

De l'auto-description à la description du Monde

Si, comme le dit Philippe Hamon, « la description est [...] l'un des principaux moyens sémiotiques dont dispose l'homme pour dire le réel et le maîtriser »¹, Whitman, dont le but est de créer une langue nouvelle pour un monde nouveau, semble être le poète de la description. Effet de listes, catalogues, prolifération du verbe, répétition, nomination, tout est bon chez Whitman pour s'approprier le monde et le contrôler. Mais avant de s'approprier le monde par le verbe, il est nécessaire de se forger une nouvelle existence, une nouvelle apparence, une présence réelle. Ainsi la description chez Whitman est d'abord et avant tout une auto-description ou une auto-crédation. C'est ce que je me propose d'étudier dans une première partie, c'est à dire l'interaction entre le texte qui décrit l'homme Whitman et la photographie qui apparaissait sur la couverture des différentes éditions de *Leaves of Grass*. Nous verrons ensuite le rôle de la description dans la création du monde, c'est-à-dire les procédés descriptifs à l'œuvre pour dire l'univers et évoquer la réalité par delà les apparences.

L'auto-description

Dès la première édition de *Leaves of Grass*, Whitman a substitué à son nom sur la page de couverture une photographie de lui-même ou plutôt la gravure d'un daguerréotype (il s'agissait en fait d'un « steel engraving » de Samuel Hollyer exécuté à partir d'un daguerréotype de Harrison datant de 1854). Le nom même du poète, suivi de sa description n'apparaissait qu'à la page 29 de l'ouvrage, comme tissé dans la trame même du texte. Ainsi dès l'ouverture de *Leaves of Grass*, on a l'impression d'un jeu entre la photographie et le texte qui semblent se faire écho et se compléter. Le texte illustre-t-il la photographie ou celle-ci n'est-elle qu'un justificatif de la description à l'œuvre dans *Leaves of Grass* ? Comment se superposent-ils et se font-ils écho ? Il semble en tout cas que

¹ Philippe Hamon, *La Description littéraire*, Paris : Macula, 1991, p. 6.

photographie et texte, qui sont deux formes d'autoportraits, aient au moins trois points communs : l'auto-construction, la stratégie du dédoublement, et la complicité avec le lecteur.

L'auto-construction

La photographie de Whitman qui apparaît sur la page de couverture n'est pas à proprement parler un autoportrait puisque le poète n'a pas lui-même manié l'objectif. Mais c'est néanmoins lui qui a déterminé sa pose d'artiste-artisan, choisi ses vêtements pour apparaître comme un travailleur et indiqué au graveur la façon dont il voulait que la photographie soit remaniée. C'est donc lui qui a véritablement construit l'image qu'il voulait donner au monde. Comme il a lui-même construit l'image verbale qui apparaît dans le texte. A bien des égards, cette auto-description qui inscrit le personnage dans son texte apparaît comme un commentaire de la photographie. C'est en se décrivant tel qu'il apparaît sur la photo, en poseur barbu et musclé, qu'il tisse sa propre réalité qui sera en fait sa présence réelle. D'une certaine façon, *Leaves of Grass* se présente comme une sorte d'autobiographie inversée puisqu'il ne s'agit pas ici de décrire un personnage existant mais au contraire à travers la description de donner la vie à une entité abstraite, un personnage fictif et construit dont l'existence sera justifiée par la photogravure. Celle-ci est donc à la fois une illustration mais aussi un témoin qui authentifie et justifie l'existence du poète. Comme le dirait Barthes, c'est un certificat de présence, quasiment au sens religieux du terme². Ainsi la description n'apparaît pas ici comme une appropriation et une maîtrise du réel, mais à l'inverse comme un effacement du réel au profit d'une construction. Cette idée de construction transparaît d'ailleurs dans le concept même de photogravure ; à mi-chemin entre la vérité de la photographie et l'artifice de la gravure, l'image de Whitman montre aussi la nature fabriquée, construite, de la réalité : de même que « America is a divine true sketch »³, de même le poète se situe entre l'ébauche artistique et la précision photographique, entre l'art et la réalité. Même après 1888, quand la technique sera suffisamment au point pour reproduire les photographies dans les livres, le poète souhaitera toujours retravailler ses portraits de lui-même pour que ceux-ci

² Barthes parle de la « force constative de la photographie », *in* : Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris : Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, 1980, p. 138.

