



HAL
open science

L'identité poétique de la nation. Walt Whitman, José Marti, Aimé Césaire

Claire Hennequet

► **To cite this version:**

Claire Hennequet. L'identité poétique de la nation. Walt Whitman, José Marti, Aimé Césaire. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2014. Français. NNT : 2014PA030085 . tel-01158713

HAL Id: tel-01158713

<https://theses.hal.science/tel-01158713>

Submitted on 1 Jun 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ÉCOLE DOCTORALE 120
LITTÉRATURE FRANÇAISE ET COMPARÉE

Thèse de doctorat de littérature générale et comparée

Claire HENNEQUET

**L'IDENTITÉ POÉTIQUE DE
LA NATION**

*WALT WHITMAN, JOSÉ
MARTÍ, AIMÉ CÉSAIRE*

Thèse dirigée par
M. JEAN BESSIÈRE

Soutenue le 29 septembre 2014

Jury :

M. BESSIÈRE
M. FONKOUA
M. MOULIN
M^{me} OLIVIER
M. PAGEAUX

L'identité poétique de la nation.

Walt Whitman, José Martí,

Aimé Césaire.

Résumé

Dans l'Amérique et les Caraïbes des XIX^e et XX^e siècles, l'œuvre du poète national est au cœur d'un trafic d'images qui nourrit un lien social fragile dans un temps où les collectivités reposent moins sur un lien direct entre leurs membres que sur un lien imaginé. Prenant ses distances vis-à-vis des représentations en circulation à son époque, comme les représentations exotiques de la nature, le poète offre une vision démocratique ambitieuse pour l'avenir de la communauté à travers des images nouvelles du territoire, du peuple, de l'esclavage et de l'histoire. L'ethos auctorial encourage l'appropriation de ce discours par le lecteur en désignant le poète comme figure de référence. Mais c'est surtout à travers son procédé d'écriture qui met à mal les normes littéraires de son temps que celui-ci est à même d'influer sur la société. Plutôt qu'ils ne parviennent à saisir l'esprit de leur peuple, Whitman, Martí et Césaire participent par leur travail sur le fragment, les formes populaires ou le tremblement du sens à la création d'un devenir collectif.

Poésie lyrique – XIX^e et XX^e siècles – Histoire et critique

Whitman, Walt (1819-1892) – Critique et interprétation

Martí, José (1853-1895) – Critique et interprétation

Césaire, Aimé (1913-2008) – Critique et interprétation

Négritude

Deleuze, Gilles – Littérature mineure

Nation – Dans la littérature

États-Unis d'Amérique – Dans la littérature

Cuba – Dans la littérature

Martinique – Dans la littérature

Nature – Dans la littérature

Esclavage – Dans la littérature

Peuple – Dans la littérature

Abstract

In 19th and 20th centuries America and West Indies, the national poet's works lay at the centre of a traffic of images. This traffic feeds the fragile social ties of young collectivities, at a time when communities are bound by imagination rather than by direct contact between their members. Distancing themselves from the representations of the community circulating at the time, like the exotic images of the New World's nature, the poet offers an ambitious democratic vision for the future which is channeled through images of the territory, the people, slavery and history. The poet's ethos encourages the reader to appropriate this discourse by presenting the author as a role model. However, it is mainly thanks to his style, at odds with the literary norms of his time, that the poet is able to act upon society. Whitman, Martí and Césaire do not so much contrive to capture their people's spirit, as they participate through their work on the fragment, on popular poetical forms or on the destabilizing of meaning, in the creation of a common *devenir*.

Lyrical poetry – 19th and 20th centuries – History and criticism

Whitman, Walt (1819-1892) – Criticism and interpretation

Martí, José (1853-1895) – Criticism and interpretation

Césaire, Aimé (1913-2008) – Criticism and interpretation

Négritude

Deleuze, Gilles – Minor Literature

Nation – In literature

USA – In literature

Cuba – In literature

Martinique – In literature

Nature – In literature

Slavery – In literature

People – In literature

à Nazim : l'amour la liberté
à Léthée, oubli délicieux, rose enivrante de juin

Remerciements

À mon directeur de thèse, monsieur le Professeur Jean Bessière, pour son soutien tout au long de ces années d'étude.

Au Centre d'Études et de Recherches Comparatistes et à l'École Doctorale de littérature française et comparée de l'Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, et tout particulièrement à messieurs les Professeurs Stéphane Michaud, Philippe Daros et Jeanyves Guérin pour leur attention bienveillante depuis mon inscription en doctorat.

Au Centro de Estudios Martianos et en particulier à madame le Professeur Carmen Suárez León, laquelle m'a fait profiter de son immense savoir sur José Martí et de son accueil chaleureux à La Havane en 2006.

À la Chancellerie des Universités de Paris et au Conseil Scientifique de Paris 3, pour la bourse d'encouragement reçue en 2008. Aux départements d'anglais de l'Université Paris 13 – Nord et de l'Université Picardie Jules Verne, qui m'ont accueillie en tant qu'Ater.

À Arnaud Spire, pour ses conseils bibliographiques et ses éclaircissements théoriques. À Obey Ament, qui m'a fait profiter de sa grande connaissance de Cuba et de José Martí.

Aux professeurs passionnants, passionnés et généreux qui ont nourri mon goût pour la littérature: Monsieur Hartman, de l'École Alsacienne, Madame Doux et Monsieur Guyot, du lycée Lakanal. Leur exemple guide quotidiennement ma pratique d'enseignante.

À Michèle Castillon, grand-mère toujours disponible, relectrice toujours attentive et affectueuse. À Martin et Charlotte, qui m'ont permis de me rendre à la Martinique pour mes recherches. À mon père, débusqueur de coquilles, et Christian-Marie pour l'impression de cette thèse. À toute ma famille et mes amis, pour leur confiance. À ma fille, pour ses rires et sa patience. À ma maman, pour tout.

À Nazim sans qui cette thèse n'aurait pas pu voir le jour.

Sommaire

TABLE DES ABREVIATIONS.....	11
INTRODUCTION	13
CHAPITRE UN : LA CONQUÊTE VERBALE DU TERRITOIRE	21
<i>Whitman et Césaire : peindre les spécificités de la géographie nationale.....</i>	<i>21</i>
<i>Martí : le paysage intérieur de l'exil.....</i>	<i>74</i>
CHAPITRE DEUX : LA SAISIE POÉTIQUE DU PEUPLE.....	97
<i>Whitman et Césaire : types et stéréotypes nationaux.....</i>	<i>97</i>
<i>Martí, une représentation ancrée dans l'Histoire.....</i>	<i>129</i>
CHAPITRE TROIS : LE POÈTE ET L'ESCLAVAGE.....	161
<i>Whitman : « C'est moi l'esclave que les chiens traquent ».....</i>	<i>161</i>
<i>Martí : « combattre à jamais le crime ».....</i>	<i>220</i>
<i>Césaire : « sav[oir] en ses moindres recoins le pays de souffrance ».....</i>	<i>241</i>
CHAPITRE QUATRE : LA REPRÉSENTATION DES LUTTES FONDATRICES	269
<i>Whitman : la nation américaine à l'épreuve des armes.....</i>	<i>269</i>
<i>Martí et Césaire : donner au peuple colonial une histoire propre.....</i>	<i>306</i>
CHAPITRE CINQ : POÈTES NATIONAUX, LITTÉRATURE MINEURE	355
<i>Whitman : une ambition nationale pour ses poèmes, une ambition démocratique pour sa nation.....</i>	<i>355</i>
<i>Martí : la poésie à l'appui de l'ambition libératrice pour Cuba.....</i>	<i>389</i>
<i>Césaire : la poésie, arme miraculeuse contre l'aliénation des Noirs</i>	<i>407</i>
CONCLUSION	427
ANNEXES	433
BIBLIOGRAPHIE.....	449
TABLE DES MATIERES	469

Table des abréviations

En l'absence de mention contraire, les numéros de page donnés entre parenthèses renvoient aux éditions de référence de chacun des auteurs.

Les citations traduites en français par mes soins sont données sans numéro de page entre parenthèses.

Éditions de référence (en langue originale) :

Césaire, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris – Dakar : Présence Africaine, 1983.

Martí, José. *Ismaelillo, Versos libres, Versos sencillos*, Madrid: Cátedra, 2003. (ILS)

Whitman, Walt. *Leaves of Grass and Selected Prose*, New York: The Modern Library, 1950.

Édition de référence (en traduction française) :

Whitman, Walt. *Feuilles d'herbe*, trad. intégrale et présentation de Jacques Darras. Paris : Gallimard, 2002.

Autres éditions :

Whitman, Walt. *Complete Prose Works*, Philadelphia: David McKay Publisher, 1892. (CPW)

Césaire, Aimé. *La Poésie*, Paris : Seuil, 2006. (P)

Martí, José. *Vers libres*, trad. Jean Lamore. Paris : Unesco, 1997. (VL)

Martí, José. *Obras completas* [27 vol. sur cédérom]. La Habana : Centro de Estudios Martianos, 2001. (OC)

INTRODUCTION

À la fin du XVIII^e siècle le philosophe allemand Johann Gottfried von Herder (1744-1803) défendit dans *Une autre philosophie de l'histoire* (1774) les particularités des peuples contre le « cosmopolitisme » des Lumières :

Chez nous, Dieu merci ! tous les caractères nationaux sont effacés ! nous nous aimons tous, ou plutôt aucun d'entre nous n'a besoin d'aimer les autres [...] Nous n'avons pas, il est vrai, de patrie, d'êtres que nous puissions appeler « les nôtres » et pour lesquels nous vivions, mais nous sommes amis de l'humanité et des cosmopolites. Tous les princes européens déjà, et nous bientôt, nous parlerons français ! [...] Caractères nationaux, qu'êtes-vous devenus ?¹

Herder dénonce sur le mode ironique l'arasement des spécificités nationales. Le lien social décrit ici en creux est profondément culturel : les membres de la communauté sont présentés comme unis par l'affection plutôt que par la biologie. Qui plus est, cette charge polémique violente articule le caractère national et la langue vernaculaire en déplorant l'usage grandissant du français. C'est l'idée d'un génie des peuples que défend le philosophe :

L'intelligence pratique du genre humain s'est partout développée sous l'influence des besoins du mode de vie ; mais partout elle est une fleur du génie des peuples, une fille de la tradition et de l'habitude².

Quand elle n'est pas théorique, la défense des particularités nationales prend la forme d'une promotion des cultures et des langues nationales. Dans les *Fragments sur la nouvelle littérature allemande* (1767), le philosophe avait vanté l'originalité de la langue allemande. Un peu plus tard il édita un recueil de chants populaires européens, intitulé *Volkslieder* (1778-1779). Cette première formulation d'un rapport intime entre un peuple, une culture et une langue a donné un fondement théorique au culte de l'esprit national cher aux romantiques, lequel s'exprima dans un intérêt marqué pour le folklore, la philologie et les littératures populaires anciennes. Ainsi la première moitié du XIX^e siècle vit la redécouverte en 1818 d'un manuscrit du poème épique anglo-saxon *Beowulf*, dont les origines remontent au VII^e siècle, et de la *Chanson de Roland* en 1837. Les *Œuvres d'Ossian* (1760-1763), présentées comme une traduction de poèmes en gaélique d'un barde écossais du III^e siècle, se révélèrent quant à elles

¹ Johann Gottfried Herder, *Histoire et culture. Une autre philosophie de l'histoire*, Paris, GF Flammarion, 1964, 203 p. P. 128.

² *Ibid.* P. 177.

une supercherie littéraire du poète James Macpherson. Cette tentative illustre la quête d'une œuvre poétique dépositaire de l'esprit national. Dans les nations de création récente comme les États-Unis, certains comme Henry Longfellow cherchèrent le « trésor de pensée de tout un peuple¹ » dans le matériau folklorique des Premières Nations, préservé dans des travaux ethnographiques, tandis que d'autres comme Ralph Waldo Emerson appelèrent de leurs vœux la venue d'un poète capable de « reconnaître, de son œil tyrannique, la valeur de notre matériel incomparable [...] de nos poissonneries, de nos Nègres, de nos Indiens, de nos bateaux [...] »². Pour ce dernier auteur, le poète national ne doit pas être cherché dans le passé mais est attendu comme un messie. Plutôt que le dépositaire d'une histoire et d'une sagesse ancestrale, il serait celui qui parviendrait à désigner dans le réel les traits distinctifs de la collectivité. Le philologue collecteur de traditions anciennes et le poète national à venir partagent donc la même fonction : celle d'opérer un travail d'identification du national dans un matériau donné, qu'il soit ancien ou contemporain. Le mouvement international de création des identités nationales aux XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles³ s'est développé selon ce processus. À côté des œuvres épiques du Moyen-Âge, des œuvres contemporaines se voient décerner le titre de poésie nationale. Ainsi, Walt Whitman est désigné dans un manuel de référence pour étudiants comme le « poète américain par excellence⁴ ». On pourrait citer Victor Hugo pour la France, Johann-Wolfgang Goethe qui selon Madame de Staël « réunit tout ce qui distingue l'esprit allemand⁵ » et au vingtième siècle le Chilien Pablo Neruda, le Turc Nazim Hikmet ou encore l'Irlandais William Butler Yeats. Il ne s'agit cependant pas là d'une catégorie littéraire établie sur un socle théorique mais plutôt d'une expression appartenant au langage courant. De fait, chacun des exemples donnés ci-dessus pourrait être discuté voire récusé, au nom d'interprétations divergentes de l'identité nationale que le poète serait censé représenter, plutôt que selon des critères littéraires.

¹ Gerhard Sauder, « La conception herdérienne de peuple/langue, des peuples et de leurs langues », *Revue germanique internationale*, N° 20, trad. Pierre Péniçon, 2003.

² Ralph Waldo Emerson, *Essays and English Traits*, vol. 5, New York, Harvard Classics, 1841.

³ Celui-ci a notamment été décrit par l'historienne A.-M. Thiesse, pour ce qui concerne l'Europe. Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales : Europe XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, 302 p. (« L'Univers historique »).

⁴ "Walt Whitman: the quintessential American poet" V. A. Shahane, *Cliffsnotes on Leaves of Grass*, Online edition, [s.l.], Houghton Mifflin Harcourt, [s. d.]. [En ligne : <http://www.cliffsnotes.com/literature/l/leaves-of-grass/critical-essays/whitman-the-quintessential-american-poet>] Consulté le 12 juin 2014.

⁵ Madame de Staël, *Œuvres de Madame la baronne de Staël-Holstein*, Lefèvre, 1838, 768 p. P. 112.

Qu'il s'agisse d'une nation ancienne ou d'une collectivité en train de se former, le poète national joue pour sa communauté un rôle de pôle d'identification. Il est l'étendard qui permet à la fois de manifester l'existence d'une nation aux yeux du monde, comme dans l'exemple de la citation de Madame de Staël, et de rassembler un peuple autour de références et de valeurs communes, comme le souligne la réflexion d'Emerson. L'enjeu est ici celui de la cohésion de la communauté à une époque où les collectivités ne reposent plus tant sur un lien direct entre leurs membres que sur un lien imaginé, selon la définition qu'a donné de la nation l'historien Benedict Anderson¹. La littérature, parce qu'elle offre et fait circuler des images, semble fort à même de favoriser ce lien. Pour autant, comment expliquer que l'œuvre de certains poètes en particulier ait joué et joue encore un rôle si crucial pour leur nation ? Faut-il voir là une heureuse rencontre, comme le romancier américain Allan Gurganus qui pense que l'œuvre de Whitman contenait une vision de l'Amérique qui coïncidait « avec tout ce que les autres espéraient, sur le plan professionnel, linguistique, philosophique et de la sexualité² » ? L'œuvre serait ainsi parvenue, au moment opportun, à cristalliser en un ensemble cohérent des éléments épars appartenant à l'époque. Mais peut-on vraiment imaginer que « tous les autres » aient espéré cette seule et même chose ? Et à quel point cette rencontre dépendrait-elle du hasard ? L'intention de produire un poème de l'Amérique annoncée par Whitman dans la préface à son recueil *Feuilles d'herbe* était-elle à même de provoquer une telle cristallisation ? Autrement dit, quel lien peut-on établir entre le devenir national des œuvres des poètes nationaux et leur contenu ? Existe-t-il des qualités poétiques communes aux œuvres ayant connu un destin national ? Répondent-elles à un besoin de la société, spécifique à une époque ? Enfin, comment expliquer que des poèmes nationaux, voire nationalistes, se prêtent à une lecture relativement large, bien au-delà de l'époque dans laquelle ils ont été produits et/ou qui les a produits ? L'idée d'un trafic d'images propre à la poésie sera le point de départ de cette recherche.

L'étude de ces questions, nées de la fréquentation de l'œuvre de Walt Whitman durant un échange universitaire aux États-Unis, demandait que la constitution du corpus d'œuvres s'organise autour d'une conception cohérente de la notion de nation. C'est son acception

¹ Benedict Anderson, *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 2002, 212 p. (« La Découverte-poche. Sciences humaines et sociales 128 »).

² Cité dans PBS et Mark Zwonitzer, « The national poet », PBS, [s.d.]. [En ligne : <http://www.pbs.org/wgbh/amex/whitman/poet/>] Consulté le 12 juin 2014.

moderne qui a été retenue : d'une simple référence à la naissance¹, celle-ci est devenue au XIX^e siècle une entité abstraite sur laquelle l'État assoit sa légitimité. Selon Benedict Anderson, ce modèle s'est imposé après la Révolution française au point de changer la face du Vieux Monde² avant de se répandre sur le reste du globe durant la phase de décolonisation. Ce sont finalement trois auteurs des Amériques qui ont été choisis : au contraire de nations à l'histoire ancienne comme la France ou l'Angleterre, la colonisation du Nouveau Monde a impliqué la création de communautés nouvelles, d'abord coloniales puis nationales pour celles qui revendiquèrent leur indépendance. Celles-ci présentent l'avantage d'une histoire culturelle et politique moins ancienne à prendre en considération. Par ailleurs, de par les aspects communs de leur histoire, les différentes collectivités de cette région du monde furent confrontées à des questions et difficultés identiques : celles de leur rapport à la métropole, du statut des créoles et des indigènes, de l'esclavage et des tensions raciales et sociales qui en découlèrent.

Le choix des auteurs s'est finalement arrêté sur Walt Whitman (1819-1892), le Cubain José Martí (1853-1895) et le Martiniquais Aimé Césaire (1913-2008). Ceux-ci présentent notamment l'intérêt d'offrir une coupe historique de la notion de nation, dont la définition canonique par Ernest Renan en 1882³ constituerait le point médian. La situation politique de la Martinique, qui ne lutte pas pour son indépendance comme le fit Cuba, amène cependant une question propre à Césaire : celle de l'articulation de la négritude avec la nationalité française de son auteur. Pour qui et où l'œuvre de Césaire joue-elle le rôle de pôle d'identification ? Peut-on imaginer qu'elle joue ce rôle dans la France du XXI^e siècle ? Par ailleurs, l'œuvre de Whitman permet que cette recherche ne soit pas cantonnée à des auteurs notoirement engagés à gauche.

Whitman écrit dans une Amérique devenue indépendante depuis un peu plus d'un demi-siècle. La première édition de son principal recueil, *Feuilles d'herbe* (1855), fut publiée six ans avant le début de la guerre civile qui allait déchirer la jeune nation américaine. Le

¹ Le *Trésor de la langue française* indique comme étymologie de nation : « Empr. au lat. *natio* (dér. de *nasci* « naître ») « naissance; ensemble d'individus nés en même temps ou dans le même lieu, nation » ». *Trésor de la langue française informatisé [cédérom]*, Paris, CNRS Éditions, 2004.

² Benedict Anderson, *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, 2002, *op. cit.* P. 77.

³ Ernest Renan, *Qu'est-ce qu'une nation ?* Suivi de préface aux *Discours et conférences* et à *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, Marseille, le Mot et le reste, 2007, 48 p. (« Attitudes »).

poète y affirme dans sa préface que « Les Présidents ne joueront pas autant le rôle de référence commune pour les [États-Unis] que ne le feront leurs poètes¹ ». Le rôle fondateur qu'il occupe dans la culture américaine peut être mesuré au fait que durant les heures difficiles de la grande Dépression puis de la Seconde Guerre mondiale, des travailleurs et fermiers, puis des soldats se virent distribuer des recueils de ses poèmes². À la fin de sa vie, Whitman pouvait se réjouir qu'un courrier envoyé de l'étranger avec la seule mention : « À Walt Whitman, Amérique » réussissait à lui parvenir³. Enfin, nombreux sont les critiques à avoir affirmé le lien puissant qui unit ce poète à la nation américaine. Citons par exemple Ezra Pound pour qui Walt Whitman « est l'Amérique⁴ ».

Sujet créole de l'empire espagnol, Martí lutta par la plume et le fusil pour l'indépendance de son île natale. Exilé de Cuba dès l'âge de dix-sept ans, il découvrit l'Espagne, le Mexique et le Guatemala avant de s'installer de façon permanente à New York. C'est là qu'il publia les deux seuls recueils poétiques parus de son vivant, *Ismaelillo* (1882) et *Vers simples* (1891). Ce dernier volume est étudié par tous les enfants de Cuba durant leur scolarité primaire. Ceux-ci sont par ailleurs familiers de la figure de Martí dont la statue orne la majorité des cours d'école de l'île et à laquelle ils rendent hommage une fois par an⁵. Celui qu'on appelle communément à Cuba « l'Apôtre »⁶ est mort en combattant pour la libération de l'île.

Quant à Césaire, citoyen français né à la Martinique, il représenta son île à l'Assemblée nationale durant quarante-sept ans (1946-1993). Son *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) marqua, avec les œuvres de Léopold Sédar Senghor et Léon Gontran Damas, la naissance du mouvement de la négritude tandis que dans son *Discours sur le colonialisme* (1950) il attaqua l'entreprise coloniale occidentale sur les plans théorique et historique. L'image du poète et son œuvre sont omniprésentes dans sa ville de Fort-de-France, sous la

¹ "Their Presidents shall not be their common referee so much as their poets shall." (444)

² Kenneth M. Price, *To Walt Whitman, America*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2004. [En ligne : <http://www.whitmanarchive.org/criticism/current/anc.00151.html#r1>] Consulté le 12 juin 2014.

³ *Ibid.*

⁴ Ezra Pound, "What I feel about Walt Whitman", 1^{er} février 1909. Cité dans Harold Bloom, *Walt Whitman*, Infobase Publishing, 2009, 240 p. P. 123.

⁵ Mauricio A. Font et Alfonso W. Quiroz, *The Cuban Republic and José Martí : reception and use of a national symbol*, Lanham, Md., Lexington Books, 2006, 267 p. (« Western hemisphere studies »). P. 71.

⁶ Voir Ottmar Ette, *José Martí apóstol, poeta, revolucionario : una historia de su recepción*, trad. Luis Carlos Henao de Brigard, México, Universidad nacional autónoma de México, 1995, 507 p. (« Nuestra América », 45). P. 40.

forme d'affichages de grande taille installées dans l'espace public et reproduisant des photographies du poète et certains de ses vers. Une plaque commémorative à son honneur a par ailleurs été inaugurée au Panthéon en présence de nombreux hommes et femmes politiques français pendant la réalisation de la présente recherche (6 avril 2011).

La comparaison entre ces trois auteurs permettra de mettre en relation des aires géographiques et culturelles rarement traitées conjointement, à savoir les trois pôles de l'Amérique : le continent nord-américain à travers les œuvres de Whitman et, dans une moindre mesure, de Martí, les Antilles qui ont constitué la porte d'entrée vers ce Nouveau Monde, à travers les œuvres de Martí et Césaire, et enfin l'Amérique du Sud que Martí découvrit durant son exil, aux habitants de laquelle il envoyait ses *Chroniques nord-américaines* et qu'il conçut comme « Notre Amérique » en opposition au modèle nord-américain.

Les quatre premiers chapitres de cette étude sont consacrés à l'analyse des images de la collectivité que recèlent les œuvres poétiques, envisagées dans leur relation dynamique avec les images pré-existantes.

Les Américains du Nord, les Cubains et les Noirs antillais ont en commun de vivre dans des territoires soumis ou ayant été soumis à des impératifs économiques décidés dans et par une lointaine métropole, ce qui les rapproche des populations colonisées d'Afrique ou d'Asie. Cela avait été vrai des États-Unis avant leur indépendance et restait vrai de Cuba et ses richesses du temps de Martí tandis que la Martinique de Césaire, et plus généralement les Antilles françaises, ont peiné après l'époque coloniale et esclavagiste à construire un modèle économique équilibré, et peinent encore à le faire. La représentation du territoire apparaît ainsi chez ces transplantés comme le moyen de réaliser une seconde conquête du Nouveau Monde, par le verbe. La géographie nationale est largement évoquée chez Whitman et Césaire. Cette représentation se heurte aux problèmes que pose l'évocation de réalités pour lesquelles les langues européennes manquaient de vocabulaire. Les phénomènes linguistiques de créations lexicales, d'emprunts, aux langues amérindiennes notamment, et de leur acclimatation sont donc traités à cette occasion. Plus discret chez Martí, dont l'œuvre fut en majeure partie écrite en exil, l'imaginaire géographique n'est pas pour autant absent mais s'y découvre en négatif, à travers un rapport à la terre natale profondément intériorisé.

Sur le territoire vit un peuple dont le poète tente de cerner la personnalité collective : sûre d'elle, courageuse et créatrice pour l'Américain, aliénée, lâche et corrompue pour le

Martiniquais. Chez Martí, cette représentation tout entière tendue vers l'impératif militant est rattachée à l'histoire du peuple cubain malmené par le pouvoir colonial : stoïque dans l'épreuve, déterminé dans la lutte, il est aussi traversé de tensions internes entre indépendantistes et annexionnistes.

Les tensions à l'œuvre dans la société sont reflétées et analysées dans la représentation de l'esclavage et de son héritage. L'évocation des difficultés politiques, économiques, sociales et humaines que pose ce fait, qu'il soit contemporain pour Whitman et Martí ou historique pour Césaire, articule la description d'une organisation sociale et sa critique. Ainsi, la représentation du présent et de la société est entremêlée d'éléments de critique politique et sociale qui dessinent l'avenir démocratique imaginé par le poète.

Enfin, l'évocation du passé collectif, la guerre de Dix Ans pour Martí et la libération de Haïti et les luttes méconnues pour l'abolition de l'esclavage pour Césaire, fournit à la collectivité des héros, soldats ordinaires d'immense vertu ou combattants restés anonymes. Whitman, quant à lui, fait de la toute récente guerre de Sécession et de la bravoure de ses troupes, nordistes et sudistes, un pivot de l'histoire nationale, réévaluant ainsi l'importance attribuée à la guerre d'Indépendance et ses généraux illustres.

Par sa nature même, ce sujet ne pouvait reposer sur une approche de type structuraliste. Les conditions de production, propres à l'écrivain, et les conditions socio-culturelles qui caractérisent son époque doivent rentrer en ligne de compte si l'on veut pouvoir analyser la relation qu'entretient le poète avec sa collectivité. On trouvera donc dans le chapitre cinq une analyse de la situation linguistique et littéraire, politique et personnelle des poètes à travers le prisme de la notion de déterritorialisation. Si l'on peut s'étonner de prime abord que des voix marginales aient pu connaître un destin national, la notion de littérature mineure empruntée à Deleuze et Guattari permettra d'expliquer que c'est justement depuis et grâce à leur position marginale que ces auteurs sont parvenus à influencer sur le devenir de leur communauté. Alors que le fait qu'une nation puisse ou non embrasser les images d'elle que lui propose un poète demeure contingent, la production d'une œuvre mineure est en elle-même une rencontre fructueuse avec la société dans laquelle cette œuvre a été écrite.

CHAPITRE UN :

LA CONQUÊTE VERBALE DU TERRITOIRE

Whitman et Césaire : peindre les spécificités de la géographie nationale

Une géographie nationale abondamment représentée

Faune et flore

Whitman

Allant où la panthère décrit son manège sur la branche au-dessus de vous, allant où le cerf fonce furieux contre le chasseur,

Allant où le serpent à sonnette dore son ventre mou sur le rocher, allant où la loutre avale son poisson, Allant où l'alligator cuirassé de bubons sommeille dans le bayou,

Allant où le grizzly quête du miel ou des racines, allant où le castor plaque la boue du battoir de sa queue,

Dépassant les champs de canne en pousse, de coton à fleur jaune, les rizières humides et basses¹ (105).

Panthère, serpent à sonnette, castor, alligator, grizzly, canne à sucre ou plants de coton... : ce passage de la section trente-trois de « Chanson de moi-même » contient de nombreuses références à la faune et à la flore nord-américaine. Aucune des espèces ici mentionnées n'est spécifique au continent, mais toutes se rencontrent sur le sol des États-Unis. C'est leur apposition dans une liste qui permet au lecteur d'identifier une description de la biodiversité américaine. On associe la panthère et l'alligator à la Floride, le serpent à

¹ "Where the panther walks to and fro on a limb overhead, where the bucks turns furiously at the hunter,

Where the rattlesnake suns his flabby length on a rock, where the otter is feeding on fish,

Where the alligator in his tough pimples sleeps by the bayou,

Where the black bear is searching for roots or honey, where the beaver pats the mud with his paddle-shaped tail;

Over the growing sugar, over the yellow-flower'd cotton plant, over the rice in its low moist field" (51)

sonnette aux régions désertiques du Sud-ouest, le grizzly aux régions montagneuses – Rocheuses ou Sierra Nevada. La loutre se trouve sur toute la côte Pacifique ainsi qu'en Alaska, et le castor sur une grande partie du territoire. Si chacun de ces animaux est caractéristique d'une région, la liste l'est donc du territoire constitué par ces régions. L'anaphore de « allant » nous renvoie au vers final de ce long paragraphe : « Telles sont les routes où nuit et jour je marche¹ » (109). Le poète se met en scène arpentant le sol américain² dont il recense les richesses. Les vers suivants poursuivent ce catalogue, en se concentrant sur la flore et particulièrement les espèces cultivées :

Dépassant les champs de canne en pousse, de coton à fleur jaune, les rizières humides et basses, [...] Dépassant les plaquelines de l'Ouest, les longues feuilles du maïs, la délicate fleur bleue du lin, Dépassant le sarrasin brun et blanc, y butinant et bourdonnant avec d'autres, Dépassant le vert crépusculaire du seigle qui ondule et s'assombrit dans le vent³ (105).

On a là un échantillonnage des cultures pratiquées sur le sol américain : canne à sucre, coton, riz, maïs, lin, sarrasin, seigle. La liste décrit le caractère multiple de la vie sur le territoire.

