

« La question sans réponse » : programmatisation ou analogie structurelle ?

Anna PEVOSKI (Zurich)¹

Summary

This article explores possible links relating the composition *The Unanswered Question* by Charles Ives to Ralph Waldo Emerson's poem "The Sphinx". It starts from the observation that the title of the former is a quote drawn from the latter, and the established knowledge that the 20th-century New England composer was deeply interested in and influenced by the 19th-century movement of transcendentalism, in general, and the poet-philosopher Emerson, as one of its most famous exponents, in particular. Highlighting characteristically transcendentalist aspects in Emerson's text, as well as its marked meta-poetic or meta-artistic dimension, it goes on to examine how these aspects might manifest themselves in Ives' piece of music, taking into account programmatic aspects of the latter as well as potential structural analogies, and focusing on a possible meta-artistic interpretation of the brief composition.

Avec la fin du romantisme en littérature et en musique, l'avènement des avant-gardes et la remise en cause du système tonal dans la musique savante contemporaine, le tournant du XIX^e au XX^e siècle marque la transition entre deux moments charnières dans l'histoire de l'interaction « du son et du sens » dans les arts, ainsi que pour les relations entre la poésie et la musique. Dans ce contexte, cette contribution se propose d'examiner les liens entre deux artistes et penseurs nord-américains, novateurs de leurs périodes respectives : le philosophe-écrivain Ralph Waldo Emerson (1803-1883) et le compositeur Charles Ives (1874-1954).

Le rapprochement fait entre eux n'est pas sans fondement, ni sans précédent. Provenant tous les deux de la Nouvelle-Angleterre, ils partagent déjà certains repères socio-historiques et culturels. Et, ce qui est plus significatif, Ives exprime de longue date et à maintes reprises un fort intérêt pour le mouvement du transcendentalisme² en général, et la pensée d'Emerson en particulier, qui n'est pas sans marquer profondément sa propre création artistique. En l'occurrence, il faut par-dessus tout citer sa *Sonate Concord*³, une œuvre dont les quatre parties sont dédiées chacune à des transcendentalistes célèbres – Emerson figurant encore en

premier –, et qui est accompagnée par Ives par une série d'essais (les *Essays Before a Sonata*) contenant des réflexions inspirées par ces personnages.

Le point de départ, et en même temps le point focal, de la présente étude sera la comparaison de deux œuvres spécifiques – « The Sphinx », un poème d'Emerson, et *The Unanswered Question*, une composition par Ives pour groupe de chambre ; et ici encore la mise en parallèle n'est pas fortuite. Comme W. Shirley a été le premier à le remarquer, le titre de la pièce reprend clairement une expression tirée d'un passage central du poème emersonien⁴ (cf. Shirley 1989, 7) : « Thou art the unanswered question » (v. 113), et le fait qu'il s'agisse d'une citation délibérée nous semble être hors de doute. En revanche, on peut se demander (et en effet les interprétations divergent là-dessus) quels sont le degré et la nature des rapports entre les deux œuvres en question. *The Unanswered Question* n'étant pas une musique à texte, la possibilité de la mise en musique au sens strict est exclue. Mais s'agit-il d'une simple dédicace ou d'un hommage de la part d'Ives ? D'une musique à programme ? Ou même d'une adaptation ou traduction du poème en musique ?

L'exploration de ces questions est d'autant plus pertinente à la lumière d'une possible lecture méta-artistique des deux œuvres. Surtout dans des analyses précédentes de la composition d'Ives, les interprétations qui y reconnaissent une programmatique (emersonienne ou autre) ont généralement été opposées à celles qui font valoir une intention méta-réflexive de l'œuvre musicale. En nous fondant sur une analyse attentive à la dimension méta-artistique des deux œuvres, nous désirons proposer une hypothèse d'interprétation qui permettrait de faire coïncider ces deux lignes de réflexion.

« The Sphinx »

Rédigé entre mai et novembre 1840 et publié pour la première fois dans la revue *The Dial* – principal organe de publication des transcendentalistes à cette époque – en janvier 1841, le poème « The Sphinx » occupe une position particulière au sein de l'œuvre emersonienne. Selon la volonté de l'écrivain, il est placé en tête des premières éditions⁵ de ses *Poems* (notamment l'édition bostonienne de 1846), d'où sa caractérisation comme « poème-seuil »⁶ par la critique (cf. Morris 1997). Et en effet, ce texte liminaire permet de cerner et de mettre en lumière de nombreux traits distinctifs et principes centraux de la poétique et de la pensée du philosophe-écrivain. Composé et retravaillé en parallèle à la préparation de la première série de ses *Essays* publiée en 1841, et ayant pour sujet la représentation d'un dialogue métaphysique, le poème regroupe un large éventail de notions et termes clés (cf. Woodberry 1907, 172) de la réflexion philosophique et poétologique d'Emerson.

Puisqu'il s'agit d'un texte extrêmement riche, cette contribution ne pourra que tracer quelques grandes lignes d'une esquisse d'analyse. Cependant, un bref tour d'horizon de passages et d'images significatifs – contextualisés par des références ponctuelles à d'autres écrits – devra nous permettre de dégager certaines pistes d'explication du choix opéré par Ives de citer ce poème. Il n'est pas certain dans quelle mesure ce texte précis lui était familier.

Mais les citations issues d'autres écrits essayistes (plus rarement lyriques) d'Emerson dans ses propres essais témoignent d'une connaissance appréciable du philosophe auquel il avait en outre consacré son *senior essay* (« mémoire de maîtrise »). Et une note de préface accompagnant *The Unanswered Question*, sur laquelle nous reviendrons, laisse, elle aussi, entrevoir une influence emersonienne sur cette composition (cf. McDonald 2004, 281). Ainsi, notre attention sera portée prioritairement sur des aspects qui, d'une part, sont particulièrement représentatifs du transcendantalisme emersonien et qui auraient pu, par là même, s'avérer pertinents du point de vue de la réception de ce dernier de la part du compositeur. Parmi ceux-ci, l'analyse privilégiera en outre des éléments qui, d'autre part, ont trait à la dimension méta-poétique/métalittéraire ou plus généralement méta-artistique du texte, ainsi qu'aux rapports entre les arts.

« [...] a metre-making argument »

L'importance de cette dimension méta-poétique dans « The Sphinx » est d'ailleurs signalée de manière explicite – avant tout par le fait que le poème consiste essentiellement dans la représentation de la rencontre mythique et du dialogue entre la sphinx⁷ éponyme et un poète. Il se compose de dix-sept strophes, dont seize huitains et un quatrain final, avec un schéma de rimes ABXB, qui est typique de la *ballad stanza*, à savoir la strophe de la ballade folklorique. Pour ce qui est du schéma métrique, la versification, reposant sur l'iambe, est plutôt libre. Des dix-sept strophes, douze sont écrites en dimètres iambiques, le premier quatrain de la neuvième en trimètres, tandis que les quatre dernières strophes font alterner, irrégulièrement, trimètres et tétramètres. Qui plus est, à ces irrégularités s'ajoutent des substitutions de iambe par des anapestes, parfois même par des spondées (surtout en début de vers) – des variations admissibles dans les mètres iambiques, mais relativement fréquentes⁸ dans ce poème.

D'ores et déjà, on peut donc noter une certaine flexibilité, voire ouverture de la forme : un régime formel qui s'approche d'une forme fixe, sans pour autant la suivre toujours strictement. Toutefois, en faisant allusion à la ballade, une forme ancienne de poème narratif qui, dans la poésie anglaise, connaît un nouvel essor sous le signe du romantisme, la disposition des rimes et le mètre iambique – à l'instar de la réécriture mythique au niveau du sujet thématique – marquent aussi l'enracinement dans la tradition littéraire et le rattachement à un patrimoine culturel populaire.⁹ En même temps, soit le mètre de base, soit ses modifications sont clairement utilisés pour cadencer et souligner les propos de la scène représentée.