³ Lettre de Whitman à Emerson, 1856, p. 738 de notre édition.

n'apparaissent pas comme le miroir figé d'une réalité, mais au contraire comme une construction, et une construction évoluant avec le temps.

La stratégie de dédoublement

Mais il semble que ce jeu de construction entre image et texte aille plus loin encore et que la photographie ne se contente pas d'illustrer une description ou de justifier l'existence d'un être fictif. Celle-ci paraît aussi décrire (mimer ou incarner) la stratégie de dédoublement à l'œuvre dans les écrits de Whitman. En effet, si la construction d'un personnage fictif apparaît essentiellement dans les poèmes, dans les listes de substantifs, verbes et adjectifs que le poète utilise pour se décrire, on la remarque aussi dans ses carnets qui partout l'accompagnaient, où sans cesse il s'adresse des injonctions, et des recommandations, quant à la manière de se tenir, d'écrire, de parler, comme si subitement il s'était dédoublé, devenant à la fois l'acteur et son metteur en scène. Ce dédoublement – également à l'œuvre dans des poèmes comme « Salut au Monde »⁴ (p. 137) – est encore plus frappant dans les nombreuses notices autobiographiques falsifiées qu'il envoie tout au long de sa vie à différents organes de presse, mais aussi dans les « self-reviews », autocritiques anonymes, sorte d'extension en prose de ses poèmes, qu'il publiera tout au long de son existence pour se promouvoir et promouvoir son œuvre. Selon les genres, Whitman glisse sans difficulté du « I » au « You » ou au « He », se décrivant de la même façon comme un sujet et comme un objet. On comparera par exemple son auto-description dans "Song of Myself" (section 24, v. 497-500, p. 52) : "Walt Whitman, a Kosmos, of Manhattan the son, / Turbulent, fleshy, sensual, eating, drinking and breeding, / No sentimentalist, no stander above men and women or apart from them, / No more modest than immodest [...]" à celle qu'il livre dans un article pour le *Brooklyn Daily Times* daté du 29 septembre 1855 : "Of pure American breed, of reckless health, his body perfect, free from taint top to toe, free forever from headaches and dyspepsia, full blooded, six feet high, a good feeder, never once using medecine, drinking water only, ... there you

⁴ *Leaves of Grass*, Sculley Bradley and Harold Blodgett (eds.), New-York-London : W.W. Norton & Company, 1973. A une exception près, toutes les références aux poèmes de Whitman proviennent de cette édition.

have Walt Whitman"⁵. Le personnage créé existe et se regarde être en même temps et c'est cette distance réflexive qu'on retrouve dans la photographie. En effet, il semble qu'il y ait ici une sorte de mise en abyme de la description puisque celui qui s'est auto-créé trouve sa justification dans cette autre description qui n'est qu'un reflet de la première. La photographie reflète cette stratégie puisque par définition une photographie implique se voir comme un autre. Si l'on considère avec Barthes que la photographie entraîne « l'avènement de moi-même comme un autre » et « une dissociation de la conscience d'identité »⁶, on comprend donc que la photogravure de Whitman redouble le sens du texte, lui fait écho, puisqu'elle ne représente qu'un fragment, un instantané du moi qui renvoie à l'être éclaté décrit dans le texte, dont l'un des buts est de se reconstituer en une unité globale. Mais c'est là un jeu dangereux et à force de dédoublements et de jeux de miroirs, l'auto-description peut devenir auto-destruction. Non seulement l'être se perd dans ses différents reflets, mais le texte lui-même s'égare, s'efface au profit de la glose au point de ne plus paraître qu'une illusion. La description proliférante autour de l'œuvre a ici une fonction destructrice : devenu méta-texte ou pré-texte, le texte perd de son importance et s'affaiblit au lieu de se renforcer. Le poète alors, qui n'est plus qu'un médiateur entre lui-même et son texte peut s'avancer sous un double masque, se cacher sous le « He » de ses comptes-rendus anonymes, de la même façon qu'il s'est dissimulé dans ses poèmes et qu'il se dissimule dans la pose de la photogravure.