Dans « Chanson de moi-même », qui contient la majorité des références à la faune et à la flore du recueil, tous les types d'animaux sont évoqués, insectes comme la fourmi ou la sauterelle, grands mammifères comme la baleine, l'orignal ou le grizzly. Les espèces aquatiques, coquillages ou requin, sont aussi représentées, de même que les animaux domestiques : chat, truie, génisse, taureau⁴. Ce recensement de la biodiversité américaine balaie tous les domaines et chaque lecteur peut y reconnaître au moins quelques espèces familières, y compris s'il s'agit d'un citadin n'ayant que peu de contact avec la Nature.

Une seule catégorie domine en terme numérique : il s'agit des oiseaux, largement représentés dans la poésie de Whitman, au point que John Burroughs consacra une partie de son ouvrage *Des oiseaux et des poètes*, paru en 1877, à cet auteur. « Chanson de moi-même »

¹ "I tread day and night such roads" (54)

² Ce qui dans sa conception inclut le Canada et Cuba.

³ "Over the growing sugar, over the yellow-flower'd cotton plant, over the rice in its low moist field [...] Over the western persimmon, over the long-leav'd corn, over the delicate blue-flower flax, Over the white and brown buckwheat, a hummer and buzzer there with the rest, Over the dusky green of the rye as it ripples and shades in the breeze" (51)

⁴ ant (27), katydid, she-whale (52), moose (33), black bear (51), quahaug (47), shark (52), cat, sow (33), heifer, bull (52)

en compte vingt-et-une espèces¹. Cette prédominance s'explique peut-être par le goût du poète pour les oiseaux, qu'il aimait écouter et observer, ainsi qu'il le raconte dans une note d'*Échantillons de jours* intitulée : « Des oiseaux, avec une mise en garde » :

Entre huit et neuf heures du matin un grand concert d'oiseaux de différentes régions, en harmonie avec la senteur fraîche, la paix, la nature tout autour de moi. Dernièrement j'ai remarqué la grive roussâtre, de la taille d'un merle ou un peu plus petit [...]. Souvent je m'approche et j'écoute, car il a l'air peu farouche. J'aime regarder comment bougent sa gorge et son poitrail, la faible trémulation de son corps, et la souplesse de sa queue.²

On peut peut-être aussi voir là un reflet de l'état des connaissances zoologiques de l'époque, particulièrement développées en ornithologie grâce aux travaux d'Alexander Wilson³ et Jean-Jacques Audubon⁴. Ces ouvrages ont dominé les recherches ornithologiques du XIX^e siècle et demeurent à ce jour des références. Le professeur Michael Dressman, spécialiste de la littérature américaine d'avant 1900, nous apprend que Whitman s'est inspiré des descriptions d'un ouvrage de géographie, *Le monde tel qu'il est, et tel qu'il a été*, de Samuel Griswold Goodrich, dans lequel il a trouvé certains détails qu'il mentionne dans « Magnétisme Sud », « Départ à Paumanok » et « Notre antique feuillage »⁵. Cela s'explique sans doute en partie par le fait que Whitman ne pouvait connaître directement toutes les espèces qu'il mentionne, ayant encore peu voyagé à l'époque où il écrit le poème. Une partie de ses connaissances reposaient nécessairement sur des images, photographies en noir et blanc ou gravures. Ce n'est donc pas la nature qu'il connaît que Whitman nous dépeint, mais le territoire américain qu'il conçoit comme un ensemble et cartographie à travers ses différentes espèces.

Il faut cependant noter que Whitman ne cherche pas à rivaliser poétiquement avec les planches illustratives des naturalistes. Sa curiosité ne se veut pas scientifique, ainsi qu'il le précise dans « Des oiseaux, avec une mise en garde » :

¹ Mésange, dindon, oie sauvage, colibri, cygne, mouette, faucon, canard et cane des bois, oiseau-moqueur, rouge-queue, bécassine, roitelet, caille, coq, poule, chauve-souris, perdrix, héron, buse, geai.

² "Birds – and a caution": "Between 8 and 9 A.M. a full concert of birds, from different quarters, in keeping with the fresh scent, the peace, the naturalness all around me. I am lately noticing the russet-back, size of the robin or a trifle less [...]. I often get near and listen, as he seems tame; I like to watch the working of his bill and throat, the quaint sidle of his body, and flex of his long tail." (741)

³ *American Ornithology*, 1808-1814.

⁴ *The American Woodsman*, 1826 et *Birds of America*, 1827-1838.

⁵ *The World as it is, and as it has been*. Michael R. Dressman, « Where is Walt Whitman? », *Mickle Street Review*, N 17/18, 2005.

Il ne faut pas en savoir trop, ou être trop précis ou trop scientifique à propos des oiseaux et des arbres et des fleurs et des cours d'eau ; une certaine marge de liberté, voire même du flou – peut-être de l'ignorance, de l'incrédulité – favorisent en général le plaisir qu'on prend à ces choses, et au sentiment de la Nature à plumes, boisée, des rivières, ou de la Nature marine. Je le répète : je ne veux pas savoir avec trop de précision, ou connaître les explications¹

Si l'homme se défie de toute précision exagérée afin de préserver le plaisir qu'il prend à l'observation de la nature, il en va de même pour le poète dans ses évocations de la faune et de la flore. Dans « Chanson de moi-même » il y a peu de descriptions à proprement parler. On trouve le plus souvent des détails qui situent un animal dans son contexte ou l'associent à une activité caractéristique : « au long du rivage où glisse la mouette rieuse » (107), « le grizzly quête du miel ou des racines »² (105). Le poète se contente parfois d'un adjectif : « la truie qui grogne » (“*the grunting sow*”, 33), ou d'un détail descriptif : « le coton à fleur jaune », « la délicate fleur bleue du lin » (105), « l'orignal du Grand Nord au sabot onglé » (78), « l'alligator cuirassé de bubons »³ (105). Plutôt que la richesse de détails et de nuances de couleurs des descriptions en prose d'*Échantillons de jours*⁴, le poète offre ici une collection d'images d'Épinal qui dépeignent une nature plus générale que particulière.

Dans d'autres cas, les espèces ne sont que nommées, espèces végétales : « le sureau, la molène et la morelle⁵ » (69), ou animales : « la mésange charbonnière, le chien de prairie⁶ » (78), comme si les mots se suffisaient à eux-mêmes, soit que le poète fasse confiance à leur pouvoir de faire travailler l'imagination du lecteur, soit que ces noms utilisés

¹ “You must not know too much, or be too precise or scientific about birds and trees and flowers and water-craft; a certain free margin, and even vagueness – perhaps ignorance, credulity – helps your enjoyment of these things, and of the sentiment of feather'd, wooded, river, or marine Nature generally. I repeat it – don't want to know too exactly, or the reasons why. (742), in “Birds - and a caution”

² “the laughing-gull scoots by the shore” (53), “the black bear is searching for roots or honey” (51)

³ “the yellow-flower'd cotton plant”, “the delicate blue-flower flax” (51), “the sharp-hoofed moose” (33), “the alligator in his tough pimples” (51)

⁴ *Specimen Days*. Voir par exemple “A July Afternoon by the Pond” (643), “Autumn Side-Bits” (646), “Mulleins and Mulleins” (657).

⁵ Les arbres font l'objet d'une liste particulièrement longue, placée dans la Préface à l'édition de 1855: « de lui montent des forêts opaques répondant aux forêts de pins, cèdres, cigües, chênes, caroubiers, châtaigniers, cyprès, noyers, citronniers, cotonniers, tulipiers, cactus, vignes sauvages, tamariniers, plaqueminiers » (727) (“the growths of pine and cedar and hemlock and liveoak and locust and chestnut and cypress and hickory and limetree and cottonwood and tuliptree and cactus and wildvine and tamarind and persimmon...”, 443). Cette liste sera reprise avec des modifications mineures dans “By Blue Ontario's Shore” (271).

⁶ “elder, mullein, poke-weed (27), “the chickadee, the prairie-dog” (33)

seuls témoignent du plaisir pris par le poète à les employer. Il ne subsiste dans cette liste de mots psalmodiés comme une prière qu'une idée de nature. Les noms ainsi égrenés sont emblématiques du fonctionnement poétique de la liste : l'image parfois pauvre est enrichie de ses rapports avec les autres images qui composent l'ensemble dans lequel elle s'insère. Whitman se distingue ainsi d'une tradition littéraire américaine remontant au XVIII^e siècle, à mi-chemin entre la littérature d'aventures et la littérature scientifique. Les *Voyages* de William Bartram, publiés en 1791, illustrent cette veine littéraire nourrissant la curiosité des lecteurs pour les territoires encore inconnus et les espèces exotiques qu'ils renferment. L'exploration du continent y apparaît comme une entreprise scientifique au nom de laquelle le voyageur courageux met sa vie en péril, s'exposant par exemple aux attaques des alligators affamés¹. La trame narrative du voyage est agrémentée de nombreux passages descriptifs permettant au lecteur de se faire une idée assez précise de l'apparence aussi bien que du comportement des animaux rencontrés par l'explorateur :

*Mais ce qui étonne peut-être le plus un étranger, c'est ce rugissement terrifiant, incroyablement sonore, produit par [les alligators] ; [...] on dirait un grondement de tonnerre dans le lointain, qui fait trembler non seulement l'air et les eaux, mais la terre elle-même ; et lorsque des centaines et des milliers se mettent à rugir de concert, il est bien difficile de ne pas croire que le globe tout entier en est violemment et dangereusement secoué.*²

Bien loin de cette précision, Whitman se réfère dans ses poèmes aux différentes espèces qui peuplent le continent comme à des espèces suffisamment connues pour n'avoir pas besoin d'être décrites en détail au lecteur, la familiarité supposée du lecteur avec les espèces évoquées étant marquée par l'emploi de l'article défini (« le coton », « l'alligator »). Qui plus est, le poète n'accorde pas de place particulière aux espèces nouvelles pour les colons au moment de leur installation par rapport aux espèces les plus communes.

Plutôt que sur l'étrangeté de cette Nature, le poète met l'accent sur sa diversité, l'accumulation des noms d'animaux ou de plantes variées créant une impression de vitalité, de foisonnement et de richesse naturelle. L'ordre dans lequel sont présentées les espèces dans

¹ William Bartram, *Travels Through North and South Carolina, Georgia, East & West Florida...*, Édition électronique, Chapel Hill, N.C., University of North Carolina Press, 2001, 522 p. [En ligne: <http://docsouth.unc.edu/nc/bartram/bartram.html>] Consulté le 8 février 2013. P. 135 sq.

² “*BUT what is yet more surprising to a stranger, is the incredible loud and terrifying roar, which they are capable of making, [...] ; it most resembles very heavy distant thunder, not only shaking the air and waters, but causing the earth to tremble; and when hundreds and thousands are roaring at the same time, you can scarcely be persuaded, but that the whole globe is violently and dangerously agitated.*” *Ibid.* P. 129.

la liste invite fortement le lecteur à s'intéresser à cette nature. Si l'on revient à l'exemple de la section trente-trois, on peut noter une gradation inversée, depuis les animaux sauvages, au comportement menaçant et connus pour leur dangerosité, jusqu'aux espèces végétales cultivées qui, plutôt qu'elles ne menacent la vie de l'homme, rendent celle-ci possible. La panthère rodant au-dessus de sa tête, le cerf furieux attaquant le chasseur forcent l'attention du lecteur, en convoquant le sentiment du danger imminent. Une fois cette attention captée, la liste amène son regard vers des éléments si communs qu'il pourrait avoir tendance à ne plus les voir : le maïs, le sarrasin, le seigle, dont le poète invite à considérer la beauté simple. La fertilité de la terre, la générosité du territoire à l'égard de l'homme est ainsi rappelée au souvenir du lecteur. La liste célèbre l'extraordinaire biodiversité du continent et inscrit en creux la présence de l'homme en son sein. Et si elle est plus évocatrice que descriptive, l'idée de nature qu'elle met en circulation ne se veut pas moins joyeuse et vivante.

Césaire

Le *Cahier d'un retour au pays natal* débute par une évocation du territoire martiniquais dont la structure rappelle le mouvement de zoom d'une caméra d'un plan large jusqu'à un plan rapproché. Le regard du *je* lyrique balaie d'abord le paysage antillais dans son ensemble, puis se rapproche de la ville et de ses maisons par paliers successifs. Dans ce seul premier mouvement du poème (8-20), on ne dénombre pas moins de neuf espèces végétales et une espèce animale, qui se rencontrent toutes à la Martinique. Dès la deuxième page – qui est la première page dans la version de 1939¹ – les « cris de perroquets babillards » (8) font référence à la faune locale, mais au sein d'une comparaison qui amène le lecteur à douter que l'image poétique désigne un élément immédiatement reconnaissable dans le réel. En effet, les « fleurs de sang qui se fanent et s'éparpillent dans le vent inutile comme des cris de perroquets babillards » (8) peuvent difficilement être rattachées par le lecteur à un élément du paysage. Le qualificatif « de sang » pourrait désigner métaphoriquement la couleur rouge, mais le syntagme précédent « les martyrs qui ne témoignent pas » (8) l'invite à comprendre le terme « sang » dans son sens littéral. Dans ce contexte, le lecteur hésite à lire dans ces lignes une référence à l'oiseau exotique, le perroquet qui constituait « la parure des sous-bois antillais » selon E. Nonon, auteur d'un article sur la faune précolombienne des Antilles françaises paru dans la revue *Tropiques* éditée entre 1941 et 1945 par Césaire². Quelques

¹ La première version publiée du *Cahier d'un retour au pays natal* a paru en 1939 dans la revue *Volontés*.

² E. Nonon, « La faune précolombienne des Antilles françaises », in Aimé Césaire, Jacqueline Leiner, René

pages plus loin, la désignation des éléments du paysage martiniquais devient plus explicite avec plusieurs termes botaniques. Le palmier du morne, les manguiers, les cannes (14), les tamariniers (15), cocotiers et cacaoyers (16) évoquent un paysage tropical, de même que l'évocation de plusieurs fruits exotiques : « grenade trop mûre » (14), « sapotille »¹ (16), « feuilles de banane séchées » (19). Chaque référence à une espèce exotique s'ajoute à la précédente et l'accumulation crée un décor que le lecteur situe sans ambiguïté sous les tropiques. Dans ce premier mouvement, la prédominance de la flore sur la faune est évidente en ce qui concerne les espèces antillaises, et cette supériorité numérique perdure dans le reste du poème. On dénombre quinze types d'arbres, de plantes et de fruits locaux² dans la version de 1939, auxquels s'ajouteront deux arbres et trois plantes³ à partir de la version de 1947 (Bordas). Cette prédominance s'explique sans doute par la grande richesse de la flore martiniquaise, que Césaire évoque dans un entretien avec la réalisatrice Sarah Maldoror :

Tu n'as qu'à voir partout les jardins. Chacun a un jardin et des fleurs plus somptueuses les unes que les autres. D'ailleurs il y a des modes florales. On introduit chaque jour des fleurs nouvelles. On peut dire qu'ici le nombre de fleurs introduites est sans commune mesure avec le nombre de fleurs que par exemple aurait trouvé Christophe Colomb. Il y a des fleurs qui viennent du Japon, qui viennent de Chine, qui viennent de l'Inde, qui viennent d'Océanie. La flore est extraordinaire. C'est une des grandes beautés de l'île et l'homme martiniquais est très conscient de cela.⁴

Il poursuit en ajoutant quelques mots sur le symbolisme attaché aux motifs végétaux : « L'arbre, la fleur, le paysage, la mer et l'arbre c'est un motif qui m'a toujours inspiré. Sa beauté, toute la philosophie qui peut se greffer autour, son symbolisme c'est une chose qui me touche infiniment⁵ ». Il développera cette question dans un entretien avec J. Sieger :

On a remarqué dans mon œuvre la constante de certains thèmes, en particulier les symboles végétaux. Je suis effectivement obsédé par la végétation, par la fleur, par la racine. Rien de tout cela n'est

Ménil [et al.], *Tropiques : 1941-1945*, Paris, Jean-Michel Place, 1978, 848 p. (« Collection des réimpressions des revues d'avant-garde », 13). N°10, fév. 1944. P. 51.

¹ La sapotille, ou sapote, ou encore abricot de Saint-Domingue, est le fruit du sapotier. *Trésor de la langue française informatisé [cédérom]*, 2004, *op. cit.*

² Manguier, palmier (14), tamarinier (15), cocotier, cacaoyer (16), jacquier, corossolier (42), filao (64), cannes (14, 30, 35, 39), nénuphar (35), sapotille (16), grenade (14), banane (19), datte (58), calebasse (24).

³ Jujubier (21), cécropie (21), datura (30), zinnia, coryanthe (46).

⁴ Sarah Ducados, dite Maldoror, « Aimé Césaire : au bout du petit matin », INA / CNRS Audiovisuel, 1977, (« Un homme une terre »). Entretiens retranscrits sur le site internet Potomitan [En ligne : <http://www.potomitan.info/atelier/cesaire.php>] Consulté le 5 juin 2011.

⁵ *Ibid.*

gratuit, tout est lié à ma situation d'homme exilé de son sol originel... l'arbre profondément enraciné dans le sol, c'est pour moi le symbole de l'homme lié à la nature, la nostalgie d'un paradis perdu.¹

La prédominance du végétal sur l'animal semble donc également fondée sur des motifs historiques. La « situation d'homme exilé de son sol originel », c'est-à-dire de l'Afrique, se traduit dans le poème par une place de choix accordée à tout ce qui possède des racines :

Ma poésie est celle d'un déraciné, et d'un homme qui veut reprendre racine. Et l'arbre, qu'on retrouve avec tous ses noms dans tous mes poèmes, est le symbole de ce qui a des racines. L'état d'un homme équilibré est celui d'un homme « raciné ». La poésie est un enracinement, au sens où Simone Weil, juive et victime de la Diaspora, entendait ce mot.²

Se référer en priorité aux éléments végétaux du paysage martiniquais, c'est réparer poétiquement la blessure de l'exil infligée au récitant et au peuple martiniquais tout entier par le biais du symbolisme. Il ne s'agit pas tant de décrire le paysage que de s'enraciner dans le territoire.

Les critiques Dominique Combe³ et Georges Ngal⁴ attirent également notre attention sur les origines frobeniusiennes de ce symbolisme végétal. Les travaux sur l'Afrique de l'ethnologue français Léo Frobenius ont en effet sensiblement influencé Césaire et son épouse Suzanne. Un extrait de son *Histoire de la civilisation Africaine* (1933) est reproduit dans la revue *Tropiques* en avril 1942 et Suzanne Césaire présente des éléments de sa pensée dans « Léo Frobenius et le problème des civilisations » (avril 1941), éléments qu'elle utilisera comme outils d'analyse de la situation martiniquaise dans « Malaise d'une civilisation » (avril 1942). Dans ce dernier article, l'épouse de Césaire reprend à son compte la distinction établie par Frobenius entre civilisation éthiopique et civilisation hamitique. La première est « liée à la plante, au cycle végétatif », tandis que la seconde est « liée à l'animal, à la conquête du droit

¹ Aimé Césaire, entretien avec J. Sieger, cité par Hénane dans René Hénane, *Les jardins d'Aimé Césaire : lectures thématiques*, Paris, Éditions de L'Harmattan, 2004, 264 p. P. 140.

² Aimé Césaire, cité par Ngal dans Georges Ngal, *Aimé Césaire : un homme à la recherche d'une patrie*, Paris, Présence africaine, 1994, 328 p. P. 119.

³ Dominique Combe, *Aimé Césaire, « Cahier d'un retour au pays natal »*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, 126 p. (« Études littéraires », 43). P. 29 *sqq.*

⁴ « les formes concrètes de représentations [symbolisme végétal] pourraient être justiciables des diverses lectures ethnologiques faites par le poète ». Georges Ngal, *Aimé Césaire : un homme à la recherche d'une patrie*, 1994, *op. cit.* P. 165.

de vivre par la lutte »¹. Or, selon Suzanne Césaire, l'observation des Martiniquais permet de les rattacher à la civilisation éthiopique :

Qu'est-ce que le Martiniquais ?

- L'homme plante.

Comme elle, abandon au rythme de la vie universelle. Point d'effort pour dominer la nature. Médiocre agriculteur. Peut-être. Je ne dis pas qu'il fait pousser la plante ; je dis qu'il pousse, qu'il vit en plante. Son indolence ? celle du végétal. Ne dites pas : « il est paresseux » dites : « il végète », et vous serez doublement dans la vérité.²

Pour elle la plante est donc profondément liée à l'identité martiniquaise. Césaire connaissait bien lui aussi les écrits de Frobenius. Dans un entretien avec le journaliste François Beloux il note que sa connaissance de l'Afrique était livresque : « Nous ne connaissions pas grand-chose, mais nous lisions tout ce qui paraissait sur l'Afrique : les contes, les légendes, l'*Histoire de la civilisation africaine...*³ ». Considéré dans le contexte de la partition frobeniusienne entre éthiopique et hamitique, l'intérêt particulier que Césaire porte aux arbres et aux végétaux est donc également une exploration ou une illustration de la dimension éthiopique de l'identité martiniquaise. L'imaginaire végétal du *Cahier d'un retour au pays natal* dépasse le cadre strict de l'évocation du territoire pour définir ponctuellement l'identité du *je* lyrique : « À force de regarder les arbres je suis devenu un arbre et mes longs pieds d'arbre ont creusé dans le sol de larges sacs à venin de hautes villes d'ossements » (28).

Bien qu'elles soient prépondérantes, les espèces végétales ne sont pas les seules espèces antillaises mentionnées dans le *Cahier d'un retour au pays natal*. Nous avons croisé plus haut le perroquet. Les volatiles sont nombreux dans ce poème : tourterelles (7), corbeau (24), épervier (26, 45, 62), hirondelle (45), rapaces (45), poulet (58), chouette (63), colombe (65). Outre ces espèces communes, qui ne sont pas spécifiques de la faune des Antilles, on rencontre également trois espèces tropicales : le perroquet déjà mentionné, un rapace antillais nommé menfénil (42) que l'on trouve principalement à la Martinique⁴, et le

¹ Suzanne Césaire, « Léo Frobenius et le problème des civilisations », in Aimé Césaire [et al.], *Tropiques : 1941-1945*, 1978, *op. cit.* N°1, av. 1941. P. 30.

² Suzanne Césaire, « Malaise d'une civilisation », *Ibid.* N°5, av. 1942. P. 45.

³ Aimé Césaire et François Beloux, « Un poète politique. Aimé Césaire », *Magazine littéraire*, N 34, novembre 1969. [En ligne : <http://www.potomitan.info/cesaire/politique.php>] Consulté le 21 mai 2010.

⁴ Voir René Hénane, *Glossaire des termes rares dans l'œuvre d'Aimé Césaire*, Paris, Jean-Michel Place, 2004, 140 p.

colibri. Ce dernier oiseau ne figure pas dans la version de 1939 du poème. Son apparition à partir de l'édition 1947 (Brentano's) peut sans doute être rapprochée de la publication dans *Tropiques* d'un « Conte colibri » en 1942. Césaire et Ménil, dans leur « Introduction au folklore martiniquais » qui précède le « Conte colibri » de Lafcadio Hearn et les « Contes créoles » de Georges Gratiant, lient cet élément du folklore martiniquais à la permanence du vaudou dans la culture antillaise et à l'histoire des révoltes et des défaites des Noirs pendant l'époque coloniale :

Le grand rire du Vaudou descend des mornes. Combien, au cours des siècles, de révoltes ainsi surgies ! Que de victoires éphémères ! Mais aussi quelles défaites ! Quelles répressions ! Mains coupées, corps écartelés, gibets, voilà ce qui peuple les allées de l'histoire coloniale. Et rien de tout cela n'aurait passé dans le folklore ? Vous connaissez le conte de Colibri. Colibri, contre qui se liguient le Cheval, le Bœuf, le Poisson-Armé et Dieu lui-même.¹

Le colibri, tenace et brave, finit dans le conte par succomber à la violence conjuguée de ses ennemis. Cet intertexte éclaire la première occurrence du terme dans le poème : « Au bout du petit matin [...] / un grand galop de colibris » (29). Le « grand galop » qui évoque l'idée de la puissance et d'un vacarme, se trouve contrebalancé par le terme « colibri » qui suggère au contraire la fragilité². Cette image est cohérente avec le personnage du conte – courageux, opiniâtre, mais plus faible que ses adversaires – en même temps qu'elle la transforme en transférant à l'oiseau la force du cheval et en lui ajoutant la force du nombre. Alors que dans le conte, l'oiseau succombait à ses ennemis ligués contre lui, on peut imaginer que les colibris ligués ensemble sauront leur résister. Le colibri réapparaît ensuite dans un passage dont Dominique Combe note qu'il s'apparente à une cosmogonie et un défilé d'animaux totémiques³ :

vienn le colibri
vienn l'épervier
vienn le bris de l'horizon
vienn le cynocéphale (45)

Dans cette section aux accents incantatoires, le colibri est désigné d'une manière abstraite plutôt qu'il ne s'insère dans une description réaliste de la Martinique. C'est en tant que symbole que le récitant du poème semble le désigner, mais sans dire quelles qualités

¹ Aimé Césaire [et al.], *Tropiques : 1941-1945*, 1978, *op. cit.* N°4, janv. 1942. P. 10.

² Le colibri, aussi appelé oiseau-mouche, est un oiseau remarquable par sa petite taille. *Trésor de la langue française informatisé [cédérom]*, 2004, *op. cit.*

³ Dominique Combe, Aimé Césaire, « *Cahier d'un retour au pays natal* », 1993, *op. cit.* P. 41.

spécifiques l’oiseau symbolise. Il faut sans doute voir dans cet appel aux forces du colibri et de l’épervier un élément de la symbolique de la verticalité qui traverse le *Cahier d’un retour au pays natal*. Opposée à l’horizontalité incarnée par la ville « plate – étalée, trébuchée de son bon sens » (8), et associée à des connotations extrêmement négatives, la verticalité est l’élan libérateur de l’homme noir s’arrachant à l’ « horizon de boue » (53) pour se retrouver :

debout
et
libre (62)

Le colibri, l’épervier et les nombreux oiseaux du *Cahier d’un retour au pays natal* figurent cet élan ascendant.

Outre les espèces végétales et les oiseaux de la Martinique, le poème désigne plusieurs espèces de la faune marine ainsi que des mammifères et des insectes. Les références à la vie marine : squal (63), dauphin (45), madrépore (44)¹, renvoient à la spécificité insulaire du territoire et participent donc de sa description. Une de ces espèces marines, le lambi, renvoie à la fois à la nature et à la culture des Antilles. Le lambi est un coquillage des mers chaudes dont on perce la pointe pour en faire une corne d’appel, utilisée notamment dans les mornes pour signaler un incendie². Chez Césaire il prend la valeur d’un signal de bonne nouvelle : « l’allégresse convaincante du lambi de la bonne nouvelle ! » (52). Dans le groupe des mammifères, les molosses (53, 61) renvoient eux à l’histoire des Antilles. Ils désignent en effet non pas seulement de gros chiens mais plus précisément les chiens utilisés lors des traques des esclaves marrons, ce qui explique la présence du terme dans la liste des horreurs de l’esclavage : « le molosse / le suicide / la promiscuité » (53).

Cependant, en dehors de l’exemple des molosses, on peut noter que la plupart des mammifères et insectes mentionnés dans le *Cahier d’un retour au pays natal* ne sont pas propres à la Martinique, sa culture ou son histoire. Cela s’explique peut-être par la relative pauvreté de la faune des Antilles. Dans son article paru en 1944 dans *Tropiques*, Nonon note en effet que cette faune est pauvre du fait de la situation insulaire qui amène systématiquement une réduction en nombre et en taille des espèces par rapport au continent, et

¹ Genre de polypier calcaire des mers chaudes. *Trésor de la langue française informatisé [cédérom]*, 2004, *op. cit.*

² Gilbert Gratiant, cité dans René Hénane, *Glossaire des termes rares dans l’œuvre d’Aimé Césaire*, 2004, *op. cit.* P. 79.

d'autre part du fait de la colonisation :

cette œuvre d'extermination, aux Antilles comme dans le reste du monde, devait être réservée à l'homme civilisé ; il y a si bien réussi que la faune actuelle des Antilles françaises est devenue, abstraction faite de certaines espèces d'importation récente [...] d'une pauvreté remarquable tant en formes spécifiques qu'en individus¹.

Les mammifères et insectes que l'on croise dans le poème sont en général porteurs de connotations connues du lecteur métropolitain, ou associés à un symbolisme occidental ancien. Ainsi les insectes et vers comme la guêpe (57), le ténia (61), le cancrelat (14), la mouche (60), la punaise (7) ou le hanneton (7) sont associés à des connotations fortement péjoratives qui ne sont pas spécifiques à la culture créole. Seule la luciole (34) fait exception par sa connotation positive, luciole dont Nonon nous apprend qu'elle se rencontre dans les Antilles françaises². Les mammifères du poème sont pour la plupart des animaux auxquels la culture occidentale a attaché un symbolisme précis : le caniche, image de la servilité³, le corbeau, figure de mauvais augure des romantiques, ou encore le taureau associé à la force créatrice⁴. C'est dans le droit fil de cette symbolique traditionnelle que Césaire utilise ces images dans le *Cahier d'un retour au pays natal*. Ainsi, le caniche apparaît dans la liste des atrocités de l'esclavage : « et la niche de Monsieur Vaultier Mayencourt, où j'aboyai six mois de caniche » (53), et fait référence au châtement infligé à l'un de ses esclaves par Vaultier Mayencourt, qui consista à le faire vivre dans une écurie attaché comme un chien durant sept mois⁵. Le corbeau est dans le poème : « corbeau tenace de la trahison » (24) et le taureau une image de vie : « Et voici soudain que force et vie m'assaillent comme un taureau » (56). La référence à ces espèces animales ne désigne donc pas le territoire martiniquais, mais constitue un bestiaire à valeur symbolique composé d'espèces communes sans localisation spécifique.

Il existe un dernier type d'espèces vivantes représentées dans le *Cahier d'un retour au pays natal*. Il s'agit d'espèces africaines complètement étrangères à la faune ou à la flore antillaise, comme le tigre (21), le zèbre (59), le chameau (38), l'antilope (48) ou le kaïlcédrat royal (47). Une remarque faite par Césaire lors d'un entretien avec Édouard Maunick éclaire le sens de ces inclusions africaines dans le bestiaire du poème :

¹ E. Nonon, in Aimé Césaire [et al.], *Tropiques : 1941-1945*, 1978, op. cit. P. 42.

² E. Nonon, *Ibid.* P. 48.

³ *Trésor de la langue française informatisé [cédérom]*, 2004, op. cit.

⁴ Jean Chevalier et Alain Gheerbrandt, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, 842 p.

⁵ Voir *infra*, chapitre trois, p. 251.