Celle-ci s'ouvre sur la description de la sphinx à moitié endormie, qui prend la parole pour demander qui saura lui révéler le secret qu'elle garde (v. 1-8). La nature de ce secret relatif au destin de l'homme et le sens de son existence (« The fate of the man-child ; / The meaning of man ; », v. 9-10) est présentée par elle dans une série de formules qui, au lieu de le préciser, renforcent davantage son caractère énigmatique. Elle enchaîne, en tissant d'abord l'éloge d'une harmonie cosmique sublime (v. 17-48), résumée dans une métaphore musi-

cale (« By one music enchanted », v. 35), pour lui opposer ensuite une image de l'homme en déphasage total par rapport à cet accord universel, du fait de son état d'esprit malsain (v. 49-56).¹⁰ Ce décalage est tel que la « great mother » (v. 57), une figure allégorique de la nature, s'en épouvante ; et la sphinx conclut en rapportant une gradation de trois questions rhétoriques¹¹, dans lesquelles cette dernière donne voix à sa consternation (v. 61-64).

Le rythme berçant du mètre iambique avec sa pulsation anapestique latente donne à toute cette première partie l'allure d'un chant incantatoire, non sans rappeler le caractère rapsodique souvent associé à la sphinx dans la tradition mythique. Car, de grave et solennel au début, le monologue devient plus fluide, même quelque peu sautillant dans l'évocation de l'harmonie globale, avec une fréquence majeure d'anapestes. À la septième strophe, moyennant un parallélisme de quatre couples de verbes reliés par une rime interne (« He creepeth and peepeth », v. 51) et d'autres sonorités proches, il s'accélère encore, jusqu'à devenir martelant, puis boiteux (grâce à deux spondées), afin de rendre le désaccord de l'homme avec le monde ; et l'accent d'insistance dans les exclamations finales de la « grande mère » se manifeste dans la structure anapestique identique des deux premières questions, dédoublée dans la troisième. L'agencement souple du schéma métrique, qui se conforme pourtant très précisément aux dynamiques internes du texte, fait penser à la célèbre affirmation d'Emerson dans « The Poet », selon laquelle :

[...] 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 animal, it has an architecture of its own, and adorns nature with a new thing. The thought and the form are equal in order of time, but in the order of genesis the thought is prior to the form.¹² (Emerson 1983, 6-7)

Il constitue également un point de rencontre central entre les conceptions artistiques d'Ives et d'Emerson. Que le compositeur lui-même était conscient de ce parallèle émerge nettement de la partie qu'il consacre au poète dans ses *Essays Before a Sonata*. Ici, il emploie le binôme célèbre *substance vs. manner*, d'importance essentielle pour sa propre vision artistique¹³, afin de caractériser Emerson comme « [...] a creator whose intensity is consumed more with the substance of his creation than with the manner by which he shows it to others » (Ives 1969, 21).

Intervient une rupture, lors de l'introduction du deuxième interlocuteur, le poète, marquée par la première occurrence d'un quatrain trimétrique, avant que la strophe ne retombe dans le dimètre. En quatre strophes – longueur qui correspond à celle du tableau de l'univers harmonique dépeint par la sphinx¹⁴ – celui-ci prend alors la défense de l'homme, en expliquant son état d'agitation comme étant justifié par la poursuite inlassable de l'idéal (cf. « love of the Best », v. 74 ; « whose soul seeks the perfect », v. 79), et comme sous-tendu et propulsé cependant par la force d'un amour profond (cf. v. 69, 101), sous-jacent à toutes les apparences temporelles (cf. la métaphore « pictures of time », v. 70, qui postule une analogie entre la création naturelle et celle artistique, et souligne aussi la qualité éphémère et la valence symbolique du monde matériel).

Le deuxième abandon, définitif cette fois-ci, du dimètre pour des tri- et des tétramètres, qui rapproche davantage les strophes de clôture de la *ballad stanza* et contribue, par conséquent, à rehausser leur intensité dramatique, annonce le point culminant de la scène. Provoquée par le défi du poète, qui doute de ses facultés perceptives, la sphinx irritée se redresse et semble vouloir ravalier des mots, mais ne manque pas de répondre de nouveau sur un ton à la fois hautement philosophique et cryptique. C'est à ce moment-là que tombe la phrase d'où la présente analyse tire son origine. En se proclamant être elle-même une compagne de destin du poète (ou plus généralement de l'homme), et en s'identifiant même avec son esprit et son regard (« I am thy spirit, yoke-fellow, / Of thine eye I am eyebeam », v. 111-112 ; cf. Gardes 2018, 86), elle définit le poète (voire l'homme), quant à lui, comme une « question sans réponse », dans les termes suivants (v. 113-120) :

Thou art the unanswered question;
 Couldst see thy proper eye,
 Always it asketh, asketh;
 And each answer is a lie.
 So take thy quest through nature,
 It through thousand natures ply;
 Ask on, thou clothed eternity;
 Time is the false reply.

Ensuite elle se lève, et se lance dans une suite de métamorphoses alchimiques, passant par tous les états d'agrégation et les couleurs du prisme. Le poème se termine sur cette image, qui ouvre une panoplie d'interprétations possibles, et les derniers mots de la sphinx (« Who telleth one of my meanings, / Is master of all I am », v. 131-132) parviennent au poète par les mille voix de l'« universal dame » sous toutes ses formes démultipliées.

L'esprit de Concord(e)

En passant en revue cette réflexion métaphysique sous forme de poème, on est frappé par un système très complexe, surtout dans ses conséquences et prolongements, qui repose toutefois sur une vision du cosmos, dont les paramètres fondamentaux peuvent être délinés de manière concise : le caractère irréductible du mystère de l'« être », l'idéal de l'harmonie cosmique, l'esprit questionneur de l'homme, le primat de l'unité sur la multiplicité, de l'essence sur les apparences, et du surtemporel ou de l'éternel sur le temps. On y décèle l'influence de sources telles que le platonisme, le mysticisme chrétien, le kantianisme, les Védas hindous et le romantisme allemand et anglais sur Emerson (et sur le transcendantalisme en général), de même que sa propre orientation idéaliste (cf. Kaenel 1987).

Il reste pourtant à nommer encore un facteur de grande pertinence, selon nous, pour le fonctionnement de ce modèle philosophique, ainsi que pour ses ramifications poétologiques

et méta-artistiques, à savoir son aspect relationnel et « communicatif ». En considérant de près, à tour de rôle, les composantes du tableau, ou mieux les « acteurs » de la scène présentée par « The Sphinx », on est amené à découvrir à chaque fois des tendances, de la part de ceux-ci, visant à entamer le dialogue entre eux. Plus précisément, ils sont fondamentalement animés par le désir de s'exprimer ou de trouver expression.

Pour en convoquer le cas le plus surprenant sous cet aspect, ceci est même vrai du « secret du monde », tel qu'il s'exhibe dans la rencontre allégorique du poète et de la sphinx, gardienne de ce mystère. À l'encontre de sa connotation mythologique d'« étrangleuse », la sphinx emersonienne semble favoriser la parole. Lassée, en ouverture, de l'attente de quelqu'un qui dira son secret, elle se ranime à la réponse du poète, au point de se « dépitri-fier » (cf. v. 122). Dans un renversement du mythe œdipien, vers la fin, elle revêt elle-même le rôle d'oracle, avant de laisser son rocher pour se lancer, non pas dans l'abîme, mais dans les airs. En outre, si elle n'est pas « vaincue » par le poète, la réponse de celui-ci déclenche néanmoins une transformation de son état, et elle s'identifie explicitement au poète et à sa quête de vérité.¹⁵ Son secret – décliné auparavant dans sept formules énigmatiques¹⁶ qui rappellent le livre scellé de sept sceaux – garde son caractère mystérieux et insaisissable, lorsqu'elle se dérobe à la prise du poète par ses métamorphoses finales, encore articulées en sept phases. Cependant, tout en mettant fin au dialogue, ces métamorphoses semblent aussi faire écho au discours du poète, en fournissant une épreuve du constat que les « images du temps ; / [...] s'évanouissent dans la lumière / De leur signification sublime » (v. 70-72). Et, tout en l'avertissant que « chaque réponse est un mensonge » (v. 116) – peut-être simplement pour l'empêcher de se croire déjà détenteur de la vérité définitive –, la sphinx l'aiguillonne aussi vers un prolongement de son questionnement.

