

Sommaire

- 13 Avant-propos
Agnès DERAÏL et Cécile ROUDEAU
- 21 Dance in Walt Whitman's *Leaves of Grass*: Haptic Connectedness and Lyric
Choreography
Adeline CHEVRIER-BOSSEAU
- 39 Whitman's Fitful Rhythms
Lacy RUMSEY
- 57 Me, After Me: Whitman's Rhyme
Andrew EASTMAN
- 69 "[U]nlimn'd they disappear": The Ghostly Presence of Native Americans in
Whitman's *Leaves of Grass*
Mark NIEMEYER
- 83 Walt Whitman's Wild West Show: "Italian Music in Dakota"
Benoît TADIÉ
- 95 Walt Whitman : un primitif ?
Delphine RUMEAU
- 109 La mélancolie active de Walt Whitman
Marie-Christine LEMARDELEY
- 119 Poésie et démocratie chez Walt Whitman
Isabelle ALFANDARY
- 133 The "Plural of Us": From Assemblage to Assembly in Walt Whitman's *Leaves
of Grass*
Juliette UTARD
- 159 Walt, sa mascarade
Pierre-Yves PÉTILLON
- 171 Bibliographie sélective
- 177 En bref

Avant-propos

Agnès DERAÏL et Cécile ROUDEAU

yes, Walt,
Afoot again, and onward without halt, —
Not soon, nor suddenly, — no, never to let go
My hand
in yours,
Walt Whitman —
so —
Hart Crane, *The Bridge*, 1930

13

Whitman *Agonistès*¹

Alors qu'on s'apprête à commémorer le bicentenaire de sa naissance, Walt Whitman, dont la longue vie poétique commence avec la si fameuse célébration de lui-même, semble n'avoir pas connu d'éclipse sur la scène littéraire. À l'instar de Hart Crane qui, en 1930, répondait « oui » à l'appel de « Walt », toujours plus nombreux sont les lecteurs à se tenir dans l'intimité de son œuvre, accomplissant ainsi la prophétie du poète – le plus visionnaire de la compagnie – qui, toute distance abolie et par delà les siècles, promettait de nous regarder « face à face », de se fondre en nous et de nous inonder de son sens (« *pour[s] my meaning into you* »).

Inaugurée par le geste audacieux du « Chant de moi-même », péan pour l'intimité de soi à soi, la poésie de Whitman est cependant d'emblée centrifuge ou excentrique, et le « je » n'existe que pour autant qu'il s'expose et même s'exhibe à un dehors qui va s'élargissant, comme le cercle émersonien, décrivant

¹ C'est Roger Asselineau, dans l'introduction à sa traduction des *Feuilles d'herbe*, qui applique à Whitman cette épithète que le poète aimait beaucoup, reprise de celle dont Milton qualifie Samson. Whitman l'athlète, comme il se plaît à se désigner, Whitman le lutteur, pas seulement le prophète bruyant et vigoureux mais aussi un homme en lutte contre lui-même (Paris, Aubier, 1972, p. 13).

des sphères toujours plus amples, pour se rendre commensurable à son corps, aux multitudes, aux nations, au cosmos². Le moi ainsi chanté est alors moins une conscience ou un sujet qu'un champ de forces : à l'effusion extatique (*efflux*) qui le porte au dehors – un dehors visé dans un rapport de proximité, de toucher, voire d'incorporation ou de fusion – se conjugue une force d'inclusion ou d'absorption (*influx*) par laquelle le dehors revient à soi, pour ainsi dire, dans une dynamique perpétuelle, toujours relancée, et dont les multiples images se déclinent dans le lexique organique du battement cardiaque (« *systole and diastole* »), de la respiration, dans le va-et-vient du corps érotique (« *body electric* »), dans la rythmique réglée des trains, des ferrys, des machines modernes, du télégraphe, et dans les courants (sinusoïdaux, électromagnétiques, cosmiques), flots et flux (marées et fleuves), qui traversent cette poésie ondulatoire. Le poète qui flâne et flirte avec son âme au début de *Song of Myself* est certes un corps concret et singulier que nous identifions volontiers à la figure un rien provoquante du frontispice de 1855, mais aussi un agglomérat instable et irradiant d'atomes dont les tourbillons (« *eddies* ») peuvent disséminer aléatoirement le corps à travers le monde, comme autant de semences d'herbe, pour d'autres arrangements provisoires, d'autres poussées éphémères. L'unité de la vie immense (« *life immense* ») réside essentiellement dans cette économie de l'échange, du flux et du reflux entre les corps, entre moi et le monde, entre moi et moi. S'épanchant dans le cosmos, irrigant la moindre créature de son influx vital tout en absorbant les forces qui émanent de l'univers, le poète (corps et âme) est coextensif à la création. Le je poétique n'est pas une identité séparée et enclose mais la somme potentiellement infinie des rapports qui transitent par lui et le constituent. Du tréfonds séduisant de son âme, le poète se porte vers celui qui vient et qu'il ne connaît pas, qui est d'abord un étranger, jamais encore rencontré, peut-être à jamais inconnu : aux camarades furtivement croisés du regard, aux rencontres fortuites ou oniriques (*The Sleepers*), aux corps effleurés ou enlacés (« *Do you know what it is as you pass, to be loved by strangers ?* », *Song of the Open Road*), jusqu'au destinataire anonyme des poèmes, le « you » du lecteur, des lecteurs par delà les frontières et les époques, l'intime whitmanien, qui participe de l'utopie démocratique, s'offre à tous comme l'ensemble ouvert des relations qui créent la communauté imaginée d'une humanité « en masse ». Cette épopée démocratique, aux accents prophétiques, voire apocalyptiques, prend sa source et sa force dans la célébration du Nouveau Monde, dans la promesse adamique de régénération que recèle l'Amérique et qui doit s'étendre à toutes les nations du globe : « *These States are the amplest poem / Here is*

