibliographie.

est ainsi décrit comme « poétique », parce qu'il opère « 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 elle ». (Kristeva 190) Plus encore, « le signifié poétique jouit d'un statut *ambivalent* : il est à la fois (donc *en même temps*, et non successivement) concret et général » (Kristeva 191) – le concret correspondant dans l'épisode du chagrin à l'échec particulier de l'expérience, et le général à l'expression de cette expérience. Le signifié poétique réunit, sans passer le pas de la synthèse, le concret et le général et rejette ainsi l'individualisation. L'unicité du discours se fracture dans un dédoublement des voix qui maintiennent l'énoncé en tension constante entre le concret et le général, de sorte que le lecteur ne peut clairement identifier les référents des voix portées par « I » ou « me », même si l'une et l'autre semblent alternativement renvoyer à Emerson. Et c'est bien là le propre du signifié poétique : « Le signifié poétique à la fois renvoie et ne renvoie pas à un référent ; il existe et n'existe pas, il est en même temps un être et un non-être ». (Kristeva 192)

Car la voix de « me » est niée, la logique impose ainsi de laisser vacante la place que devrait occuper le sujet du prédicat « grieve », qui est pourtant occupée par le sujet « I ». Ce « I » intempestif comble l'espace laissé vide par la normalité du discours logique, et il opère une négation par l'affirmation (« I grieve ») de la logique dans laquelle il s'inscrit (« grief can teach me nothing »). Ce sujet, Julia Kristeva le définit comme « zérologique » car il constitue un « non-sujet [qui] vient assumer cette pensée qui s'annule. » (Kristeva 212) En d'autres termes, ce sujet zérologique autorise la formulation du signifié poétique : c'est un sujet « poétique » qui ne renvoie pas à un référent en particulier, ou plus précisément, à une multitude de référents potentiels.

La recherche de ce sujet zérologique par le geste de l'écriture s'apparente ainsi à l'abandon à l'impersonnel prôné par Emerson dans « Circles » (*EL* 414), car l'éclipse momentanée de la logique de la parole fait dans le même geste s'effacer le sujet, qui reparait, de façon brutale, mais aussi par nécessité, métamorphosé et déshabillé de ses traits personnels. Si le poète est le « praticien de l'impersonnel » (« The Way of Life » 4) qui pourtant n'affleure pas dans « The Poet » (« The Way of Life » 27), le sujet poétique surgit lui dans « Experience » et donne à lire une mise en œuvre du dispositif annoncé par Emerson. Cette occurrence du sujet poétique ne constitue 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 God. » (*EL* 10) 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'écriture.⁴ 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 emersoniens : « 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 moi. » (Mallarmé 78)

L'abandon à l'impersonnel se définit ainsi comme un abandon au sujet poétique, qui, affranchi du carcan de la normalité logique, et par extension de la pensée traditionnelle, 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 emersonien procède en fin de compte d'une

⁴ Pour une lecture approfondie de ce passage, construite sur les modalités d'interactions linguistiques entre les termes de ce passage, voir « Emerson's Adjacencies: Radical Empiricism in *Nature* » de Paul Grimstad.

« transaction secrète », ⁵ qui permet à Emerson-poète de venir en aide à Emerson-essayiste, et lui permet de formuler de nouvelles pensées. En d'autres termes, si la philosophie est encore primitive et rudimentaire, elle « sera un jour enseignée par les poètes. » (W12:13) Une telle position sur le poète trouve son origine dans la tradition romantique allemande, notamment chez Novalis, dont le commentaire sur la transaction entre philosophie et poésie éclaire la sentence emersonnienne :

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'infini. (Novalis 55)

Selon Novalis, le but de toute activité philosophique est d'advenir 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 lettre ». (Schelling 10)

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. La réforme de l'emprisonnement procède ainsi d'un abandon de la prison de l'intellect pour celle de la nature, plus authentique. L'abandon à l'impersonnel constitue donc la stratégie privilégiée pour affranchir la pensée du carcan de la tradition, et Emerson érige le poète en véritable praticien de l'impersonnel. Au cœur des essais, l'émergence d'un sujet poétique confirme la mise en œuvre de cette stratégie chez Emerson. Ce sujet poétique permet ainsi de revigorer le discours logique de la force esthétique poétique. Il reste donc à comprendre pourquoi Emerson érige le poète au rang de « dieu libérateur » et dans quelle mesure cette qualité divine permet au poète de passer le seuil de l'expression.