Cette représentation correspond pleinement à la notion de « l'Unité », de « l'Un éternel » ou de « l'Âme Suprême » (Emerson 2010, 84), comme elle se dessine dans les écrits d'Emerson, et s'explique davantage à la lumière de passages contenus dans ses essais concernant ces termes. Pour Emerson le « tout universel » constitue en effet un grand mystère caché en pleine lumière, dans le sens qu'il conçoit toute la création comme l'ensemble des émanations d'un esprit divin unique¹⁷, cherchant à s'exprimer sous forme de symboles, et « s'offrant [...] à l'esprit pour être dit et nommé » (Emerson 2010, 179) : « Il semble y avoir une nécessité pour l'esprit à se manifester sous forme matérielle ; [...] » (Emerson 2010, 33) S'il garde son caractère énigmatique aux yeux de l'homme, ce n'est pas en se renfermant hermétiquement sur soi, mais au contraire parce qu'étant infini et surtemporel, il éclate sous une myriade illimitée de formes, sujette, par surcroît à de continuelles transformations.¹⁸ Mais bien que « [l]a condition de chaque homme [soit] une réponse sous forme hiéroglyphique aux questions qu'il pourrait poser » (Emerson 2010, 15), selon Emerson, « [l]a plupart des gens ne voient pas le soleil » (Emerson 2010, 18), déroutés par la distrayante variété des apparences ou par des idées préconçues. Courant le risque de vivre dans le monde comme un étranger, l'homme n'a, pour autant, qu'à se retourner vers l'intérieur de lui-même (cf. aussi Smith 2003), dans une sorte d'ascèse spirituelle. Son âme faisant partie elle-même de l'esprit universel, elle est intrinsèquement à même d'en percevoir les mouvements :

Nous voyons le monde morceau par morceau, le soleil, la lune, l'animal, l'arbre ; mais le tout, dont ces derniers sont les lumineuses parties, c'est l'âme. L'horoscope des âges ne peut être déchiffré que dans la vision de cette Sagesse et c'est en nous reposant sur nos meilleures pensées, en cédant à l'esprit de prophétie, inné en chaque homme, que l'on peut savoir ce qu'il nous dit. (Emerson 2010, 85)

Microcosme et macrocosme se correspondent, donc, et par cela le dialogue évoqué entre l'homme et le cosmos dans « The Sphinx » se révèle être ultimement une communication de l'esprit universel avec soi-même. Dans un mouvement circulaire¹⁹, la « musique » de l'univers, unique à l'origine (cf. « By one music enchanted », v. 35), se répand dans une polyphonie pour pouvoir s'exprimer, visant pourtant toujours à rétablir l'harmonie et la concorde pour mieux se faire entendre, et se faire connaître par de nouvelles voix. En ceci, enfin, le tableau rejoint, en plus, ce qu'Emerson lui-même considère être l'axiome central du « mouvement de Concord » : la valeur primordiale et prééminente accordée à l'intuition.²⁰

La poésie et la musique

De ces prémisses découle l'importance que l'art en général, et surtout la figure du poète détiennent pour le rapport entre l'homme et le cosmos, dans la pensée d'Emerson, telle qu'elle émerge aussi dans « The Sphinx ». Car, selon lui, l'art naît de la même intuition nécessaire pour percevoir le réel plus globalement, et s'exprime dans un langage symbolique analogue à celui de l'esprit universel. Et puisque, dans ce modèle, l'imagination et l'art ouvrent la voie à la vérité – et que l'art acquiert par conséquent une fonction herméneutique –, la spéculation métaphysique, à l'inverse, est colorée par des considérations méta-artistiques, raison pour laquelle le dialogue « The Sphinx » met en scène un poète pour réfléchir sur la condition humaine.

Face à l'« embarrassante variété » du monde, c'est éminemment la création artistique²¹, qui par ses procédés « de réduction et de sélection », qui, selon Emerson, caractérisent toute activité spirituelle, sait « transmettre un sens plus large grâce à des symboles plus simples » (Emerson 2010, 156, 153, 154), pour rendre la réalité intelligible.²² Et prenant pour acquis que « les fontaines d'où coule le fleuve du temps, ainsi que ses créatures, sont intrinsèquement idéales et belles » (Emerson 2010, 168), il en dérive que le poète, étant l'« homme de la beauté » (Emerson 2010, 168) est prédisposé à guider la confraternité humaine dans la perception de ce mystère (cf. aussi l'antithèse, encore musicale, des vers 67-68, par laquelle le poète déclare que les chants sombres de la sphinx sont agréables à ses oreilles).

Or, cette prédisposition n'est pas nécessairement à envisager comme une supériorité native de l'artiste ou du poète – la théorie d'Emerson ne se veut pas élitaire dans ce sens, bien qu'elle emploie aussi le terme « génie » (cf. Montégut 1850). L'intuition étant innée à tous les esprits, c'est plutôt en évitant les écueils qui peuvent entraver la perception du réel, et son expression véridique, autant que possible, que l'homme réussit à devenir un « œil trans-

parent » (Emerson 2010, 19) – lors de moments privilégiés de révélation²³, dans lesquels il « voit le flot ou la métamorphose » (Emerson 2010, 179) –, et à « transforme[r] le monde en verre » (Emerson 2010, 179) à son tour. Comme indiqué ci-dessus, il s’agit pour lui de pratiquer une forme d’ascèse, de « purg[er] son œil » par « [u]ne vie en harmonie avec la Nature, l’amour de la vérité et de la vertu » (Emerson 2010, 33), ce qui confère un aspect manifestement moral à cette philosophie poétique. Celle-ci lui permettra de « s’enivrer » des influences simples de la nature,²⁴ et de contribuer à l’œuvre de la création naturelle, en fonction d’un habitus d’artiste, défini plus par une disponibilité ou par l’intégrité et l’ouverture d’esprit (Corrigan 2010, 454), une « sympathie religieuse » (Montégut 1847, 475), que par une quelconque compétence active apprise :

Cette pénétration, qui s’exprime par ce qu’on appelle l’Imagination, est une sorte de vision supérieure, qui ne s’acquiert pas par l’étude, mais par l’intellect [...] qui devient ce qu’il perçoit, en partageant le chemin, le cheminement tortueux des choses à travers les formes, et en les rendant ainsi translucides aux yeux des autres. Le chemin des choses est silencieux. Accepteront-elles qu’une voix les accompagne ? Elles ne supporteront pas un espion ; mais un amant, un poète, transcendance de leur propre nature, elles le toléreront. S’il veut être à même de bien nommer les choses, le poète doit se soumettre à l’aura divine qui respire à travers les formes et les accompagner. (Emerson 2010, 183)

C’est donc en canalisant la dynamique même de l’esprit universel, qui saura le guider à émuler sa démarche, que le poète sera capable de trouver un langage de symboles universellement compréhensibles. Quoiqu’il puisse rester méconnu de ses contemporains – ce qui est même probable, selon Emerson, car il se heurte aux systèmes et dogmes ossifiés –, il peut être confiant que ses œuvres d’art véritables resteront susceptibles de dégager une force libératrice (cf. Emerson 2010, 187) et de déclencher de nouvelles révélations.²⁵ Le philosophe l’encourage à persévérer dans l’optimisme de pouvoir communiquer quelque chose de précieux, en se tenant à l’expression authentique – bien qu’elle soit toujours imparfaite et provisoire – des bribes de vérité glanées lors de moments de révélation. Et d’être certain que ces vérités qui renvoient toujours aux mêmes principes de beauté et de bonté de l’esprit universel, en se manifestant pourtant toujours sous de nouvelles formes, sont continuellement en attente d’un poète (cf. Emerson 2010, 172) qui les chantera.