J'appartiens à une île. « Toute île appelle. Toute île est veuve. » L'île appelle l'archipel, elle appelle le continent. Le Continent c'est la Mère-Afrique... Je connais fort mal l'Afrique... Les Antilles ne sont pas une patrie. Il y a un au-delà et c'est l'Afrique... C'est une Afrique sentimentale, idéale. C'est le continent premier...¹

La référence à ces espèces permet donc d'ouvrir une fenêtre vers l'Afrique perdue. Certaines d'entre elles sont des animaux emblématiques de l'Afrique, comme le zèbre, l'antilope ou les chameaux. D'autres espèces remplissent également une fonction symbolique, comme le tigre (21), image de puissance², dont le *je* lyrique s'approprie le cri : « Qui ne me comprendrait pas ne comprendrait pas davantage le rugissement du tigre. » (*Ibid.*). Enfin, le kailcédrat royal, arbre du Sénégal, appartient à la mythologie africaine. Selon Ngal, « il est l'un des deux arbres nés du sang versé de l'un des Moniteurs Nommo ; Amma (Dieu) ressuscita le corps démembré de Nommo en utilisant le Kailcédrat³ ». Le bestiaire du *Cahier d'un retour au pays natal*, loin de se limiter à la faune et à la flore endémique de la Martinique et à son folklore, s'enrichit donc d'apports africains qui renvoient aux origines géographiques des descendants d'esclaves. Le poème propose ainsi aux Antillais de se retrouver autour d'un imaginaire naturel qui les ancre dans leur terre en même temps qu'il leur permet de renouer avec l'Afrique. On peut peut-être interpréter de façon similaire l'inclusion de deux espèces exotiques non africaines et non antillaises : le pongo (40), singe de Bornéo, et le patyura (26), mammifère d'Amérique du Sud qu'on rencontre notamment en Guyane française. Le fait que ces animaux proviennent de territoires colonisés n'est sans doute pas anodin. L'au-delà africain de ce bestiaire se double d'un au-delà colonial au sens large.

Éléments distinctifs de la géographie nationale

Whitman

La lecture d'un poème de 1860, « Magnétisme Sud », va nous permettre à présent de déplacer notre attention des espèces vivantes vers le territoire considéré dans son ensemble. Le poème s'ouvre sur une invocation lyrique, presque amoureuse, du Sud : « Magnétisme

¹ Aimé Césaire, entretien avec Édouard Maunick cité dans René Hénane, *Les jardins d'Aimé Césaire : lectures thématiques*, 2004, *op. cit.* P. 139.

² Jean Chevalier et Alain Gheerbrandt, *Dictionnaire des symboles*, 1982, *op. cit.* P. 750.

³ Georges Ngal, cité dans René Hénane, *Glossaire des termes rares dans l'œuvre d'Aimé Césaire*, 2004, *op. cit.* P. 77.

Sud ! Sud luisant des parfums toi mon Sud ! ¹ » (620). Après cette invocation, différents aspects de la géographie du Sud sont progressivement évoqués. À la ligne dix, la référence aux « marécages² » (621) constitue un premier élément notable. La présence de marais est en effet un élément caractéristique du Sud : le bayou est un écosystème propre à la région, déjà évoqué dans « Chanson de moi-même » (« où l’alligator cuirassé de bubons sommeille dans le bayou », 105). Bien que le terme de bayou n’apparaisse pas dans « Magnétisme Sud », Whitman accorde une importance particulière à cet élément de la géographie régionale, sur lequel il revient à trois reprises. Cet espace sauvage et dangereux provoque la fascination : « cette effrayante immobilité de la Nature », « l’étrange fascination de tous ces marais quasi inconnus quasi infranchissables » (621). Le poème accumule des images de ce milieu naturel qui ont toutes en commun un caractère sinistre : « infesté de reptiles, résonant du beuglement de l’alligator, des cris tristes du hibou nocturne et du chat sauvage, sans oublier le sifflement du cobra³ » (622). Le bayou de Whitman est un lieu lugubre et terrifiant qui vient nourrir l’imaginaire américain davantage que la connaissance précise du territoire.

À cette évocation des marécages typiques s’ajoute la référence à plusieurs espèces locales comme le perroquet ou l’arbre-papaye (621)⁴. On trouve aussi une liste d’arbres que l’on peut rencontrer dans la région : « J’aperçois les forêts de chêne-liège, j’aperçois les pins jaunes, le laurier qui embaume, le citron l’orangerie, les cyprès les palmes gracieuses⁵ ». Enfin, ce poème accumule les toponymes. On trouve ainsi égrenés plusieurs noms de rivières ou de lac : « le Roanoke, le Savannah, le Altamahaw, le Pedee, le Tombigbee, le Santee, le Coosa et la Sabine », « l’Okeechobee »⁶ (*ibid.*). Les noms de plusieurs États du Sud sont également mentionnés : la Floride, la Géorgie, la Caroline, la Virginie et le Tennessee.

Ces différentes facettes du Sud sont évoquées par le biais des pérégrinations du *je* lyrique : « je navigue dans mon cotre, au large des côtes de Géorgie ou je remonte aux

¹ “O Magnet-South! O glistening perfumed South! my South !” (368)

² “swamps”, ligne 7 (*ibid.*)

³ “the awful natural stillness”, “the strange fascination of these half-known half-impassable swamps”, “infested by reptiles, resounding with the bellow of the alligator, the sad noises of the night-owl and the wild-cat, and the whirr of the rattlesnake” (368 *sq.*)

⁴ “parrots”, “papaw-tree” (368)

⁵ “I see where the oak-tree is growing, I see where the yellow-pine, the scented bay-tree, the lemon and orange, the cypress, the graceful palmetto,” (*ibid.*)

⁶ “the Roanoke, the Savannah, the Altamahaw, the Pedee, the Tombigbee, the Santee, the Coosa and the Sabine”, “the Okeechobee” (*ibid.*)

Carolines », « mon âme revient hanter leurs bords », « je double des caps rugueux j'entre au détroit de Pamlico »¹ (*ibid.*). Plutôt que l'évocation d'un endroit particulier dans le Sud, l'un de ses États par exemple, le poème offre ce qui ressemble à un patchwork d'impressions, d'images et de mots collectés par un explorateur. La cohérence de la liste repose sur son regard totalisant. Ce que l'on a dit du fonctionnement poétique de la liste whitmanienne comme manière de représenter la variété de la faune et de la flore américaine est en fait transposable à une échelle plus large : la liste permet d'évoquer les différentes facettes géographiques d'un territoire donné. Dans l'exemple de « Magnétisme Sud » on peut classer les éléments de la liste dans trois catégories : les espèces caractéristiques de sa faune et de sa flore, les écosystèmes ou paysages distinctifs et la toponymie.

Ces catégories se retrouvent dans « Chanson de moi-même ». Les espèces animales et végétales évoquées sont en effet fréquemment situées dans des paysages ou des écosystèmes. Ainsi le bison est situé dans son habitat naturel, les prairies immenses du grand Ouest :

Là où les ombres du couchant envahissent les plaines sans fin, les plaines solitaires de la Prairie,
Là où, à perte de vue, les troupeaux de bisons font un mouvant océan de millier de milles carrés² (107)

Dans d'autres cas l'évocation des espèces rencontre la toponymie : « la route du pingouin au bec de lame tout au Nord du Labrador³ » (102). Ici, contrairement à l'exemple précédent, le milieu dans lequel évolue l'animal n'est pas décrit mais seulement nommé. En réalité, l'animal est l'élément descriptif du milieu, le Labrador devenant pour le lecteur ignorant de cette région le lieu où vivent les pingouins. Les éléments toponymiques sont de fait souvent associés à un détail descriptif. Ainsi, dans « Notre antique feuillage » la Floride, la Louisiane, l'Alabama et le Texas sont tous associés à un élément du paysage : « Encore et toujours la verte presqu'île de la Floride – encore et toujours l'incomparablement précieux delta de la Louisiane – encore et toujours les champs de coton de l'Alabama et du Texas⁴ » (242). Mais comme nous avons pu le voir dans « Magnétisme Sud », il arrive

¹ “I coast off Georgia, I coast up the Carolinas”, “I return with my soul to haunt their banks again”, “I pass rude sea-headlands and enter Pamlico sound through an inlet” (*ibid.*)

² “Where the alligator in his tough pimples sleeps by the bayou” (51), “Where sun-down shadows lengthen over the limitless and lonesome prairie, / Where herds of buffalo make a crawling spread of the square miles far and near” (52)

³ “the razor-bill'd auk sails far north to Labrador” (49)

⁴ “Always Florida's green peninsula – always the priceless delta of Louisiana – always the cotton-fields of Alabama and Texas” (137)

également que les noms d'État ou de fleuves soient énumérés seuls. « Départ à Paumanok¹ » nous offre un autre exemple de ce type de liste dans lequel le nom propre tient lieu et place de description :

Terre de l'Est où coule le Chesapeake ! terre de la Delaware !

Terre aux lacs, Ontario, Érié, Huron, Michigan !

Terre des Treize d'origine ! Terre Massachusetts ! Terre Vermont, Connecticut ! (58)²

Au fil des poèmes, les références biologiques, topographiques et toponymiques construisent un imaginaire whitmanien du territoire qui s'organise en différents pôles. En effet, certains types de paysages apparaissent de façon récurrente dans « Chanson de moi-même », mais également dans « Départ à Paumanok », or encore « Calamus » et « Notre antique feuillage ». Ainsi, les prairies ou plaines figurent à quatre reprises dans le seul « Départ à Paumanok ». Peuplées de bisons et de bétail, c'est un espace infini qui s'offre à l'imagination du poète : « Devant les yeux les troupeaux de bisons paissant l'herbe de la plaine, taureaux poitrails musculeux, laine hirsute » (45), « Terre des plaines pastorales, des prairies d'herbe du monde ! terre de ces interminables plateaux aux brises douces ! »³ (57). La forêt, généralement associée à la montagne, est parfois localisée, par exemple ici dans un État : « perdu dans les profondeurs de mes bois du Dakota, vivant à la dure » (45). Mais le plus souvent il y est fait référence de façon générale : « Mes pas effraient le canard et la cane des bois au cours de ma longue journée de marche⁴ ». Enfin, les océans et les régions côtières occupent une place particulière dans l'ensemble du recueil, que l'on pense à « Départ à Paumanok », qui évoque « l'île-poisson Paumanok⁵ » (*ibid.*), ou encore à « Drossé au sable ». Cet imaginaire marin se double d'un imaginaire aquatique au sens large⁶, celui des nombreux

¹ Paumanok est le nom Indien de Long Island, presque île proche de New York dont Whitman était originaire.

² “Land of the eastern Chesapeake ! land of the Delaware !

Land of Ontario, Erie, Huron, Michigan!

Land of the Old Thirteen! Massachusetts land! land of Vermont and Connecticut !” (20)

³ “Aware of the buffalo herds grazing the plains, the hirsute and strong-breasted bull” (13), “Land of the pastoral plains, the grass-fields of the world! land of those sweet-air'd interminable plateaus!” (20)

⁴ “rude in my home in Dakota's woods” (13), “My tread scares the wood-drake and wood-duck on my distant and day-long ramble” (33)

⁵ “fish-shape Paumanok” (12).

⁶ Whitman notait dans *Un abécédaire américain* « qu'un quart des habitants de ces États sont aquatiques ; ils aiment l'eau, aiment en être proches, la sentir, y naviguer, y nager, y pêcher poissons et coquillages, et la traverser pour le commerce. » (“One fourth of the people of these States are aquatic, -love the water, love to

cours d'eau, fleuves et lacs : « le soleil inonde ailleurs de jour les vallées de la Susquehanna, du Potomac et du Rappahannock comme les vallées de la Roanoke et du Delaware¹ » (243). Certains fleuves sont célébrés dans les poèmes, comme le Missouri pour sa générosité et son abondance : « devant les yeux la générosité infiniment renouvelée du Missouri² » (45). Mais lorsqu'ils sont scandés seuls, les noms de voies d'eau perdent de leur unicité, et la liste tend à une certaine abstraction.

La profusion de la liste peut par ailleurs se trouver momentanément réduite à ses éléments clés. Dans la section trente-neuf de « Chanson de moi-même » par exemple, les paysages fondamentaux de l'Amérique sont réduits à quelques mots : « [Est-ce un homme] des montagnes ? Est-ce un homme des prairies ? Un habitant de la savane ? Un navigateur issu de la mer ?³ » (120). La montagne et ses forêts, les prairies et la mer apparaissent ici comme une trilogie essentielle, qui sera reprise dans « Calamus » : « Si j'ai un but c'est d'établir [...] dans les bois⁴, dans les champs, sur les ponts de toutes les quilles de toutes les tailles qui entament l'eau [...] / L'institution unique du tendre amour des camarades⁵ » (187).

Au trois catégories de la faune et de la flore, des paysages et de la toponymie, on peut en ajouter une autre qui n'apparaissait pas dans « Magnétisme Sud » : les sites remarquables tels que les chutes du Niagara ou le site volcanique de Yellowstone. Ces curiosités sont évoquées succinctement par Whitman. Dans « Départ à Paumanok », le poète évoque « le puissant Niagara », tandis qu'on peut lire dans « Chanson de moi-même » : « Au pied du Niagara – cataracte voilant ma figure dans un effet de brume⁶ » (106). Malgré la puissance naturelle extraordinaire qui s'y déploie, le site n'occupe donc qu'une place mineure dans le

be near it, smell it, sail on it, swim in it, fish, clam, trade to and fro upon it.”, Walt Whitman, *An American Primer. With facsimiles of the original manuscript*, éd. Horace Traubel, San Francisco - Cambridge, City Lights Books - Cambridge University Press, 1904, 35 p.). Le poète décrit donc une réalité dont il estime qu'elle constitue le décor quotidien d'un quart de ses concitoyens.

¹ “Sunlight by day on the valley of the Susquehanna, and on the valleys of the Potomac and Rappahannock, and the valleys of the Roanoke and Delaware” (137)

² “Aware of the fresh free giver the flowing Missouri.” (13)

³ “The mountains ? prairie-life, bush-life ? or sailor from the sea ?” (61)

⁴ Les bois et les montagnes sont fréquemment associés, cf. *supra*, p. 36.

⁵ “I will establish [...] in the fields and woods, and above every keel little or large that dents the water [...] / The institution of the dear love of comrades” (104)

⁶ “aware of mighty Niagara” (“Starting from Paumanok, 13), “Under Niagara, the cataract falling like a veil over my countenance” (“Song of Myself”, 52)

catalogue dressé par Whitman. Pourtant deux notes reproduites dans *Échantillons de jours* nous apprennent que le poète a pu voir lui-même les chutes de Niagara et a grandement apprécié cette visite :

Il arrive dans la vie d'un homme que cinq minutes chanceuses, surgissant au milieu d'un concours fortuit de circonstances, produisent dans un bref éclair le point culminant d'années de lectures, de voyages et de réflexions. Dans le cas présent vers deux heures cet après-midi, j'ai reçu le Niagara, la sévérité superbe de son action, de ses couleurs, de sa majesté, le tout groupé dans un seul court et indescriptible spectacle.¹

Cependant, Whitman ne voit pas là un paysage caractéristique de l'Amérique :

je sais qu'on réclame habituellement pour Yosemite, les chutes du Niagara, les hauteurs de Yellowstone et autres sites le titre de plus beau spectacle naturel ; pourtant je crois que ce sont les Prairies et les Plaines qui, bien que moins remarquables à première vue, [...] constituent le paysage nord-américain caractéristique.²

La mention de ces sites dans les poèmes fait donc plutôt figure de passage obligé dans le catalogue des richesses du continent. Comme dans « Magnétisme Sud », qui offre un patchwork d'impressions collectées par un explorateur, le *je* lyrique de « Chanson de moi-même » emmène son lecteur dans un voyage poétique à travers le continent. Mais il ne s'agit pas pour autant d'un itinéraire touristique. Aux lieux extraordinaires du continent le poète préfère des aspects beaucoup plus communs de la géographie nationale : « non pas les paysages admirés des touristes, pittoresques, mais le paysage ordinaire, la côte morne ou la plaine aride, et leur ciel et leur soleil communs³ ».

Cette analyse serait incomplète si l'on omettait la composante humaine des évocations whitmaniennes de la géographie américaine. La montagne est ainsi fréquemment évoquée à travers le prisme du mode de vie des trappeurs et chasseurs :

¹ "There comes some lucky five minutes of a man's life, set amid a fortuitous concurrence of circumstances, and bringing in a brief flash the culmination of years of reading and travel and thought. The present case about two o'clock this afternoon, gave me Niagara, its superb severity of action and color and majestic grouping in one short, indescribable show." (718)

² "while I know the standards claim is that Yosemite, Niagara falls, the upper Yellowstone and the like, afford the greatest natural show, I am not sure but the Prairies and Plains, while less stunning at first sight, [...] make North America's characteristic landscape" (707 sq.)

³ "not the vaunted scenery of the tourist, picturesque, but the plain landscape, the bleak sea shore, or the barren plain, with the common sky and sun." Cité par Matthiessen, sans précision sur la provenance de la citation. Francis Otto Matthiessen, *American Renaissance: art and expression in the age of Emerson and Withman*, London; Oxford; New York, Oxford Univ. Press, 1968, 678 p. (« Galaxy books »). P. 603.

Solitaire tout au fond des forêts, sur les montagnes, je chasse
Je voyage ahuri de ma propre légèreté, de ma liesse,
Vers la fin de l'après-midi je repère un lieu sûr où je passerai la nuit,
J'allume un feu, je fais griller de la viande fraîchement tuée,
Je tombe dans le sommeil sur un lit de feuilles, mon chien, mon arme à mes côtés¹ (74).

De même, les évocations de l'Océan et des côtes, dans « Drossé au sable » et « Sables à soixante-dix ans » donnent lieu de façon récurrente à un éloge du courage des « héros anonymes » (361), ces hommes qui affrontent la violence de l'Océan jusqu'à parfois y laisser leur vie :

Chanson des héros anonymes – des vagues à l'infini, des vagues à perte de vue,
De l'écume volante, des brises sifflant dans leurs flûtes,
Chanson pour les marins de tous pays, capricieuse comme la houle,
Composée de toutes ces musiques² (361 sq.).

De la même façon qu'il attire l'attention du lecteur sur la beauté cachée des éléments les plus banals du territoire américain, le poète l'invite ici à considérer les hommes ordinaires qui le peuplent et qui, comme les prairies, s'avèrent plus remarquables qu'il n'y paraît à première vue.

Césaire

C'est par l'anaphore du terme « Antilles » que débute la première version du *Cahier d'un retour au pays natal*, parue en 1939 dans la revue *Volontés*³ :

Au bout du petit matin bourgeonnant d'anses frêles, les Antilles qui ont faim, les Antilles grêlées de petite vérole, les Antilles dynamitées d'alcool, échouées dans la boue de cette baie, dans la poussière

¹ "Alone far in the wilds and mountains I hunt,
Wandering amazed at my own lightness and glee,
In the late afternoon choosing a safe spot to pass the night,
Kindling a fire and broiling the fresh-kill'd game,
Falling asleep on the gather'd leaves with my dog and gun by my side." (30)

² "Of unnamed heroes in the ships- of waves spreading and spreading far as the eye can reach,
Of dashing spray, and the winds piping and blowing,
And out of these a chant for the sailors of all nations,
Fitful, like a surge" ("Song for all seas, all ships", 209)

³ Le passage sera repris sans modification dans la version définitive, sinon qu'une séquence introductive est intercalée avant lui à partir de 1947 (Bordas).

de cette ville sinistrement échouées.¹

Le pays natal annoncé par le titre du poème est ainsi situé géographiquement grâce au toponyme. La précision de cette désignation placée à l'orée du poème donne à la séquence un caractère réaliste renforcé par l'évocation d'aspects négatifs, voire repoussants comme la maladie vénérienne ou l'abus d'alcool. D'inspiration lautréamontienne, ces images dysphoriques offrent une représentation volontairement souillée de la terre natale, avec un excès dans le registre dépréciatif qui relève d'un mouvement d'attraction-répulsion. Le récitant semble prendre un plaisir sado-masochiste à énumérer les plaies des îles antillaises confondues métonymiquement avec leurs habitants.

On peut relever dans ce passage et dans les sections suivantes du poème un champ lexical côtier renvoyant à un trait distinctif du territoire, son insularité : « anses frêles » (8), « baie » (*ibid.*), « oiseaux marins » (*ibid.*). Par ailleurs, la troisième séquence évoque quant à elle l'activité volcanique de certaines îles des Antilles abritant des volcans actifs, le Nord de la Martinique étant dominé par la Montagne Pelée et le Sud de la Guadeloupe par la Soufrière :

Au bout du petit matin, sur cette plus fragile épaisseur de terre que dépasse de façon humiliante son grandiose avenir – les volcans éclateront, l'eau nue emportera les taches mûres du soleil et il ne restera qu'un bouillonnement d'eau tiède picoré d'oiseaux marins (*ibid.*).

Dans son article « Des cendres de Saint-Pierre au *Cahier* de Césaire », Pascale de Souza pense reconnaître dans ce passage une référence à l'éruption de la Montagne Pelée en 1902 :

La Pelée est [...] entrée en éruption « au bout du petit matin », aux heures où les Pierrotins commençaient leur journée. Comme l'évoque ici Césaire, la Pelée éclata, laissant s'échapper un nuage qui obscurcit la clarté solaire et fit bouillonner les eaux de la baie.²

Si ce rapprochement semble très pertinent, le caractère elliptique de la description et l'absence de toponyme ne permettent cependant pas d'affirmer avec certitude que le volcan du poème renvoie spécifiquement à la Montagne Pelée. On se contentera donc pour l'instant de noter que le territoire antillais est nommé dès le début du poème et évoqué à travers l'emploi d'un lexique renvoyant à ses spécificités géographiques et topographiques, sans toutefois être réellement décrit.

¹ Aimé Césaire, « Cahier d'un retour au pays natal », *Volontés*, N 20, août 1939, p. 23-51. P. 23.

² Pascale De Souza, « Des cendres de Saint-Pierre au *Cahier* de Césaire », *French Studies*, LIV, 2000, p. 177-186. P. 181.

Au fil du texte, les références à la topographie se multiplient et enrichissent la peinture ainsi ébauchée. On retrouve dans la suite du poème les champs lexicaux des côtes et du volcanisme déjà repérés. Sont ainsi évoquées la plage et la mer : « la plage ne suffit pas à la rage écumante de la mer » (19), « la mer est un gros chien qui lèche et mord la plage aux jarrets » (19), le sable et les falaises : « le blanc embrassement de sables abyssaux » (31), « la chevelure qui tremble tout en haut de la falaise » (34), les embarcations : le « négrier » (39), « la pirogue comme un traîneau file sur le sable » (51), et leurs épaves : « les descentes d'épaves dans les nuits foudroyées » (31), et enfin les « volcans » (8, 55, 57), les « fumerolles » (10) et le « pouls sismique » (57). Certains de ces éléments sont plus spécifiquement antillais que les autres. La pirogue est une embarcation légère dont le nom est emprunté à la langue caraïbe¹, et les plages de sable noir sont caractéristiques de certains littoraux martiniquais, comme nous l'indique Césaire lui-même dans un entretien avec Sarah Maldoror : « Regarde ce soleil extraordinaire, cette lumière, c'est prodigieux! Toutes ces criques hein! on appelle ça ici des anses. Et des plages de galets et de sable noir² ». Enfin, Pascale de Souza avance l'hypothèse d'une spécificité antillaise du volcanisme dans le *Cahier d'un retour au pays natal*. Notant que le volcanisme antillais est caractérisé par de longues périodes d'inactivité apparente, donnant une impression trompeuse de sécurité, elle fait un parallèle entre la structure du poème et l'alternance de périodes de latence et d'éruptions dans l'activité volcanique péleenne³. Le volcan étant associé sur le plan figuré à l'idée d'une situation explosive, notamment sur le plan social⁴, la foule qui « rampe sur les mains sans jamais aucune envie de vriller le ciel d'une stature de protestation » (17) peut ainsi devenir, par transfert des forces naturelles propres à son territoire, un feu qui couve sous la cendre ou la Montagne Pelée préparant silencieusement son éruption dévastatrice.

Deux autres spécificités de la topographie antillaise font leur apparition dans la suite du poème : le morne et le marais. « Morne » est un terme issu du créole antillais qui désigne

¹ *Trésor de la langue française informatisé [cédérom]*, 2004, *op. cit.*

² Sarah Ducados, dite Maldoror, « Aimé Césaire : au bout du petit matin », 1977, *op. cit.* Entretiens retranscrits sur le site internet Potomitan : [En ligne : <http://www.potomitan.info/atelier/cesaire.php>] Consulté le 7 juin 2011.

³ Pascale De Souza, « Des cendres de Saint-Pierre au *Cahier* de Césaire », 2000, *op. cit.* P. 179 et suivantes.

⁴ *Trésor de la langue française informatisé [cédérom]*, 2004, *op. cit.*

une colline ou une montagne, principalement sur une île ou un littoral¹. Le terme apparaît dans le premier mouvement du poème, où il est repris de manière lancinante dans cinq séquences consécutives (10 *sq.*). On peut aussi penser que les syntagmes nominaux « Terres rouges, terres sanguines » (25) désignent implicitement le Morne Rouge, situé entre la Montagne Pelée et le Piton Carbet, qui tire son nom de la couleur que prend à certains endroits la pierre volcanique dont il est constitué². Les marais et lagunes, nombreux en Martinique³, sont évoqués à de multiples reprises : « marais de la faim » (11), « marais de sang putride » (25), « dans ma mémoire sont des lagunes » (35), « je te livre le marais » (64).

Ces différents éléments de la géographie et de la topographie, s'ils sont caractéristiques des Antilles, ne sont pas spécifiques d'une île antillaise en particulier. Cependant, un des éléments de la topographie du territoire évoqués dans le *Cahier d'un retour au pays natal* est localisé avec précision. Il s'agit de la portion nord de la côte Atlantique de la Martinique, comprise entre les villes de Trinité et Grand-Rivière. Ces deux toponymes apparaissent à la fin d'une séquence descriptive dépeignant les mornes, leur végétation et leurs cours d'eau :

Au bout du petit matin, ce plus essentiel pays restitué à ma gourmandise, non de diffuse tendresse, mais la tourmentée concentration sensuelle du gras téton des mornes avec l'accidentel palmier comme son germe durci, la jouissance saccadée des torrents et depuis Trinité jusqu'à Grand-Rivière, la grand'lèche hystérique de la mer (14).

La précision dans la localisation du paysage décrit est cependant contrebalancée par le fait que le poème n'indique pas sur quelle île des Antilles sont situées ces deux villes. On a vu que le début du poème avait clairement situé le pays natal dans les Antilles et que le premier mouvement est structuré comme un zoom de caméra, le regard du récitant se focalisant progressivement sur une ville et les mornes qui l'entourent. Mais ni cette ville, ni l'île sur laquelle elle est située ne sont nommées et il n'y a aucun autre toponyme entre le terme « Antilles » qui figure dans la première séquence (8) et les noms de « Trinité » et « Grand-

¹ *Ibid.*

² Voir le site internet dédié au tourisme en Martinique. [En ligne : <http://www.cartemartinique.com/la-martinique/le-morne-rouge/>] Consulté le 7 juin 2011.

³ La commune de Marigot leur doit son nom et la baie de Fort-de-France compte près de mille hectares de mangrove, formation arborescente qui se développe dans les lagunes. Voir le site internet de l'Office martiniquais du tourisme [En ligne : <http://www.martiniquetourisme.com/decouvrez/Geographie/Faune-et-flore/La-mangrove>] Consulté le 7 juin 2011.

Rivière » (14). Cet anonymat succédant à la précision de la première séquence est générateur de trouble dans l'esprit du lecteur : quel est finalement le pays natal annoncé par le titre ? Sont-ce les Antilles dans leur ensemble ou bien est-ce une île particulière de cet archipel ? Et dans ce cas, laquelle ? Pour le lecteur métropolitain ou étranger qui n'est pas familier de la géographie martiniquaise, il manque dans le poème une information qui lui permettrait de localiser Trinité et Grand-Rivière à la Martinique. Le texte exige donc de ce lecteur un effort de documentation s'il veut en connaître la localisation.

Un effort similaire lui est demandé s'il souhaite identifier la ville décrite dans le premier mouvement du poème. Elle est désignée par le démonstratif « cette », porteur d'une connotation péjorative que les qualificatifs viennent renforcer : « cette ville plate » (8), « cette ville inerte » (9 *sq.*). On peut toutefois reconnaître dans cette ville une description de Fort-de-France, en se basant sur la séquence suivante :

Dans cette ville inerte, cette foule désolée sous le soleil, ne participant à rien de ce qui s'exprime, s'affirme, se libère au grand jour de cette terre sienne. Ni à l'impératrice Joséphine des Français rêvant très haut au-dessus de la négraille. Ni au libérateur figé dans sa libération de pierre blanchie. Ni au conquistador. Ni à ce mépris, ni à cette liberté, ni à cette audace (10).

Le critique américain James Arnold, spécialiste de Césaire, nous apprend que les trois personnages évoqués ici renvoient à des statues que l'on peut voir dans les rues de Fort-de-France. Une statue de Joséphine de Beauharnais érigée sous Napoléon III ornait en effet la plus grande esplanade de la ville¹. Le « conquistador » ferait référence à une statue alors très récente du capitaine flibustier Pierre Belain d'Esnambuc, qui fut à l'origine de la colonisation de la Martinique². Enfin, le « libérateur » serait l'abolitionniste Victor Schœlcher, dont la statue se dresse sur la place du Palais de Justice³. Si ces statues sont probablement connues du lecteur martiniquais, le lecteur métropolitain risque par contre de ne pas saisir l'allusion à ces éléments de l'architecture foyalaise. L'effet produit ici est donc potentiellement d'exclure le lecteur non antillais d'une partie du sens du poème et de créer à l'inverse un sentiment de connivence entre les lecteurs qui sont à même d'identifier les statues en question. Par ailleurs, le fait que le nom de la ville ne soit pas dévoilé peut encourager le lecteur non martiniquais à s'en approprier la description, la référence au « libérateur » et au « conquistador » pouvant se lire de multiples manières. La « ville inerte et ses au-delà de lèpres » (10) décrite dans le

¹ Voir photographie en annexe, *infra*, p. 434 *sq.*

² *Idem.*

³ Albert James Arnold, *Modernism and Negritude. The Poetry and Poetics of Aimé Césaire*, Cambridge, Harvard University Press, 1981, XI-318 p. P. 140.

Cahier d'un retour au pays natal est représentative d'autres villes coloniales, la description qui en est faite révélant une structure sociale propre au colonialisme et à la hiérarchisation raciste des rapports sociaux. Le poème met en présence à travers le regard du récitant des éléments reconnaissables par les Martiniquais et des éléments tendant à universaliser l'expérience de la colonisation, dans une forme de mysticisme où l'expérience du récitant rentre en relation intime et directe avec l'expérience des peuples antillais.