Complicité avec le lecteur

Le troisième point de rencontre entre la photographie et le texte est la stratégie de complicité de Whitman avec son lecteur qui se traduit aussi par une exhibition de soi (aux sens français et anglais). A bien des égards, l'auto-description de Whitman a l'apparence d'une gigantesque « performance », d'un spectacle qui se jouerait par « I » pour « You ». Car toute représentation de soi implique aussi un auditoire. Que « I » s'adresse à un « You » impersonnel et général (foule ou lecteurs en général) sur le mode rhétorique et oratoire, ou au contraire à un « You » très personnel (lecteur particulier, amant ou image narcissique

⁵ « Walt Whitman , a Brooklyn Boy », *Brooklyn Daily Times*, 29 september 1855, *in* : *Walt Whitman, The Contemporary Reviews*, Kenneth M. Price (ed.), Cambridge, Mass : Cambridge University Press, 1996, p.2.

⁶ Barthes, *op. cit.*, p. 28.

de lui-même) sur le mode intime, la présence imaginaire de « You » a pour fonction principale de permettre au poète de s'exhiber, de se représenter, de se décrire, de se créer sans pour autant faire acte de présence, et de se justifier en prenant l'autre comme témoin de son existence. Whitman, à travers la photographie, exhibe son corps en nous regardant dans les yeux : "These burined eyes, flashing to you to pass to future time, / [...] / To you whoever you are – a look" nous dit-il dans "Out from Behind this Mask" (v. 13-15, p. 382). Le lecteur voit Whitman qui lui-même le regarde sans pour autant le voir. « I » est éternellement celui qui vous invite à le regarder, comme il est éternellement, du moins à chaque nouvelle expérience de lecture « broad, muscular, swarthy ». Un contact direct s'établit entre les yeux des protagonistes, prouvant l'existence des deux « coéquipiers de la narration »⁷, annulant et abolissant toute frontière temporelle et spatiale. Il est intéressant de noter qu'après 1880, Whitman abandonna la photo de 1855 pour un portrait de profil dont les yeux ne fixent donc plus le lecteur, indiquant un changement de politique vis à vis de ce dernier qui est effectivement beaucoup moins présent dans les dernières années de la vie du poète.

Par ailleurs, si les yeux du poète sont importants dans la photogravure, le torse ne l'est pas moins. En effet, on peut dire que la photographie du poète détourne la tradition du 19^{ème} siècle qui consistait à faire apparaître le portrait des écrivains sur la page opposée à celle du titre (et qui avait une fonction purement illustrative et représentative.) Ici, le centre de la photographie est le torse et non la tête, ce qui tend à prouver qu'il a déplacé la poésie de l'intellect vers le physique, remettant en cause le statut même du poète. Ainsi à travers cette photo on comprend que vont être dévoilées et donc décrites des parties du corps et de la société jusqu'ici dissimulées ou tues. Whitman joue sur la révélation et le secret, comme son contemporain Hawthorne dans *The House of the Seven Gables* dont l'un des principaux protagonistes est précisément un daguerréotypiste : Holgrave est en définitive celui qui révèle au monde, par l'intermédiaire de la photographie, instrument de la vérité, la face cachée du juge Pyncheon : « While we give it credit for depicting the merest surface, it actually brings out the secret character with a truth that no painter would ever venture upon,

⁷ Jean Rousset, *Le Lecteur intime de Balzac au journal*, Paris : José Corti, 1986, p. 32.