Le poète, dieu libérateur

Pour Emerson, le poète tient donc 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 commonwealth. » (EL 448) La représentation d'hommes inachevés fait écho au mythe de Prométhée, qui, après avoir laissé Epiméthée « répartir les capacités entre chacunes [des races mortelles] », constate que « tous les vivants [sont] harmonieusement pourvus en tout, mais [que] l'homme [est] nu, sans chaussures, sans couverture, sans armes. » (*Protagoras* 320c–321d) 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 emersonnienne, le poète est celui qui se fonde dans la nature pour en tirer les enseignements qui permettent de combler les apories du discours.

⁵ 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? » (Woolf 213)

La difficulté majeure pour le poète consiste alors à saisir les nouvelles pensées au vol, et Emerson conçoit le poème comme le filet qui permet 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 form. (EL 450)

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 mot », (EL 455) 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 between existence and perception, and secondly between perception and expression. » (Shelley 637) 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 « Seer » (EL 464), tandis que la mise au jour de la relation entre « la perception et l'expression » est dévolue au « Namer » (EL 449).⁶ La dualité des tâches échues au poète s'explique ainsi chez Emerson par un double mouvement parabolique d'abandon à l'impersonnel – pour une perception du monde dans son ensemble –, et de retour, non pas à la subjectivité individuelle, mais à celle du corps social qui vaut pour celle de l'homme entier – pour l'instruction des hommes dont la pensée demeure incomplète et enchaînée à la tradition.

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 scene. » (EL 463) Ce « nouveau décor », qu'Emerson ne nomme pas expressément, correspond au religieux, que le geste poétique rend visible, et que Shelley décrit comme finalité :

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 religion. (Shelley 637)

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 knowledge. » (Wordsworth 302) Le « nouveau décor » d'Emerson, la « religion » de Shelley et l'« ami visible » de Wordsworth décrivent de concert le dessein de la poésie. Le religieux emersonien ne s'entend pas pour autant comme un dogme ou un quelconque engagement doctrinal, mais s'envisage au sens étymologique de *religare* (lier, relier)⁷ : le poète use

⁶ Hegel identifie également cette bipartition des offices poétiques. Pour lui, la poésie est à la fois « contemplation pure » et « expression pure » (Hegel 121)

⁷ 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 ». (Derrida 56-58) La nuance entre les deux étymologies 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.

du vocabulaire ordinaire de ses contemporains pour décrire l'invisible 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 d'acquitter 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 traditionnelle et d'attachement 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 stop. » (EL 461) Puis plus loin : « The poets are thus liberating gods. They are free, and make free. » (EL 462) Grâce aux poètes, les hommes acquièrent un sens nouveau, et trouvent dans leur propre monde un monde nouveau qui se démultiplie à l'infini, car ils ont pu approcher de nouvelles pensées terrées jusque-là dans le secret de leur âme. En ce sens, les poètes d'Emerson se rapprochent des poètes 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 prophets. » (Shelley 637) 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 prophète. (Sidney 5)

Pour Emerson, les poètes sont 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 :

The poet also resigns himself to his mood, and that thought which agitated him is expressed, but *alter idem*, in a manner totally new. The expression is organic, or, the new type which things themselves take when liberated. 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 mind. Like the metamorphosis of things into higher organic forms, is their change into melodies. Over 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 melody. (EL 458)

Dans ce passage, le *daimon* est celui décrit dans le *Timée* de Platon. (90 a–b) Il est associé à la partie supérieure 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 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* (202d–203a) : « He hears a voice, he sees a beckoning. Then he is apprised, with wonder, what herds of daemons hem in him. » (EL 466) Dans cet extrait, les démons sont des génies qui soufflent les réponses aux hommes depuis les sphères célestes. En ce sens, ils incarnent les intermédiaires entre les dieux et les hommes. Pour Emerson, le poète, lui-même habité par des démons, en vient à incarner lui aussi cette figure. Le poète se mue en passeur de connaissances, et cette incarnation fait dire à Emerson que les poètes sont de véritables dieux libérateurs.