² A. Cazé, « Walt Whitman, poète commensurable », p. 297-309.

not merely a nation but a teeming Nation of nations. » *By Blue Ontario's Shore.* Hymne à l'Amérique et à ses états – « le plus ample des poèmes » – le nouvel évangile whitmanien annonce une démocratie pluraliste et polythéiste, qui n'est du reste pas incompatible, loin s'en faut, avec le credo de la Destinée manifeste qui galvanise l'expansionnisme territorial de la période (cf. *Passage to India, Song of the Redwood-Tree*).

Or, l'accomplissement de la prophétie, la force de la foi qu'elle peut susciter, dépendent de la puissance de la parole comme profération : la poussée de la vie, qui est tout ensemble le pouls du poète (« *O pulse of my life* ») et la respiration cosmique d'un monde créé *ex nihilo* lorsque le corps s'y déploie, se confond avec l'inspiration poétique, l'*afflatus*, qui se dépense et s'incarne dans la forme du poème. C'est en effet grâce à l'efficace de l'incarnation que le corpus whitmanien, de texte en texte, vise à produire la présence du poète – son *self* – à faire résonner sa voix, à donner le sentiment de son corps. Il n'est pas étonnant, dès lors, que Whitman affiche une prédilection marquée pour des énoncés réputés « faire » ce qu'ils « disent » et pour une énonciation de type illocutoire, dont les diverses stratégies sont autant de signes distinctifs de sa diction. Les fameux catalogues, la nomination rituelle, l'anaphore, le recours à l'apostrophe ou à l'invocation, la figuration pneumatique du moi, le trope de la voix incarnée tentent de mettre en œuvre le pouvoir performatif du verbe et de réduire l'écart entre le mot et la chose, comme si la poésie pouvait provoquer, sans médiation, une manifestation instantanée du monde ou de la chose nommée, comme si le corps matériel du sujet lyrique s'apprêtait à surgir d'entre les pages du livre. Ce rituel énonciatif, qui postule un pouvoir démiurgique, quasi magique de la parole, suppose une occultation des procédés scripturaux sur lesquels il prend pourtant appui, car la présence ou la voix du poète ne sont dans le texte que les effets produits par des tropes de la voix ou des fictions de présence. Le corps, en effet, n'apparaît nulle part ailleurs que sur la scène de l'écriture. Il faut donc que le montage littéral qui met en scène le corps, la voix, le moi du poète disparaisse du texte comme on dissimule la machinerie dans les cintres du théâtre. Le lecteur est sommé d'oublier qu'il tient un livre entre les mains : c'est le corps du poète qu'il touche : « *Camerado ! This is no book ; / Who touches this, touches a man.* » Mais ce faisant, il touche aussi aux apories de la *performance* et aux tensions afférentes à la production du moi par l'écriture³. Forcément écrite, la voix revient au sujet lyrique comme celle d'un autre, d'autant plus étrangère

³ Voir Régis Durand, « The Anxiety of Performance », *New Literary History*, vol. 12, n° 1, *Psychology and Literature : Some Contemporary Directions*, 1980, p. 167-176.