even could he detect it. »⁸. La description chez Whitman prend ici la forme de l'exhibition et de la contestation. Au risque de choquer ses contemporains, et même Emerson, incapable d'une telle hardiesse (Emerson encouragea d'ailleurs Whitman à renoncer à certaines descriptions trop intimes), Whitman va décrire le corps et ses fonctions tout comme son ami le peintre Eakins en fera maintes représentations. Il se dévoile ("I remove the veil", "Song of Myself", s. 24, v. 517, p. 53), se décrit comme dans un traité d'anatomie : "Behold this swarthy face, these gray eyes, / This beard, the white wool unclipt upon my neck, / My brown hands [...]" ("Behold this Swarthy Face", v. 1-3, p. 126). Il nous offre son corps nu à observer ou imaginer en énumérant à l'infini les parties de son corps comme dans "I Sing the Body Electric" (s. 9, v. 133-135, p. 100) :

Head, neck, hair, ears, drop of tympan of the ears,
Eyes, eye-fringes, iris of the eye, eyebrows [...],
Mouth, tongues, lips, teeth, roof of the mouth, jaws and
the jaw-hinges,
Nose, nostrils of the nose, and the partition [...]

Toutefois, il est frappant de constater que malgré cette profusion descriptive, Whitman ne décrit pas un homme particulier mais plutôt un type ou un archétype. Il semble y avoir ici une dichotomie voulue entre l'homme vêtu de la photographie – un individu déterminé qui avance masqué – et l'homme nu du texte, l'homme archétypal, le nouvel Adam américain qui, pour fonder le monde nouveau doit parvenir à une poésie dénudée de toute fioriture, de tout ornement, une poésie « blanche » semblable elle aussi à un corps dévêtu.

La fascination qu'exerce sur Whitman la nudité masculine en général et son propre corps en particulier transparait dans la complaisance avec laquelle il s'attarde à décrire les nageurs dévêtus qui sont aussi l'une des *personae* récurrentes. A cet égard, la onzième section de « Song of Myself », la parabole des baigneurs est assez exemplaire de la démarche descriptive de Whitman. Dans un premier temps, la femme voyeur, qui est une image du poète, observe et décrit les baigneurs à travers un cadre qui, comme dans un tableau délimite une vision. Puis la femme pénètre dans le cadre pour fusionner avec les baigneurs et ce faisant, elle se transforme en une main invisible qui n'est autre que celle de l'écrivain. En dessinant le

⁸ Nathaniel Hawthorne, *The House of the Seven Gables*, New York-London : W.W. Norton & Co, 1967, p. 91.

corps des autres et le sien (on notera ici encore la délectation avec laquelle le poète nomme les parties du corps), il va délimiter un corps linguistique qui sera aussi l'image déguisée d'un fantasma orgiaque. La fascination de Whitman pour le corps se retrouve aussi dans le constant usage de métaphores corporelles pour évoquer les éléments naturels. "Nature was naked and I was also" écrit Whitman dans un beau passage de *Specimen Days*⁹. La nudité de la nature, qui sert de miroir à celle du poète, est aussi un immense terrain d'exploration du corps masculin, et un moyen détourné d'exprimer des fantasmes sexuels. Mais cette description du corps nu, qui est une véritable exhibition, dépasse largement le stade de la pure compensation, du transfert de fantasmes du corps au texte. Il renvoie aussi à sa théorie littéraire et à son idéal démocratique ainsi probablement qu'à une tradition bien plus ancienne qui rappelle le primitivisme de nos sociétés, le corps nu que l'on peignait pour contrôler la nature et y inscrire des marques humaines. Quoiqu'il en soit, on peut affirmer sans grand risque que si les conventions de l'époque l'avaient permis, c'est sans doute nu que le poète serait apparu sur la photographie de couverture et non travesti en travailleur. Et, en effet, un critique contemporain de Whitman, évoquant son livre dans le *Spectator* du 14 juillet 1864 suggère que : "its frontispiece should have been not the head and shoulder of the author but a full length portrait drawn as he loves to depict himself in his poems – naked as an Anabaptist of Munster, or making love like Diogenes coram populo"¹⁰.