Les correspondances de cette poétique métaphysique avec le portrait du poète dressé dans « The Sphinx » sont évidentes, et inversement, le réseau intertextuel fourni par les essais clarifie certaines tournures du poème, qui sans cela resteraient obscures. Un autre constat que l’on peut tirer de ces écrits emersoniens est qu’ils ne se limitent nullement à la seule poésie. Fréquentes sont les références à d’autres genres artistiques, parmi lesquels souvent la musique, et même les représentations de la poésie et du poète sont parsemées de métaphores musicales, ce qui vaut davantage pour les évocations de l’esprit ou de la beauté universels. D’un côté, cela est dû justement au fait que pour Emerson toutes les formes d’expression de l’esprit « parlent le même langage ». De l’autre côté, les exemples indiquent que des termes

pour l'expression verbale l'aident à saisir ce qui est « nommé » ou communiqué par la poésie ou la musique, tandis qu'il trouve des termes musicaux plus aptes à suggérer ce qu'ils saisissent, « chantent », ou transportent de l'ordre de l'ineffable.²⁶ Selon l'opinion d'un autre artiste, du domaine de la musique, cette fois-ci :

[...] language leads a double life; it has a communicative function *and* an aesthetic function. Music has an aesthetic function only. [...] a phrase of music is a phrase of art. It may be good or bad art, lofty or pop art, or even commercial art, but it can never be prose in the sense of a weather report [...]. Language must therefore reach even higher than its linguistic surface structure, the prose sentence, to find the true equivalent of musical surface structure. And that equivalent must of course be *poetry*. (Bernstein 1976, 79)

Cela nous conduit enfin à l'autre terme de notre comparaison, à savoir *The Unanswered Question*. Le compositeur et chef d'orchestre Leonard Bernstein, que nous venons de citer, choisit précisément ce titre pour un cycle de six conférences données à Harvard en 1973, ponctuées par de multiples références à la pièce d'Ives. Dans ces *Norton Lectures*, il mène une recherche diachronique sur ce qu'en s'inspirant de la linguistique de Chomsky il appelle une théorie « musico-linguistique »²⁷. Suivant l'hypothèse d'une universelle « compétence musico-grammaticale » innée (Bernstein 1976, 29), il en explore les conséquences potentielles pour la compréhension des possibilités expressives de la musique. Après avoir constaté qu'un langage musical, quel qu'il soit, ne peut être qu'« entièrement métaphorique » (Bernstein 1976, 139-140) – le terme « métaphore » étant utilisé dans un sens très large, qui rapproche ses effets de la notion de « poéticité » de Jakobson (nom qu'il cite, effectivement, peu après), comprenant toute « transformation » (comme l'inversion, l'augmentation, l'opposition, etc.) du matériel linguistique ou musical susceptible de créer de l'« ambiguïté » et de favoriser ainsi une perception esthétique (Bernstein 1976, 109) –, il examine ensuite l'emploi fait de ces « métaphores » dans la composition. Et, en introduisant la distinction entre « métaphores musicales extrinsèques », « intrinsèques » et « analogiques » (Bernstein 1976, 131, 133), il s'intéresse avant tout, dans l'analyse des œuvres musicales, à l'expressivité atteinte par des moyens propres et sans référence à la signification extra-musicale, puisqu'il considère que de cette qualité, principalement, dérive la capacité de la musique de « nommer l'innommable » (Bernstein 1976, 140).

The Unanswered Question

Dans l'optique de l'approche de Bernstein, *The Unanswered Question*, œuvre pour groupe de chambre de Charles Ives de 1908, devient une mise en scène emblématique, « the sharpest comment, the most trenchant description », « an almost graphic representation » (Bernstein 1976, 268) de ce qu'il caractérise comme la « crise musicale » du XX^e siècle : la floraison, dans la musique savante, d'une ambiguïté toujours majeure, chromatique et « syntaxique »,

dès la période tardive du romantisme, aboutissant finalement à un point de bascule, avec la remise en cause totale de la tonalité – base universelle de l’harmonie – par la musique atonale ou « non-tonale » (Bernstein 1976, 235-267). Pour lui, la « question sans réponse », purement méta-musicale, formulée par la pièce, est de savoir où va la musique contemporaine – question qu’il pose lui-même tout au début de son cours (Bernstein 1976, 5) et qui jalonne son étude.

À un niveau très abstrait, la structure novatrice de la brève composition d’Ives se prête certainement à une telle interprétation. L’œuvre est caractérisée essentiellement par une superposition de trois strates – indépendantes, de prime abord, sur le plan tonal, rythmique, et dynamique –, représentées par les trois groupes composants de l’ensemble instrumental : (1) un quatuor à cordes, qui joue très doucement, très lentement et sans pulsation régulière perceptible, une progression d’accords diatoniques, commençant en *sol majeur*, et constituant une sorte d’arrière-plan ; (2) la trompette soliste, qui entonne une brève figure mélodique atonale en triolets, réitérée sept fois de la même manière au cours de la pièce ; (3) quatre flûtes (ou d’autres bois) qui, six fois, « font réplique » à la trompette, au moyen de figures atonales et dissonantes, en s’accéléralant et devenant plus fortes à chaque fois, mais restant muettes après la dernière exécution du motif de la trompette, qui s’éteint à son tour, tandis que les cordes restent seules sur l’accord en *sol majeur*.

Selon Bernstein, il s’y exprime parfaitement le dilemme de la musique contemporaine, tiraillée entre les deux pôles de la tonalité et de la clarté syntaxique, d’une part, et de leur remise en cause radicale par l’atonalité et la confusion syntaxique d’autre part, en quête d’une expressivité majeure (Bernstein 1976, 269). Cette interprétation concise de l’œuvre d’Ives est très suggestive et ouvre effectivement la voie à de fascinantes réflexions musicologiques, musico-philosophiques et « musico-poétiques ». Par surcroît, elle a le grand mérite, du point de vue de l’interrogation menée par la présente étude, de mettre en avant une possible signification méta-artistique de la composition, ce qui constituerait un premier parallèle avec le poème emersonien. Néanmoins, en fonction de la visée globale de sa recherche, Bernstein, de son propre aveu, laisse de côté certains aspects spécifiques de la composition. En l’espèce, il ne prend guère en considération la note de préface dont Ives accompagne son œuvre lors de la publication, ni la portée métaphysique auto-proclamée de celle-ci. Et à la lecture de certaines assertions de la part d’Ives²⁸ à propos de ses expérimentations musicales, on pourrait légitimement se demander si la crise que constate Bernstein, fut ressentie par Ives avec la même urgence. En revanche, pourrait-on estimer que la possible synthèse que propose Bernstein, plus loin, pour la tension dialectique irrésolue : « How does the wild thought strike you that *all* music is ultimately and basically tonal, even when it’s nontonal? » (Bernstein 1976, 291) semblerait comporter en elle-même une nuance d’harmonie universelle emersonienne.

En un certain sens, en tout cas, *The Unanswered Question* est manifestement – aussi – une musique à *programme* (cf. McDonald 2004, 266). Sa préface, qui va bien au-delà des indications nécessaires pour l’exécution correcte, définit les groupes de l’instrumentation de la manière suivante : (1) les cordes représentent « les Silences des Druides – Qui ne savent, ni ne voient, ni n’entendent rien » ; (2) la trompette déclame « la Question Pérenne de

l'Existence » prononcée « du même ton de voix à chaque fois » ; (3) les bois « et d'autres êtres humains » entreprennent « la Recherche (ou « Chasse ») de la Réponse ». Cette poursuite devient plus active, la dispute des réponses aboutissant à une « conférence secrète », après laquelle ils « semblent reconnaître une futilité » et « commencent à se moquer de la Question ». Leur « querelle est terminée pour l'instant », et « après qu'ils disparaissent, la Question est posée pour la dernière fois » et on entend les « Silences » dans une « Solitude Sereine » (« Sans Trouble »).