à lui-même qu'à travers elle transitent les multiples *personae* que le sujet whitmanien, dans son exubérance virtuose, a voulu endosser. L'unité de la voix et du *self* risque alors de se fragmenter, en proie aux multitudes que le « je » ne peut plus contenir (« *I contain multitudes* ») et qui l'assaillent. La voix, rêvée comme absolument singulière, se duplique dans un écho moqueur, dans des réfractions spectrales qui ruinent son unicité et rendent fantomatique une présence que le sujet ne peut plus reconnaître comme sienne. Celui dont on désirait ardemment l'intimité – camarade, ami ou amant – se fait insaisissable, se retire dans l'ombre, laissant le champ libre à de fantasmatiques hordes adverses qui se rient du poète et menacent son intégrité :

*But the one I thought was with me as now I walk by the shore, the one I loved
that caress'd me,*

As I lean and look through the glimmering light, that one has utterly disappear'd,

And those appear that are hateful to me and mock me.

À l'aubade succède l'élégie, avant que ne s'effondrent les capacités langagières et que le sujet lyrique ne soit réduit au silence ou à la contemplation médusante des traces ossifiées, calcifiées, et abandonnées sur le rivage de Paumanok comme l'épave des fiers poèmes d'antan. C'est peut-être dans *As I Ebb'd with the Ocean of Life* que s'exprime de la façon la plus poignante la débâcle linguistique d'une poésie qui, dans son arrogance, a prétendu dire le « Moi réel » (« *the real Me* »), alors que ce moi, désormais indicible et inatteignable, retranché dans sa solitude inexpugnable, considère avec dérision les chants qui n'ont fait que le falsifier et dont il ne reste que les débris sur le sable, les marques ironiques d'une écriture qui refuse l'incantation. Ce temps du repli et du doute où point l'inquiétude du négatif est comme le revers parodique de l'affirmation tonitruante du moi en expansion. On pourrait déceler ce même mode mineur dans le beau poème de *Calamus*, *Not Heaving from my Ribb'd Breast Only* qui déroule sa lancinante litanie d'anaphores négatives comme l'imploration insistante et angoissée du poète priant pour que ses chants prennent vie. Dans ces moments entropiques, plus fréquents qu'il n'y paraît, le poème occupe l'espace tantôt mélancolique ou pathétique, tantôt comique ou grotesque, découvert par le reflux de la puissance performative et du *fiat* impérial, tandis que seuls subsistent des signes désenchantés et opaques, des simulacres, ou bien des corps solides qui résistent à toute fusion, à toute fluidification.

Pourtant, la fin du mythe de la voix incarnée ne signifie pas pour autant la faillite de l'œuvre ; elle est peut-être au contraire la chance de la poésie. Le

temps de la perte est certes celui d'une expérience radicale d'aliénation et de dérélition, au cours de laquelle le je lyrique se spectralise ou se pluralise, se désintègre et échappe à lui-même, mais ce départ du locuteur, qui se figure s'absentant de ses propres poèmes, vient aussi servir une stratégie de relance, où la présence ne dépend plus de la magie du verbe mais d'une technique d'échange et de transaction. Se retirant de ses chants, mourant à ses textes qui, comme l'herbe, poussent du poitrail de son corps au tombeau (*Scented Herbage of my Breast*), le poète invite le lecteur à faire avec lui l'expérience de l'abjection de soi mais aussi à prendre la place qu'il laisse vacante.

*I love you, I depart from materials,
I am as one disembodied, triumphant, dead. (So Long!)*

S'il n'est pas le signal d'un abandon, le chant du départ marque à coup sûr le renoncement à la présence potentiellement coercitive du moi impérial : c'est alors au lecteur qu'est confié l'accomplissement du poème, sa « réalisation », pour autant qu'advienne la rencontre lyrique de la lecture.

*When you read these I that was visible am become invisible,
Now it is you, compact, visible, realizing my poems, seeking me (Full of Life Now)*