La description du monde

Après avoir analysé l'auto-description dans son rapport entre la photogravure et le texte, je voudrais maintenant examiner le rôle de la description dans la création du monde chez Whitman, c'est à dire les procédés qu'il utilise pour dire l'univers, le décrire et le créer. Puis nous verrons comment ce vaste « langage experiment »¹¹ conduit finalement Whitman à un univers purement linguistique où le texte s'énonce seul, et où la seule réalité est celle du langage. On se demandera alors si la description chez Whitman ne reflète précisément pas le passage

⁹ *In* : *Complete Poetry and Collected Prose*, New York : The Library of America, 1982. "A Sun-Bath – Nakedness", p. 807.

¹⁰ « Leaves of Grass », *Spectator* 33, 14 July 1860, 669-70, *in* : *Walt Whitman. The Contemporary Review*, *op. cit.*, p. 100.

¹¹ *An American Primer*, *op. cit.*, Foreword, p. viii.

de la tradition classique (où description signifiait mimesis) à la modernité (où la description fonctionne de façon autonome et devient pour citer à nouveau Hamon « l'exploration jubilatoire des dérives et associations lexicales »¹²).

Dire l'univers, le décrire, le créer

La vaste entreprise de création du monde et du moi qu'est *Leaves of Grass* passe par un processus de nomination qui nécessite un démiurge transcendant similaire au dieu de la Genèse. Travestissant le discours poétique en discours divin performatif, le poète en nommant et énumérant les objets du monde les fait naître à l'existence. Cette entreprise de nomination et de création qui rappelle le désir emersonien de retrouver le temps mythique du « primitive conjurer » apparaît essentiellement dans les « catalogues » – qui sont une incarnation du type descriptif – où Whitman inventorie, répertorie en une juxtaposition hétéroclite, les objets de l'univers qu'il veut pouvoir contrôler.

Malgré leur longueur, les catalogues sont à la fois des litotes poétiques, où faute de dire le tout on en donne un simple aperçu et aussi des formes de métonymies (ou de synecdoques) dans lesquelles la partie, c'est-à-dire le vers, conjointement à l'instant représentent le tout. Chaque vers est représentatif de la totalité du poème, comme chaque instant qu'il incarne est représentatif de la totalité de la vie qui n'est finalement qu'un assemblage d'instants. D'une certaine façon, les catalogues illustrent par défaut le principe de prolifération à l'œuvre dans le cosmos. Ainsi, tout le non-dit des catalogues, que le lecteur doit combler est sans doute le plus important : à nous de retranscrire et d'imaginer ce qui a été passé sous silence. On touche là un point essentiel de la modernité, puisque le lecteur ne se contente plus de recevoir le monde, mais doit participer à sa création. Ce processus peut être illustré métaphoriquement par toute saisie figurative du monde à l'intérieur d'un cadre, puisque celui-ci révèle et dissimule à la fois. A l'instar du tableau, le catalogue est comme une fenêtre qui dévoilerait une fraction infinitésimale de l'univers, laissant au spectateur le soin d'imaginer la totalité manquante. On notera d'ailleurs l'importance des ouvertures en général chez Whitman, fenêtres, portes et orifices divers qui permettent de cadrer une vision et sont des passages vers l'appropriation de l'univers et

¹² Hamon, *op. cit.*, p. 9.