Dans la scène ébauchée, la référence à un cadre métaphysique est explicite.²⁹ Et, à la lumière des lectures emersoniennes faites ci-dessus, d'autres correspondances s'imposent : une harmonie sous-jacente, caractérisée comme un cheminement silencieux, la frénésie des hommes dans leur quête de réponses, le mouvement circulaire qui retourne à la tranquillité, et le foisonnement de la polyphonie qui retombe dans le silence. Même le rôle de l'art (du poète, du compositeur ?), ou au moins de l'intuition, semble être indiqué par la personnification de la trompette, moyennant l'expression « ton de voix », puisque, selon la cosmologie transcendantaliste, il incombe à l'homme d'exprimer les émanations de l'esprit à haute voix. Cette dimension méta-artistique est renforcée et illustrée davantage, si le titre de la composition est compris comme un renvoi au poème « The Sphinx », en particulier. Alors, le constat « Thou art the unanswered question » devient une identification de la « question-trompette » ivesienne et de l'individu intuitif dans son incarnation idéale : le poète ou l'artiste. Le calme du début est connoté de la « somnolence » qui précède sa venue. Les dissonances représentent le désaccord avec l'esprit universel ou la distraction de nombreux êtres humains ; tandis que la simplicité de la phrase de la trompette et sa répétition imperturbable évoquent le caractère simplificateur de l'art et l'insistance de l'artiste dans son questionnement. En outre, certaines *analogies structurelles* émergent entre le texte lyrique et l'œuvre musicale – à savoir la centralité du dialogue, simulé par les groupes instrumentaux distincts ; et le calme auquel font suite l'introduction d'un conflit d'abord, et puis sa résolution, figurés comme l'alternance de consonance et de dissonance.

Pour des procédés musicaux plus spécifiques, comparables aux « métaphores musicales » de Bernstein, nous renvoyons à l'analyse musicologique rigoureuse de McDonald³⁰, qui fournit de précieuses indications à l'égard. Entre autres, l'étude met en relief que les cordes anticipent souvent le « matériel mélodique » des flûtes (McDonald 2014, 117-118) – comme par des lignes diatoniques descendantes, imitées ensuite par les lignes chromatiques des flûtes, qui n'arrivent pourtant pas au même point. McDonald relève aussi des continuités dans la composition de ces « Réponses », certaines d'entre elles « reprenant, après leurs pauses, là où d'autres se sont arrêtées » (McDonald 2014, 110), ainsi que deux moments – après la « conférence secrète » et la dernière réplique – qui indiquent la possibilité de reprises *da capo*, *ad libitum* et *ad infinitum*, respectivement (McDonald 2014, 111-112). Enfin, l'analyse révèle un passage particulièrement intéressant du point de vue « métaphorique », dans lequel le premier violon, après le début de la « conférence secrète », entonne une seule fois un motif très similaire, dans son profil, à celui de la trompette, mais constituant un geste cadentiel en *do majeur* (McDonald 2014, 117-118).

Quant à la fonction de ces procédés, nous voudrions en proposer une interprétation légèrement différente, car ils nous semblent concorder parfaitement avec une explication méta-artistique³¹ de la pièce musicale, qui inscrit celle-ci dans une « poésie musicale » métaphysique présentant de fortes affinités emersoniennes. Loin d'opposer un silence hostile ou seulement indifférent à la quête de l'homme, ici encore le cosmos harmonique s'offre sans trêve à la découverte, dans ses « anticipations ». Toutefois, la plupart des hommes, soit se laissent égarer par la variété, courant après chaque nouvelle manifestation de celle-ci, soit restent bloqués par la tradition (leurs « lignes » de continuité) et dans la temporalité. L'esprit ouvert de l'artiste, en revanche, malgré la moquerie des autres, tient ferme dans sa déclaration d'une révélation authentique surtemporelle, qui, bien qu'imparfaite (par rapport au *do majeur*³² des cordes), résonne, par le motif du violon, avec une vérité du fond de l'« être ». Et quoique les réactions négatives puissent se renouveler (*da capo*), la répétition de la confrontation pourrait aussi donner lieu à son dépassement.

Le vrai protagoniste de la composition serait, donc, encore l'esprit à la fois réceptif et créateur de l'art, pour lequel la sphinx d'Emerson ne pose pas de risque, et qu'on pourrait caractériser dans les mêmes termes qu'emploie Ives pour les révélations spirituelles d'Emerson : « the soul of humanity knocking at the door of the divine mysteries, radiant in the faith that it will be opened – and the human become the divine! » (Ives 1969, 36) Dans quelle mesure tous les renvois implicites et explicites au poème d'Emerson contenus dans la pièce d'Ives sont-ils une conséquence de l'aspect programmatique de l'œuvre ? Dans quelle mesure les analogies esthétiques entre ces deux œuvres méta-artistiques naissent-elles en revanche organiquement de conceptions artistiques profondément affines ? Ou d'un hommage d'Ives à un artiste et à une sensibilité de l'art, qui l'inspiraient vivement ? Ces questions restent ouvertes, et peut-être le débat ne doit pas être tranché, s'il est vrai que « modern musicology has accepted, and learned to live with, the ambiguity that persists in the coexistence of programmatic and absolute types of listening » (Gann 2017, 39).

Emerson, pour sa part, sans doute aurait-il apprécié avoir inspiré une telle œuvre – le poète qui, tout en affirmant ne pas avoir l'oreille musicale, prononça :

So is Music an asylum. It takes us out of the actual & whispers to us dim secrets that startle our wonder as to (what)who [sic] we are & for what, whence & whereto. All the great interrogatories like questioning Angels float in on its waves of sound. (Emerson 1969, 137)

Notes

- 1 Anna Pevoski est doctorante et assistante de littérature française moderne à l'Université de Zurich. Elle prépare une thèse en littérature comparée qui porte sur deux auteurs de la première moitié du XX^e siècle italien et français, Cesare Pavese et Albert Camus.
- 2 Il s'agit d'un courant philosophique, spirituel et littéraire hétéroclite, né dans les années 1830 en Nouvelle-Angleterre, qui, puisant dans des sources soit occidentales (platonisme, Swedenborg,

- Kant) soit orientales (hindouisme, confucianisme), vise globalement à surmonter le dualisme esprit-matière et accorde une place centrale à la conscience individuelle. Cf. Kaenel (1987).
- 3 Nommée d'après la ville de Concord, Massachusetts, lieu (et symbole métonymique) de rencontres des intellectuels transcendantalistes.
 - 4 Nous le citons ici d'après l'anthologie de la Belknap Press (Emerson 2015, 3-7) qui repose sur le vol. 9 des *Collected Works* (Emerson 2011). La traduction est celle fournie par L. Revol-Marzouk en notes de bas de page de son étude (Revol-Marzouk 2003, 574-575, notes 25, 26, 27, 28, 29), à l'exception de quelques légères modifications de la ponctuation introduites pour harmoniser les deux versions. Les deux textes sont reproduits en appendice.
 - 5 La décision de le reléguer à une place moins importante dans les éditions suivantes fut prise par son fils Edward, qui craignait qu'un texte trop hermétique en ouverture ne décourage les lecteurs. Cf. Revol-Marzouk (2003, 569-570) ; Gardes (2018, 73).
 - 6 Le terme est encore plus heureux grâce à un détail de la biographie emersonienne : un heurtoir en forme de sphinx sur la porte d'entrée de la maison qu'il habitait à Concord de 1834-35 (construite par son grand-père), veillait en effet symboliquement sur son seuil pendant ce séjour-là. Cf. la note d'introduction par Albert von Frank (Emerson 2015, 3).
 - 7 Des deux substantifs utilisés par L. Revol-Marzouk pour distinguer « le sphinx » égyptien de « la sphinx (ou sphinge) » hellénique (cf. Revol-Marzouk 2003, 63), nous optons ici pour le terme au féminin, soit par souci de cohérence avec l'emploi des pronoms féminins en anglais par Emerson, soit pour marquer la « confusion opérée » souvent, et aussi dans le cas de ce poème, entre l'imaginaire mythologique grec et égyptien (cf. Revol-Marzouk 2003, 567, 593-597 ; Smith 2003, 853).
 - 8 L'impression d'un mètre hybride (cf. « iambic-anapestic dimeter » ; Packer 2004, 99) est davantage renforcée par l'alternance de vers féminins et masculins, qui favorise l'« enjambement métrique » (« metrical enjambment » ; Morris 1997, 560) et par conséquent l'ambiguïté ou l'oscillation iambique-anapestique (cf. aussi Revol-Marzouk 2003, 599-600) – d'autant plus que la disposition des rimes aussi contribue à donner aux huitains dimétriques l'allure de quatrains tétramétriques. Par exemple : « Who'll *tell* me my *se-cret*, / The *ag-es* have *kept?* – [/] I a-*wait*-ed the *seer*, While they *slum*-bered and *slept*, – » (v. 5-8).
 - 9 Cf. une remarque tirée de son essai « Art » : « [...] il convient que l'artiste utilise les symboles en vigueur à son époque et dans son pays, s'il veut communiquer à ses contemporains sa vision plus large. C'est ainsi que la nouveauté, en art, se fonde toujours sur de l'ancien. » (Emerson 2010, 154) Un amalgame encore plus frappant, en base à des contrastes plus forts, entre tradition et innovation, marque d'ailleurs aussi la « poésie musicale » de Charles Ives, qui fait souvent emploi de citations musicales provenant de la musique populaire (p. ex. hymnes) et savante (cf., entre autres, Vinay 1998, 99).
 - 10 Le contraste est rendu plus aigu par un procédé de « dislocation » sémantique, une sorte d'hyppallage, par laquelle certaines qualités positives et même des traits physiques (p. ex. « [e]rect », v. 17) typiquement associés à l'homme sont attribués à d'autres êtres vivants, ou même à des objets inanimés personnifiés (p. ex. « The waves, unashamed, / [...] / Play glad [...] », v. 25-27), peu avant la description de l'homme en termes négatifs.