En l'absence d'un véritable sujet poétique, ce devenir « passeur » constitue le seul trait caractéristique du poète qu'Emerson adopte dès « The Poet » : « But I am not wise enough for a national criticism, and must use the old largeness a little longer, to discharge my errand from the muse to the poet concerning his art. » (EL 466) Emerson se conçoit ici comme un médiateur, qui assure le passage du témoin poétique entre la muse et le poète qu'il appelle de ses vœux. En ce sens, Emerson se mue lui-même en *vates*, en prophète du poète lui-même : une sorte de métapoète, qui fait émerger au sein du discours logique de l'essai un sujet poétique qui ne prend pas encore à son compte l'expression libératrice du *daimon*. La distance qui sépare l'essayiste du poète se mesure d'ailleurs à l'aune de la deuxième strophe du poème « The Discontented Poet: a Masque » composé en 1838, qui fait le portrait d'un poète impuissant, encore incapable de donner une expression au feu qui l'anime :

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 Promethean warmed
 Constrained by impotence to adjourn
 To infinite time his eager turn,
 His lot of action from the Urn. (CPT 371-372)

Si David Porter lit ce poème comme un moment de crise chez Emerson et comme un aveu sur les limites de son talent poétique, (Porter 119) il est tout autant possible de faire l'économie de l'équation entre Emerson et le sujet du poème pour s'intéresser uniquement au moment de crise que traverse le poète. Le poète ne se présente d'ailleurs pas en tant que sujet dans cette strophe. Il n'existe qu'indirectement comme objet, par la mention de possessions immatérielles – « His loves », « his thoughts », « His soul », « his eager turn », « His lot of action » –, toutes niées : ses amours ne sont que des douleurs aiguës, il n'existe pas d'accès à ses pensées, son âme est défaite, et ses actions sont ajournées. Le poète se tient ainsi dans un état de paralysie et il apparaît comme un « estropié de Dieu », mutilé de la moitié de son être (« half formed »), contraint par son impuissance à remettre à plus tard son entreprise d'expression.

Le poème se lit ainsi en contrepoint de l'essai « The Poet » qui célèbre, lui, le poète idéal, le poète à venir, sans mesurer véritablement la distance qui sépare cet homme représentatif de l'homme incomplet prométhéen. « The Discontented Poet: a Masque » traite lui du poète qui sommeille en chaque homme, et interroge les possibilités d'émergence du sujet poétique qui pourra extraire du silence l'expression du feu qui brûle dans les veines du poète paralysé, de l'homme incomplet (« A wandering fire within his veins »). La poursuite du sujet poétique se teinte ainsi d'une forme de scepticisme, que la célèbre phrase « I look in vain for the poet whom I describe » (EL 465) reprend dans l'essai de 1844. Mais paradoxalement, le spectre de « veins » du poème résonne dans l'homophone « vain » de l'essai, 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 relève ainsi d'un retard entre la reconnaissance de l'existence du poète et la prise en charge de cette existence par un sujet poétique – retard dont Thoreau atteste dans son poème intitulé « 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 lay ? (Thoreau 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 the 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. Pour Emerson, l'expression du poète est donc « organique », car les images fixées par la « rétine » ont été appropriées par l'organisme, jusque dans les veines du poète et ne ressurgissent qu'au terme de ce processus d'assimilation, métamorphosées par le *daimon* en objets d'expression poétique dans un geste mimétique de celui de la *camera obscura*. (EL 458)

Emerson fait ainsi du poète un homme représentatif, et souscrit dans le même temps à la tradition romantique qui érige le poète en « dieu libérateur ». Le poète est un prophète, un législateur, qui instruit les hommes de son expérience et les libère de l'enclave de la pensée traditionnelle. Enivré du souffle divin qui le traverse – celui du *daimon* – seul le poète est en mesure de s'avancer vers l'expression, au terme d'un retard consécutif à la perception, expérience à laquelle s'arrêtent ses contemporains.