En omettant de définir explicitement le pays natal comme étant la Martinique, le poème rend indissociable l'évocation de cette île de l'évocation de l'ensemble des Antilles et de la Caraïbe. Car si le terme « Martinique » est absent du poème, ce n'est pas le cas du nom d'autres îles de la région comme la Guadeloupe et Haïti (24). Le second mouvement du *Cahier d'un retour au pays natal* est caractérisé par l'ouverture du champ géographique du poème, l'île étant située dans son contexte régional et mise en relation avec des territoires lointains :

Ce qui est à moi, ces quelques milliers de mortiférés qui tournent en rond dans la calebasse d'une île et ce qui est à moi aussi, l'archipel arqué comme le désir inquiet de se nier [...] Et mon île non-clôture, sa claire audace debout à l'arrière de cette polynésie, devant elle, la Guadeloupe fendue en deux de sa raie dorsale et de même misère que nous, Haïti où la négritude se mit debout pour la première fois [...] et la comique petit queue de la Floride où d'un nègre s'achève la strangulation, et l'Afrique gigantesquement chenillant jusqu'au pied hispanique de l'Europe (*ibid.*).

Ici les toponymes abondent. L'absence du terme « Martinique » en est d'autant plus frappante : le mot semble tabou alors même que la précision « devant elle, la Guadeloupe » (*ibid.*) ne permet pas le doute sur l'identité de l'île qui est au centre du poème, pour peu que le lecteur sache situer les îles des Antilles les unes par rapport aux autres.

La mise en relation de l'île natale avec les îles proches et avec d'autres territoires plus éloignés répond à une logique historique. La Guadeloupe et Haïti appartiennent à la même zone géographique que la Martinique, mais c'est autant de leur histoire commune qu'il est question dans cette séquence que de leur géographie. Le poète met en rapport ces trois îles autour de l'idée d'une communauté de destin entre les hommes noirs : « la Guadeloupe [...] de même misère que nous » (*ibid.*), « Haïti où la négritude se mit debout pour la première fois » (*ibid.*). La séquence fait aussi référence aux lynchages d'hommes de couleur pratiqués dans les États du sud des États-Unis : « la Floride où d'un nègre s'achève la strangulation » (*ibid.*).

Plutôt que de concentrer l'attention du lecteur sur une île particulière des Antilles, c'est donc à la diaspora africaine dans le monde et à l'histoire de l'esclavage que renvoient les références toponymiques dans cette séquence et dans la suivante : « Et je me dis Bordeaux et Nantes et Liverpool et New York et San Francisco / pas un bout de ce monde qui ne porte mon empreinte digitale » (24 *sq.*). Bordeaux, Nantes et Liverpool furent des pôles importants de l'organisation de la traite transatlantique. Le pan nord-américain de l'histoire de l'esclavage apparaît un peu plus loin à travers les noms de quatre États du sud des États-Unis : « Qui peut se vanter d'avoir mieux que moi ? / Virginie. Tennessee. Géorgie. Alabama » (25). L'Afrique, troisième pôle du commerce triangulaire, figure elle aussi dans le poème : « Nous vomissures de négrier / Nous vénérie des Calebars » (39). Le toponyme « Calebar » désigne une cité-État portuaire du sud-est de l'actuel Nigéria, qui fut un port négrier très actif jusqu'à l'interdiction de la traite¹.

D'autres toponymes africains renvoient à l'histoire de l'Afrique avant la période de la traite transatlantique :

Non, nous n'avons jamais été amazones du roi du Dahomey, ni princes de Ghana avec huit cents chameaux, ni docteurs à Tombouctou Askia le Grand étant roi, ni architectes de Djenné, ni Mahdis, ni guerriers (38).

Dans cet extrait le récitant rappelle de grandes heures de l'histoire des civilisations africaines. Chaque toponyme est relié à un personnage illustre : rois, princes, architectes sont les « authentiques gloires » (38) de l'Afrique que le poème oppose à la vision occidentale des Africains comme « bêtes brutes » (38). D'autres toponymes désignent des fleuves (Congo et Zambèze) et des villes moyen-orientales (Tyr et Sidon) : « à force de penser au Congo / je suis devenu un Congo bruissant de forêts et de fleuves » (28)² ; « J'ai lassé la patience des missionnaires / insulté les bienfaiteurs de l'humanité / Défié Tyr. Défié Sidon. / Adoré le Zambèze » (29). Comme dans le cas des références à la faune et la flore africaine, ces toponymes permettent d'ouvrir le poème sur un au-delà africain revendiqué comme origine. On peut interpréter de la même manière la présence dans le poème de termes renvoyant à des types de paysage propres à l'Afrique plutôt qu'aux Antilles : « oasis » (23), « brousse » (29). Le paysage du *Cahier d'un retour au pays natal* est donc un paysage à la fois réaliste et

¹ *Encyclopedia Britannica [Academic online edition]*, 2011.

² Peut-être faut-il entendre ici une référence intertextuelle au célèbre poème de Langston Hughes "The Negro Speaks of Rivers" publié en 1921 ? Il est difficile d'en être certain car Hughes ne figure pas parmi les poètes afro-américains traduits par Césaire dans le numéro 2 de *Tropiques*. Langston Hughes, *Selected Poems*, New York, Vintage Books, 1974, 299 p. P. 4.

fantasmé.

L'évocation des spécificités du territoire est finalement complétée par des références au climat tropical et à ses répercussions sur la santé humaine. La littérature doudouiste a fait de la douceur du climat un poncif de la représentation des Antilles. Une exposition littéraire organisée au ministère des Colonies en 1945, intitulée « Les Antilles heureuses », regroupait des extraits de poèmes ou de romans qui vantent un climat doux et propice au désir charnel. John-Antoine Nau, dont Suzanne Césaire critiqua violemment la production poétique dans un article paru dans *Tropiques* en 1942, évoque par exemple : « Une musique de mélancolie et de désir, / La houle molle des cocotiers sur les accores¹ ». René Chalupt se rappelle « De longs jours coulés à l'abri d'un climat tendre² ». Le climat des Antilles apparaît bien différent dans le *Cahier d'un retour au pays natal*. Le soleil des tropiques y est désigné avec une connotation péjorative du fait de l'emploi du démonstratif : « cette foule [...] si parfaitement seule sous ce soleil » (9), qui induit une distance teintée de mépris. Par ailleurs, le vent décrit dans le poème n'est pas une molle brise mais le vent violent des tempêtes tropicales : « cyclones » (14, 57), « ouragans » (55), « tornade » (21). Comme l'image du volcan qui émaille le poème³ et renvoie à une violence destructrice de la Nature, le lexique de la tempête souligne la rudesse des conditions climatiques locales.

L'évocation de la beauté des corps constitue un autre lieu commun du doudouisme. Lafcadio Hearn décrit les Antillais comme « la plus belle race mêlée⁴ », et l'organisateur de l'exposition de 1945 rêve à « la ronde de ces inoubliables jeunes filles, portant des robes à pois et riant au soleil...⁵ ». Le poème de Césaire regorge au contraire de références à des maladies de nature à répugner et effrayer le lecteur : « microbes très étranges » (12), « fièvres jaunes » (33), et autres « paludismes » (33)⁶. Les infections dermatologiques marquant le

¹ Cité dans Jean Loize, *Les Antilles heureuses. Poètes et romanciers. Martinique, Guadeloupe, Guyane*. [Catalogue de l'Exposition Les Antilles heureuses, juin-juillet 1945.], Paris, ministère des Colonies, 1945, 48 p. P. 20.

² *Ibid.* Cité p. 29.

³ Voir p. 33.

⁴ Jean Loize, *Les Antilles heureuses*, 1945, *op. cit.* Cité p. 19.

⁵ *Ibid.* P. 10.

⁶ Comme le note Dominique Combe, le poème dans son ensemble est saturé d'images et de termes physiologiques et médicaux, qui élaborent une image des Antilles comme « un corps blessé ou malade d'où s'écoulent les humeurs ». Combe, Aimé Césaire, « *Cahier d'un retour au pays natal* », 1993, *op. cit.* P. 55.

corps du sceau de la maladie sont particulièrement nombreuses : la petite vérole (8), la lèpre (10) et le pian (53), maladie tropicale, infectieuse et contagieuse, provoquant des ulcérations cutanées¹. Les infections spécifiquement tropicales viennent parfaire cette peinture des Antilles aux antipodes du paradis perdu de la tradition doudouiste.

Le territoire et son lexique

Whitman : « J'ai parole jumelle de ma vision² »

« la chickadee, le chien de prairie » (78), « Dépassant les plaquemines de l'Ouest » (105), « À l'écoute de la flûte chromatique de la sauterelle katydid »³ (108) ... Dans ses évocations des différentes facettes du territoire américain, Whitman intègre des mots forgés sur le continent comme *chickadee*, « chien de prairie » (*prairie-dog* en anglais), « plaquimine » (*persimmon* en anglais) ou *katydid*. *Prairie-dog* est issu du français et son utilisation est répertoriée depuis 1774⁴. *Persimmon* est un nom d'origine amérindienne désignant le kaki, dont la première occurrence connue remonte à 1612. Le mot viendrait de *pessemmin*, de la langue algonquaine⁵. Le nom *katydid*, dont l'usage est répertorié depuis 1784, est américain et désigne une espèce locale de sauterelle. Il s'agit d'une onomatopée, comme *chickadee*, lui aussi américain, répertorié depuis 1838 et qui désigne une variété américaine de mésange. Whitman était conscient que la langue anglaise devait s'adapter à l'expérience du nouveau continent. Il fait ce constat dans des notes pour une conférence réunies sous le titre de *Un abécédaire américain*, dans lesquelles il se montre optimiste quant aux développements futurs de la langue américaine :

Les États-Unis se dotent rapidement de mots nouveaux, exigés par des circonstances inédites, de nouveaux faits, une politique nouvelle, de nouvelles combinaisons. Bien d'autres aditions seront encore nécessaires, et bien sûr, seront réalisées.⁶

¹ *Trésor de la langue française informatisé [cédérom]*, 2004, *op. cit.*

² In « Chanson de moi-même » (96). "Speech is the twin of my vision" ("Song of Myself", 45).

³ "the chickadee, the prairie-dog" (33), "Over the western persimmon" (51), "Where the katydid works her chromatic reed" (53). Pour la logique de la démonstration et afin de faire goûter au lecteur français les mots utilisés par Whitman, j'ai modifié la traduction de Jacques Darras dans le premier et le troisième exemple.

⁴ L'étymologie de ces différents termes est donnée par le *Merriam-Webster Online Dictionary*.

⁵ Le terme « plaquimine », synonyme de kaki, choisi par le traducteur J. Darras, est issu de cette même langue.

⁶ "The States are rapidly supplying themselves with new words, called for by new occasions, new facts, new

Le critique Ed Folsom, spécialiste de l'œuvre de Whitman, a montré combien le poète était curieux de cette évolution historique. Il mesurait régulièrement l'expansion du lexique, suivant avec beaucoup d'attention les mises à jour du dictionnaire américain de Noah Webster, le *Dictionnaire américain de la langue anglaise*¹. Whitman était également désireux de refléter cette évolution dans sa poésie. Il est assez remarquable de rencontrer *chickadee* dans « Chanson de moi-même » dès 1855, soit moins de vingt ans après la première occurrence de ce terme recensée par le Merriam-Webster (1838). On peut aussi noter que le poète fait référence à l'original à la fois sous son nom européen *elk* (138) et sous son nom amérindien *moose* (33)².

De fait, nombre des mots nouveaux utilisés par Whitman sont issus du fonds linguistique amérindien. Folsom en recense certaines occurrences, qui colorent *Feuilles d'herbe* de façon marquée :

En réalité, c'est presque comme si Whitman avait cherché dans l'édition de 1847 du Webster les mots d'origine amérindienne qui s'étaient déjà acclimatés dans la langue, et les avait ensuite inclus dans *Feuilles* de manière à ce que le livre ait un accent indien prononcé. Le lexique issu du fonds amérindien utilisé par Whitman inclut "hickory," "moccasin," "opossum," "pecan," "moose," "persimmon," "poke-weed," "powwow," "quahaug," "raccon," "sachem," "squaw," et "wigwam"; tous ces mots étaient à sa disposition dans l'édition de 1847 du Webster, où chacun était identifié comme « dérivé des indigènes ».³

Outre ces noms communs, on rencontre également des noms de lieux. Les noms d'origine amérindienne occupent une place prépondérante dans les listes de toponymes : « Chants de l'Ohio, de l'Indiana, de l'Iowa, du Wisconsin et du Minnesota⁴ », « avec les eaux printanières

politics, new combinations. Far plentier additions will be needed, and, of course, will be supplied". Walt Whitman, *An American Primer. With facsimiles of the original manuscript*, 1904, *op. cit.* P. 5.

¹ Chapitre 1 "Whitman and Dictionaries", in Ed Folsom, *Walt Whitman's Native Representations*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, 194 p. (« Cambridge studies in American literature and culture; 80 »). P. 12-26.

² Probablement d'origine algonquine (toujours selon le *Merriam-Webster Online Dictionary*).

³ "in fact, it is almost as if Whitman scoured the 1847 Webster's to find native words that had already worked their way into the language, then included them in *Leaves* so that his book would have a noticeably strong native American accent. Whitman's Indian-based lexicon includes "hickory," "moccasin," "opossum," "pecan," "moose," "persimmon," "poke-weed," "powwow," "quahaug," "raccon," "sachem," "squaw," and "wigwam"; all of these words were available to him in the 1847 Webster's identified there as "derived from the natives". Ed Folsom, *Walt Whitman's Native Representations*, 1994, *op. cit.* P. 88.

⁴ "Chants of Ohio, Indiana, Iowa, Wisconsin and Minnesota" ("Starting from Paumanok", 14). Le nom "Ohio"

de l'Arkansas, du Rio Grande, du Nueces, du Brazos, du Tombigbee, de la Red River, de la Saskatchewan ou de l'Osage¹ » (247 sq.). Dans ces listes, l'évocation du territoire s'efface au profit du plaisir pris dans la prononciation de ces sonorités exotiques. Leur apposition dans la liste démultiplie leur puissance oratoire, dont le poète semble enivré. La référence topographique s'estompe au profit de la mise en valeur du signifiant. Dans « Départ à Paumanok », le poète décrit ces sonorités comme des onomatopées imitant les sons de la Nature :

Quant au passé proclamons les richesses des aborigènes rouges diffusément confiées à l'air tout autour de nous.

Oui, eux les aborigènes rouges,

Qui nous ont transmis leurs souffles naturels, leurs sonorités de pluies et de vents, leurs imitations de cris d'oiseaux et de bêtes dans les bois, leurs noms de clans vêtus dans nos syllabes,

Okonee, Koosa, Ottawa, Monongahela, Sauk, Natchez, Chattahoochee, Kaqueta, Oronoco,

Wabash, Miami, Saginaw, Chippewa, Oshkosh, Walla-Walla,

Et qui, confié leur trésor aux États, se sont dilués et évaporés, laissant à l'eau et à la terre toute une charge de noms.² (60)

Les mots amérindiens semblent ici des spectres d'une culture étrangère éteinte qui hantent la langue américaine et que les Américains reçoivent en héritage à travers cette langue³. La

est dérivé de la langue Sénèque (famille linguistique Iroquoise), "Iowa" et "Minnesota" de la langue Dakota (famille linguistique Sioux) et "Wisconsin" de la langue Ojibwa (famille linguistique Algonquine). William Bright, *Native American placenames of the United States*, University of Oklahoma Press, 2004, xviii-600 p.

¹ "atwixt the banks of the Arkansaw, the Rio Grande, the Nueces, the Brazos, the Tombigbee, the Red River, the Saskatchewan, or the Osage" ("Our Old Feuillage", 140). "Arkansaw" est issu d'une prononciation déformée de "Arkansas", qui est composé d'une racine Sioux, d'un préfixe algonquien, et d'un 's' final français (marque du pluriel). *Ibid.* P. 47. "Tombigbee" vient de la langue Choctaw et "Osage" de la branche Deghiha de la famille linguistique Sioux. L'étymologie du nom "Saskatchewan" me demeure obscure. Dans le dictionnaire de Bright je n'ai pu trouver qu'une entrée à "Sasquatch", qui viendrait de l'Halkomelem (famille linguistique Salishan). *Ibid.* P. 422.

² "And for the past I pronounce what the air holds of the red aborigines.

The red aborigines,

Leaving natural breaths, sounds of rain and winds, calls as of birds and animals in the woods, syllable to us for names,

Okonee, Koosa, Ottawa, Monongahela, Sauk, Natchez, Chattahoochee, Kaqueta, Oronoco,

Wabash, Miami, Saginaw, Chippewa, Oshkosh, Walla-Walla,

Leaving such to the States they melt, they depart, charging water and the lands with names." (22)

³ Sur la notion de spectralité, voir Jacques Derrida, *Spectres de Marx : l'État de la dette, le travail du deuil et la*

richesse sonore des termes amérindiens est pour Whitman le reflet d'une relation au territoire américain, à sa faune, sa flore et ses paysages, fondée sur une position humble face à la Nature, un rapport imitatif qui ne tente pas de recréer le monde en démiurge. Plutôt qu'une création des lettrés, les mots sont pour le poète la création d'un peuple et le produit d'une histoire : « Les mots ne sont pas originaux et arbitraires en eux-mêmes. Les mots sont un résultat¹ ».

« Tous les noms aborigènes sonnent bien² »

S'appropriier les toponymes indiens, c'est donc ancrer la langue anglaise dans une histoire du continent américain qui remonte plus loin que la découverte du continent par Christophe Colomb : « Je dis que l'Amérique, elle aussi, doit être commémorée, elle doit s'ancrer dans le sol par les noms³ ». De plus, en offrant une telle place aux toponymes amérindiens dans sa poésie, Whitman opère un travail de promotion lexicale, c'est-à-dire qu'il prend position dans le processus historique d'expansion du vocabulaire en favorisant certains mots par rapport à d'autres. Puisque « *les noms* sont magiques⁴ », le choix du nom des villes ou des États de l'Union a son importance : « Le nom que porte une ville, que porte un État, un fleuve, une mer, une montagne ou une prairie, cela ne peut être indifférent⁵ ». Or Whitman a une idée arrêtée sur ce que sont les « bons » noms, et les « mauvais ». Pour lui, le fonds indien constitue une inspiration de choix : « Tous les noms aborigènes sonnent bien. J'étais à la recherche de quelque chose de sauvage et de luxuriant, et regardez : voici les noms aborigènes⁶ ». En plus de leur richesse sonore et de leur exotisme, Whitman y voit des noms justes :

Ce sont des mots honnêtes, ils donnent la longueur véritable, la largeur, la profondeur. Ils vont tous à merveille. Mississippi! on entend là gronder les chutes, le mot roule un flot de trois mille milles de

nouvelle Internationale, Paris, Galilée, 1997, 278 p.

¹ "Words are not original and arbitrary in themselves. Words are a result" Walt Whitman, *An American Primer. With facsimiles of the original manuscript*, 1904, *op. cit.* P. 8.

² "All aboriginal names sound good" *Ibid.* P. 18.

³ "I say that America, too, shall be commemorated, shall stand rooted in the ground in names". *Ibid.*

⁴ "Names are magic". *Ibid.* P. 18.

⁵ "What a name a city has – what a name a State, river, sea, Mountain, wood, prairie, has – is no indifferent matter." *Ibid.* P. 17 sq.

⁶ "All aboriginal names sound good. I was asking for something savage and luxuriant, and behold, here are the aboriginal names." *Ibid.* P. 18.

long. Ohio, Connecticut, Ottawa, Monongahela : ils tombent tous à la perfection¹.

Ces noms devraient permettre de donner une assise à l'Amérique et à son projet politique, au contraire de certains mots d'origine étrangère qui véhiculent des valeurs qui lui semblent étrangères à la démocratie :

Les noms californiens, texans, du Nouveau Mexique et de l'Arizona ont quelque chose du moine extatique, du cloître, de l'idée des miracles et des dévots canonisés après leur mort. Ils sont le produit des premiers missionnaires, de la piété et du vieux caractère espagnol. De cette même connexion, ils gardent une pointe de mélancolie, et une liberté curieuse vis-à-vis de la rudesse et du gagne-pain. Ces noms sonnent bizarrement en Californie. Qu'est-ce qu'ils savent de la démocratie, de la ruée vers l'or et de la quête des pépites, ou de la religion qui est mépris et négation ?²

Alors que les toponymes amérindiens abondent dans sa poésie, les noms que Whitman réprouve en sont pratiquement absents. On ne peut ainsi trouver que deux mentions de « La Nouvelle Orléans » dans tout le recueil, et aucune de « Saint-Paul » ni de « Saint-Louis ». Ces trois noms de ville sont justement désignés dans *Un abécédaire américain* comme devant être remplacés : « Parmi les lieux qui ont besoin de noms frais et justes, on compte les grandes villes de Saint-Louis, la Nouvelle-Orléans et Saint-Paul³ ». Il y a là une forme de discrimination lexicale volontaire contre des mots d'origine européenne qui, moins étrangers et mystérieux que les mots amérindiens, ne laissent pas autant d'espace que ceux-ci au fantasme et à la projection sur eux des idées démocratiques de Whitman.

À l'inverse de ce travail de discrimination, Whitman fait la promotion de certains toponymes indiens qu'il aurait aimé voir intégrés dans sa langue : *Mannahatta*, nom qu'il aurait souhaité pour la ville de New York, et *Paumanok*, qui est le nom indien de Long Island. Whitman regrette que ces noms n'aient pas été choisis : « Les grands noms indiens, perdus,

¹ "They are honest words, - they give the true length, breadth, depth. They all fit. Mississippi! - the word winds with chutes - it rolls a stream three thousand miles long. Ohio, Connecticut, Ottawa, Monongahela, all fit." *Ibid.*

² "Californian, Texan, New Mexican, and Arizonian names have the sense of the ecstatic monk, the cloister, the idea of miracles, and of devotees canonized after death. They are the results of the early missionaries and the element of piety, in the old Spanish character. They have, in the same connection, a tinge of melancholy and of a curious freedom from roughness and money-making. Such names stand strangely in California. What do such names know of democracy - of the hunt for the gold leads and the nugget, or of the religion that is scorn and negation?" *Ibid.* P. 35.

³ "Among the places that stand in need of fresh appropriate names are the great cities of St. Louis, New Orleans, St. Paul." *Ibid.* P. 32.

comme tant d'opportunités¹ », et tente de les faire revivre dans sa poésie. Ainsi le terme *Paumanok*, dont on ne relève aucune occurrence dans l'édition de 1855, figure une fois dans le texte de 1856, à douze reprises dans le texte de 1860 et à quinze reprises dans l'édition de 1881-1882. Quant au terme *Mannahatta*, le poète le désigne explicitement comme le toponyme parfait pour sa ville : « Comme je recherchais du précis du parfait pour ma cité / Tout à coup surgit comment mais bien sûr ! son nom d'origine !² » (622), et en donne l'étymologie :

Ma cité rebaptisée du nom noble qui lui sied,
Son précieux nom aborigène, merveille de beauté et de sens,
Île à base de granit – rivage où se ruent gaiement les allantes, les revenantes, les fiévreuses vagues
océanes³ (660).

Selon Folsom, cette étymologie n'est pas juste et Whitman le savait. L'anthropologue Daniel G. Brinton lui avait appris que l'étymologie exacte serait « là où les arcs sont achetés⁴ ». Pourtant, malgré cet éclairage, le poète s'en tint à l'idée qu'il s'était faite du sens original du terme : « *Mannahatta* – « l'endroit autour duquel se pressent continuellement les eaux joyeuses »⁵ ». Le poète conserve donc sa liberté de créateur par rapport aux découvertes du philologue. Mais cela ne lui permettra pas de parvenir à la réalisation de son souhait : *Paumanok* et *Mannahatta* sont connus comme des éléments du lexique whitmanien, mais ne se sont pas acclimatés dans la langue ainsi que le poète l'aurait souhaité, quoique le centre-ville de New York soit désigné sous le terme Manhattan, issu de *Mannahatta*⁶.

Le poète Henry Wadsworth Longfellow a connu un succès bien différent en

¹ “The great Indian names, lost like so many opportunities.” Cité par Folsom. Ed Folsom, *Walt Whitman's Native Representations*, 1994, *op. cit.* P. 82.

² “I was asking for something specific and perfect for my city, / Whereupon lo! upsprang the aboriginal name...” (369)

³ “My city's fit and noble name resumed,
Choice aboriginal name, with marvelous beauty, meaning,
A rocky founded island – shores where ever gaily dash the coming, going, hurrying waves.” (393)

⁴ “the place where bows are bought”. Cité par Folsom. Ed Folsom, *Walt Whitman's Native Representations*, 1994, *op. cit.* Bright propose une étymologie concordante avec celle de Brinton : « là où on rassemble les arcs ».

⁵ “*Mannahatta* – “the place around which there are hurried and joyous waters continually” ”. Cité par Folsom. *Ibid.* P. 86.

⁶ Mais cela ne suffisait pas au poète qui aurait souhaité voir l'ensemble de la ville rebaptisée de son nom original.

popularisant le terme *hiawatha*. Hiawatha était un chef iroquois de la région de New York. Bien que son épopée se situe dans une tout autre région, celle des Grands Lacs, Longfellow baptisa de ce nom le héros de son poème éponyme. À la suite du succès de l'ouvrage, paru comme *Feuilles d'herbe* en 1855, *hiawatha* s'est transformé en un nom de lieu relativement répandu qu'on peut rencontrer dans l'Iowa, en Pennsylvanie et dans le Wisconsin¹. À l'appropriation littéraire s'est ajoutée une appropriation populaire. La décision finale d'incorporation lexicale ne revient pas aux gens de lettres mais, comme Whitman l'écrivait, « [aux] masses, [aux] gens les plus proches du concret, qui ont le plus à voir avec la terre et la mer réelle² ».

Qu'elles soient l'œuvre de Whitman, de Longfellow ou de l'usage populaire, ces incorporations linguistiques se font au moment même où les peuples amérindiens sont décimés sur l'ensemble du continent américain. Hormis sa volonté de retenir quelque chose de ces peuples dans la langue, Whitman a peu rendu compte de cette réalité historique et ne s'est jamais insurgé contre. Selon Ed Folsom, qui consacre un chapitre très détaillé à la question du rapport du poète aux Indiens, « la position de Whitman concernant les Indiens se monte finalement à à peine plus qu'un ensemble d'images stéréotypées de sauvages³ ». Dans *Feuilles d'herbe*, et notamment dans « Chanson de moi-même », on rencontre certaines de ces images d'Épinal d'Indiens chaussés de mocassins, fumant le calumet de la paix ou vendant des perles : « Son père, ses amis étaient assis à l'indienne, ils fumaient sans rien dire, ils avaient des mocassins aux pieds, de grosses couvertures épaisses leur tombaient des épaules » (74), « Entortillée dans sa pièce de tissu ourlé de jaune la squaw offre à la vente sacs de perles ; mocassins »⁴ (81). Le poète a développé dans les années 1840 un intérêt pour les Amérindiens qui s'exprime dans son roman *Franklin Evans*, dans son conte *La pointe de*

¹ William Bright, *Native American placenames of the United States*, 2004, *op. cit.* P. 11.

² Cité par Matthiessen : “the final decisions of language are not made by dictionary makers but “by the masses, people nearest the concrete, having most to do with actual land and sea.” ” Francis Otto Matthiessen, *American Renaissance: art and expression in the age of Emerson and Withman*, 1968, *op. cit.* P. 520.

³ Chapitre 3, “Whitman and the American Indians”, p. 55-98. Ed Folsom, *Walt Whitman's Native Representations*, 1994, *op. cit.* P. 74.

⁴ “Her father and his friends sat near cross-legged and dumbly smoking, they had moccasins to their feet and large thick blankets hanging from their shoulders”(31), “The squaw wrapt in her yellow-hemm'd cloth is offering moccasins and bead-bags for sale”(35)

la flèche, plus tard renommé *Le métis : conte de la frontière de l'Ouest*¹, puis dans la série d'articles de 1861 intitulée « Brooklyniana ». Folsom met cette curiosité en relation avec ce qu'il nomme chez Whitman un goût d'antiquaire pour le passé et en particulier pour les conditions de vie des premiers colons². Mais cet intérêt ne s'accompagne pas de recherches historiques ou ethnographiques très poussées, comme chez Longfellow, non plus que de l'élaboration d'un point de vue original sur la question de l'avenir des Amérindiens. Ce qui transparaît dans les représentations d'Amérindiens dans *Feuilles d'herbe* ne semble guère différent de ce que Folsom décrit comme le point de vue le plus courant au XIX^e siècle, qui était de considérer l'extinction de ces peuples comme inévitable. Étant donné les qualités qui leur étaient attribuées, puérilité, innocence, superstition, paresse..., « les Indiens étaient voués à disparaître, voués à s'évaporer devant l'inexorable progrès de la civilisation à laquelle ils ne pourraient jamais s'adapter³ ». Whitman participe à faire circuler les stéréotypes qui ne permettent pas d'imaginer un autre devenir possible que l'extinction pour ces populations, et il partage la fascination ambiguë de son époque pour « Notre ami le sauvage fuyant⁴ » (120). Hormis la permanence d'un folklore figé qui n'est pas sans rappeler les attractions touristiques offertes dans les réserves, la seule perspective ouverte pour les populations amérindiennes dans *Feuilles d'herbe* semble être celle de l'assimilation par le mariage. Ainsi le trappeur épouse une « fille rouge⁵ ». On peut reconnaître ici la première étape du processus que Frederick Jackson Turner décrira dans sa conférence sur « La signification de la frontière dans l'Histoire américaine » comme l'évolution de l'Amérindien en chasseur ou trappeur, qui à son tour se transformera en rancher, qui lui-même deviendra finalement un citoyen⁶. Ce schéma évolutif apparemment sans heurts, dans lequel on entend l'écho de l'évolutionnisme social de l'anglais H. Spencer et de l'anthropologue américain spécialiste des Iroquois L. H. Morgan⁷, passe sous silence l'extermination des populations. La souffrance des Amérindiens

¹ *Arrow-Tip, The Half-Breed : a Tale of the Western Frontier*.

² Ed Folsom, *Walt Whitman's Native Representations*, 1994, *op. cit.* P. 73.

³ "Given all of these qualities, Indians were doomed to extinction, doomed to evaporate before the inexorable progress of civilization, to which they could never accommodate themselves" *Ibid.* P. 75.