donc l'extension du moi. Le catalogue est donc une sorte de guide ouvert qui, grâce à un cadre rhétorique très contraignant essentiellement constitué de structures répétitives (comme l'anaphore ou l'épiphore) ou de parallélismes, nous force à envisager toutes les possibilités qui n'ont pas été exploitées tout en nous apportant un sentiment d'ordre et de sécurité : si à notre tour nous devenons le poète c'est selon des normes et un schéma choisis par le poète lui-même et qui nous empêchent de nous perdre en chemin. Grâce à ce cadre répétitif rassurant où chaque détail peut sans inconvénient se substituer à un autre, on parvient à une approche totalisatrice du monde. Il en va ainsi de la section 15 de « Song of Myself » (v. 313) où Whitman énumère les différents individus qui constituent une population et les tâches qu'ils sont censés accomplir : « The floor-men are laying the floor, the tanners are tanning the roof, / the masons are calling the mortar ». Le schéma est parfois si simple et rigoureux qu'on en arrive à des tautologies, comme dans « Song of the Rolling Earth » (v. 82-86, p. 223) où seuls changent le nom des acteurs de la vie et leur fonction :

The song is to the singer, and comes back most to him,
 The teaching is to the teacher, and comes back most to him,
 The murder is to the murderer, and comes back most to him,
 The theft is to the thief, and comes back most to him,
 The love is to the lover, and comes back most to him,
 The gift is to the giver, and comes back most to him [...]

Il est d'autant plus difficile de se perdre en chemin que dans la philosophie transcendantaliste, tous les objets du monde sont des symboles du divin et donc tous reliés entre eux par analogie. En substituant les objets les uns aux autres, on atteint un résultat analogue. Aussi est-ce à un gigantesque jeu d'exploration du paradigme que le poète convie le lecteur pour parvenir à une approche globale de l'univers. L'énumération finie permet donc au poète de suggérer l'infinitude de la vie. Par ailleurs, ce dit et ce non-dit au sein d'une répétition rhétorique très élaborée, s'ils sont représentatifs de la totalité de la vie dans sa diversité, le sont aussi de ce qui en est l'essence même, c'est-à-dire à la fois du changement et de la permanence. La vie s'écoule comme le lexique se modifie – la structure discontinue et paratactique, donc énumérative, contribue à donner ce sentiment d'écoulement – mais la syntaxe inchangée montre que si tel ou tel élément disparaît, le principe de la vie est quant à lui infini, illimité et permanent. Ainsi par la nomination et l'énumération Whitman d'une certaine façon

mime le processus de création du monde et d'écoulement de la vie. Mais il va plus loin encore, car en tentant de maîtriser le visible par le verbe, il tente aussi d'élaborer une langue descriptive qui s'apparenterait le plus possible aux objets qu'elle évoque.

Il s'agit pour Whitman, comme autrefois pour Rousseau, et Emerson, de retrouver le langage primitif original dont l'homme a perdu le sens. C'est pourquoi le terme « translate » revient si souvent dans les pages de *Leaves of Grass*, puisqu'il s'agit pour le poète/interprète de traduire une langue idéale où les mots correspondaient aux choses. Ainsi, la description est aussi une traduction. Cette stratégie de traduction apparaît comme un vaste essai pour neutraliser l'arbitraire du signe et parvenir à une langue purifiée qui, en mimant les objets qu'elle évoque, serait capable de dire la réalité. On remarquera par exemple les très fréquentes onomatopées qui parsèment les poèmes « the blab of the paves/sluff of boot soles » (« Song of Myself » s. 8, v. 154, p. 36), « Wheeze, cluck, swash of falling blood » (s. 36, v. 943, p. 71), ou par exemple dans un poème comme « Out of the Cradle » les vers qui retranscrivent par symbolisme phonique ou harmonie imitative le chant de l'oiseau. Comme aujourd'hui Francis Ponge, qui traite les mots comme de véritables objets, Whitman s'assigne de retrouver les « vrais » mots de la langue, ceux qui ont le pouvoir des choses : « a perfect user of words uses things » nous dit-il dans *An American Primer*¹³. Les mots ne sont pas de simples sons ou des signes sur une page. Comme chez Ponge, ce sont des fragments d'expérience qui reflètent la réalité, le contact de l'homme avec les objets du monde :