- 11 « Who has drugged my boy's cup? / Who has mixed my boy's bread? / Who, with sadness and madness, / Has turned my child's head? »
- 12 « [...] ce n'est pas le mètre, mais l'argument qui le fait naître, qui constitue un poème : une pensée si passionnée et si vive que, comme l'esprit d'une plante ou d'un animal, elle a son architecture propre et orne la nature d'un élément nouveau. La pensée et la forme sont égales dans l'ordre du temps, mais dans l'ordre de la genèse, la pensée est antérieure à la forme. » (Emerson 2010, 172)
- 13 Cf. Ives (1969, 77) : « [...] we are going to be arbitrary enough to claim [...] that substance can be expressed in music, and that it is the only valuable thing in it. »
- 14 Hors de mettre en parallèle les deux modèles d'harmonie, cette correspondance établit aussi un lien entre les deux interlocuteurs, dans un geste précurseur de la confusion identitaire effectuée entre la sphinx et le poète dans la partie finale du poème.
- 15 Cf. « Of thine eye I am eyebeam » (v. 112). Le terme « eyebeam » qui, en le comparant à un rayon de lumière ou de soleil, met le regard en rapport métaphorique avec l'éclaircissement, contribue à associer celui-ci (et donc la sphinx aussi) à la recherche de la vérité – lien qui est d'ailleurs indiqué par la personnification « thy proper eye, / Alway it asketh, asketh » (v. 115).
- 16 Selon Gardes (2018, 77), déjà la fragmentation syntaxique de la strophe, interrompue par un point-virgule presque à chaque vers, « [...] inscrit le secret [...] dans un questionnement métaphysique aussi complexe qu'irréductible à quelque proposition langagière ».
- 17 Cf. Emerson (2010, 174-175) : « L'âme fait le corps [...]. C'est ainsi que, soudain, nous ne nous trouvons plus dans la spéculation critique, mais dans un lieu saint que nous devrions fouler avec prudence et révérence. Nous nous tenons devant le secret du monde, là où l'Être devient Apparence et où l'Unité devient Variété. »
- 18 Ainsi, il garde aussi sa valeur aux yeux de l'homme, assurant la continuation du « dialogue », car : « Une beauté qui n'est pas explicable nous est plus chère qu'une beauté que nous comprenons totalement. C'est la nature en tant que symbole, la nature qui atteste le surnaturel [...], qu'il chérit par des rites bruts mais sincères. » (Emerson 2010, 176) On pourrait citer un contre-exemple intéressant provenant de la littérature italienne presque contemporaine, la *Storia del genere umano* de Giacomo Leopardi (1824) – un conte philosophique dans lequel la variété du monde est accrue par les dieux dans le but (voué à l'échec) de contrer l'ennui désespéré de l'homme.
- 19 Dans la pensée d'Emerson, la figure du cercle, auquel il dédie un de ses essais, n'est pas connotée de rigidité ou de fixité, mais au contraire de la fluidité de la nature, conçue comme une répétition « [...] port[ant] en elle la possibilité d'être surpassée » (Emerson 2010, 67). Et plausiblement de nombreuses figures stylistiques « cycliques » (cf. le chiasme « And under pain, pleasure, – / Under pleasure pain lies. », v. 99-100) dans « The Sphinx » s'expliquent-elles ainsi.
- 20 Cf. Emerson (2010, 113) : « Même si, comme nous l'avons dit, il n'existe pas de pur transcendantaliste, la tendance à respecter les intuitions et à leur donner, au moins dans notre credo, toute autorité sur notre expérience, a profondément coloré les discours et la poésie de notre époque ; et l'histoire du génie et de la religion de ces temps-ci [...] sera l'histoire de cette tendance. » Cf. aussi Ray (1974, 219).
- 21 Cf. Emerson (2010, 26) : « L'Art est donc une nature distillée par l'alambic de l'homme. »

- 22 Cf. Emerson (2010, 156) : « Et donc [...], c'est, depuis toujours, la fonction de l'art que d'éduquer la perception de la beauté. Nous sommes immergés dans la beauté, mais nos yeux n'ont pas une vision claire. Il faut, grâce à l'exposition de traits caractéristiques, assister et guider ce goût qui dort. Nous sculptons et nous peignons, ou bien nous contemplons ce qui est sculpté et peint, comme des étudiants du mystère de la Forme. La vertu de l'art réside dans le détachement, dans la faculté d'isoler un objet parmi toute cette embarrassante variété. Tant qu'une chose n'a pas été dissociée du lien qui unit toutes les choses, il peut certes y avoir plaisir et contemplation, mais en aucun cas pensée. [...] Le nourrisson gît dans un bien-être extatique, mais sa personnalité propre et ses possibilités d'action dépendent de ses progrès quotidiens en matière de différenciation des choses, de capacité à traiter avec elles isolément. L'amour et toutes les autres passions concentrent l'existence entière autour d'une forme unique. »
- 23 Cf. Emerson (2010, 32) : « Quand, dans les heures heureuses, il médite sur ce miracle, le sage se demande s'il n'est pas aveugle et sourd le reste du temps. »
- 24 Cf. Emerson (2010, 18) : « Lorsque l'on est en bonne santé, l'air est un cordial aux vertus incroyables. » Dans ce contexte, Emerson (2010, 185) évoque aussi l'exemple de jouets qui détournent les yeux des enfants des objets de la nature, auquel on peut opposer l'idéal décrit dans « The Sphinx » : « The sun is its toy » (v. 44).
- 25 Cf. la caractérisation donnée par Ives (1969, 12) : « He does not try to reveal, personally, but leads, rather, to a field where revelation is the harvest-part [...]. »
- 26 Par exemple la « musique muette » (Emerson 2010, 22) de la beauté naturelle, rendue encore plus mystérieuse par l'oxymore.
- 27 Les traductions non référencées sont miennes.
- 28 Cf. Ives (1969, 117) : « But quarter-tones or no quarter tones, why tonality as such should be thrown out for good, I can't see. Why it should be always present, I can't see. It depends, it seems to me, a good deal – as clothes depend on the thermometer – on what one is trying to do, and on the state of mind, the time of day or other accidents of life. »
- 29 En outre, le caractère métaphysique est accentué par le sous-titre de la composition (*A Cosmic Landscape*), et aussi, comme fait noter W. Rathert, par son placement en diptyque avec *Central Park in the Dark*. Selon Rathert (1987), ce procédé, qui « réunit de façon évidente les deux aspects : le local, lié à l'époque et le général, au-delà du temps », exemplifie un trait essentiel de la musique d'Ives, dans laquelle « se reflète clairement le rapport de tension entre le quotidien et l'expérience métaphysique de la nature ».
- 30 Cette analyse combine une approche structurelle musico-narratologique avec l'interprétation programmatique (en base à la note de préface, et à des références à « The Sphinx »), cf. McDonald (2004) ; McDonald (2014, 103-126).
- 31 Cette alternative est évoquée brièvement vers la fin de l'analyse de McDonald dans deux variations : d'envisager l'esprit d'Emerson comme faisant partie de la sagesse universelle (des cordes) ; de considérer la querelle entre la trompette et les flûtes comme une représentation autobiographique du défi de la tradition musicale par les œuvres d'Ives. Mais surtout le deuxième point n'est pas développé davantage. Cf. McDonald (2014, 125-126).