⁴ "the friendly and flowing savage, who is he? / Is he waiting for civilization, or past it and mastering it?" (61)

⁵ "I saw the marriage of the trapper in the open air in the far west, the bride was a red girl" (31)

⁶ Conférence délivrée par Turner en 1893 et intitulée "The Significance of the Frontier in American History".

Voir ce qu'en dit Folsom dans Ed Folsom, *Walt Whitman's Native Representations*, 1994, *op. cit.* P. 75.

⁷ Herbert Spencer, *Principes de sociologie*, trad. Emile Cazelles, Paris, F. Alcan, 1896. 4 vol. Lewis Henry Morgan, *La société archaïque*, trad. Halie Jaouiche, Paris, Anthropos, 1971, LXIV-655 p.

n'apparaît nulle part dans *Feuilles d'herbe*, au contraire de celle des esclaves marrons¹, ou encore des violences perpétrées par les Indiens contre les troupes de Custer². Ni le déplacement de population appelé « Sentier des larmes », qui a lieu en 1838-39 alors que Whitman est âgé d'une vingtaine d'années, ni la violence récurrente des années 1860-70, ni le massacre de Wounded Knee en 1890 ne trouvent de place dans son œuvre. Dans ce contexte, l'appropriation linguistique whitmanienne réalise un pont historique qui passe sur la violence originaire de la conquête du territoire. La question reste posée de savoir dans quelle mesure les mots amérindiens résistent à cette violence faite à la culture dont ils sont issus et à l'Histoire. Christine Gerhardt nous invite à un certain optimisme dans sa lecture écocritique de Whitman. Certes, elle voit dans l'incorporation de ces termes dans la langue américaine l'expression de la domination américaine mais aussi d'une forme de résistance passive à cette domination :

Bien que les Indiens, comme la Nature, restent largement « passifs, réceptifs et silencieux » dans la poésie [de Whitman], les anciens toponymes préservent néanmoins la mémoire de formes précoloniales d'interaction avec la Nature, et constituent donc une voix « verte » qui va contre la domination et la subjugation de l'environnement naturel, dans l'acte même de cette incorporation³.

Dans la perspective de Gerhardt, les mots offrent une résistance passive à l'exploitation effrénée de la Nature. On peut extrapoler en imaginant que ces mêmes mots opposent également une résistance passive à l'annihilation des cultures dont ils sont issus.

Surnoms

Les mots américains issus du fonds linguistique amérindien ne sont pas les seuls que Whitman incorpore dans ses poèmes. Le poète s'intéresse également aux appellations familières ou pittoresques. Il en compile des exemples dans ses carnets, qu'il juge « parfois

¹ Voir *infra*, chapitre deux.

² « Du fond des cañons du lointain Dakota » (632). “From Far Dakota’s Cañons” (375). Poème écrit en commémoration de la bataille de Little Big Horn, qui vit le massacre des troupes de Custer les 25 et 26 juin 1876.

³ “Even though Native Americans, just as Nature itself, remain largely ‘passive, receptive, and silent’ in his poetry, the ancient place names do preserve the memory of pre-colonial forms of interaction with nature, and thus constitute a green voice that pushes against the domination and subjugation of the natural environment in the very act of performing this incorporation.” Christine Gerhardt, « “Syllabled to us for names”: Native American echoes in Walt Whitman’s green poetics », in *Nature in Literary and Cultural Studies. Transatlantic conversations on Ecocriticism*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2006, p. 209-221. P. 221.

ridicules, parfois très pertinents¹ ». Il recense ainsi dans *L'argot en Amérique* les surnoms donnés aux habitants des différents États, créés le plus souvent sur le modèle de la synecdoque. Un élément géographique propre à l'État sert à désigner l'ensemble de ses habitants :

Dans la troupe, dans les deux camps, on entendait couramment les soldats parler de leur État d'origine en utilisant leur nom argotique. On appelait ceux du Maine, les Renards ; ceux du New-Hampshire, les Granits ; ceux du Massachusetts, les gars de la Baie ; ceux du Vermont, les gars de la Montagne verte ; ceux de Rhode Island, les Pierres à fusil ; ceux du Connecticut, les Muscadiers ; ceux de New York, les Knickerbockers ; ceux du New-Jersey, les Pêcheurs de palourdes ; ceux de Pennsylvanie, les Tortues de mer ; ceux du Delaware, les Rats musqués ; ceux du Maryland, les Pinces qui cogent ; ceux de Virginie, les Beagles ; ceux de Caroline du Nord, les Bouilleurs de goudron ; ceux de Caroline de Sud, les Belettes ; ceux de Géorgie, les Buses ; ceux de Louisiane, les Créoles ; ceux de l'Alabama, les Lézards ; ceux du Kentucky, les Chips de maïs ; ceux de l'Ohio, les Châtaigniers ; ceux du Michigan, les Carcajous ; ceux de l'Indiana, les Rustauds ; ceux de l'Illinois, les Suceurs ; ceux du Missouri, les Dégueulis ; ceux du Mississippi, les Têtards ; ceux de Floride, les Hérons verts ; ceux du Wisconsin, les Blaireaux ; ceux de l'Iowa, les Yeux de faucon ; ceux de l'Oregon, les Durs à cuire².

Certains de ces surnoms, qui créent ou signalent un rapport affectif avec les personnes désignées, trouvent leur chemin jusqu'à *Feuilles d'herbe*. Il s'agit des surnoms donnés aux habitants de l'Indiana, du Wisconsin et de l'Ohio: « Canotier des lacs, des baies, des côtes, Rustaud, Blaireau, Châtaigniers³ », et du Michigan : « Le Carcajou pose des pièges dans la rivière garde-manger du Huron⁴ ». On rencontre également le terme *yankee* qui désigne les habitants du Nord par opposition à ceux du Sud : « La jeune ouvrière yankee aux cheveux propres s'applique à sa machine à coudre, dans sa fabrique⁵ » (*ibid.*). De plus, dans « Départ à

¹ “sometimes ridiculous, sometimes very apt” “Slang in America” (*CPW*, 406)

² “Among the rank and file, both armies, it was very general to speak of the different States they came from by their slang names. Those from Maine were call'd Foxes; New Hampshire, Granite Boys; Massachusetts, Bay Staters; Vermont, Green Mountain Boys; Rhode Island, Gun Flints; Connecticut, Wooden Nutmegs; New York, Knickerbockers; New Jersey, Clam Catchers; Pennsylvania, Logher Heads; Delaware, Muskrats; Maryland, Claw Thumpers; Virginia, Beagles; North Carolina, Tar Boilers; South Carolina, Weasels; Georgia, Buzzards; Louisiana, Creoles; Alabama, Lizards; Kentucky, Corn Crackers; Ohio, Buckeyes; Michigan, Wolverines; Indiana, Hoosiers; Illinois, Suckers; Missouri, Pukes; Mississippi, Tad Poles; Florida, Fly up the Creeks; Wisconsin, Badgers; Iowa, Hawkeyes; Oregon, Hard Cases” (*Ibid.*)

³ “A boatman over lakes or bays or along coasts, a Hoosier, Badger, Buckeye” (37)

⁴ “The Wolverine sets traps on the creek that helps fill the Huron” (35)

⁵ “The clean-hair'd Yankee girl works with her sewing-machine or in the factory” (*ibid.*)

Paumanok » Whitman se réfère à certains États par le biais de leur surnom plutôt que par leur nom. Ici, le surnom vient s'ajouter à la désignation officielle et montre qu'une appropriation populaire de l'espace a eu lieu :

Chez moi sur la route de l'Est, chez moi dans l'État du Rivage ou dans le Maryland, [...] Mais encore fils authentique du Maine ou du New Hampshire État de Granit, ou de l'État de la baie de Narragansett, ou de l'État Empire ¹.

L'« État de Granit » désigne le New Hampshire en raison de ses nombreuses formations granitiques et carrières de granit². L'« État Empire », c'est-à-dire l'État riche comme un empire désigne l'État de New York en référence à la variété et à la richesse de ses ressources naturelles³. Par le nom « État de la baie de Narragansett », Whitman désigne probablement l'État de Rhode Island, où se trouve cette baie. Mais ce surnom ne semble pas lui être attaché de manière courante : il n'est pas recensé sous l'entrée « Rhode Island » de l'ouvrage sur les noms, surnoms et symboles des États américains de Shearer et Shearer⁴. Par contre « l'État du Rivage » demeure mystérieux : il n'apparaît pas dans Shearer et Shearer et pourrait désigner de très nombreux États. S'agit-il d'une invention whitmanienne ou bien d'un surnom en usage dans la deuxième moitié du XIX^e siècle et qui aurait disparu au XX^e ?

Par rapport à la longue liste de surnoms collectés par Whitman, seul un nombre limité d'entre eux apparaissent dans *Feuilles d'herbe*. Ceci soulève la question des choix qu'opère le poète parmi ses listes. Whitman ne semble s'en approprier certains éléments qu'à l'issue d'un processus de discrimination d'autant plus sévère que, en dépit de l'enthousiasme vis-à-vis de l'inventivité linguistique populaire qu'il proclame dans *L'argot en Amérique*, il conserve vis-à-vis de celle-ci une certaine distance, voire un mépris attesté par l'utilisation du terme « argot » dans un sens très large, c'est-à-dire appliqué à toutes les manifestations de cette inventivité. La majorité des surnoms utilisés dans *Feuilles d'herbe* se réfèrent à une caractéristique naturelle propre à l'État. Il peut s'agir d'animaux ou d'espèces végétales : *wolverine* désigne un carcajou qu'on rencontrait en grand nombre dans le Michigan, *badger*

¹ La traduction de Jacques Darras (p. 59) comportant ici une petite erreur, j'en propose une version corrigée.

“Yet returning eastward, yet in the Seaside State or in Maryland, [...] Yet a true son either of Maine or of the Granite State, or the Narragansett Bay State, or the Empire State” (21)

² Benjamin F. Shearer et Barbara Smith Shearer, *State names, seals, flags, and symbols*, 3rd edition, Westport, Greenwood Publishing Group, 2002, VII-495 p. P. 8.

³ *Ibid.* P. 9.

⁴ *Ibid.*

désigne le blaireau que le Wisconsin a choisi comme animal emblématique, *buckeye* est une espèce d'arbuste ou d'arbre qui pousse en abondance dans l'Ohio. Les surnoms d'États figurant dans « Départ à Paumanok » renvoient tous à une caractéristique naturelle : spécificité géologique, topographie, richesse de la biodiversité et ce, que leur utilisation populaire soit avérée ou bien que leur origine soit plus douteuse. En faisant ainsi la part belle aux surnoms désignant un élément de la géographie, les poèmes de Whitman participent de la constitution d'un imaginaire de l'espace américain au plan national. Comme les photographies, les surnoms voyagent et peuvent colporter des représentations du territoire à travers le continent. Mais les surnoms témoignent surtout du rapport affectif des populations au territoire. L'utilisation récurrente du suffixe -ien (-ian en anglais) par Whitman pour marquer l'origine géographique vient elle aussi souligner cette dimension affective du rapport à la terre :

Le Pennsylvanien! le Virginien! le Carolinien deux fois! [...]
 Guère moins proches de moi que moi d'eux, le Louisianais le Géorgien,
 Indifféremment de mon côté, ou moi du leur, le [Mississippien] et [l'Arkansien] (58 sq.)¹

Cette forme est relativement peu utilisée en anglais américain, à laquelle on préfère généralement la formule « je viens de » suivie du nom de l'État. La forme utilisée par Whitman souligne l'importance de l'appartenance à un territoire dans la définition de l'identité individuelle.

Césaire : « ce qui fait parler de mon *exotisme* »

Les termes « colibri » et « menfénil », que nous avons croisés dans l'étude de la représentation du territoire antillais dans le *Cahier d'un retour au pays natal*², sont des termes créoles forgés aux Antilles qui sont entrés dans la langue française. La première attestation de l'usage du terme « colibri » en 1640 est localisée à la Martinique. Son origine est obscure, le terme ne semblant pas avoir été dérivé des langues caraïbes insulaires³. L'étymologie de

¹ Jacques Darras a préféré traduire « le natif du Mississippi ou de l'Arkansas ». Je modifie ici pour la logique de la démonstration.

“The Pennsylvanian! the Virginian! the double Carolinian! [...]
 The Louisianian, the Georgian, as near to me, and I as near to him and her,
 The Mississippian and Arkansian yet with me, and I yet with any of them” (21)

² « Au bout du petit matin, le morne oublié » (10), « un grand galop de colibris » (29), « Mon étoile maintenant, le menfénil funèbre » (42).

³ *Trésor de la langue française informatisé [cédérom]*, 2004, *op. cit.*

« menfénil » est également inconnue. Il existe plusieurs variantes du terme, comme « mansefenil », tenu comme « menfenil » pour français, et « malfini » considéré comme créole¹.

L'innovation sémantique répond ici au besoin de désigner des éléments du réel pour lesquels la langue française n'avait pas de mot. C'est également le cas de certains termes dérivés de langues amérindiennes comme « cacaoyer », dérivé de « cacao » lui-même emprunté au nahuatl *cacahuatl*², et « sapotille », dérivé du créole du Surinam *sapotilla*, emprunté au nahuatl *tzapolit*³, qui apparaissent tous deux dans le poème. Le terme « caye », qui serait emprunté à la langue des Taïnos des grandes Antilles, désigne des rochers affleurant le niveau de la mer⁴. Un tel phénomène naturel n'est pas spécifique aux Antilles, mais la langue française ne permet pas de le désigner autrement que par une périphrase descriptive. Malgré son utilité, le terme antillais ne s'est pas acclimaté dans le français courant et demeure absent du *Trésor de la langue française*, mais on le rencontre chez Césaire⁵. Comme l'innovation sémantique, l'emprunt permet donc de constituer un lexique qui désigne les différents aspects de la réalité naturelle antillaise. L'utilisation de ce lexique dans un contexte poétique, que la linguistique caractérise comme un contexte à « haute valeur ajoutée »⁶, donne à celui-ci une légitimité et permet au poète de désigner avec précision les spécificités du territoire martiniquais et antillais.

L'évocation du territoire dans la poésie de Césaire passe également par l'emploi de régionalismes lexicaux. Certains termes français comme « bourg » ou « touffe » ont un usage spécifique dans le contexte antillais. « Bourg » est beaucoup plus usité qu'en métropole et dénué du caractère désuet qui lui est habituellement attaché. Il est utilisé à la place de « village » ou « hameau »⁷. Le terme « touffe » (21) se démarque de son usage courant par son utilisation exceptionnellement fréquente dans la littérature antillaise. Ces deux exemples illustrent ce que le linguiste André Thibault caractérise comme des régionalismes de

¹ André Thibault, « L'œuvre d'Aimé Césaire et le "français régional antillais" », Paris, ENS, 2008. [En ligne : <http://andre.thibault.pagesperso-orange.fr/CesaireThibault.pdf>] Consulté le 8 juillet 2011. P. 19.

² *Trésor de la langue française informatisé [cédérom]*, 2004, *op. cit.* « l'odeur de purin des cacaoyers » (16).

³ *Ibid.* « le jour vient velouté comme une sapotille » (16). La sapotille est un fruit à la peau brune et veloutée.

⁴ René Hénane, *Glossaire des termes rares dans l'œuvre d'Aimé Césaire*, 2004, *op. cit.*

⁵ « la mort hoquette comme l'eau sous les Cayes » (26).

⁶ André Thibault, « L'œuvre d'Aimé Césaire et le "français régional antillais" », 2008, *op. cit.* P. 7.

⁷ *Ibid.* P. 9 sq.

fréquence. Le *Cahier d'un retour au pays natal* offre aussi l'exemple d'un doublon lexical français-créole avec le terme « ravel » (19), emprunté au caraïbe « arabe », terme utilisé aux Antilles pour désigner le cafard¹. Enfin, le terme « morne » employé de manière répétée dans la première partie du poème (15, 19, 37), semble se situer à mi-chemin entre le doublon lexical, puisqu'il est synonyme de « colline », et la réponse à un besoin de désignation spécifique, puisqu'il est employé principalement pour désigner des collines ou montagnes situées sur des îles ou en bord de mer². L'histoire du mot est concomitante à l'histoire de l'expansion coloniale française, « morne » étant d'abord apparu aux Antilles avant de se propager jusqu'au Canada et dans l'Océan Indien (île de la Réunion), ce qui montre, selon André Thibault, « [qu']il devait faire partie de l'usage courant des voyageurs et des marins à l'époque coloniale³ ». L'emploi de ce terme par Césaire respecte la dénomination locale : selon le spécialiste martiniquais de la langue créole Raphaël Confiant, le terme « colline », bien que connu, n'est jamais utilisé en Martinique⁴, tandis que le terme « morne », s'il apparaît dans le *Trésor de la langue française*, reste peu connu en métropole.

La question du créole

À la lumière de ces quelques exemples, il apparaît que la langue vernaculaire de Césaire nourrit son écriture poétique. Cet enrichissement prend la forme d'« affleurements du créole » au sein du texte français, selon l'expression de l'écrivain martiniquaise Suzanne Dracius⁵. L'emploi des termes « ravel » et « caye », incompréhensibles pour le lecteur non antillais, en est un exemple : « la flamme danse comme un gros ravel » (19), « comme l'eau sous les Cayes » (26). Dans d'autres cas, comme pour « morne » la frontière est floue entre ce que Thibault nomme le français régional antillais et le créole. Enfin le lecteur métropolitain ne pourra manquer de déceler une utilisation régionale spécifique dans la répétition du terme « bourg ». L'ensemble de ces faits de langue crée pour le lecteur qui n'en est pas familier un effet de couleur locale linguistique, qui le plonge dans l'inquiétante étrangeté d'une langue à la fois proche et étrangère⁶.

¹ *Ibid.* P. 23.

² *Trésor de la langue française informatisé [cédérom]*, 2004, *op. cit.*

³ André Thibault, « L'œuvre d'Aimé Césaire et le "français régional antillais" », 2008, *op. cit.* P. 21.

⁴ Raphaël Confiant, « Entretien avec Raphaël Confiant », 2011.

⁵ Suzanne Dracius, « Entretien avec Suzanne Dracius », 2011.

⁶ Sur la notion d'inquiétante étrangeté (*Unheimliche*), voir Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1988, 342 p. (« Folio. Essais 93 »).

Il semble donc difficile de souscrire à l'analyse développée par Raphaël Confiant dans son ouvrage *Aimé Césaire : une traversée paradoxale du siècle* (1993), qui voit dans l'attitude de Césaire vis-à-vis du créole en tant que langue et en tant que culture une forme de refoulement :

Nous l'avons vu, c'est à la culture populaire martiniquaise, à la culture créole [...] que Césaire est imperméable. Ou plutôt, il la refoule en lui-même parce que marquée du sceau de l'indignité et de l'insignifiance.¹

Le critique appuie son propos sur sa lecture d'un entretien du poète avec Jacqueline Leiner, durant lequel Leiner a interrogé Césaire sur le choix du français comme langue de rédaction de la revue *Tropiques* :

A. C. : J'ai parlé du retard culturel martiniquais. Précisément, un aspect de ce retard culturel, c'est le niveau de la langue, de la créolité, si vous voulez, qui est extrêmement *bas*, qui est resté – et c'était encore plus vrai en ce temps-là – au stade de l'immédiateté, incapable de s'élever, d'exprimer des idées abstraites. C'est pourquoi je me demande si une telle œuvre était concevable en créole. Et puis, pour la rédiger en créole, il aurait fallu que les questions de base soient résolues. D'abord, la question de la légitimité de la langue. Ensuite qu'il y ait une grammaire, une orthographe. Le créole restait uniquement une langue orale qui, d'ailleurs, n'est toujours pas fixée.²

Le propos tenu ici par Césaire sur la langue créole semble faire état d'un certain mépris du poète vis-à-vis de cette langue, dont il qualifie le niveau de bas, et souligne le caractère oral, sans règles fixées par une culture écrite. Confiant met implicitement ces propos en relation avec la politique assimilationniste française en citant cet extrait en exergue à son ouvrage à la suite d'une phrase bien connue du Général de Gaulle s'adressant à la foule de Fort-de-France en 1964 : « Mon Dieu... Mon Dieu... Que vous êtes Français !³ ».

Cependant, la pratique poétique césairienne d'incorporation ponctuelle de termes créoles dément une telle lecture et il convient de distinguer les propos de Césaire sur cette langue de sa pratique. C'est sur cette distinction que repose l'article « Choix de la langue et

¹ Raphaël Confiant, *Aimé Césaire : une traversée paradoxale du siècle*, Paris, Stock, 1993, 354 p. (« Échanges »). P. 155. Cette analyse est au demeurant contradictoire avec celle développée dans *l'Éloge de la créolité* (1989), dont Confiant est cosignataire. Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1993, 127 p. Pour un aperçu synthétique de la polémique autour du créole et de la créolité, voir Jeanne Chiron, « Les Créolistes et Aimé Césaire : une filiation complexe », [En ligne : <http://malfini.ens-lyon.fr/document.php?id=64#bodyftn33>] Consulté le 29 juin 2011.

² Aimé Césaire [et al.], *Tropiques : 1941-1945*, 1978, op. cit. P. x sq.

³ Raphaël Confiant, *Aimé Césaire : une traversée paradoxale du siècle*, 1993, op. cit. P. 13.

créativité littéraire chez Aimé Césaire » du linguiste martiniquais Jean Bernabé, cosignataire avec Confiand d'un *Éloge de la créolité*. Selon lui, « l'imaginaire du poète de la Négritude est sous-tendu par le recours aux structures linguistiques et rhétoriques propres à sa langue vernaculaire¹ », pratique dont il relève des exemples tirés du *Cahier d'un retour au pays natal*, de *Et les chiens se taisaient* et de *Moi, laminaire*. Pour Bernabé, le jugement porté par Césaire sur le créole lors de cet entretien relève à la fois « d'un solide bon sens relatif aux potentialités littéraires encore peu développées d'une langue », et « d'un déficit d'expertise en matière d'analyse des langues » qui conduit Césaire à dire « fort imprudemment, [que le créole] n'a pas de grammaire »², plutôt que d'un mépris pour le créole.

Les affleurements du créole dans le *Cahier d'un retour au pays natal* ne doivent cependant pas faire oublier que Césaire préfère bien souvent le terme français au terme local pour évoquer la réalité naturelle antillaise et notamment les espèces végétales. Ainsi, le cocotier, le cacaoyer, le manguier et la canne ont tous un nom créole, formé sur une base unique composée du mot « pié » auquel on ajoute le nom du fruit que porte l'arbre en question. Le manguier est appelé « pié mango », le cocotier ou palmier « pié coco », le cacaoyer « pié cacau », et la canne « pié canne »³. Toutes ces espèces sont des végétaux importés aux Antilles avec leur nom. Le terme « manguier », par exemple, est une dérivation du portugais *manga*, lui-même dérivé du tamoul⁴. Le terme créole est formé à partir de l'espagnol *mango* qui désigne le fruit. Or c'est le nom français « manguier » que Césaire choisit de faire apparaître dans son poème, avec d'autres noms comme « jaquier » (42), « jujubier » (21) ou « corossolier » (42) qui sont souvent aussi inconnus du lecteur métropolitain que leurs équivalents créoles mais dotés d'une légitimité supérieure car parés de l'aura de la précision scientifique. La question de la légitimité du créole soulevée par le poète durant son entretien avec Jacqueline Leiner repose en effet sur le constat d'un état de fait que le jeune Césaire ne peut prétendre ignorer à l'époque de l'écriture du *Cahier d'un retour au pays natal* et qui se traduit par l'incorporation d'un lexique créole de la nature dans le poème à une échelle qui demeure limitée.

¹ Jean Bernabé, « Choix de la langue et créativité littéraire chez Aimé Césaire », Site internet Potomitan. [En ligne : <http://www.potomitan.info/matinik/cesaire4.php>] Consulté le 9 juillet 2011.

² *Ibid.*

³ Suzanne Dracius, « Entretien avec Suzanne Dracius », 2011, *op. cit.*

⁴ *Trésor de la langue française informatisé [cédérom]*, 2004, *op. cit.*

Vocabulaire scientifique

Ngal note que l'intérêt quasi scientifique de Césaire pour les variétés tropicales date de l'époque de *Tropiques*, où est publié en juillet 1941 un article de H. Stehlé sur « La végétation des Antilles françaises ». Un second article du même auteur paraîtra en 1944, intitulé « La dénomination générique des végétaux aux Antilles françaises ». On peut effectivement noter qu'entre la première version du *Cahier d'un retour au pays natal* en 1939 et la version Bordas de 1947 apparaissent cinq nouvelles espèces végétales aux noms peu courants : le jujubier et le cécropie (21), arbres tropicaux, le datura (30) et le zinnia (46), fleurs, et la coryanthe (46), genre d'orchidée¹. Or, le cécropie apparaissait dans l'article de 1941 sous son nom latin et son nom créole², et le datura dans l'article de 1944³. Certaines espèces marines sont elles aussi désignées par un terme scientifique assez rare : le madrépore (44), type de corail, le noctiluque (23), protozoaire formant le plancton qui donne à la mer une teinte phosphorescente, l'eschare (8), qui désigne une lésion cutanée mais aussi dans un sens moins connu un polypier marin, l'ange (29) désignant un poisson du type requin et le têtard (44) qui dans son sens vieilli désigne un poisson d'eau douce à grosse tête⁴, sens que l'on retrouve dans l'article de Nonon consacré à la faune précolombienne des Antilles françaises publié en 1944 par la revue⁵.

Lors d'un entretien avec J. Sieger, Césaire s'est exprimé sur l'emploi de ces termes scientifiques en insistant sur la nécessité d'appeler les choses par leur nom :

Oui, je sais qu'on me trouve souvent obscur, voire maniéré, soucieux d'exotisme. C'est absurde. Je suis Antillais. Je veux une poésie concrète, très antillaise, martiniquaise. Je dois nommer les choses martiniquaises, les appeler par leur nom. *Spirales* est un arbre : on l'appelle aussi *cassier*. Il a de

¹ L'américain Walker propose dans son étude de l'œuvre de Césaire une liste de la botanique rare du *Cahier d'un retour au pays natal* qui comporte quelques erreurs. « Menfénil », « frou-frou », « parasiter » et « limon », que Walker inclut dans sa liste, ne sont pas des termes de botanique, et les mots « cep » et « nénuphars » ne sont pas des termes rares. Keith Louis Walker, *La cohésion poétique de l'œuvre césairienne : précédé d'un poème inédit d'Aimé Césaire*, Tübingen, Paris, G. Narr, Jean-Michel Place, 1979, 140 p. (« Études littéraires françaises », 4). P. 54.

² H. Stehlé, « La végétation des Antilles françaises », in Aimé Césaire [et al.], *Tropiques : 1941-1945*, 1978, *op. cit.* N°2, juill. 1941. P. 73.

³ H. Stehlé, « Les dénominations génériques des végétaux aux Antilles françaises », *ibid.* N°10, fév. 1944. P. 66.

⁴ Pour la définition de ces différents termes, je me suis appuyée sur le *Trésor de la langue française informatisé [cédérom]*, 2004, *op. cit.* et l'ouvrage de René Hénane, *Glossaire des termes rares dans l'œuvre d'Aimé Césaire*, 2004, *op. cit.*

⁵ E. Nonon, in Aimé Césaire [et al.], *Tropiques : 1941-1945*, 1978, *op. cit.*

grandes feuilles jaunes, d'un jaune solaire et son fruit est cette grande gousse noire violacée, utilisée aussi comme plante médicinale. Le *Basilier* ressemble au *bananier*, mais il a un cœur rouge, une floraison rouge en son centre qui a véritablement la forme du cœur. Les *cécropies* ont la forme de mains argentées, oui, comme l'intérieur de la main d'un Noir. Tous ces mots qui surprennent sont absolument nécessaires, jamais gratuits.¹

Dans une lettre à Lilyan Kesteloot écrite un an plus tard, le poète revient sur cette question en expliquant pourquoi il est important d'employer un vocabulaire précis :

disons que si je *nomme* avec précision (ce qui fait parler de mon *exotisme*), c'est qu'en nommant avec précision, je crois que l'on restitue à l'objet sa valeur personnelle (comme quand on appelle quelqu'un par son nom) ; on le suscite dans sa valeur unique et singulière ; on salue sa valeur de force, sa *valeur-force*. Ici, c'est le vague qui dissout, qui anéantit, c'est la précision qui individualise².

L'exemple du terme « cécropie » (« dans la bouche une touffe de cécropies », 21) permet de mieux comprendre ce propos. Le cécropie est un arbre d'Amérique tropicale appelé en créole « bois-trompette » ou « bois-canon »³. Ces deux termes créoles sont fondés sur un rapprochement analogique, mode de création lexicale courant dans le créole antillais⁴ : l'arbre est décrit par sa ressemblance avec un autre élément du réel. En les employant le locuteur fait donc potentiellement surgir dans l'esprit de son interlocuteur l'image de la trompette ou du canon en même temps que l'image de l'arbre en question. Ce n'est donc pas la singularité de l'objet qui est mise en avant, mais sa relation avec autre chose.

Dans la suite de sa lettre, Césaire évoque la question de l'étymologie :

Dans le *Métier de Vivre* de Pavese (un grand livre !) je tombe sur cette remarque : le *vert* de l'arbre c'est sa force (en latin *viridis*, vert ; *vis*, la force). Rapprochement suggestif.

À interpréter à l'Africaine !

En les nommant, flore, faune, dans leur étrangeté, je participe à leur force ; je participe de leur force⁵.

Là encore, l'exemple de « cécropie » formé à partir du grec « Cécrops », est

¹ J. Sieger (*Afrique*, 5 octobre 1961), cité par Georges Ngala, *Aimé Césaire : un homme à la recherche d'une patrie*, 1994, *op. cit.* P. 166.

² « Lettre à Lilyan Kesteloot » Daniel Delas, *Aimé Césaire ou « le verbe parturiant »*, Paris, Hachette supérieur, 1991, 223 p. (« Portraits littéraires »). P. 134.

³ René Hénane, *Glossaire des termes rares dans l'œuvre d'Aimé Césaire*, 2004, *op. cit.* P. 36.

⁴ On peut citer à titre d'exemple les espèces végétales locales désignées par comparaison avec un végétal métropolitain, comme l'abricot-pays, nom créole de la sapotille, ou par le rapprochement de deux végétaux, comme le pomme cannelle, dont les fruits sont de la taille d'une pomme et sont parfumés comme l'écorce aromatique. Raphaël Confiant, « Entretien avec Raphaël Confiant », 2011, *op. cit.*

⁵ Lettre à L. Kesteloot (1962) reproduite dans Daniel Delas, *Aimé Césaire ou « le verbe parturiant »*, 1991, *op. cit.* P. 134.

révélateur. Héros et roi mythique de l'Attique, Cécrops fonda la ville de Cécropie, premier nom d'Athènes¹. Il n'est pas anodin que Césaire ait préféré ce nom à celui de « bois-canon » ou de « bois-trompette » pour désigner un végétal qui lui paraissait ressembler à l'intérieur de la main d'un Noir, comme il le faisait remarquer à Sieger. Cela revient à transférer aux Noirs une partie de la force d'un personnage mythique de la Grèce ancienne, et donc à franchir grâce à l'« arme miraculeuse » de la langue le fossé creusé par l'idéologie occidentale entre l'homme noir et la civilisation.