La métaphore de la prison de la pensée et le motif de la caverne platonicienne formulent une critique de la pensée traditionnelle et du discours philosophique. Prise dans l'enclave de l'intellect, la pensée se meut circulairement sur elle-même et ne peut faire l'expérience de l'altérité, subsumée et ramenée à l'identique par la normalité logique. Emerson diagnostique pourtant une sensibilité passive des hommes aux symboles, qui atteste des possibilités de libération de la pensée. Si cette sensibilité passive ne peut suffire, l'abandon actif de soi à l'impersonnel doit permettre d'ébranler l'édifice du moi séfentaire et le rendre à un mode d'existence nomade. La réforme de l'emprisonnement de la pensée procède ainsi d'un abandon de la prison de l'intellect pour celle plus authentique de la nature. Praticien de l'impersonnel, le poète incarne cette libération et se matérialise par l'émergence d'un sujet poétique dans l'œuvre emersonienne. L'abandon à l'impersonnel s'envisage comme un abandon au sujet poétique. De plus, le poète, homme représentatif par excellence, est érigé en « dieu libérateur » : prophète et législateur, il instruit et libère la pensée enclavée de ses contemporains, car, animé du souffle divin qui le traverse, il franchit le pas de l'expression, quand ses contemporains, aveugles aux richesses de l'expérience, amoncellent dans leur intellect des pensées encore ineffables. À ce titre, Emerson s'envisage non pas comme un philosophe traditionnel, mais comme un « poète-penseur » (Wahl 7), qui veille à articuler deux voix qui se répondent sourdement – celle du poète et celle de l'essayiste –, conscient du danger qui guette l'absorption de nouvelles pensées dans l'enclave du champ réflexif, car l'homme n'est jamais plus près des dieux que lorsqu'il « ne se sert pas de son intellect seul, mais de son intellect enivré de nectar, » (EL 459-60) ce breuvage des dieux qui confère l'immortalité. Sans doute est-il possible de lire dans ce geste emersonien une anticipation de la « pensée nomade » nietzschéenne, que Deleuze commente en des termes qui pourraient bien s'appliquer à Emerson : « [Si] Nietzsche n'appartient pas à la philosophie, c'est peut-être qu'il est le premier à concevoir un autre type de discours comme contre-philosophie. C'est-à-dire un discours avant tout nomade, dont les énoncés ne seraient pas produits par une machine rationnelle administrative, les philosophes comme bureaucrates de la raison pure, mais par une machine de guerre mobile. » (Deleuze 361-362)

Bibliographie

- ARISTOTE. *Du Ciel*. Trad. Fr. Paul Moraux. Paris: Les Belles Lettres, 1965.
- ARSIC, Branka. *On Leaving: A Reading in Emerson*. Cambridge: Harvard University Press, 2010.
- CAMERON, Sharon. « Representing Grief: Emerson's "Experience." » *Representations* 15, 1986. 15-41.
- . « The Way of Life by Abandonment: Emerson's Impersonal. » *Critical Inquiry*, vol. 25, n° 1, automne 1998. 1-31. Repris dans *Impersonality*. Chicago: The University of Chicago Press,