32 Selon McDonald, cette tonalité symbolise souvent le divin, la vérité et l'harmonie dans les compositions d'Ives, cf. McDonald (2014, 118).

Bibliographie

- Baron, Carol K. : « Dating Charles Ives's Music: Facts and Fictions ». In : *Perspectives of New Music* 28,1 (1990), 20-56.
- Bernstein, Leonard : *The Unanswered Question. Six Talks at Harvard*. Cambridge (MA)/London : Harvard University Press, 1976.
- Burkholder, J. Peter : *Charles Ives. The Ideas Behind the Music*. New Haven/London : Yale University Press, 1985.
- Cooke, Antony : *Charles Ives and His Road To the Stars. A New Interpretation, Assessment and Guide to the Music and the Man*. North Charleston : Estrella Books, 2012.
- Corrigan, John Michael : « The Metempsychotic Mind : Emerson and Consciousness ». In : *Journal of the History of Ideas* 71,3 (2010), 433-455.
- Emerson, Ralph Waldo : *The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson*. Vol. 7 : 1838-1842. Éd. A. W. Plumstead et Harrison Hayford. Cambridge (MA) : Belknap Press of Harvard University Press, 1969.
- Emerson, Ralph Waldo : *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson*. Vol. 2 : *Essays : First Series*. Éd. Joseph Slater, Alfred R. Ferguson, Jean Ferguson Carr. Cambridge (MA)/London : Belknap Press of Harvard University Press, 1979.
- Emerson, Ralph Waldo : *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson*. Vol. 3 : *Essays : Second Series*. Éd. Joseph Slater, Alfred R. Ferguson, Jean Ferguson Carr. Cambridge (MA)/London : Belknap Press of Harvard University Press, 1983.
- Emerson, Ralph Waldo : *Essais*. Trad. Anne Wicke. Paris : Michel Houdiard Éditeur, 2010.
- Emerson, Ralph Waldo : *The Major Poetry*. Éd. Albert J. von Frank. Cambridge (MA)/London : The Belknap Press of Harvard University Press, 2015.
- Fournier, Christian : « La citation chez Emerson : modalités, usages et significations ». In : *Revue française d'études américaines* 91 (2002), 8-26.
- Fubini, Enrico : *Les philosophes et la musique* (1983). Genève : Slatkine Reprints, 2016.
- Gann, Kyle : *Charles Ives's Concord. Essays after a Sonata*. Urbana : University of Illinois Press, 2017.
- Gardes, Yves : *Paradoxes de la poétique dans l'œuvre de Ralph Waldo Emerson*. Thèse de doctorat. Université de Lyon 2018, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02053696> (consultation 19.06.2019).
- Geselbracht, Raymond : « Evolution and the New World Vision in the Music of Charles Ives ». In : *Journal of American Studies* 8,2 (1974), 211-227.
- Ives, Charles : *Essays Before a Sonata and Other Writings*. London : Calder and Boyars, 1969.
- Kaenel, André : « Les transcendantalistes américains ». In : Albèra, Philippe : *Charles E. Ives. Essais avant une sonate : Revue Contrechamps* 7. Genève, Éditions Contrechamps, 1987, 99-109, <http://books.openedition.org/contrechamps/2306> (consultation 19.06.2019).
- Lambert, Philip : *Ives Studies*. Cambridge : Cambridge University Press, 1997.

- Laugier, Sandra : « L'esprit dans la voix ». In : *Intellectica* 57 (2012), 139-162.
- Laugier, Sandra : « L'ordinaire transatlantique. De Concord à Chicago, en passant par Oxford ». In : *L'Homme* 187/188 (2008), 169-199.
- McDonald, Matthew : *Breaking Time's Arrow. Experiment and Expression in the Music of Charles Ives*. Bloomington/Indianapolis : Indiana University Press, 2014.
- McDonald, Matthew : « Silent Narration ? Elements of Narrative in Ives's *The Unanswered Question* ». In : *19th-Century Music* 27,3 (2004), 263-286.
- Miller, Perry (éd.) : *The Transcendentalists. An Anthology*. Cambridge (MA) : Harvard University Press, 1971.
- Montégut, Émile : « Littérature américaine – Ralph Waldo Emerson ». In : *Revue des Deux Mondes* 19,3 (1847), 462-493.
- Montégut, Émile : « Un penseur et poète américain. Du culte des héros. Carlyle et Emerson ». In : *Revue des Deux Mondes* 7,4 (15 août 1850), 722-737.
- Morris, Sandra : « The Threshold Poem, Emerson, and « The Sphinx » ». In : *American Literature* 69,3 (1997), 547-570.
- Murciaux, Christian : « Ralph Waldo Emerson ». In : *Revue des Deux Mondes* (1^{er} septembre 1960), 93-99.
- Packer, Barbara : « American Verse Traditions, 1800-1855 ». In : Bercovitch, Sacvan (éd.) : *The Cambridge History of American Literature. Vol. 4 : Nineteenth Century Poetry. 1810-1910*. Cambridge : Cambridge University Press, 2004, 9-144.
- Rathert, Wolfgang : « Paysage imaginaire et perception totale – l'idée et la forme de la symphonie *Universe* ». In : Albèra, Philippe : *Charles E. Ives. Essais avant une sonate : Revue Contrechamps* 7. Genève, Éditions Contrechamps, 1987, 129-154, <http://books.openedition.org/contrechamps/2309> (consultation 19.06.2019).
- Ray, Roberta K. : « The Role of the Orator in the Philosophy of Ralph Waldo Emerson ». In : *Speech Monographs* 41 (1974), 215-225.
- Revol-Marzouk, Lise : *Le Sphinx, de l'antiquité au romantisme. Étude sur la constitution d'un mythe poétique*. Thèse de doctorat. Université Paris IV 2003.
- Rubercy, Eryck de : « De Goethe à l'Amérique d'Emerson ». In : *Revue des Deux Mondes* (décembre 2003), 29-39.
- Runkwitz, Vesselina : « The Metaphysical Correspondence Between Nature and Spirit in the Visions of the American Transcendentalists Ralph Waldo Emerson and Henry David Thoreau ». In : *Trans-* 12 (2011), 2-12.
- Shirley, Wayne : « Once More Through the Unanswered Question ». In : *Institute for Studies in American Music Newsletter* 18 (1989), 8-9, 13.
- Smith, David : « « The Sphinx Must Solve Her Own Riddle. » Emerson, Secrecy, and the Self-Reflexive Method ». In : *Journal of the American Academy of Religion* 71,4 (2003), 835-861.
- Solomos, Makis : « L'autre Amérique (du Nord). Ives, Cage et les transcendentalistes ». In : *Claves* 4 (2007), 91-96, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00770177> (consultation 11.06.2019).
- Stricker, Florence : « Fluidité d'Emerson ». In : *Revue française d'études américaines* 93 (2002), 30-43.

Vinay, Gianfranco : « Le « son américain » entre utopie et tradition : à l'origine de la musique expérimentale américaine (Ives et Cowell) ». In : *Revue belge de Musicologie* 52 (1998), 91-100.