La conception césairienne de la réalité comme un monde de forces évoque la conception animiste africaine, à laquelle le poète a été sensibilisé par son ami Senghor et par la lecture de l'*Histoire de la civilisation africaine* de Léo Frobenius. Le monde que Césaire veut recréer dans sa poésie est une nature animée, conforme à la définition de l'animisme comme monde où « chaque chose est gouvernée par une entité spirituelle ou âme² » :

En nommant les objets, c'est un monde enchanté, un monde de « *monstres* » que je fais surgir sur la grisaille mal différenciée du monde ; un monde de « *puissances* » que je somme, que j'invoque et que je convoque³.

Ce rapport à l'objet s'inscrit dans la critique césairienne de la domination rationnelle de la Nature par la civilisation occidentale, un monde « où les choses ne sont plus des réalités mais des fonctions, où les objets nettement cernés et définis s'emboîtent dans le réseau des causes et des effets...⁴ ». Le personnage de Caliban exprime cette critique dans *Une Tempête* : « Tu crois que la terre est chose morte... c'est tellement plus commode ! Morte, alors on la piétine...⁵ ». Le poète déconstruit ici le discours occidental sur la Nature qui permet d'exploiter celle-ci, comme sont exploités les colonisés⁶. La vision d'un monde enchanté participe donc à la fois de la volonté de retour aux racines culturelles africaines et d'un

¹ René Hénane, *Glossaire des termes rares dans l'œuvre d'Aimé Césaire*, 2004, *op. cit.* P. 36.

² *Trésor de la langue française informatisé [cédérom]*, 2004, *op. cit.*

³ Lettre à L. Kesteloot (1962) reproduite dans Daniel Delas, *Aimé Césaire ou « le verbe parturiant »*, 1991, *op. cit.* P. 134.

⁴ Jean Ominus, in *Réflexions sur l'art actuel*, cité par Georges Ngal, *Aimé Césaire : un homme à la recherche d'une patrie*, 1994, *op. cit.* P. 124.

⁵ Aimé Césaire, *Une tempête: d'après « la Tempête » de Shakespeare, adaptation pour un théâtre nègre*, Éditions du Seuil, 1987, 91 p. P. 25.

⁶ Sur cette question, voir Dominique Licops, « Redefining Culture, Politicizing Nature: Negotiating the Essentialism of Natural Metaphors of Identification in the Work of James Clifford, Paul Gilroy and Aimé Césaire », in *Convergences and interferences: newness in Intercultural Practices.*, Amsterdam, Rodopi, 2001, p. 53-68. P. 60.

discours de résistance à la domination occidentale.

L'emploi d'un vocabulaire scientifique ne signifie pas que Césaire offre une représentation de la réalité dans sa nudité scientifique. L'évocation de la réalité naturelle antillaise est avant tout poétique, voire fantasmagorique. Ainsi, l'image des « manguiers [qui] pavoisent de toutes leurs lunules » (14) charrie tout à la fois un imaginaire botanique tropical, avec le terme « manguiier », un imaginaire nautique avec le terme « pavoisé » dérivé de « pavois », qui désigne l'ensemble des petits pavillons d'un navire, et un imaginaire médical avec le terme « lunules », qui désigne la tache blanche en forme de croissant située à la base de l'ongle¹. Comme le fait remarquer le critique américain Walker, « [la flore césairienne] est toujours *dé-réalisée* et *sur-réalisée* par un qualificatif inattendu ou par une juxtaposition [...] avec un substantif qui définit ses potentialités dans l'univers césairien² ». Le terme scientifique est extirpé de son contexte originel dans lequel la Nature est considérée comme une chose morte, et s'illumine des rapports établis par l'image poétique. Césaire peut ainsi subvertir le sens attaché à la Nature par l'idéologie occidentale. L'écriture poétique ne se limite donc pas à l'évocation du territoire, mais selon Ngal :

l'évocation elle-même est un processus de métamorphose. [...] Le poète engendre par son verbe, lui-même ne reste pas spectateur mais participe réellement au mouvement des transformations qu'il a mises en branle.³

La langue française ainsi maniée constitue un véritable trésor de guerre⁴, une arme que le colonisé retourne contre le colonisateur.

Une géographie vivante

La prairie whitmanienne

Whitman ayant grandi dans l'Est, il n'a pu découvrir les plaines et prairies de l'Ouest américain de ses propres yeux qu'en 1848 lors de son voyage vers et en revenant de la

¹ *Trésor de la langue française informatisé [cédérom]*, 2004, *op. cit.*

² Keith Louis Walker, *La cohésion poétique de l'œuvre césairienne: précédé d'un poème inédit d'Aimé Césaire*, 1979, *op. cit.* P. 53.

³ Georges Ngal, *Aimé Césaire : un homme à la recherche d'une patrie*, 1994, *op. cit.* P. 151 *sq.*

⁴ Selon l'expression employée par Bernabé. Jean Bernabé, « Choix de la langue et créativité littéraire chez Aimé Césaire », *op. cit.*

Nouvelle Orléans, alors qu'il naviguait à bord du vapeur *Fierté de l'Ouest* sur le fleuve Mississippi et de l'*Oiseau de la prairie* sur l'Illinois. Ce ne fut qu'un bref aperçu mais qui marqua durablement le poète, au point que celui-ci collectionna les articles de journaux au sujet des États de l'Ouest au cours des trois décennies suivantes¹. Les prairies apparaissent dans *Feuilles d'herbe* dès 1855, où elles figurent dans l'inventaire des paysages, de la faune et de la flore du continent dans « Chanson de moi-même » :

Là où les ombres du couchant envahissent les plaines sans fin, les plaines solitaires de la Prairie,
Là où, à perte de vue, les troupeaux de bisons font un mouvant océan de milliers de milles
carrés² (107).

En 1860 elles réapparaissent dans un autre poème en forme d'inventaire, « Notre antique feuillage », ainsi que dans deux courts poèmes centrés sur les prairies : « Écartant l'herbe de la prairie » et « La nuit sur la prairie ». La faible connaissance qu'a Whitman de l'Ouest des États-Unis à cette époque transparaît dans la pauvreté des aspects descriptifs de ces premières évocations. « Notre antique feuillage » ne mentionne que « l'herbe pastorale des Grandes Plaines³ » (248). « Écartant l'herbe de la prairie » fait référence à l'herbe, ses tiges et « son odeur si reconnaissable » ainsi qu'à « l'ampleur de l'air »⁴ (188). Enfin, « La nuit sur la prairie » évoque le ciel étoilé « des myriades d'autres globes⁵ » (596), un détail descriptif qu'on ne peut pas tout à fait considérer comme étant caractéristique des paysages de l'Ouest, auquel s'ajoutera à partir de l'édition de 1867 la peinture d'un feu de camp et d'émigrants endormis.

Ce n'est qu'après 1879, date du second et dernier voyage de Whitman dans cette région durant lequel il traversa l'Indiana, l'Illinois et le Missouri en train⁶, que ses évocations des prairies s'étoffent sur le plan descriptif. C'est le cas en particulier dans sa prose avec plusieurs pièces consacrées à l'Ouest réunies dans *Échantillons de jours*. Dans « Les prairies

¹ Ed Folsom, « Walt Whitman and the Prairies », *Mickle Street Review*, vol. 17/18, 2005. [En ligne : <http://micklestreet.rutgers.edu/archives/Issue%201718/pages/Scholarship/Folsom.htm>] Consulté le 14 juillet 2011. P. 1. Voir également “New Orleans in 1848” dans Walt Whitman, *Complete poetry and collected prose*, New York, Random House, 1982, 1380 p. P. 1199 *sqq.*

² “Where sun-down shadows lengthen over the limitless and lonesome prairie,
Where herds of buffalo make a crawling spread of the square miles far and near” (52)

³ “the grass of the great pastoral Plains” (141)

⁴ “its special odor breathing” (104), “the open atmosphere” (105)

⁵ “myriads of other globes” (352)

⁶ Ed Folsom, « Walt Whitman and the Prairies », 2005, *op. cit.* P. 1.

et grandes plaines en poésie », Whitman mentionne de nombreuses espèces animales et végétales caractéristiques : cactus, sauge sauvage, chiens de prairie ou antilopes¹. Mais c'est surtout la qualité de l'air qui semble frapper le poète : « le clair, pur, frais et rare nutriment pour les poumons, entièrement inconnu auparavant² ». Whitman évoque également le « sentiment de l'immensité³ ». Dans « Les prairies » il est également question des « prairies interminables et majestueuses », de « ce vaste Quelque chose qui s'étend selon sa propre échelle sans bornes, sans confins »⁴. Combinée à « cet air parfait de l'Ouest⁵ », l'immensité provoque chez le poète un sentiment d'ivresse consigné dans « Les prairies et grandes plaines en poésie » : « Quelle euphorie⁶ ! ». Enfin, dans un poème de 1867 intitulé « Le retour des héros », l'Ouest devient une « divinité démocratique fertile unissant la nation⁷ » :

Toi la Mère des Prairies assise dans ta maison en leur mitan regard tourné de l'est à l'ouest,
contemplant ton royaume,
Dispensatrice, contre un mot, d'une récompense de mille milles, d'un million de fermes sans menacer
faillite⁸ (482).

Dans cet extrait, les prairies sont personnifiées dans la figure mi-humaine, mi-surhumaine, d'une maîtresse de maison régnant souverainement sur un foyer dont les dimensions coïncident avec celles du continent américain. Le néologisme *dispensatress* (dispensatrice), nom forgé à partir du verbe *to dispense*, qui signifie distribuer, administrer la justice ou pratiquer la charité, fait d'elle l'incarnation du juste partage des richesses⁹. Ainsi personnifiée, la prairie révèle au lecteur un dessein intelligible, qui est de réunir, faire justice et nourrir l'Amérique.

Les prairies apparaissent à nouveau comme la terre de l'abondance dans « Le paysage caractéristique de l'Amérique » :

¹ “The Prairies and Great Plains in Poetry”, *Specimen Days* (706)

² “the clear, pure, cool, rarefied nutriment for the lungs, previously quite unknown” (*ibid.*)

³ “the sense of vastness” (*ibid.*)

⁴ “interminable and stately prairies”, “that vast Something, stretching out on its own unbounded scale, unconfined” (698)

⁵ “this perfect western air” (*ibid.*)

⁶ “what an exhilaration!” (706)

⁷ “a fertile democratic goddess uniting the nation”. Ed Folsom, « Walt Whitman and the Prairies », 2005, *op. cit.* P. 19.

⁸ “Thou Prairie Dame that sittest in the middle, and lookest out upon thy world, and lookest East and lookest West / Dispensatress, that by a word givest a thousand miles, a million farms, and missest nothing” (284)

⁹ *Le grand Robert et Collins électronique [cédérom]*, Dictionnaires les Robert / Sejer. Windows, 2004.

cette zone de plaines et de prairies [...] est la terre du blé, du maïs, de la laine, du lin, du charbon, du fer, du bœuf et du porc, du beurre et du fromage, des pommes et des raisins inépuisables – la terre de dix millions de fermes vierges¹.

L'Ouest est finalement le nouvel Éden : « Un jardin récent de la création », « Paradis joyau provisoire couronnant les riches accumulations du temps »² (535).

Dans un discours qu'il avait préparé sur les prairies, Whitman se demande si leurs habitants ont conscience de l'influence bénéfique de ce paysage sur eux : « Je me demande en effet si les gens de l'espace intérieur continental de l'Ouest savent [...] à quel point [les prairies] sont libératrices, apaisantes et nourrissantes pour l'âme³ ? ». Cette idée était présente dès 1860 dans le poème « Écartant l'herbe de la prairie » et dans « Notre antique feuillage ». À la vie au grand air de l'Ouest correspond une force physique et morale spécifique : « Ceux de l'air libre, grossier, ensoleillé, frais, nourrissant / Ceux qui vont leur allure, droits, s'avancant librement et majestueusement, meneurs plutôt que suiveurs⁴ ». La syntaxe de la phrase permet de laisser un jeu interprétatif sur le nom que qualifient les adjectifs « grossier, ensoleillé, frais, nourrissant ». S'agit-il de l'air libre, comme dans cette traduction qui met les adjectifs au singulier ? ou bien s'agit-il des « mots, actes, êtres⁵ » auxquels renvoie le pronom démonstratif « ceux » ? La langue anglaise, dans laquelle les adjectifs sont invariables, laisse ouvertes ces deux possibilités. Cette indétermination permet d'attribuer les mêmes qualités à l'air pur de l'Ouest qu'à ses habitants, créant ainsi poétiquement un lien consubstantiel entre la population et son territoire. De même, la fertilité de la terre devient fertilité de la population, le poète remarquant qu'elle croît rapidement, jusqu'à peupler l'immensité de fermes et de villes là où paissaient autrefois d'innombrables bisons : « peuplés de millions denses, joyeux, modernes, cités et fermes⁶ » (535).

Les caractéristiques géographiques des prairies n'intéressent donc le poète pas tant

¹ “that plain and prairie area [...] it is the inexhaustible land of wheat, maize, wool, flax, coal, iron, beef and pork, butter and cheese, apples and grapes – land of ten million virgin farms” (707)

² “A newer garden of creation”, “The crown and teeming paradise, so far, of time’s accumulations” (315)

³ “I wonder indeed if the people of this continental inland West know [...] how freeing, soothing, nourishing [the prairies] are to the soul?” (698)

⁴ “Those of the open atmosphere, coarse, sunlit, fresh, nutritious, / Those that go their own gait, erect, stepping with freedom and command, leading not following” (105)

⁵ “words, acts, beings” (*ibid.*)

⁶ “Dense, joyous, modern, populous millions, cities and farms” (315)

pour elles-mêmes que pour les caractères qu'elles forgent ou peuvent forger. Ainsi, « Notre antique feuillage » peint le caractère fier et fort des natifs des plaines centrales : « Toujours l'Ouest [...] les habitants, amicaux, menaçants, ironiques, leur mépris pour l'envahisseur¹ ». Le *je* lyrique constate cette correspondance entre le territoire et ses habitants mais aussi l'appelle de ses vœux. Dans « Écartant l'herbe de la prairie », il « exige » que la réalité concrète des prairies produise « une correspondance spirituelle » :

Écartant l'herbe de la prairie, respirant son odeur si reconnaissable,
J'en attends une correspondance spirituelle,
J'en attends un compagnonnage massif et dru parmi les hommes,
J'attends que de ses tiges lèvent les mots, les actes, les êtres² (188).

L'herbe drue des prairies devient ainsi, comme le calamus³, un symbole de la camaraderie. L'Ouest, ses paysages et ses habitants, sont donc proposés comme symbole pour le pays tout entier, comme le lieu qui concentre les valeurs démocratiques et produit naturellement les hommes aptes à les défendre :

La démocratie est affiliée avant tout avec le grand air [...] [et] doit être renforcée et vivifiée par un contact régulier avec la lumière de dehors, et l'air, les choses qui poussent, les scènes de la vie de la ferme, les animaux, les champs, les arbres, les oiseaux, la chaleur du soleil et les ciels ouverts, ou bien elle va certainement dépérir et s'étioler⁴.

Il n'est dès lors pas surprenant que quelques années plus tard, dans un poème de 1865 inclus dans « Le tambour bat », les États des prairies incarnent le patriotisme, la fidélité et la force dans la défense de l'Union :

Je l'ai vu qui sortait de la terre des prairies, des terres marécageuses de l'Ohio de l'Indiana,
Qui venait à la rescousse géant solide poussant devant lui sa nombreuse progéniture,

¹ “Always the West [...] the habitants, friendly, threatening, ironical, scorning invaders” (137)

² “The prairie grass dividing, its special odor breathing,
I demand of it the spiritual corresponding,
Demand the most copious and close companionship of men
Demand the blades to rise of words, acts, beings” (104 sq.)

³ Le calamus, qui donne son nom à une section de *Feuilles d'herbe* consacrée à la camaraderie entre les hommes, est une herbe qui pousse dans les États du Nord et du centre des États-Unis. Ed Folsom, « Walt Whitman and the Prairies », 2005, *op. cit.* P. 3 sq.

⁴ “Democracy most of all affiliates with the open air”, “[and] it must either be fibred, vitalized, by regular contact with out-door light and air and growths, farm-scenes, animals, fields, trees, birds, sun-warmth and free skies, or it will certainly dwindle and pale.” Cité par Folsom, *ibid.* P. 7.

Tunique bleue, fusil fidèlement à l'épaule¹ (400).

Et c'est un natif de l'Ouest, un garçon des prairies anonyme « au visage bruni par le soleil² », qui incarne « le soldat composite de l'Union dépeint par Whitman³ ».

Les espoirs que Whitman place dans l'Ouest et ses habitants sont cependant battus en brèche lors de son second voyage. Le poète note avec regret en 1879 que les femmes des prairies cherchent à copier leurs « sœurs de l'Est », « sont toutes habillées selon la mode et ont un air de “noblesse” sur le visage », mais ne manifestent pas comme les hommes « une haute originalité native de l'esprit et du corps »⁴, la noblesse devant s'entendre ici non pas comme un trait du caractère considéré comme positif, mais comme une réminiscence de l'ordre féodal européen qui menace les fondements démocratiques de l'Amérique⁵. Les habitants des prairies ne seraient donc pas entièrement préservés de la corruption des influences du vieux continent, malgré leur contact avec l'immensité synonyme de liberté et une Nature généreuse et tonifiante. Un poème tardif, « Coucher de soleil sur la prairie », publié en 1888, figure un combat entre l'ombre et la lumière qui symbolise peut-être le combat entre la démocratie, incarnée par l'Ouest et les rayons du couchant, et les forces qui la corrompent, incarnées par l'Est et la venue de la nuit. Les rayons aux riches couleurs imprègnent l'air des prairies, dont l'immensité parvient à réconcilier le Nord et le Sud : « Plus de limites, de confins – pas même le seul ciel de l'Ouest – mais le haut midi – le Nord, le

¹ “I saw, out of the land of prairies, land of Ohio’s waters and of Indiana,
To the rescue the stalwart giant hurry his plenteous offspring,
Drest in blue, bearing their trusty rifles on their shoulders.” (233)

² “O tan-faced prairie boy”, “more than all the gifts of the world you gave me.” (253)

³ “Whitman’s composite Union soldier was a nameless “tan-faced prairie-boy”. Ed Folsom, « Walt Whitman and the Prairies », 2005, *op. cit.* P. 13. Voir *infra*, chapitre quatre, p. 290, poème « L'Ouest la Virginie ».

⁴ “their ambition is evidently to copy their eastern sisters”. “The ladies [...] are all fashionably drest, and have a look of “gentility” in face”, “they do *not* have [...] any high native originality of spirit and body, (as the men certainly have, appropriate to them)” (711)

⁵ « Car le féodalisme, l'esprit de caste, les traditions ecclésiastiques, s'ils se retirent de manière sensible des institutions politiques, gardent la mainmise, par leur esprit, même dans ce pays, la possession entière des champs les plus importants, qui sont en réalité le sous-sol véritable, l'éducation, les normes sociales et la littérature » (“For feudalism, caste, the ecclesiastic traditions, though palpably retreating from political institutions, still hold essentially, by their spirit, even in this country, entire possession of the more important fields, indeed the very subsoil, of education, and of social standards and literature.”, 462).

Sud, / Partout une pure luminosité colorée combat les ombres silencieuses une à une¹ » (689).

Le morne césairien

Le mouvement progressif de zoom de la première partie du *Cahier d'un retour au pays natal* conduit notre regard jusqu'au morne : « Au bout du petit matin, le morne oublié, oublieux de sauter » (10). L'adjectif « oublieux » qui caractérise la colline attribuée à celle-ci un trait de caractère, marquant le premier moment d'une personnification du morne qui va s'étoffer dans les sections suivantes. Les termes « sanglot » et « peur » participent en effet à faire de cet élément du paysage une figure humaine en lui attribuant des sentiments : « comme un sanglot que l'on a bâillonné » (11), « le morne et ses rigoles de peur » (*ibid.*). Une autre section tend plutôt à l'animaliser, dans une image qui fond en un seul être fantasmagorique la colline et un animal, qu'on imagine un âne ou un vieux cheval : « le morne au sabot inquiet et docile » (10). Plusieurs adjectifs oscillent entre ces deux champs lexicaux de l'humanité et de l'animalité. En effet, la métaphore animalisante apparaissant après la métaphore humanisante, il est difficile pour le lecteur de déterminer si des termes utilisés ensuite comme « famélique » ou « bâtard » (11), désignent l'une ou l'autre sphère. L'image du morne gagne encore en complexité avec la description poétique d'une activité économique spécifique, l'exploitation de la canne à sucre dans les moulins où est extrait le jus de canne qui permettra de produire le rhum conservé dans les barriques, ou foudres : « le morne accroupi devant la boulimie aux aguets de foudres et de moulins, lentement vomissant ses fatigues d'hommes » (*ibid.*). Le morne devient un monstre dévoreur d'hommes, qui n'est pas sans rappeler le tableau de Goya intitulé *Saturne dévorant un de ses fils*.

Loin d'une description naturaliste du paysage, l'évocation du morne construit donc, à travers l'accumulation de ces différentes métaphores, un être fantastique qui porte les stigmates des peuples martiniquais et antillais. Ainsi, la figure mi-paysagère, mi-animale du « morne au sabot inquiet » est porteuse d'une maladie tropicale, le paludisme : « son sang impaludé met en déroute le soleil de ses poulx surchauffés » (10). Le « morne famélique » (11) préfigure le personnage du « négrillon somnolent » dont la voix s'est enlisée « dans les marais de la faim » (*ibid.*). « L'incendie contenu du morne, come un sanglot que l'on a bâillonné au bord de son éclatement sanguinaire, en quête d'une ignition qui se dérobe

¹ “No limit, confine – not the Western sky alone – the high meridian – North, South, all / Pure luminous color fighting shadows to the last.” (409)

et se méconnaît. » (*Ibid.*) fait écho au « cri de faim, de misère, de révolte, de haine » (9) de la foule foyalaise. Comme l'incendie, ce cri reste contenu : « cette foule si étonnamment passée à côté de son cri » (9).

À travers la personnification, la Nature se fait donc le réceptacle de l'Histoire du peuple qui l'habite et le morne recueille la sédimentation des souffrances antillaises. Ainsi incarnée dans une temporalité qui dépasse celle de l'Histoire pour atteindre celle de la géologie, cette représentation de l'histoire antillaise se garde du misérabilisme que pourrait induire une échelle de représentation centrée sur l'individu. L'image d'un animal domestique malade est au contraire violemment critique. Mais l'espoir d'une révolte subsiste, l'« incendie », l'« éclatement sanguinaire » et l'« ignition » (11) étant proposés dans le poème comme une possibilité, encore inexplorée mais cependant concevable et qui semble se réaliser dans le dernier mouvement du *Cahier d'un retour au pays natal*, alors que « l'onde de vie circonvient la papille du morne » (56 *sq.*), et que le goût et la vie reviennent animer le paysage.

Martí : le paysage intérieur de l'exil

L'un des vers les plus célèbres de Martí, extrait du poème I de *Vers simples* et repris dans la chanson mondialement connue *Guajira Guantanamera*, fait référence à un arbre considéré comme caractéristique de Cuba, le palmier. « Je suis un homme sincère / De là où pousse la palme¹ ». La référence botanique est utilisée ici pour définir l'origine géographique du *je* lyrique. La désignation reste cependant assez vague étant donné que l'espèce se rencontre en de nombreuses régions du monde. Le palmier apparaît également dans d'autres poèmes, par exemple dans celui dédié à María Luisa Ponce de León. Dans cette évocation nostalgique de la terre natale, les palmiers tiennent une place de choix : « Les tristes, oh ! les magiques palmiers / Qui font toujours ma patrie belle² ». À la différence du poème de *Vers simples*, la localisation est ici plus précise, avec de nombreuses références à la patrie : « Si loin de la patrie... », « en toi je sens la patrie », « ma terre aimée »³, et même si le nom de Cuba n'apparaît pas, on peut imaginer que la désignation était évidente pour la destinataire de ce poème, dont l'utilisation de l'adjectif possessif de la première personne du pluriel pose qu'elle est une compatriote du *je* lyrique : « le mal de notre peuple⁴ ». D'autres poèmes de Martí poursuivent l'association entre cet arbre et l'île. Dans *Vers libres*, le palmier est en effet étroitement associé à la terre dont le poète a été exilé⁵ :

C'est mourir, c'est trembler, c'est me déchirer
Impitoyablement le cœur ! Si je ne vis
Là où comme une fleur dans l'air immaculé
S'épanouit le vert calice du palmier (VL 201)⁶.

¹ “Yo soy un hombre sincero / De donde crece la palma,” (*ILS*, 179, v. 1-2)

Le palmier, et en particulier le palmier royal, est considéré comme caractéristique de Cuba du fait de son exceptionnelle concentration sur l'île, et de la présence de nombreuses espèces de palmiers endémiques (70 ou 30 selon les sources) : « Avec ses 70 millions de palmiers, Cuba est le pays au monde qui en réunit le plus grand nombre au kilomètre carré [...] on a recensé plus d'une centaine de palmiers différents à Cuba, dont 70 espèces endémiques. » B. Morandi, *Cuba*, Michelin, 2009, 362 p. P. 69.

² “Los tristes ¡ay! Los mágicos palmares, / En que mi patria es bella todavía” (*OC*, vol. XVII, 196)

³ “Si fuera de la patria” (*OC*, vol. XVII, 194), “en ti la patria siento” (*ibid.*, 195), “mi tierra amada” (*ibid.*)

⁴ “Del mal de nuestro pueblo” (*ibid.*)

⁵ Cette terre étant explicitement désignée dans un autre poème des *Vers libres*, « Deux patries », comme étant Cuba : « Deux patries je possède : Cuba et la nuit. » (*VL*, 135) ; “Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche.” (*OC*, vol. XVI, 252).

⁶ “¡Es morir, es temblar, es desgarrarme

L'image du palmier est utilisée de façon récurrente dans la poésie cubaine du XIX^e siècle¹, et en particulier chez José María Heredia. Dans son « Hymne de l'exilé », les palmiers ceignent le front d'une île personnifiée sous des traits humains :

Et qu'importe que vers le ciel tu tendes,
De verdure persistante vêtue,
Et que ton front ceint de palmes
Tu offres aux baisers de la mer².

L'évocation des palmiers dans un poème intitulé « Niagara » peut sembler plus étonnante. Le *je* lyrique décrit la puissance et la grandeur des chutes nord-américaines et les émotions qui l'assailent à la vue de ce spectacle. Le *je* est alors gagné par la nostalgie et le paysage du souvenir se substitue au paysage qu'il a sous les yeux :

[...] Pourquoi ne vois-je
Autour de ta caverne immense
Les palmiers, ah ! les palmiers délicieux
Qui dans les plaines de ma patrie ardente
Naissent du sourire du soleil, et croissent,
Et au souffle des brises de l'Océan
Sous un ciel plus que pur se balancent³ ?

Sin compasión el pecho! Si no vivo
Donde como una flor al aire puro
Abre su cáliz verde la palmera" (*ibid.*, 218)

¹ Elle apparaît par exemple quatre fois dans les *Traits descriptifs de la nature cubaine* (Francisco Iturrondo, *Rasgos descriptivos de la naturaleza Cubana*, La Habana, J. Boloña, 1831, 28 p. P. 4, 6, 10, 17), et Ramón Zambrana lui consacre un sonnet ("La palma", cité par Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*, Universidad Central de Las Villas, 1958, 499 p. P. 57)

² "¿Ya qué importa que al cielo te tiendas,
De verdura perenne vestida,
Y la frente de palmas ceñida
A los besos ofrezcas del mar." in José Lezama Lima, Ángel Esteban et Álvaro Salvador, *Antología de la poesía cubana: Siglo XIX*, vol. 1, Madrid, Verbum Editorial, 2002, 498 p. P. 63.

³ "[...] ¿Por qué no miro
Alrededor de tu caverna inmensa
Las palmas ¡ay! las palmas deliciosas,
Que en las llanuras de mi ardiente patria
Nacen del sol a la sonrisa, y crecen,
Y al soplo de las brisas del Océano,
Bajo un cielo purísimo se mecen?" ("Niágara") *Ibid.* P. 54.

« Niagara » et « Hymne de l'exilé », avec l'ode « Sur le teocalli de Cholula », sont les poèmes les plus connus de Heredia et les représentations de Cuba qu'ils contiennent sont devenues célèbres. Le critique cubain Juan Nicolás Padrón estime que :

Heredia a apporté deux éléments majeurs à la nation cubaine, qui les a intégrés parmi ses symboles les plus chers : l'étoile solitaire, [qui apparaît aujourd'hui sur le drapeau de Cuba], et les palmes gracieuses du blason¹.

Selon Padrón c'est donc à Heredia que l'on devrait le palmier royal représenté sur les armoiries cubaines créées en 1849 par Miguel Teurbe Tolón y de la Guardia :



Martí connaissait bien l'œuvre de celui qu'il appelle, dans le discours qu'il prononce en son honneur à New York en 1889, le « divin cubain² ». Dans ce discours, il utilise à de multiples reprises l'image du palmier. Il s'agit sans doute d'une façon de rendre hommage au poète en faisant vivre les représentations auxquelles celui-ci a donné naissance. On peut aussi voir là une manière de créer une complicité avec son auditoire, en parsemant son propos d'allusions discrètes à l'œuvre que le connaisseur de Heredia aurait plaisir à saisir au passage. Martí manipule l'image de la palme avec brio, en faisant jouer la richesse de ses dénnotations et connotations. Quelles sont par exemple ces palmes que Heredia « chanta, avec une majesté encore inconnue³ » : celles de la victoire, comme le veut une symbolique qui remonte à

¹ “Dos elementos definitivos aportó Heredia a la nacionalidad cubana, que los incorporó a sus símbolos más entrañables: la estrella solitaria de la bandera y las airoas palmas del escudo.” Juan Nicolás Padrón, « La patria elegida del cubano José María Heredia » [En ligne : <http://www.cubarte.cult.cu/periodico/columnas/reino-autonomo/la-patria-elegida-del-cubano-jose-maria-heredia/64/8070.html>] Consulté le 11 mai 2011.

