



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

Yves Gardes

L'intérêt d'Emerson pour la poésie se manifeste par les quelque 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'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 passages sont recopiés dans « Poetry and Imagination » et un long extrait est reporté dans « Eloquence », deux essais parus 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 est ainsi 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 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. L'anecdote du berger se double d'ailleurs de l'équivalence introduite entre la pensée et le paradis par la répétition syntaxique 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'enjeu de cet article 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 » fomenté 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 (première section). Il sera alors 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 (deuxième section). Enfin, il faudra souligner le rôle prééminent assigné au poète, érigé en énigmatique « dieu libérateur », dans ce processus de libération (troisième section).

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 thoughts. » (*EL* 420) 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 à 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 chamber » *EL* 421). Emmurée dans cette chambre noire sans aucune percée vers la lumière naturelle, la pensée reste dissimulée 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, fascinés par le théâtre d'ombres dont ils sont dupes.

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 horizon » (*EL* 424). 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

opérateur 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 « The Poet » (*EL* 463). 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 propre » (Constantinesco 101).

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 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 enclosed. » (*EL* 460). 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 live » (*EL* 451) 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 soul. (Smith 128)

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 pérambulation au-delà des limites fixées par la société est proscrite, et tout écart de pensée s'expose au courroux répressif du patriarcat, comme le rappelle Emerson dans « The Young American » (*EL* 219). 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 émersonnienne. 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-Reliance » (Smith 127-128).

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 metres. (*EL* 465)

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.

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 minds » *EL* 420), la philosophie l’est tout autant (« philosophy is still rude and elementary » *W*12:13), 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 la célèbre 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 à un concept 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 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.

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 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*).

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 dark » (*EL* 157). 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 extérieure. 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 intelligible » (*Philèbe* 241). Cette lumière des idées doit ainsi servir de « lanterne » (« lantern » *EL* 420) pour la lecture des inscriptions portées sur les murs de l'intellect, et s'origine dans un « élan 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 pensée (*EL* 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 show » (*EL* 447). 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 peu (*La république* 517a). 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 de 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 see » (*EL* 464). 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 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'influx de la 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 mood » *EL* 458). En faussant compagnie à sa cellule intellectuelle, le poète ouvre la possibilité de formuler la pensée qui se tient en sa présence et de lui donner une expression singulière en l'habillant de termes nouveaux (« that thought which agitated him is expressed, but *alter idem*, in a manner totally new » *EL* 458), 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 mind. » (*EL* 458) Tandis que ses contemporains subissent le même sort que le berger et sont à la fois « aveuglés et perdus dans la tempête de neige » (*EL* 463), 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 « insight » (*EL* 459), 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 others » *EL* 459). 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 toute la charge symbolique du monde naturel. De la même manière que le 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 language » *EL* 454) et qu'il est parlé par tous : « 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, un 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 relèvent ainsi du « remède miracle » (« 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 lumière naturelle éblouissante et peut désormais se jeter au dehors de la caverne platonicienne pour enfin embrasser les images réelles et délaisser 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 things? » (*EL* 21) 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 waiting » (*EL* 450). 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 infinies (*EL* 455).

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 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'ordonnement 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
Circumference – (Dickinson 419)

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. La substitution de la métaphore de la cellule intellectuelle pour 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.

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 appries 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 émersonienne, le poète est celui qui se fonde dans la nature pour en tirer les enseignements qui permettent de combler les apories de l'intellect.

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)¹. 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 chose (*EL* 459).

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

¹ Hegel identifie également cette bipartition des offices poétiques. Pour lui, la poésie est à la fois « contemplation pure » et « expression pure » (Hegel 121)

yielded us a new thought. He unlocks the chains, and admits us to a new scene » (*EL* 463). Le plaisir éprouvé à lecture d'un poème semble ainsi relever d'une véritable abréaction consécutive qui, en plus de « briser les chaînes » (« And now my chains are broken » *EL* 451), autorise la sortie vers le monde libre (« [the] passage out into free space » *EL* 460). 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 roche (« Quickened so, will I unlock / Every crypt of every rock » *CW* 233), 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 rock » *CW* 195). La démolition de la cellule pénitentiaire procède *in fine* de la construction simultanée d'une route vers le « nouveau décor » (« 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 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 émersonien ne s'entend pas pour autant comme un dogme ou un quelconque engagement doctrinal, mais s'envisage au sens étymologique de *religare* (lier, relier)² : le poète use 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

² 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.

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 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 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 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 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 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 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 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* (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. Constamment habité par ces voix, le poète semble délaissier toute identité propre et il se mue ainsi en perpétuel passeur de connaissances sans cesse reformulées. Ainsi érigé en « praticien de l'impersonnel » (« The Way of Life » 27), le poète semble voué à mener une existence tendue dans le flux divin qui traverse toute chose, et donc à « perturber » (« I unsettle

all things » *EL* 412) 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 » 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,

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 scene. (Stevens 147)

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 secrète³ perpétuelle que d'une évasion définitive.

³ 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)

Bibliographie

- Cameron, Sharon. « 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.
- Constantinesco, Thomas. *Ralph Waldo Emerson. L'Amérique à l'essai*. Paris : Éditions rue d'Ulm, 2012.
- Derrida, Jacques. *Foi et savoir*. Paris : Éditions du Seuil, 2001.
- Dickinson, Emily. *The Complete Poems*. Ed. Thomas H. Johnson. London : Faber and Faber, 1975.
- Emerson, Ralph Waldo. *Essays and Lectures*. Ed. Joel Porte. New York : Library of America, 1983.
- . *The Early Lectures of Ralph Waldo Emerson*, Vol. III, 1838-1842. Ed. Robert E. Spiller et 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.
- . *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson*. Vol. ix. Poems. A Variorum Edition. Ed. Albert J. von Frank et Thomas Wortham. Cambridge : The Belknap Press of Harvard University Press, 2011.
- Hegel, Georg, Wilhelm. *Esthétique : textes choisis*. Paris : Presses universitaires de France, 1953.
- Kant, Emmanuel. *Critique de la raison pure*. Ed. Ferdinand Alquié. Trad. Fr. Alexandre J.-L. Delamarre et François Marty. Paris : Gallimard, 1980.
- Platon. *Le banquet*. Ed. Luc Brisson. Paris : Flammarion, 2007.
- . *La république*. Ed. Georges Leroux. Paris : Flammarion, 2004.
- . *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.
- Shelley, Percy Bysshe. « A Defence of Poetry », dans *The Selected Poetry and Prose of Shelley*. Ed. Bruce Woodcock. London : Wrodswoth 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 & the American Imagination*. New Haven : Yale University Press, 2009.
- Stevens, Wallace. *Collected Poetry and Prose*. Ed. Frank Kermode et Joan Richardson. New York : The Library of America, 1997.
- Woolf, Virginia. *Orlando*. London : Vintage, 2004.
- Wordsworth, William, et Samuel Taylor Coleridge. *Lyrical Ballads*. New York : Routledge, 2005.