Now I see what there is in a name, a word, liquid, sane,
unruly, musical, self-sufficient,
I see that the word of my city is that word from of old,
Because I see that word nested in nests of water-bays,
superb [...]
(« Manhatta », v. 3-5, p. 474)

Toutefois, malgré sa tentative de retour à une langue des origines où mots et choses coïncideraient, Whitman est conscient des limites de son entreprise. L'utilisateur de mots doit ruser pour accéder à la vérité. Il s'agit donc ici de contourner par divers moyens l'inaptitude ou la défaillance de la langue à appréhender le réel. Ces différents moyens, Whitman les re-

¹³ *Ibid.*, p. 14.

groupe sous le terme général d'indirection qui est à la fois un discours du poète sur sa propre pratique poétique et aussi une stratégie du contournement et un fléchage de l'impossible. On en donnera juste quelques exemples.

Ces vérités indescriptibles sémantiquement, Whitman va les décrire, les faire jaillir devant nos yeux, à l'aide de la musicalité par exemple, c'est-à-dire la somme des effets sonores obtenus tout à la fois au moyen d'intonations et de rythmes particuliers, mais aussi de répétitions. A la manière des poètes symbolistes qui, comme le dit Valéry « repirent à la musique leur bien »¹⁴, Whitman utilise la musique des mots pour ce qu'elle évoque, comme dans « Starting from Paumanok » (s. 16, v. 243-4, p. 26) où l'énumération incantatoire des villes aux noms indiens est chargée d'un étrange pouvoir tant visuel que sonore :

Okonee, Koosa, Ottawa, Mononghela, Sauk, Natchez,
Chatta-hoochee, Kaqueta, Oronoco, Wabash, Miami,
Saginaw, Chippewa, Oshkosh, Walla-Walla [...]

Whitman toutefois ne se contente pas de la répétition de structures syntaxiques ou lexicales qui finirait par produire une musique mécanique : il y ajoute des variations et c'est précisément dans l'entrelacement de deux courants musicaux que naît l'indirection. On pourrait ainsi mentionner les formules incantatoires, récurrentes dans *Leaves of Grass*, générées par la répétition quasi-obsessionnelle d'un seul mot associé à des termes différents, comme dans un poème de 1855-56 qui prendra ultérieurement le titre de « Song of the Answerer » où Whitman, comparant les poètes aux simples chanteurs, montre que la supériorité des premiers provient du fait qu'ils sont poètes dans l'absolu, alors que les chanteurs sont :

[...] heart-singer, eye-singer, hymen-
singer, law-singer, ear-singer, head-singer, sweet-
singer,
wise-singer, droll-singer, thought-singer, sea-singer, wit-
singer,
echo-singer, parlor-singer, love-singer, passion-singer,
mystic-singer, weeping-singer, fable-singer, item-
singer... »¹⁵

¹⁴ Paul Valéry, *Œuvres*, Paris : Gallimard/Pléiade, 1957. T.1, *Variété*, « Avant-propos à la Connaissance de la Déesse », p. 1272.

¹⁵ *Leaves of Grass, 1856*, New York : Fowler and Wells, 1856, p. 263. On retrouve une partie de cette énumération dans « Song of the Answerer » (s. 4, v. 64-5, p. 169).

Recherche d'un système poétique et musical différent de celui de la tradition occidentale ou déclinaison chantée, cette recherche stylistique n'est pas sans lien aussi avec les « nursery rhymes » bien que son contenu appartienne à des registres souvent bien différents, comme dans « Spontaneous Me » (v. 12-14, p. 104) au contenu très corporel :

Love-thoughts, love-juice, love-odor, love-yielding, love-climbers, and the climbing sap,
 Arms and hands of love, lips of love, phallic thumb of love, breasts f love, bellies pressed
 and glued together with love,
 Earth of chaste love, life that is only life after love [...]