Cintio Vitier développe une idée proche dans son ouvrage sur *Le caractère cubain dans la poésie* : « le palmier, demoiselle des campagnes, qui reçoit le premier et le dernier rayon du soleil, et qui chez Heredia atteint le statut de symbole de l'île » (“La palma, doncella de los campos, que recibe el primero y el último rayo de luz, y que en Heredia cuajó como cifra de la isla”, Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*, 1958, *op. cit.* P. 57).

² “al divino cubano” (*OC*, vol. v, 165), Discours d'hommage à José María Heredia prononcé le 30 novembre 1889 à Hardman Hall, New York (*ibid.*, 165 *sqq.*).

³ “la vida del que cantó, con majestad desconocida, a la mujer, al peligro y a las palmas.” (*Ibid.*, 166)

l'Antiquité ?¹ ou bien s'agit-il d'une synecdoque désignant Cuba ? ou les deux ? Compte-tenu de la familiarité de Martí avec l'œuvre du poète romantique exilé pour des raisons politiques, le palmier renvoie chez lui autant à la géographie de son île qu'à une histoire de ses représentations qui a fait de cet arbre un symbole des aspirations indépendantistes cubaines. L'utilisation répétée de cette image pose la poésie martinienne en héritière d'une tradition littéraire d'évocation de la terre natale depuis l'exil et d'une revendication politique d'indépendance.

Le poème de Martí à María Luisa Ponce de León fait également référence à une autre espèce typique de l'île, le café : « Comme le café qui pousse sur nos collines² ». Cependant, pas plus que le palmier, l'espèce n'est endémique de Cuba. Au contraire, cette plante introduite sur l'île par un Français de Saint-Domingue en 1748 est cultivée dans d'autres îles des Antilles comme la Martinique et la Guadeloupe³. On peut noter toutefois que Martí suggère dans ces vers une spécificité des caféiers cubains. En effet, il n'évoque pas la plante en général mais « le café qui pousse sur nos collines », faisant appel chez la destinataire de ce poème à une référence commune et excluant de la connivence ainsi créée tout lecteur qui connaîtrait un autre café que celui qui pousse à Cuba. Celui-ci sera tenté de se demander en quoi les caféiers de Cuba sont particuliers, voire de supposer qu'ils sont supérieurs aux caféiers d'autres régions. Ce qui est à l'origine non spécifique devient ainsi porteur d'une spécificité mystérieuse et crée une ligne de démarcation entre ceux qui savent et ceux qui ignorent. L'évocation subtile de la fleur blanche de cette plante au vers suivant établit elle aussi une connivence avec la destinataire :

Comme le café qui pousse sur nos collines,
La pensée t'offre sa fleur,
Blanche et sereine...⁴

¹ « La palme, le rameau la branche verte, sont universellement considérés comme des symboles de victoire, d'ascension, de régénérescence et d'immortalité. » Jean Chevalier et Alain Gheerbrandt, *Dictionnaire des symboles*, 1982, *op. cit.*

² “Como el café que crece en nuestras lomas” (*OC*, vol. XVII, 195)

Le café représentait dès 1820 la deuxième ressource insulaire derrière le sucre. Michèle Guicharnaud-Tollis, *Regards sur Cuba au XIXe siècle: témoignages européens*, Editions L'Harmattan, 1996, 361 p. P. 91.

³ *Ibid.* P. 93.

⁴ “Como el café que crece en nuestras lomas

Da para ti su flor el pensamiento

Le poète ne décrit pas ici la fleur du café, dont la blancheur et la beauté ont déjà été célébrées par d'autres poètes comme Francisco Iturrondo et Gabriel de la Concepción Valdés, connu sous le pseudonyme de Plácido¹, qui l'associe à la beauté féminine. Il se contente d'y faire allusion, en supposant que sa destinataire connaît la fleur en question et saura donc apprécier l'hommage délicat qui lui est ainsi rendu.

À l'instar du caféier, les quelques espèces cubaines autres que le palmier que croise le lecteur dans la poésie martinienne sont toutes végétales. Le seibo ou fromager, arbre d'Amérique du Sud et des Caraïbes², est associé par le poète à sa terre natale dans le poème « Fer » : « Seules les seibas de nos pères / Protègent du soleil³ ! » (VL 41). Cet arbre apparaît également dans le poème XXX de *Vers simples* à côté d'une autre espèce tropicale, le lentisque ou arbre à mastic⁴ : « Le vent féroce pliait / Les lentisques touffus⁵ ». La scène, qui se passe de nuit, semble faire référence à la pratique de la traite clandestine, qui a perduré tardivement à Cuba⁶. Le dernier quatrain décrit la découverte par un enfant d'un esclave pendu à un seibo : « Éclairant un esclave mort, / Pendu à un seibo de la colline⁷ ». Cependant, le lentisque, originaire de la Méditerranée, n'est pas plus que le palmier, le caféier ou le seibo une espèce endémique de Cuba. Une compétence biographique ou une connaissance de l'œuvre dans son ensemble est donc requise du lecteur pour que celui-ci associe les deux espèces végétales de ce poème à l'île natale du poète, le texte laissant toute latitude à une autre interprétation qui situerait la scène racontée dans un pays tropical indéterminé.

L'association entre des espèces tropicales et Cuba est plus explicite dans un poème dédié à la poétesse espagnole Rosario Acuña⁸. Martí y évoque au deuxième vers un fleuve

Blanca y serena..." (OC, vol. XVII, 195)

¹ Francisco Iturrondo, *Rasgos descriptivos de la naturaleza Cubana*, 1831, *op. cit.* P. 7; "La flor del café", Gabriel de la Concepción Valdés, dit Plácido, in José Lezama Lima, Ángel Esteban et Álvaro Salvador, *Antología de la poesía cubana: Siglo XIX*, 2002, *op. cit.* P. 250 sqq.

² René Hénane, *Glossaire des termes rares dans l'œuvre d'Aimé Césaire*, 2004, *op. cit.* P. 37.

³ "¡Sólo las seibas patrias / Del sol amparan!" (ILS, 106, v. 80-81)

⁴ Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*, vol. 19 partie 2, Lausanne / Berne, chez les Sociétés typographiques, s.d., 532 p. P. 808.

⁵ "El viento, fiero, quebraba / los almárgos copudos:" ("Hierro", ILS, 201, v. 5-6)

⁶ Voir à ce sujet, *infra*, chapitre trois, p. 151 et 230 sq.

⁷ "Y alumbró a un esclavo muerto, / Colgado a un seibo del monte" (ILS, 201, v. 15-16)

⁸ Martí semble penser que celle-ci est cubaine et dédicace son poème : « A Rosario Acuña – Poétesse cubaine,

cubain qui traverse la province de Santiago, le Cauto, puis développe une comparaison entre les paysages insulaire et péninsulaire. Le Cauto est ainsi opposé au fleuve Duero, qui traverse la Castille-et-León, et la Santiago de Cuba à la Santiago de Galice :

Qui vit l'image du Cauto babilleur,
Dont les ondes sonores sont d'argent mobile,
Dans le Duero misérable et rancunier
Qui dans les rudes cailloux se déchaîne ? [...]
Et tu échanges ton doux Santiago
Pour le rude Santiago de Galice ?¹

La comparaison est tout à l'avantage des paysages cubains, dont le poème vante la beauté et la douceur en les contrastant aux âpres paysages espagnols. Dans ce contexte, la référence au bananier, au palmier et à l'ananas renvoie sans équivoque possible à la nature cubaine :

Quel bananier sonore,
Quel palmier souple,
Quel doux ananas d'or
À la bise de Burgos offrirent leur arôme,
Ou en terre Castellane fleurirent ?²

Le lecteur cubain ne pourra manquer de penser, à la lecture de ces vers, à la célèbre ode « À l'ananas » (1829) de Manuel de Zequeira y Arango, qui érige ce fruit en symbole de Cuba :

Et ainsi l'aurore de son souffle divin

auteur du drame "Rienzi el Tribuno", couronné à Madrid » » ("A Rosario Acuña (Poetisa cubana, autora del drama "Rienzi el Tribuno", laureado en Madrid)". Rosario Acuña est en fait espagnole, originaire de Madrid, et n'est semble-t-il jamais venue à Cuba.

¹ "¿Quién vio imagen del Cauto rumoroso,
De ondas sonoras de movable plata,
En el mísero Duero rencoroso
Que entre rudos guijarros se desata? [...]
Y truecas a tu plácido Santiago
Por el rudo Santiago de Galicia?" (OC, vol. XVII, 122 sq.)

² "¿Qué plátano sonante,
Qué palma cimbradora,
Qué dulce piña de oro
Al cierzo burgalés aroma dieron,
Ni en castellana tierra florecieron?" (Ibid., 122)

faisant jaillir les perles qui en son sein cristallisent
protège ta splendeur, pour que tu sois
la fierté de ma Patrie.¹

Le critique cubain Cintio Vitier analyse le choix de Zequeira y Arango de l'ananas comme symbole de l'île par son adéquation avec l'image de la Colonie comme un jardin des délices : « De tous les fruits, l'ananas était le symbole paradisiaque et baroque correspondant à la douce volupté de la Colonie indienne² ». En effet, le fruit concentre bien des attraits dans ce poème :

Les jus odorants des fleurs,
les essences, les aromates d'Arabie,
et toutes les fragrances, la Nature
les recueille en son sein³.

Le poète jongleur Plácido, consacrera lui aussi en 1842 un poème à :

Ce doux fruit
Dont le nectar nous offre
Plus de plaisir et de saveur
Que celui que savouraient
Dans l'Antiquité
Les divinités olympiennes⁴.

¹ “Y así la aurora con divino aliento
brotando perlas que en su seno cuaja,
conserve tu esplendor, para que seas
la pompa de mi Patria.” in Real Academia Española, *Antología de poetas hispano-americanos*, II, Madrid, Real
Academia Española, 1893. 4 vol. P. 7.

² “Entre las frutas, fue la piña el símbolo paradisiaco y vistoso, adecuado a la regalada voluptuosidad de la
Colonia indiana.” Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*, 1958, *op. cit.* P. 56.

³ “Los olorosos jugos de las flores,
las esencias, los bálsamos de Arabia,
y todos los aromas, la Natura
congela en sus entrañas.” in Real Academia Española, *Antología de poetas hispano-americanos*, 1893, *op. cit.*
P. 6.

⁴ “Es la piña dulce
Que el néctar nos brinda
Más grato y sabroso
Que aquel que en la antigua
Edad saborearon
Deidades olímpias.” in José Lezama Lima, Ángel Esteban et Álvaro Salvador, *Antología de la poesía cubana*:

Ainsi, le « doux ananas d'or » de Martí s'inscrit-il dans une tradition poétique cubaine de célébration des richesses de la nature insulaire.

Outre ces quelques références à la végétation de l'île, l'évocation du territoire cubain dans la poésie martinienne s'accompagne comme chez Iturrondo ou Juan Cristóbal Nápoles Fajardo, dit le Cucalambé¹, d'aspects auditifs et olfactifs. Exilé en Espagne, le jeune Martí regrette dans un poème adressé à sa mère le chant des oiseaux et le parfum des fleurs :

Il vient à travers ma fenêtre
Les lueurs de la lumière du matin.
Les petits oiseaux ne font pas sonner leur trilles comme là-bas,
Les fleurs fraîches ne parfument pas l'air comme là-bas².

La nature cubaine forme dans ces vers un ensemble concourant au bien-être et au plaisir de celui qui est à son contact. Composante incontournable de ce plaisir, la clémence du climat, en passe de devenir un cliché poétique au XIX^e siècle³, est évoquée par Martí à la suite

Siglo XIX, 2002, op. cit. P. 255.

¹ Francisco Iturrondo, *Rasgos descriptivos de la naturaleza Cubana*, 1831, *op. cit.* P. 6, 9, 11. Chez le Cucalambé, voir par exemple « Hatuey y Guarina », dans lequel le poète évoque les rumeurs du vent et de l'eau et le chant des engoulevants (*in* José Lezama Lima, *Antología de la poesía cubana: Siglo XIX*, vol. 2, La Havane, Consejo nacional de cultura, 1965, 657 p. P. 95).

² “Ya vienen a través de mi ventana
Vislumbres de la luz de la mañana.
No trinan como allá los pajarillos
Ni aroman como allá las frescas flores” (*OC*, vol. XVII, 32)

³ Pensons par exemple à ces quelques vers de Francisco Iturrondo :

«Tristes habitants
Des implacables climats boréaux !
Voulez-vous un air pur,
Un Soleil clair et ardent [...]
Volez vers nos campagnes, et heureux
Alors vous vivrez ! ... »
 (“Tristes mortales
De los sañudos climas boreales!
Quereis un aura pura;
Un Sol claro y ardiente, [...]
Volad a nuestros campos, y felices

Entónces viviréis! ...”, Francisco Iturrondo, *Rasgos descriptivos de la naturaleza Cubana*, 1831, *op. cit.* P. 6), ou encore au poème « A Emilia » de José María Heredia dans lequel celui-ci contraste « l'épaisse brume / Qui

des plaisirs de l'ouïe et de l'odorat :

Et il manque ce ciel bleu dont je suis amoureux,
Et la verdure dans les arbres, et la brise,
Il n'y a rien de l'éden que mon âme pleure¹.

La douceur du climat est également décrite dans le poème à Rosario Acuña, dans le cadre de la comparaison entre Cuba et la péninsule. Dans un système d'opposition binaire déjà illustré par Domingo del Monte ou Heredia², Cuba jouit de la « chaleur éternelle » d'un « soleil ardent », tandis que l'Espagne est une « terre froide », ses habitants vivant « dans le sein de l'hiver³ ». Aux rigueurs de l'hiver ibérique fera écho le froid hivernal new-yorkais évoqué par Martí dans un poème dédié à Isabel Aróstegui de Quesada. Les « nuits de neige / Furieuse et de dur vent » sont rudes pour les Cubains exilés, ces « oiseaux d'un autre bosquet »⁴ :

Nous vivons, pauvres fleurs
Cubaines, dans ces froideurs
De New York comme des rossignols
Sans vols et sans voix⁵.

Si Martí s'inscrit dans une tradition poétique cubaine déjà bien établie lorsqu'il fait

voile l'éclat du soleil, et ferme le ciel » du pays de son exil, et « Les champs de lumière, le ciel pur/ la végétation immortelle et les fleurs éternelles » de la terre natale (“Espesa niebla / Vela el brillo del sol, y cierra el cielo”, “Por los campos de luz, el cielo puro, / La verdura inmortal y eternas flores”, in José Lezama Lima, Ángel Esteban et Álvaro Salvador, *Antología de la poesía cubana: Siglo XIX*, 2002, *op. cit.* P. 26).

¹ “Ni hay aquel cielo azul que me enamora,

Ni verdor en los árboles, ni brisa,

Ni nada del edén que mi alma llora” (*OC*, vol. XVII, 32)

² Voir Domingo del Monte, « La Patrie », Quatrième romance (in José Lezama Lima, Ángel Esteban et Álvaro Salvador, *Antología de la poesía cubana: Siglo XIX*, 2002, *op. cit.* P. 322, v. 5-10). Pour Heredia, cf. note 3 page précédente.

³ “tierra del calor eterno” (*OC*, vol. XVII, 122), “nuestro sol ardiente” (*ibid.*, 124), “tierra fría” (*ibid.*, 122), “apretada en el pecho del invierno” (*ibid.*)

⁴ “en las noches de fiera / Nieve y duro ventear.” (*Ibid.*, 199), “Aves de otra floresta” (*ibid.*, 201)

⁵ “Vivimos las pobres flores

Cubanas, en estos hielos

De Nueva York cual sin vuelos

Y sin voz los ruiseñores.” (*Ibid.*, 200)

référence au climat tropical, au palmier, au bananier, à l'ananas ou au caféier, il s'en distingue toutefois par la place limitée accordée à l'évocation de la terre natale dans sa poésie. Celle-ci occupe une place centrale dans la poésie d'un Francisco Pobeda, José Fornaris ou du Cucalambé, où elle prend fréquemment la forme du panégyrique. La comparaison entre l'ode « Au mont Turquino » du Cucalambé et les « Rimes » de Martí, qui évoquent également ce sommet, le plus haut de l'île, est à cet égard révélatrice. Chez le Cucalambé, l'évocation du mont Turquino est à la fois précise et dithyrambique :

Splendide montagne,
Qui vers le ciel élève ta cime vaillante
Grande proéminence,
Baignée par le soleil de Cuba
De son éclat divin et pur¹.

Chez Martí, au contraire, la dimension descriptive du poème se réduit à un vers :

Sur le flan du Turquino
L'émeraude du chemin
Les invite au repos²

La métaphore minérale appliquée au chemin suggère la beauté et la préciosité de la nature cubaine. Le poème est plus proche de l'esquisse que de la peinture et l'éloge reste subtil, bien loin de l'enthousiasme appuyé du poète sibonéiste.

De fait, l'évocation de la terre natale est discrète dans la poésie martinienne et les quelques exemples que nous venons de voir, dont plusieurs sont tirés de poèmes de circonstances ou de fragments que Martí ne destinait pas à la publication³, forment l'essentiel

¹ “Espléndida montaña,
Que al cielo elevas tu gallarda cumbre
Prominencia tamaña,
Que el sol de Cuba baña,
Con su divina y argentina lumbre.” in José Lezama Lima, *Antología de la poesía cubana: Siglo XIX*, 1965, *op. cit.* P. 108.

² “En la falda del Turquino
la esmeralda del camino
los incita a descansar” (*OC*, vol. xvii, 240)

³ Dans son testament littéraire, Martí est très clair sur les vers qu'il souhaite voir publiés ou non et demande instamment que rien ne soit utilisé en dehors de *Ismaelillo* et de *Vers simples*, déjà publiés, et de quelques autres poèmes en la possession de sa compagne Carmita, devant être réunis sous le titre *Vers libres*. (“Y de

de ce tableau. Si la nature est largement présente dans ses poèmes, elle est le plus souvent associée à d'autres espaces que le territoire cubain ou non située. Ainsi, dans *Vers simples*, le poète évoque la nature aragonaise à travers ses plaines fleuries et sa terre jaune. La région est identifiée de façon certaine par son nom ainsi que par le nom d'un fleuve local, l'Èbre :

Pour l'Aragon, en Espagne,
Je conserve en mon cœur
Un lieu tout aragonais, [...]
J'aime la terre jaune
Que baigne l'Èbre boueux¹.

D'autres poèmes du même recueil contiennent des références à des fleurs volontiers associées à des pays de climat chaud : le jasmin et le chèvrefeuille notamment. Le poème IV raconte la promenade de deux amoureux présentée comme un souvenir du *je* lyrique. L'amante tient dans ses mains des iris et cueille du chèvrefeuille et du jasmin.

Et elle, fixant du regard
Le couple gracieux,
Effeuillait les iris rouges
Que lui avait donnés la jardinière.

Le chèvrefeuille odorant
Elle le prit entre ses mains...²

Or, quelques pages plus loin, l'iris et le jasmin réapparaissent, cette fois-ci décorant le cercueil d'une jeune fille dont le poète nous dit qu'elle est morte d'amour :

Je veux, à l'ombre d'une aile,

versos podría hacer otro volumen: *Ismaelillo, Versos sencillos*; - y lo más cuidado o significativo de unos *Versos libres* que tiene Carmita. – No me los mezcle a otras formas borrosas y menos características.” José Martí, *Testamentos. Edición crítica*, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2004, 85 p. P. 32.)

¹ “Para Aragón, en España,
Tengo yo en mi corazón
Un lugar todo Aragón, [...]
Quiero a la tierra amarilla
Que baña el Ebro lodoso” (*ILS*, 186, v. 1-3 et 17-18)

² “Y ella, clavando los ojos,
En la pareja ligera,
Deshizo los lirios rojos
Que le dio la jardinera.
La madre selva olorosa
Cogió en sus manos ella” (*ibid.*, 184, v. 9-14)

Conter ce conte en fleur :
La jeune-fille du Guatemala,
Celle qui est morte d'amour.

Ils étaient d'iris les bouquets,
Et les volants de réséda
Et de jasmin : on l'a enterrée
Dans un linceul de soie.¹

Le lecteur est donc tenté d'associer les deux poèmes et de voir dans la « jeune fille du Guatemala » l'amante du poème IV. Il le sera d'autant plus s'il sait que Martí a vécu quelques temps au Guatemala en 1877. Le poème XIII est un autre poème d'amour, qui pourrait donc aussi faire référence à « la jeune fille du Guatemala ». Mais ici la référence botanique : « là où abonde la mauve² », ne nous est pas d'un grand secours. En effet, cette espèce s'est tellement propagée dans toute l'Europe et à travers le monde qu'il est impossible de l'associer à un climat ou une région en particulier³. Gilbert Chinard, spécialiste de l'exotisme dans la littérature française, nous apprend que les échanges botaniques de fleurs et d'autres espèces cultivables entre le Nouveau Monde et l'Europe étaient un phénomène ancien et très courant, qui a eu pour conséquence des acclimatations si réussies que les plantes importées ne se distinguent plus à l'intérieur de l'écosystème qui les a accueillies⁴. Il est pour cette raison difficile de savoir si certaines fleurs auxquelles Martí fait référence sont des fleurs d'Europe ou d'Amérique.

Le poème XXXII quant à lui évoque un paysage du Sud avec sa treille, sa vigne et une cigale :

¹ “Quiero, a la sombra de un ala,
Contar este cuento en flor:
La niña de Guatemala,
La que se murió de amor.
Eran de lirios los ramos,
Y las orlas de reseda
Y de jazmín: la enterramos
En una caja de seda.” (*Ibid.*, 188, v. 1-8)

² “Por donde abunda la malva” (*ibid.*, 192, v. 1)

³ « Mallow », *Encyclopædia Britannica*, 2011. *Encyclopædia Britannica [Academic online edition]*, 2011, *op. cit.*

⁴ Gilbert Chinard, « André and François-André Michaux and Their Predecessors. An Essay on Early Botanical Exchanges between America and France », *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 101 / 4, 1957, p. 344-361. P. 358 *sq.*

Tremble la nuit : dans la treille
Le ver mord la jeune pousse ;
Elle crie, appelant l'automne,
La creuse et sauvage cigale¹.

Mais aucun élément ne permet de le rattacher précisément à un endroit en particulier : il pourrait s'agir aussi bien d'une scène à Cuba que dans le Sud de la France. Enfin, le poème III construit un paysage qui, avec ses bouleaux, ses peupliers, ses fougères et ses pins, rappelle davantage les climats tempérés :

Dans mon temple, sur la montagne,
Le peuplier est le pilier !
Et le sol est tout tapissé de fougères,
Et les murs sont des bouleaux².

S'il l'associe aux éléments biographiques contenus dans le prologue aux *Vers simples*, le lecteur pourra supposer que la montagne évoquée par le *je* lyrique est la même que celle où l'ont envoyé se reposer les médecins après la conférence des nations américaines de 1890, et dont la critique a déterminé qu'il s'agissait des Catskills³.

Outre les paysages qui rappellent le Nord et le Sud de l'Amérique, la poésie de Martí fait aussi une large place à une nature qu'on pourrait qualifier d'abstraite. Le poème « À mon âme », par exemple, évoque des montagnes et des prés qui sont avant tout symboliques :

Allons, mon vieux cheval ! Des montagnes dorées
Descends, et cesse de trotter par les prés odorants [...],
Plus tard le batifolage, plus tard la plaine,
Plus tard la prairie parfumée, la haute montagne⁴ (VL, 35).

¹ "Tiembla la noche
Muerde el gusano el retoño;
Grazna, llamando al otoño,
La hueca y hosca cigarra." (ILS, 202, v. 9-12)

² "¡En mi templo, en la montaña,
El álamo es el pilar!
Y la alfombra es puro helecho,
Y los muros abedul" (*ibid.*, 182, v. 19-22)

³ Voir l'introduction d'Anne Foutain à son édition américaine de *Versos sencillos*. José Martí, *Versos sencillos*, trad. Anne Foutain, North Carolina, McFarland, 2005, 122 p. P. 7.

⁴ "¡Ea, jamelgo! De los montes de oro
Baja, y de andar en prados bien olientes [...]
Luego será la gorja, luego el llano,

Cette nature idyllique, aux connotations sexuelles, représente l'espace intime dans lequel se réfugie le poète exilé et qu'il doit quitter lorsque vient le moment de gagner de quoi vivre : « Voici venue l'heure du travail. », « Pour l'heure que le cheval descende car / Près du rude licou l'attend le bât grossier. »¹ (*Ibid.*)

La nature de Cuba n'est donc que l'une des natures que Martí évoque dans sa poésie. Cependant la rareté des références explicites au territoire cubain dans ses poèmes ne signifie pas pour autant que celui-ci n'y apparaît que de façon ponctuelle. Le territoire est au contraire partout présent au travers de l'évocation de la douleur de l'exil². Avec l'image du palmier et du seibo, nous avons vu deux exemples dans lesquels les souffrances de l'exilé sont exprimées en relation avec la représentation d'un aspect du territoire cubain. Le critique Michel Collot nous rappelle que l'esthétique romantique a élargi et approfondi les résonances subjectives du paysage et Martí s'inscrit bien dans cette tradition³.

Mais au-delà de ces deux cas, l'expression de la souffrance de l'exil constitue en elle-même un paysage. Si « le paysage n'est pas le pays réel, mais le pays perçu du point de vue d'un sujet⁴ », alors le paysage cubain de Martí est un paysage intérieur dans lequel la représentation du dehors est largement absorbée dans l'expression du dedans. Ainsi, dans « Dimanche triste », la terre du poète n'apparaît que dans la douleur que le *je* lyrique ressent à en être éloigné :

Les cloches, le Soleil, le ciel clair
M'emplissent de tristesse, et dans les yeux
Je porte une douleur que tout le monde voit,
Une douleur rebelle qui vient briser le vers
Et c'est, ô mer ! la mouette de passage
Qui se dirige vers Cuba sur tes vagues⁵ ! (*VL*, 137).

Luego el prado oloroso, el alto monte" (*OC*, vol. XVI, 139)

¹ "Llegada la hora del trabajo", "Hoy, bájese el jamelgo, que le aguarda / Cabe el duro ronzal la gruesa albarda."
(*Ibid.*)

² C'est-à-dire dans le recueil *Vers libres* davantage que dans *Vers simples*, où la douleur de l'exil apparaît de façon moins récurrente, et dans *Ismaelillo* où elle n'apparaît que comme douleur née de l'éloignement de son fils, sans que l'exil en soit donné pour cause ("Hijo del alma", *ILS*, 78 *sqq.*).

³ Michel Collot, « La notion de paysage dans la critique thématique », in *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, Oussia, 1997, p. 191-205. P. 194.

⁴ *Ibid.* P. 193.

⁵ "Las campanas, el Sol, el cielo claro

Les cloches, le soleil, le ciel sont des éléments de la terre de l'exil et non de la terre natale. Seule la mouette appartient à la nature cubaine mais seulement d'une manière hypothétique, car l'oiseau que le *je* voit passer ne se dirige peut-être pas vers Cuba, quel que soit son désir de voir s'incarner d'une manière ou d'une autre la patrie absente. Le paysage rêvé de la patrie apparaît comme l'ombre ou le négatif du pays dans lequel se meut le *je* lyrique à partir du moment où celui-ci exprime sa souffrance. On retrouve ce fonctionnement dans un autre poème du même recueil *Vers libres*, « Pluie de juin ». Le poète y évoque le plaisir d'une pluie de juin rafraîchissante, et décrit les arbres, les clairières et le chant des oiseaux de la forêt :

Les nuages majestueux
Traversent, à pas lents, le ciel vague.
La terre exhale un parfum de vie, avec malice
Changent les oiseaux, du haut du ciel
Tombe la pluie à torrents...¹ (*VL*, 159).

Mais la douceur du moment laisse brusquement place au désir de mourir :

Dans la froide douceur de ce pluvieux mois de Juin
Je voudrais mourir : Juin déjà s'achève !
J'ai voulu aussi mourir dans le doux mois de Mai² (*VL*, 161).

Cette tentation du suicide naît de la douleur de l'exil, la pluie et la fraîcheur rappelant au *je* lyrique la douceur perdue du climat tropical : « Certes, je suis ému / Par mon horreur du froid : oh patrie bien-aimée³ ! » (*Ibid.*). Corps et âme, le *je* lyrique appartient à la patrie, et il

Me llenan de tristeza, y en los ojos
Llevo un dolor que todo el mundo mira,
Un rebelde dolor que el verso rompe
Y es, oh mar! la gaviota pasajera
Que rumbo a Cuba va sobre tus olas!" ("Domingo triste", *OC*, vol. XVI, 253)

¹ "Les nubes majestuosas
Cruzan, a paso lento, el cielo vago.
Huele a vida la tierra, pitorrean
Los pájaros, de arriba
Cae la lluvia a lanzazos..." ("Lluvia de Junio", *OC*, vol. XVII, 265)

² "De este Junio lluvioso al dulce frío
Quisiera yo morir: ¡Ya Junio acaba!
Morir también en Mayo amable quise" (*ibid.*, 266)

³ "Sí, me conmueve / Mi horro al frío: ¡oh patria amada!" (*Ibid.*)

« [...] ne veut / Ni reposer en terre esclave, ni en cette terre / Où je ne suis pas né¹ » (*ibid.*). La nature qui était jusqu'alors apparue comme un refuge lui rappelle brutalement le manque de la patrie : « [...] la pluie elle-même / Me semble une calamité, et même ses arbres / Me sont étrangers² » (*ibid.*). Ce processus de transmutation du paysage de l'exil en paysage intérieur de la patrie n'est pas sans rappeler l'ode de José María Heredia vue précédemment, « Niagara », à cette différence près toutefois qu'une description ne se substitue pas à une autre, mais plutôt que la description du pays réel par le sujet exilé fait apparaître de manière spectrale le paysage absent, sans le décrire.

Dans le premier poème du recueil *Vers simples* le *je* lyrique se présente comme connaissant « les noms étranges / Des herbes et des fleurs³ ». Les vers suivants placent cette connaissance sur le même plan que l'expérience de la douleur morale :

Je connais les noms étranges
Des herbes et des fleurs
Et des tromperies mortelles
Et des douleurs sublimes⁴.

Détenir ce savoir semble donc participer à définir l'identité du *je*, qui apparaît comme une sorte de magicien de l'âme, et faire partie de sa richesse intérieure. Cependant aucun nom de plante n'apparaît dans ce poème et les « noms étranges » comme « seibo » ou « lentisque » sont rares dans sa poésie, tandis que les noms de fleurs renvoient à des espèces communes en Europe, comme l'iris ou l'œillet⁵. Cette rareté mérite d'autant plus d'être soulignée qu'elle ne caractérise pas sa prose. La lecture du *Journal de Cap Haïti à Dos Rios* de Martí permet par exemple de relever de nombreux noms d'arbres ou de fruits exotiques comme la mangue, l'orange, le coco, la pomme de lait ou caïnite, et le jambosier rouge :

À midi, la marche, colline au-dessus, l'eau du ruisseau jusqu'à la cuisse, un beau et lumineux bois de jambosiers rouges ; des oranges et des pommes de lait⁶.