Whitaker, Thomas R. : « The Riddle of Emerson's « Sphinx » ». In : *American Literature* 27,2 (1955), 179-195.

Woodberry, George Edward : *Ralph Waldo Emerson*. New York : The Macmillan Company, 1907.

Annexe

The Sphinx

The Sphinx is drowsy,
Her wings are furled;
Her ear is heavy,
She broods on the world.
“Who'll tell me my secret,
The ages have kept? –
I awaited the seer,
While they slumbered and slept; –

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

“Erect as a sunbeam,
Upspringeth the palm;
The elephant browses,
Undaunted and calm;
In beautiful motion
The thrush plies his wings;
Kind leaves of his covert,
Your silence he sings.

“The waves, unashamed,
In difference sweet,
Play glad with the breezes,
Old playfellows meet;

La Sphinx

La sphinx somnole,
Ses ailes sont repliées ;
Son oreille est appesantie,
Elle rumine le monde.
« Qui dira mon secret,
Que les ans ont gardé ? –
J'ai attendu le prophète,
Tandis qu'ils sommeillaient ; –

« Le destin du petit d'homme ;
Le sens de l'homme ;
Fruit connu de l'inconnu ;
Plan dédaléen ;
Du sommeil sort l'éveil,
De l'éveil le sommeil ;
La vie la mort se remplacent ;
Profondeur sous profondeur ?

« Droite comme un rayon de soleil,
Se dresse la palme ;
L'éléphant paît,
Intrépide et calme ;
Dans un mouvement superbe
La grive plie ses ailes ;
Doux fouillage de son fourré,
Elle chante ton silence.

« Les vagues, sans honte,
Jouent dans une douce différence
Avec les brises,
Les vieux compagnons de jeu se rencontrent ;

The journeying atoms,
 Primordial wholes,
 Firmly draw, firmly drive,
 By their animate poles.

Les atomes voyageurs,
 Unités primordiales,
 Avec fermeté attirent, avec fermeté repoussent,
 Par leurs pôles animés.

“Sea, earth, air, sound, silence,
 Plant, quadruped, bird,
 By one music enchanted,
 One deity stirred, –
 Each the other adorning,
 Accompany still;
 Night veileth the morning,
 The vapor the hill.

« La mer, la terre, l’air, le son, le silence,
 La plante, le quadrupède, l’oiseau,
 Tous par une même musique enchantée,
 par une seule déité mus, –
 Chacun, embelli par l’autre,
 L’accompagne en silence ;
 La nuit voile le matin,
 La vapeur, la colline.

“The babe by its mother
 Lies bathed in joy;
 Glide its hours uncounted, –
 The sun is its toy;
 Shines the peace of all being,
 Without cloud, in its eyes;
 And the sum of the world
 In soft miniature lies.

« Le bébé près de sa mère
 Est baigné de bonheur ;
 Ses heures glissent, sans nombre, –
 Le soleil est son jouet ;
 La paix de l’être brille,
 Sans nuage, dans son œil ;
 Et la somme du monde
 Repose dans une douce miniature.

“But man crouches and blushes,
 Absconds and conceals;
 He creepeth and peepeth,
 He palter and steals;
 Infirm, melancholy,
 Jealous glancing around,
 An oaf, an accomplice,
 He poisons the ground.

« Mais l’homme se blottit et rougit,
 Fuit et dissimule ;
 Il rampe et observe furtivement,
 Il biaise et cèle ;
 Infirm, mélancolique
 Le regard jaloux,
 Un rustre, un criminel,
 Il empoisonne la terre.

“Out spoke the great mother,
 Beholding his fear; –
 At the sound of her accents
 Cold shuddered the sphere: –
 ‘Who has drugged my boy’s cup?
 Who has mixed my boy’s bread?
 Who, with sadness and madness,
 Has turned my child’s head?’”

« Voyant sa peur,
 La grande mère a pris la parole ; –
 Au son de ses accents,
 Un frisson de froid a traversé la terre : –
 « Qui a drogué la coupe de mon fils ?
 Qui a mélangé quelque chose à son pain ?
 Qui, à force de tristesse et de folie,
 A tourné la tête de mon enfant ? »

I heard a poet answer,
 Aloud and cheerfully,
 “Say on, sweet Sphinx! thy dirges
 Are pleasant songs to me.
 Deep love lieth under
 These pictures of time;
 They fade in the light of
 Their meaning sublime.

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

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

“Pride ruined the angels,
 Their shame them restores;
 And the joy that is sweetest
 Lurks in stings of remorse,
 Have I a lover
 Who is noble and free? –
 I would he were nobler
 Than to love me.

“Eternal alternation
 Now follows, now flies;
 And under pain, pleasure, –
 Under pleasure, pain lies.
 Love works at the centre,

J'ai entendu un poète répondre,
 Gaïement et à voix haute,
 « Continue à parler, douce Sphinx ! tes hymnes funèbres
 Sont d'agréables chants à mes oreilles.
 Un amour profond repose
 Sous ces images du temps ;
 Elles s'évanouissent dans la lumière
 De leur signification sublime.

« Le démon que poursuit l'homme
 Est l'amour du Meilleur ;
 La fosse du Dragon est béante,
 Éclairée par les rayons des Bienheureux.
 Le Léthé de la Nature
 Ne met plus en transe
 Celui dont l'âme voit la perfection,
 Que ses yeux cherchent en vain.

« L'esprit humain doit plonger,
 Vers une vision plus profonde ;
 Son roulement ininterrompu
 N'atteindra jamais aucun but.
 Les cieux qui à présent l'attirent
 De leur indicible douceur,
 Une fois trouvés, – pour de nouveaux cieux
 Il méprise les anciens.

« L'orgueil a fait déchoir les anges,
 Leur honte les rétablit ;
 La joie la plus douce se cache
 Dans les blessures du remords.
 Ai-je un amant
 Noble et libre ? –
 Je voudrais qu'il soit plus noble encore
 Que son amour pour moi.

« L'éternelle alternance
 Tantôt coule, tantôt vole ;
 Et repose sous la peine, le plaisir, –
 Sous le plaisir, la peine.
 L'amour agit au centre,

Heart-heaving alway;
Forth speed the strong pulses
To the borders of day.

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

“Thou art the unanswered question;
Couldst see thy proper eye,
Always it asketh, asketh;
And each answer is a lie.
So take thy quest through nature,
It through thousand natures ply;
Ask on, thou clothed eternity;
Time is the false reply.”

Uprose the merry Sphinx,
And crouched no more in stone;
She melted into purple cloud,
She silvered in the moon;
She spired into a yellow flame;
She flowered in blossoms red;
She flowed into a foaming wave;
She stood Monadnoc’s head.

Thorough a thousand voices
Spoke the universal dame:
“Who telleth one of my meanings,
Is master of all I am.”

Faisant toujours palpiter les cœurs ;
Les battements puissants s’accélérent
Aux limites du jour.

« Triste Sphinx, que Jupiter protège tes cinq sens !
Ta vue se trouble ;
De la rue, de la myrrhe et du cumin –
Pour laver les yeux boueux de la Sphinx ! » –
La vieille Sphinx mordit sa lèvre épaisse, –
Et dit : « Qui t’a appris à me nommer ?
Je suis ton esprit, compagnon de joug,
De ton œil, je suis le rayon.

« Tu es toi-même la question sans réponse ;
Si tu voyais ton œil,
Il ne cesse d’interroger, et d’interroger encore ;
Et chaque réponse est un mensonge.
Porte donc ta quête à travers la nature,
Presse mille natures de tes questions ;
Interroge, éternité voilée ;
Le Temps n’est pas la bonne réponse. »

La Sphinx se leva alors,
S’arrachant à sa couche de pierre ;
Elle se fondit en nuage pourpre,
Elle s’argenta en lune ;
Elle se vrilla en flamme jaune ;
Elle s’épanouit en fleurs rouges ;
Elle ondoya en vague écumante ;
Elle se dressa, tête de Monadnoc.

Alors, de ses mille voix,
La dame universelle dit :
« Celui qui donne une seule de mes significations,
Est maître de tout mon être. »