Parce qu'il se projette disparaissant ou disparu, désincarné ou invisible, Whitman peut aussi imaginer sa poésie réinventée, ranimée par les subjectivités incarnées de ses lecteurs faisant proliférer le « *Me Myself* » à travers de multiples traductions ou interprétations, dans des sens inédits sur lesquels le poète consent à n'avoir plus tout à fait barre. Cette tension agonistique entre le désir d'hégémonie et l'acquiescement au repli jusqu'au devenir invisible est le moteur ou le mobile du geste poétique whitmanien. Que le conflit – intime ou national – soit au cœur de l'œuvre, il suffit pour s'en convaincre de prendre Whitman au mot, lorsqu'au soir de sa vie, dans un essai rétrospectif de 1888 (*A Backward Glance O'er Travel'd Roads*), il déclare que les lugubres années de la guerre de Sécession qui allaient accoucher d'une Union plus homogène, furent aussi celles de la parturition des *Feuilles d'herbe*. Mais en affirmant ainsi l'unité poétique de son livre et de la guerre, il s'en approprie moins l'énergie martiale, fait moins l'apologie d'un appel aux armes (« *The Drum of War is Mine* ») que le constat endeuillé, une fois dissipés les roulements de tambour patriotes, du carnage fratricide, des corps mutilés et démembrés, des étranges vigiles auprès des soldats agonisants, qui laissent le poète sans voix et le poème en lambeaux. Le livre ne peut comprendre ni totaliser la guerre. « *The Real War Will Never Get into the Books* », dit-il dans *Specimen*

Days (1881). De l'effroi pourtant, de l'impossible somme de la guerre que le livre ne sera jamais, quelque chose advient ou revient : « *Death, death, death, death, death* », ces cinq battements de *Out of the Cradle Endlessly Rocking* sont peut-être le berceau poétique d'un chant nouveau. (« *Over the carnage rose prophetic a voice* ») La voix prophétique s'élève du champ de bataille comme les feuilles d'herbe qui poussent là où sont tombés les jeunes combattants, comme les langues multiples venues de bouches béantes et sanglantes qui, à fleur de terre, repoussent le silence. Par la blessure, par la mort, dans le deuil et l'élégie, l'écriture reprend, démocratique et polémique.

Les études rassemblées ici présentent une vision contrastée, voire affrontée de l'œuvre de Whitman, selon que les auteurs choisissent de mettre en lumière l'athlète de la démocratie ou au contraire, qu'ils explorent la face plus sombre de l'œuvre : celle qui lui est propre et se reconnaît dans ses registres mélancoliques, ou encore celle qui ne manquera pas de frapper le lecteur contemporain dans la célébration sans mélange des pionniers américains et de la conquête territoriale, au mépris des violences qui l'accompagnent. Dans le premier volet du recueil, trois articles analysent les procédures rythmiques et corporelles qui font de Whitman un chantre de la modernité démocratique. Les choix formels de sa poésie sont pour ces trois auteurs des gestes aussi politiques qu'esthétiques. Adeline Chevrier-Bosseau rappelle ainsi que non seulement Whitman fut une source d'inspiration majeure pour les chorégraphes qui rénovèrent la danse moderne américaine au xx^e siècle mais elle montre encore que sa poésie même développe une forme unique de chorégraphie lyrique dans laquelle le « je » poétique s'imagine comme un corps dansant. Se livrant à un subtil examen de la prosodie whitmanienne, Lacy Rumsey défend l'idée que la variété et l'irrégularité de ses schémas invitent le lecteur à renoncer à un principe métrique fondamental pour se rendre attentif aux multiples options rythmiques que le poème propose. Ainsi, la réalisation orale du poème demande une négociation entre divers facteurs linguistiques et psychologiques. L'abandon de la métrique traditionnelle au profit d'une battue plus ou moins marquée libère de nouvelles possibilités de sens pour celui qui met le poème en voix. S'attachant également à la prosodie, Andrew Eastman s'interroge sur le rejet de la rime par Whitman – une décision là encore politique, car ce procédé, le plus souvent, contribue à tracer une démarcation hiérarchique entre la langue commune et la poésie. Or si Whitman libère le vers en l'affranchissant de la rime finale, il étend l'usage des résonances, assonances et échos, voire des répétitions à l'identité, et donc généralise sinon la rime *stricto sensu* du moins le fait de rimer

(« *rhyming* ») : il confie à la rime ainsi conçue de façon élargie le rôle subversif de rendre à la poésie la vigueur de l'énonciation ordinaire. Se passer de la rime comme ornement ou artifice pour en faire un vecteur de sens permet d'en combiner l'effet avec les composantes syntaxiques, sémantiques ou grammaticales du poème.