A force de répétition, la description de l'acte d'amour devient totalement abstraite. La musicalité est un moyen important pour décrire l'indescriptible, mais Whitman utilise aussi beaucoup d'autres moyens, dont l'usage constant de la métonymie. Sans doute la figure de style la plus utilisée par Whitman, elle génère un glissement, un déplacement permanent de sens, du livre à l'homme, du poème au chant, de la partie au tout, contribuant à instaurer un énoncé instable : « the words of my book nothing », nous fait remarquer le poète dans « Shut not your Doors », « the drift of it everything » (v. 4, p. 13). Ce mouvement liquide, ce glissement permanent d'un adjectif à l'autre par le biais d'une eau métaphorique est l'un des traits les plus frappants de l'écriture whitmanienne. C'est en effet grâce à l'eau que la voix peut se transformer en musique et le monde en un paradis liquide (« floating and basking upon heaven's lake » « The Mystic Trumpeter, v. 21, p. 469). C'est encore grâce à l'eau que les arbres se transforment en éléments marins (« liquid trees » « Song of Myself », s. 21, v. 439, p. 49), entraînant l'abolition des frontières et une véritable similitude entre les éléments du monde. Il n'est jusqu'aux syllabes du langage articulé qui ne subissent cette contamination et ne deviennent elles-mêmes fluides (« liquid flowing syllables » « In Cabin'd Ships at Sea », v. 13, p. 2).

Un univers purement linguistique

Mais à force de jouer avec la signifiante des mots, c'est-à-dire le jeu des effets de sens, la description du monde se perd et finit par ne plus décrire son objet, pour devenir une entité abstraite et autonome qui se serait départie de toute fonction réaliste. Par ailleurs, à force de n'être plus parfois qu'un inter-

médiaire à travers lequel s'écoulerait un langage étranger, le poète transforme celui-ci en une entité capable de s'énoncer seule et, comme un corps monstrueux d'engendrer seul le monde. A travers l'ellipse du verbe, autrement dit la syntaxe nominale, très fréquente dans *Leaves of Grass*, le poète s'éclipse de son texte, disparaît de son énoncé, laissant le lecteur aux prises avec un langage qui se parle tout seul et qui finalement ne renvoie qu'à lui-même. On se heurte ainsi à un paradoxe : dans sa quête des origines où signifient et réfèrent coïncideraient Whitman parvient parfois à une langue désincarnée dans laquelle les mots n'ont plus de liens avec leurs référents conventionnels et donc avec le monde, une langue qui reflète un univers de non-possession, où il n'existe plus de locuteur repérable, où la voix travestie n'est plus qu'un écho. Mais peut-être est-ce précisément ce processus qui fait de Whitman un auteur moderne. On a vu Whitman se désespérer devant l'inadéquation de l'instrument linguistique et tenter de surmonter son impuissance par différents moyens. Une telle attitude implique nécessairement que le monde existe. Mais si celui-ci n'est qu'une illusion comme Whitman semble parfois en être convaincu, que reflète alors cette tentative pour retrouver un lien entre le signe et son contenu sinon une absurdité ou un mensonge pour reprendre le terme de Mallarmé ? On comprend alors mieux pourquoi Whitman accorde une telle importance à la matérialité des mots, pourquoi dans *An American Primer*, il se comporte avec eux comme s'ils étaient des choses, dotés d'une profondeur et d'une épaisseur. Le monde n'existant plus, seule existerait une réalité linguistique composée de mots capables de se substituer à l'essence même du monde. Comme Ponge, Whitman traite les mots comme des objets, ressuscitant les métaphores usées en leur donnant un sens concret, mais à l'inverse de Ponge, il ne s'attarde pas à décrire les objets du monde puisque ceux-ci ne sont que des apparences. Enfermé parfois dans un système solipsiste, voire nihiliste, Whitman se retrouve alors incapable de produire autre chose que des signes vides, de simples signes matériels au moyen desquels il tente son auto-description et sa description du monde, des mots qui n'indiquent plus une présence, mais une absence. Et on peut finalement se demander si ce grand énumérateur du monde n'est pas aussi et surtout le grand descripteur du langage en action.