2007. 79-107. Encore repris dans *The Other Emerson*. Ed. Branka Arsić et Cary Wolfe. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
- CAVELL, Stanley. « Thinking of Emerson », in *The Senses of Walden*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992 [1981].
- CONSTANTINESCO, Thomas. *Ralph Waldo Emerson. L'Amérique à l'essai*. Paris: Editions Rue d'Ulm, 2012.
- DERRIDA, Jacques. *Foi et savoir*. Paris: Éditions du Seuil, 2001.
- DELEUZE, Gilles. « Pensée nomade » dans *L'île déserte et autres textes*. Ed. David Lapoujade. Paris: Éditions de Minuit, 2002. 351-363.
- EMERSON, Ralph Waldo. *Essays and Lectures*. Ed. Joel Porte. New York: Library of America, 1983.
- . *Collected Poems and Translations*. Ed. Harold Bloom and Paul Kane. New York: Library of America, 1994.
- . *The Early Lectures of Ralph Waldo Emerson, Vol. III, 1838-1842*. Ed. Robert E. Spiller and Wallace E. Williams. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1972.
- . *The Works of Ralph Waldo Emerson*. 12 vols. New York: Fireside Edition, 1909
- GRIMSTAD, Paul. « On Ecstasy: Sharon Cameron's Reading of Emerson. » *American Impersonal: Essays with Sharon Cameron*. Ed. Branka Arsić. New York: Bloomsbury Academic, 2014. 57-72.
- . « Emerson's Adjacencies: Radical Empiricism in *Nature* ». *The Other Emerson*. Ed. Branka Arsić et Cary Wolfe. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010. 251-270.
- HEGEL, Georg Wilhelm. *Esthétique : textes choisis*. Paris: Presses universitaires de France, 1953
- HEIDEGGER, Martin. *Essais et conférences*. Paris: Gallimard, 1958.
- KANT, Emmanuel. *Critique de la raison pure*. Ed. Ferdinand Alquié. Trad. Fr. Alexandre J.-L. Delamarre et François Marty. Paris: Gallimard, 1980.
- KRISTEVA, Julia. *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Editions du Seuil, 1969.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Propos sur la poésie*. Monaco: Ed. Du Rocher, 1946.
- NOVALIS. *Poésie, reel absolu*. Paris: Poesis, 2015.
- PLATON. *Le Banquet*. Ed. Luc Brisson. Paris: Flammarion, 2007.
- . *Philèbe*. Ed. Jean-François Pradeau. Paris: Flammarion, 2002.
- . *Protagoras*. Ed. Frédérique Ildefonse. Paris: Flammarion, 1997.
- . *Timée, suivi du « Critias »*. Ed. Luc Brisson. Paris: Flammarion, 1999.
- PORTER, David. *Emerson and Literary Change*. Cambridge: Harvard University Press, 1978.
- RANCIERE, Jacques. « Le poète du nouveau monde. Boston, 1841 – New York, 1855 ». *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris: Galilée, 2011. 79-100.
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm. *Textes esthétiques*. Paris: Klincksieck, 2005.
- SHELLEY, Percy Bysshe. « A Defence of Poetry » dans *The Selected Poetry and Prose of Shelley*. Ed. Bruce Woodcock. London: Wordsworth Poetry Library, 2002. 635-660.
- SIDNEY, Philip. *The Defense of Poesy, otherwise known as An Apology for Poetry*. Boston: Ginn & Company, 1890.
- SMITH, Caleb. *The Prison and the American Imagination*. New Haven: Yale University Press, 2009.
- THOREAU, Henry David. *Collected Essays and Poems*. Ed. Elizabeth Hall Witherell. New York: Library of America, 2001.
- VOELZ, Johannes. « The Recognition of Emerson's Impersonal: Reading Alternatives in Sharon Cameron. » *American Impersonal: Essays with Sharon Cameron*. Ed. Branka Arsić. New York: Bloomsbury Academic, 2014. 73-97.
- WAHL, Jean. *Existence humaine et transcendance*. Neuchâtel: Éditions de la Baconnière, 1944.
- WOOLF, Virginia. *Orlando*. London: Vintage, 2004.
- WORDSWORTH, William, and Samuel Taylor COLERIDGE. *Lyrical Ballads*. New York: Routledge, 2005.