Les deux essais suivants s'intéressent à la présence ambivalente de l'Indien et des cultures aborigènes dans *Leaves of Grass*. Mark Niemeyer constate que malgré les nombreuses références aux peuples autochtones, le personnage de l'Indien demeure fantomatique. Comme la plupart de ses contemporains, Whitman souscrit au mythe du « Vanishing Indian », de la regrettable mais inéluctable disparition des peuples aborigènes devant l'avancée de la civilisation. Réifiés, les noms indiens et les fragments de langues indigènes charriés par les poèmes semblent n'être plus que les vestiges d'une culture amérindienne en passe de s'éteindre. Leurs sonorités exotiques, leur américanité viennent pourtant servir le programme whitmanien d'invention d'une littérature américaine distincte et sont enrôlés dans la construction d'une vaste épopée nationale. C'est dans une perspective similaire que Benoît Tadié analyse le poème *Italian Music in Dakota* dans lequel le transfert en apparence harmonieux d'artefacts culturels européens dans le territoire du Dakota dissimule en réalité la déportation symétrique des Indiens chassés de leurs terres. Comparable au célèbre show de Buffalo Bill, la logique déterritorialisante du poème déracine la question indienne et la transplante sur la scène du spectacle, où l'histoire coloniale, dépouillée de sa violence, est reconfigurée sous la forme d'un divertissement. S'intéressant à la posture du barde primitif dans laquelle Whitman se complaît souvent à poser dans *Feuilles d'herbe*, Delphine Rumeau en explore les différentes incarnations qui semblent parfois contradictoires : d'un côté, le barbare célèbre la force de destruction, de l'autre, à l'instar du héros grec, le primitif participe à la fondation d'une culture et d'une histoire. Si chez Whitman le primitif s'incarne davantage dans la figure du Grec archaïque ou du prophète biblique, celle du barbare, investie de sens divers, triomphe en revanche dans nombre de lectures européennes de la grande période de réception de Whitman, la Belle Époque.

Les trois études qui suivent abordent frontalement la question de la démocratie et de la communauté telle qu'elle se pose dans une œuvre réputée inclusive et confiante dans le credo américain de la liberté et de l'autonomie individuelles. Pour Marie-Christine Lemardeley-Cunci, cette poésie de la libération qui inspirera les écrivains de la contre-culture – Ginsberg notamment – est traversée par une veine mélancolique repérable dès les

premières éditions, c'est-à-dire bien avant la guerre de Sécession qui ne fait que raviver un trauma plus originaire. L'affirmation de soi ne va pas sans l'envisagement de la disparition, et l'optimisme whitmanien n'occulte pas une fascination pour la mort, pour la décomposition des corps qui participe d'une régénérescence organique. La mélancolie comme deuil impossible d'un objet perdu est ainsi au cœur d'une poésie mue par la quête d'une intériorité qui demeure à bien des égards inconnaissable et intraduisible. Tout autre est la vision qu'offre l'article d'Isabelle Alfandary qui, à travers une analyse de *Democratic Vistas*, défend avec vigueur un Whitman poète et penseur de la démocratie, appréhendée dans une perspective derridienne de « démocratie à venir ». Le poète, qui donne voix aux sans voix, aux multitudes du *démos* américain, apparaît comme la véritable incarnation de cette démocratie qui a partie liée avec la littérature et la poésie. C'est également la question du commun, ou du mode pluriel, qu'explore Juliette Utard dans son article intitulé « The Plural of Us ». Quels sont les liens entre le sujet lyrique, le « je » omniprésent et le « nous démocratique » ? De qui parle le poète lorsqu'il dit « nous » ? D'emblée pluralisé, le « je » poétique profère un être singulier pluriel, dont la poétique n'est pas sans rappeler celle de la collection ou de l'assemblage, où les items – fleur, herbe, ou poème –, tous singuliers, entrent dans la composition d'un recueil collectif. Mais cet assemblage, loin d'être statique et clos, a pour horizon une assemblée plurielle et dynamique qui intègre sans amalgamer, qui incorpore sans subjuguier.

Deux textes de Pierre-Yves Pétilion viennent clore le volume : dans le premier, au fil d'une glose rigoureusement philologique dont le lexique, les schèmes et les figures sont directement importés (et traduits) de *Song of Myself*, Pétilion rejoue les temps forts de la mascarade whitmanienne et son oscillation pendulaire entre la phase d'expansion/dilatation du *Me, Myself*, et celle d'implosion/rétraction du moi solaire. Le second, en forme d'annexe, propose quelques incursions dans le hors-texte, jetant un éclairage décisif sur le paysage historico-politique à l'arrière-plan des *Feuilles d'herbe* mais aussi sur les débats littéraires de l'époque, sur des données biographiques, et enfin sur le souffle de la scansion, unique, qui allait inspirer la poésie française, de Rimbaud à Claudel, de Cendrars à Péguy.