¹ “[...] no quiero / Ni en tierra esclava reposar, ni en esta / Tierra en que no nací” (*ibid.*)

² “[...] la lluvia misma / Azote me parece, y extranjeros / Sus árboles me son” (*ibid.*)

³ “Yo sé los nombres extraños / De las yerbas y las flores” (*ILS*, 179, v. 9-10)

⁴ “Y de mortales engaños,
Y de sublimes dolores.” (*Ibid.*, v. 11-12)

⁵ Voir par exemple le poème “Dos Patrias”, ou les poèmes IV et XVII de *Vers simples*.

⁶ “Al mediodía, marcha loma arriba, río al muslo, bello y ligero bosque de pomarrosas; naranjas y caimitos” (*OC*, vol. XIX, 217)

Dans une lettre écrite alors qu'il vient de débarquer clandestinement à Cuba en 1895, Martí évoque les épinaies et les marécages que son groupe a dû traverser, ainsi que la *hutia*, gros rongeur endémique, et le *yagua*, écorce de palmier utilisée par les paysans cubains pour recouvrir les murs¹:

nous montons dans les épinaies et traversons les marécages. Allons-nous tomber entre des mains amies, ou ennemies ? Étendus sur le sol, nous attendons qu'il fasse davantage jour et frappons à la porte d'une cabane ; c'était pourtant imprudent, je peux le dire aujourd'hui, mais avant-hier quand nous avons fait griller sur un gril improvisé notre première hutia, et que la cabane de yagua était déjà debout, je vois surgir des hommes du sentier de garde : « Ah, frères ! »².

C'est avec émotion que Martí retrouve cette terre et la mention des espèces qu'il croise et des paysages qu'il traverse traduit son plaisir à se retrouver en territoire connu. Cette connaissance du territoire cubain remonte sans doute à l'enfance de Martí, lorsque, âgé d'une dizaine d'années, il accompagna son père pendant quelques mois dans la province du Matanzas. Dans son ouvrage consacré aux expériences latino-américaines de Martí, Jean Lamore rapporte que là-bas « le jeune garçon effectuait tous les après-midi des promenades à travers la campagne, ce qui lui apporta une connaissance vécue de paysages naturels³ ».

La connaissance de la flore et de la faune cubaine n'aurait donc semble-t-il pas lieu selon Martí d'orner sa poésie. Cette position place Martí en marge de l'exotisme littéraire d'origine européenne. La traduction des *Mille et Une Nuits* en France et en Angleterre au début du XVII^e siècle a selon le professeur Mario Praz favorisé « l'essor d'un nouveau genre de contes orientaux et de fables d'un coloris décidément exotique⁴ ». La précision dans les descriptions qui permet de donner aux textes leur couleur locale va de pair avec l'intérêt pour les sciences naturelles et en particulier pour la botanique qui se développe au XVIII^e siècle. Le roman *Paul et Virginie* (1787) de Bernardin de Saint-Pierre illustre cette tendance avec ses

¹ « Les fibres du troc [du palmier] sont séchées pour monter les murs et les cloisons de [l']habitat [du paysan cubain]. La yagua, écorce imputrescible et insectifuge que l'on trouve au sommet du troc sert à en recouvrir les murs. » B. Morandi, *Cuba*, 2009, *op. cit.* P. 69.

² “subimos los espinares, y pasamos las ciénagas. ¿Caíamos entre amigos o entre enemigos? Tendidos por tierra esperamos a que la madrugada entrase más, y llamamos a un bohío: decir ahora más, fuera todavía imprudente, pero antier, cuando asábamos en una parilla improvisada la primer jutía, y ya estaba el rancho de yaguas en pie, veo saltar hombres por la vereda de la guardia: “¡ah hermanos!” ” (*OC*, vol. IV, 124)

³ Lamore se base sur la correspondance entre le jeune Martí et sa mère restée à la Havane. Jean Lamore, *José Martí et l'Amérique: Les expériences hispano-américaines*, Éditions L'Harmattan, 1988, 184 p. P. 4.

⁴ « exotisme », *Encyclopedia Universalis [Online]*, 2008.

multiples références à la faune et à la flore tropicale de l'île Maurice. La description du jardin de Paul regorge de noms de plantes inconnues du lecteur européen de l'époque :

Il allait avec lui dans les bois voisins déraciner de jeunes plants de citronniers, d'orangers, de tamarins dont la tête ronde est d'un si beau vert, et d'attiers dont le fruit est plein d'une crème sucrée qui a le parfum de la fleur d'orange : il plantait ces arbres déjà grands autour de leur enceinte. [...] Il y avait planté encore des pépins et des noyaux de badamiers, de manguiers, d'avocats, de goyaviers, de jacques et de jameroses.¹

Bernardin de Saint-Pierre vécut deux ans sur l'île qu'il décrit dans son roman et son roman s'inscrit dans un plus vaste ensemble intitulé *Études de la nature* (1784-1788), qui fait suite à son ouvrage savant *Voyage à l'isle de France* (1773). Mais les descriptions de la nature ultramarine sont plus ou moins fantaisistes selon l'étendue des connaissances en botanique et la volonté de se documenter des autres écrivains qui exploitent cette veine. Un autre exemple français, « Le mancenillier » du poète Hubert Millevoye, nous le montre. Le mancenillier est un arbre des Antilles et le poème est censé se situer dans cette région. Cependant le thème antillais est teinté dans ce poème d'une saveur arabe, notamment du fait du nom des personnages : Zarina et Zephaldi, qui évoquent un Orient de pacotille plutôt que les Indiens caraïbes. Les références naturelles manquent également de précision. Or, ce manque de précision voire la complète inexactitude des représentations apparaissait surtout à la lecture avertie des habitants des contrées décrites ou des voyageurs savants. De fait, José María Heredia traduira « Le mancenillier » en espagnol en le modifiant de façon substantielle, de manière à lui donner une couleur locale plus crédible. Comme le note la critique cubaine Carmen Suárez León, « la feuille battue par les vents devient [dans sa traduction] des "palmes" déchirées par "l'ouragan mugissant"² ».

En affirmant connaître cette botanique exotique, Martí critique ainsi implicitement la méconnaissance du Nouveau Monde des écrivains européens. Mais plutôt que de lui substituer ses propres connaissances, le poète garde pour lui les noms exotiques des fleurs et

¹ Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, Paris, Flammarion, 1995, 96 p. (« Libro »). P. 25.

² Le choix des palmes plutôt que tout autre type de feuillage tropical n'est pas surprenant si l'on repense à l'importance de cette image dans sa poésie. Cf. p. 75 sq. « Por su parte, el paisaje en que se mueven cambia radicalmente, y la hoja batida por los vientos se convierte en "palmas" destrozadas por "el huracán bramador" » Carmen Suárez León, « Tierra Firme - Traducir y transgredir: Heredia como modelador de la cultura cubana » [En ligne : http://www2.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-29682005000100003&lng=es&nrm=iso] Consulté le 15 mai 2011.

des herbes et choisit d'ignorer la curiosité européenne pour les espèces américaines. Qui plus est, Martí subvertit les codes de cet imaginaire exotique dans le poème « Île fameuse », en associant les amours tropicales non à la pureté d'un amour innocent comme chez Bernardin de Saint-Pierre mais à la corruption des corps et de l'esprit :

L'homme dans son chagrin du rocher entrevoit
Sur un fond tropical et joli, des galants
Au teint blanc, et de noires Vénus, couronnés
De fleurs nauséabondes et couvertes de boue¹ (VL, 75).

Martí prend également ses distances vis-à-vis de tout un pan de la poésie cubaine qui nourrit bien volontiers le goût européen pour « les noms étranges² ». On peut penser par exemple aux *Traits caractéristiques de la nature cubaine* d'Iturrondo. Ce poème énumère les espèces locales, en particulier les végétaux et les oiseaux, dans une forme qui approche le catalogue :

L'oiseau moqueur fait ses trilles
Dans le vert et fleuri églantier rouge ;
Le geai peint comme un azulejo
Essaie ses cadences dans le ramage
Du haut et pompeux tamarinier ;
Cependant que le beau et frémissant
Colibri bourdonnant dont le plumage
Rivalise avec les couleurs de l'arc-en-ciel
Butine le nectar des fleurs parfumées³.

¹ “El hombre triste de la roca mira
En lindo campo tropical, galanes
Blancos, y Venus negras, de unas floras
Fétidas y fangosas coronados” (ILS, 121, v. 16-19)

² “Yo sé los nombres extraños / De las yerbas y las flores” (*ibid.*, 179, v. 9-10)

³ “Trina el sinsonte
Sobre el verde y florido peralejo;
El pintado azulejo
Sus cadencias ensaya entre el ramage
Del altivo y pomposo tamarindo;
Mientras trémula el lindo
Zumbador colibrí cuyo plumaje
Del arco rivaliza los colore,

Francisco Pobeda, lui, va jusqu'à dépouiller ses vers de tout adjectif, ne conservant qu'une liste de substantifs :

Ici naissent agiles
le bois-tan et le bois collier
l'aubépine, le jamaguey,
le chérimolier, l'attier,
l'hibiscus, l'anacardier,
le cubaincu, le palmier yarey¹.

Cintio Vitier parlera au sujet de Pobeda et des poètes du courant sibonéiste d'une forme « d'auto-exotisme impardonnable² ». Nourris du goût européen pour les espèces inconnues sur le vieux continent, ces vers portent en effet sur la nature cubaine un regard qui transite à travers un courant littéraire et intellectuel étranger.

À l'opposé des énumérations d'espèces exotiques d'Iturrondo ou de Poveda, on peut citer ces quelques vers de Martí faisant référence à la forêt cubaine sans y distinguer d'espèces en particulier :

Je ne sais, Melitina ma sœur,
S'il y a en ce monde quelque chose
Qui égale la beauté du matin
Dans une forêt cubaine.
D'abord c'est une perle endormie
Qu'éveille le cœur,
Puis la perle devient or,
Puis forge étincelante.³

El néctar liba de fragantes flores." Francisco Iturrondo, *Rasgos descriptivos de la naturaleza Cubana*, 1831, *op. cit.* P. 11.

¹ "Aquí nacen con presteza
el piñipiñi y abey,
el espino, el jamagüey,
la chirimoya, el anón,
el serení, el marañón,
el cubainicú y yarey." Cité par Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*, 1958, *op. cit.* P. 117.

² "una especie de auto-exotismo imperdonable" *Ibid.* P. 137.

³ "No sé, Melitina hermana,
que en este mundo haya cosa
como la mañana hermosa
en una selva cubana.

Conclusion

La question de l'exotisme s'avère de fait une clé de lecture pertinente pour ces trois poètes : définir la situation de chacun d'eux vis-à-vis de ce courant artistique et littéraire permet d'éclaircir la nature du rapport au territoire qui se joue dans leurs poèmes. Ainsi, si Whitman fait l'inventaire des richesses naturelles du Nouveau Monde, il se garde cependant d'user de la précision scientifique d'un Bartram. Sa poésie ne sert pas de véhicule à une information palliant le manque de connaissance de son lecteur mais suppose au contraire que tous les éléments évoqués sont connus de lui. Plutôt qu'une terre à explorer, l'Amérique apparaît ainsi comme un bien commun dont les poèmes célèbrent la diversité et la prodigalité. Certains choix lexicaux mettent en exergue la relation qui s'est créée entre le peuple et son territoire : le lexique s'enrichit pour désigner des objets nouveaux et les individus sont ancrés dans leur région d'origine par des surnoms. Enfin, la représentation des paysages et des climats est mise en relation avec le caractère national qu'ils forgent à leur image, âpre et grandiose comme les prairies de l'Ouest. Le seul exotisme qui demeure est concentré dans les toponymes amérindiens dont le poète revendique l'appropriation tout en taisant la violence perpétrée envers les Premières Nations.

Chez Césaire, le lecteur qui serait en quête de douceur tropicale découvre une représentation brutalement dysphorique de la réalité antillaise. Les images stéréotypées des Antilles heureuses étant dénoncées comme mensongères, c'est ici l'exotisme en tant qu'il est l'illustration de la domination occidentale qui est attaqué par l'écrivain. Au doudouisme, le poème oppose des images poétiques qui s'affranchissent de toute visée descriptive. Si de nombreux champs lexicaux renvoient à la flore tropicale, à l'insularité, au volcanisme ou encore aux mornes, la nature antillaise est transfigurée sur un mode quasiment hallucinatoire. Le caractère exotique, parce qu'étranger au langage courant, des dénominations scientifiques employées dans le poème est ainsi battu en brèche. Enfin, la représentation de la Martinique avec ses espèces locales, sa topographie et sa ville coloniale, s'enrichit d'un imaginaire symbolique occidental, antillais, américain et africain qui trouve ses racines dans l'histoire de la diaspora noire et va à l'encontre de tout mouvement de repli sur l'île natale.

Quant à la poésie de Martí, celle-ci se détourne de la tradition d'auto-exotisme de la

Primero es perla dormida
que va despertando al coro,
y luego la perla es oro,
y luego fragua encendida." (*OC*, vol. XVII, 221)

littérature cubaine dont on peut supposer qu'elle signait la dépendance de la culture cubaine vis-à-vis du regard que le vieux continent portait sur ses possessions ultra-marines. Plutôt que l'enthousiasme démonstratif et l'ardeur descriptive et adamique de ses aînés, les poèmes de l'exilé dépeignent une relation à la terre natale vécue sur un mode intime dans lequel les éléments du paysage se fondent dans l'évocation des sentiments nostalgiques du *je* lyrique.

CHAPITRE DEUX :

LA SAISIE POÉTIQUE DU PEUPLE

Whitman et Césaire : types et stéréotypes nationaux

Whitman, le catalogue et le type

Panorama de la diversité et typification

Dans la section quatorze de « Départ à Paumanok », le recensement des biens prodigués par la Nature fait place à l'évocation des activités humaines :

Terre du charbon et du fer ! terre aurifère ! terre du coton, du sucre et du riz [...]

Terre des Treize d'origine ! Terre Massachusetts ! Terre Vermont, Connecticut !

Terre des rivages de l'océan ! Terre des sierras et des pics !

Terre des marins, des canotiers, terres des pêcheurs !¹ (57-58)

Le poème suggère ainsi implicitement que ses habitants font eux aussi la richesse de l'Amérique. Ces deux richesses sont en réalité intrinsèquement liées : le métier de pêcheur mentionné dans ces vers illustre un type d'exploitation humaine des ressources naturelles. À la fertilité du territoire correspondent des hommes capables de la récolter. Les habitants sont ensuite désignés par leur appartenance régionale : « Le Pennsylvanien ! le Virginien ! Le Carolinien deux fois !² » (58). L'article défini n'a pas ici de référent spécifique, un individu qui serait identifié dans le discours ou grâce à la situation d'énonciation. Ce ne sont pas des

¹ "Land of coal and iron! land of gold! land of cotton, sugar, rice! [...]"

Land of the Old Thirteen! Massachusetts land! land of Vermont and Connecticut!

Land of the ocean shores! land of sierras and peaks!

Land of boatmen and sailors! fishermen's land!" (20)

² "The Pennsylvanian ! the Virginian ! the double Carolinian !" (21)

Comme nous l'avons vu dans le chapitre un (cf. p. 58), l'emploi du suffixe -ien (-ian en anglais) accolé au nom d'un État est rare aux États-Unis, et les termes « pennsylvanien » ou « géorgien » sont d'ordinaire employés comme adjectifs plutôt que comme noms. En utilisant cette forme calquée sur le français, Whitman met l'accent sur la relation qui unit les hommes à leur État, sans préciser s'il s'agit de leur terre natale ou de leur lieu de résidence.

habitants en particulier qu'évoque le poète mais des types abstraits qui représenteraient l'essence du Pennsylvanien, du Virginien et du Carolinien. Chaque État de l'Union se voit ainsi potentiellement reconnu un caractère propre mais en l'absence d'adjectifs qui les qualifieraient, ces essences demeurent toutefois impalpables.

En même temps qu'ils sont différenciés, ces types sont réunis dans la liste : « le Louisianais le Géorgien, / Indifféremment de mon côté, ou moi du leur, le Mississippien ou l'Arkansien¹ » (59). Ils sont également unis dans l'affection que le *je* lyrique affirme leur porter collectivement et individuellement : « Comme je vous aime vous toutes et chacune mes nations intrépides² ! » (58). L'adjectif « intrépides » qualifie collectivement les nations restées abstraites sur le plan individuel. Le seul trait de caractère qui leur est attribué étant un trait commun, c'est donc la nation américaine que Whitman décrit ici à travers l'évocation de ses éléments constitutifs. On peut rapprocher ce vers d'une expression utilisée par le poète dans la préface de 1855 à *Feuilles d'herbe* : « [les États-Unis] non seulement une nation mais encore une nation fourmillante de nations³ » (725), expression qu'il reprendra dans le poème « Sur les rives de l'Ontario bleu⁴ ». La section quatorze de « Départ à Paumanok » offre ainsi une représentation de la communauté nationale comme un patchwork de nations. Chaque type, Mississippien, Louisianais ou Kanadien, constitue une brique élémentaire du corps national, irréductible aux autres.

Les composantes régionales de la nation américaine sont évoquées plus en détail dans « Notre antique feuillage ». Les habitants des différents États y sont représentés en train d'exercer une activité de la vie quotidienne : « Un éclaireur patrouille à cheval dans les plaines à l'ouest du Mississippi, il gravit la pente d'un tertre pour mieux scruter l'espace alentour⁵ » (245). Le nom de l'État permet de localiser la scène. Dans ce cas, contrairement aux exemples précédents, le vers décrit un individu et une situation particulière.

On trouve plusieurs saynètes comme celle-ci dans ce poème :

¹ J'ai modifié ici la traduction de J. Darras afin de restituer l'emploi du suffixe -ian par Whitman dans ces vers.

“The Louisianian, the Georgian, as near to me, and I as near to him and her, / The Mississippian and Arkansian yet with me, and I yet with them” (21)

² “O all and each well-loved by me! my intrepid nations!” (21)

³ “Here is not merely a nation but a teeming nation of nations.” (441)

⁴ “The States are the amplest poem / Here is not merely a nation but a teeming Nation of nations.” (270)

⁵ “The scout riding on horseback over the plains west of the Mississippi, he ascends a knoll and sweeps his eyes around” (139)

Au sud, criques et détroits du rivage de la Caroline du Nord, des pêcheurs y pêchent l'ombre ou le hareng [...]

Tennessee et Kentucky, des esclaves travaillent aux veines minières, aux forges, aux hauts fourneaux¹ (244-245)

Ces scènes associent État ou région à une activité spécifique, qui l'individualise. Mises bout à bout, elles offrent un aperçu de la diversité des modes de vie et des activités économiques américaines. Chaque saynète acquiert par la juxtaposition un caractère représentatif.

La section quinze de « Chanson de moi-même » est entièrement composée de scènes similaires. La plupart ne sont toutefois pas localisées explicitement par un toponyme, comme c'est le cas dans « Notre antique feuillage ». Ainsi, dans le vers : « L'imprimeur de journal, cheveux gris, joues hâves, s'affaire à ses casses² » (80), rien ne spécifie si la scène se déroule aux États-Unis ou ailleurs. On rencontre cependant dans cette section quelques noms d'États : « L'homme du Missouri achemine par les plaines denrées et têtes de bétail³ » (82), ou encore le nom d'un des cinq grands lacs du nord du pays : « La *Wolverine* pose des pièges dans la rivière garde-manger du Huron⁴ » (81). Il est également fait référence à la fête de Thanksgiving, typiquement américaine (« les enfants arrivent chez eux à cheval pour la soirée de *Thanksgiving*⁵ », 79). Ces différents éléments géographiques et culturels encouragent le lecteur à situer l'ensemble des scènes décrites dans la section en Amérique du Nord.

Les activités mettant en scène des citoyens sont nombreuses dans cette section. Le lecteur croise par exemple des mécaniciens et employés d'usine : « Le mécanicien remonte

¹ “Southern fishermen fishing, the sounds and inlets of North Carolina’s coast, the shad-fishery and herring fishery [...]

In Tennessee and Kentucky slaves busy in the coalings, at the forge, by the furnace-blaze” (138)

² “The jour printer with gray head and gaunt jaws works at his case” (34)

³ “The Missourian crosses the plains toting his wares and his cattle” (36)

⁴ “The Wolverine sets traps on the creek that helps fill the Huron” (35)

Certaines activités sont localisées dans plusieurs États : « Au cœur du pays de la Red River ou bien des terres qu'irrigue le Tennessee ou encore du pays de l'Arkansas traquent les chasseurs de raton laveur » (82) (“Coon-seekers go through the regions of the Red River or through those drain’d by the Tennessee, or through those of the Arkansas” (36)). Dans ce cas, l'activité ne singularise pas le lieu : elle crée au contraire un lien entre deux régions distinctes, en mettant en valeur un élément commun.

⁵ “The married and unmarried children ride home on their Thanksgiving dinner” (34)

ses manches¹ » (80), « La jeune ouvrière yankee aux cheveux propres s'applique à sa machine à coudre, dans sa fabrique ou son usine² » (81), mais aussi des paveurs, peintres en lettre ou poinçonneurs de tickets : « Le paveur s'appuie sur sa dame à poignée double³ » (81), « le peintre d'enseignes trace une lettre bleu et or⁴ » (81), « Le billeteur du train annonce son passage d'un cliquètement de petite ferraille⁵ » (82). C'est peut-être durant les heures passées à battre le pavé new-yorkais en tant que journaliste que Whitman a pu observer ces différentes scènes. La figure d'un journaliste griffonnant sur son carnet : « le graphite du journaliste vole allègrement sur le carnet de notes⁶ » (81) illustre le métier de reporter que le poète exerça entre 1842 et 1855, et qui connaît à son époque un vif essor avec le développement de la presse populaire à bas prix⁷. Whitman lui-même insistera sur l'importance de son immersion dans la ville dans la gestation de *Feuilles d'herbe* :

[*Feuilles d'herbe*] est sorti de ma vie à Brooklyn et à New York entre 1838 et 1853, de l'absorption d'un million de personnes, pendant quinze ans, avec un degré d'intimité, d'excitation, d'abandon, sans doute jamais égalé⁸.

Cette intimité se révèle à travers certains détails, comme les cheveux propres de la jeune ouvrière yankee. La notation de cette précision suggère en effet une proximité physique entre l'observateur et son sujet, ainsi qu'une certaine émotion ressentie par cet observateur, laquelle expliquerait la mention de ce trait qui semble peu caractéristique.

Cette liste recense également de nombreuses activités de plein air et de la campagne. Les activités nautiques y sont par exemple représentées à travers plusieurs saynètes : « Tandis que les hommes de pont amarrent le steamer on lance une passerelle sur la rive pour faire descendre les passagers⁹ » (81), « La régates se déploie dans la baie, c'est le départ (quel

¹ "The machinist rolls up his sleeves" (35)

² "The clean-hair'd Yankee girl works with her sewing machine or in the factory or mill" (35)

³ "The paving man leans on his two-handed rammer" (35)

⁴ "the sign-painter is lettering with blue and gold" (*ibid.*)

⁵ "As the fare-collector goes through the train he gives notice by the jingling of loose change" (36)

⁶ "the reporter's lead flies swiftly over the note-book" (35)

⁷ Voir David S Reynolds, *Walt Whitman's America: a Cultural Biography*, New York, Vintage Books, 1996, 671 p. Chapitre 4 "Mannahatta: The Literary Marketplace and Urban reality", p. 81-110, en particulier p. 83 *sq.*

⁸ "Remember the book [*Leaves of Grass*] arose out of my life in Brooklyn and New York from 1838 and 1853, absorbing a million people, for fifteen years, with an intimacy, an eagerness, an abandon, probably never equaled." Cité par Reynolds. *Ibid.* P. 83.

⁹ "As the deck-hands make fast the steamboat the plank is thrown for the shore-going passengers" (35)

scintillement de voiles blanches¹ !) » (81). La chasse à la baleine qui apparaît au début de cette section n'est pas sans évoquer le *Moby Dick* de Herman Melville publié en 1851. Mais à la différence de ce roman dans lequel la première description de la chasse occupe une quinzaine de pages², Whitman condense son évocation dans une unique image³, celle de l'attente du harponneur : « Dans la baleinière le second attend, muscles tendus, harpon et lance en arrêt⁴ » (79). Par son inclusion dans la liste, cette pêche est présentée comme une activité parmi d'autres, comme la pêche au brochet ou au flétan : « Là-bas sur les lacs le pêcheur de brochet guette au bord du trou taillé dans la glace⁵ » (82), « L'équipage du chalut empile lit sur lit de flétans dans la cale⁶ » (82). La section décrit également des travailleurs de la terre et des bois, comme le fermier : « Ronde des saisons qui se suivent, laboure le laboureur, moissonne le moissonneur, tombe dans le sol d'hiver la graine⁷ » (82), le chasseur : « Prudemment, sans bruit, le chasseur traque les trous à canard⁸ » (79), et le bûcheron : « Drues les souches encerclant la clairière, le squatter frappe dur de sa cognée⁹ » (82). Le poème ne met pas en avant les contrastes entre ces différentes activités, mais les place au contraire sur le même niveau. La bravoure démontrée par le harponneur dans la pêche à la baleine, particulièrement risquée, apparaît ainsi comme quelque chose d'aussi commun et évident que la force du bûcheron ou l'habileté du chasseur.

Rien ne singularise les personnages de cette liste, aucun aspect de leur physionomie, ni nom propre :

Le mécanicien remonte ses manches, le policier fait sa ronde, l'employé de l'octroi note les allées et venues,

Le jeune cocher (je l'aime sans le connaître) conduit la voiture des messageries,

¹ "The regatta is spread on the bay, the race is begun, (how the white sails sparkle!)" (*ibid.*)

² Chapitre XLVIII « Le premier branle-bas », pp. 301-313. Herman Melville, *Moby Dick*, trad. Lucien Jacques et Jean Giono, Paris, Gallimard, 1998, 741 p. (« Folio »).

³ Le poète décrira cette pêche plus en détail dans le poème de 1860 « Chanson des joies » (254), mais là encore la description est incluse dans une liste d'autres activités.

⁴ "The mate stands braced in the whale-boat, lance and harpoon are ready" (34)

⁵ "Off on the lakes the pike-fisher watches and waits by the hole in the frozen surface" (36)

⁶ "The crew of the fish-smack pack repeated layers of halibut in the hold" (*ibid.*)

⁷ "Seasons pursuing each other the plougher ploughs, the mower mows, and the winter-grain falls in the ground" (*ibid.*)

⁸ "The duck-shooter walks by silent and cautious stretches" (34)

⁹ "The stumps stand thick around the clearing, the squatter strikes deep with his axe" (36)

Le métis lace ses chaussures légères avant de prendre le départ de la course¹ (80).

Ce n'est pas d'un mécanicien en particulier que Whitman nous parle ici, mais du geste que tous ont en commun, et le présent de l'indicatif est présent d'habitude plutôt que de narration. L'emploi de l'article défini, comme dans la section quatorze de « Départ à Paumanok » (« Le Pennsylvanien, le Virginien² ! »), ne renvoie pas dans ces vers à un individu qui aurait été préalablement identifié dans le discours, mais postule que le personnage est représentatif d'une catégorie connue du lecteur, catégorie professionnelle le plus souvent. Comme dans l'évocation de la nature américaine, cette section nous offre donc des images d'Épinal plutôt que des descriptions riches en détails³.

La section quinze propose ainsi un panorama des occupations des Américains, sans insister sur un mode de vie en particulier. Activités du grand air ou de la grande ville, la liste permet de présenter côte à côte et sur un pied d'égalité les aspects variés de la vie économique et culturelle nationale. Elle englobe tout le spectre de l'échelle sociale, depuis le simple bouvier jusqu'au chef d'orchestre et tend ainsi à l'exhaustivité : « Le bouvier surveille son troupeau, chante ses rappels aux bêtes qui s'écartent⁴ » (81), « Le chef d'orchestre bat la mesure pour les musiciens, tous les instruments le suivent⁵ » (81). Les femmes y sont plusieurs fois représentées, cousant, filant, ou dans leur rôle maternel :

La plus jeune sœur tenant l'écheveau passé aux bras, l'aînée enroule le fil en pelote, s'arrête quelquefois pour un nœud,
Mariée depuis un an l'épouse se rétablit, toute à la joie d'avoir mis au monde son enfant une semaine plus tôt⁶ (81)

Comme le montre la critique américaine Betsy Erkkila dans son ouvrage *Whitman, le poète politique*, ces filles au travail et cette jeune mère se situent à l'opposé du stéréotype de

¹ "The machinist rolls up his sleeves, the policeman travels his beat, the gate-keeper marks who pass, The young fellow drives the express-wagon, (I love him, though I do not know him;) The half-breed straps on his light boots to compete in the race," (35)

² "The Pennsylvanian ! the Virginian ! the double Carolinian !" (21)

³ Voir *supra*, chapitre un, p. 24.

⁴ "The drover watching his drove sings out to them that would stray" (35)

⁵ "The conductor beats time for the band and all the performers follow him" (*ibid.*)

⁶ "The young sister holds out the skein while the elder sister winds it off in a ball, and stops now and then for the knots,

The one-year wife is recovering and happy having a week ago borne her first child" (*ibid.*)

la femme malade et sensible ayant cours à l'époque du poète¹. Et même si celui-ci place le plus souvent ses personnages féminins dans l'espace domestique, l'évocation de la jeune Yankee travaillant à l'usine fait apparaître dans le poème une évolution sensible de la société américaine, laquelle voit se développer au XIX^e siècle le travail salarié des femmes et, partant, leur émancipation².

Dans cette section, le Président figure entre une prostituée ivre et trois amies se promenant de concert :

Châle tout crotté, béguin chavirant aux courbettes d'un cou boutonneux, voici la prostituée,
Ses jurons de salle de garde titillent la foule, quolibets et clins d'œil les hommes rigolent entre eux
(Pauvrette, va ! tes jurons ne me feront ni rire ni me moquer de toi),
Entouré de secrétaires d'État le Président tient conseil,
Traversent dignement la piazza bras dessus bras dessous trois amies infirmières³ (82).

La prostituée apparaît ici au même titre que le premier des citoyens, qui n'est représenté que comme un individu parmi d'autres. La liste démontre ainsi une double capacité de nivellement démocratique et d'inclusion d'éléments sociaux habituellement exclus. De la même façon, les Amérindiens sont inclus dans ce catalogue : « Entortillée dans sa pièce de

¹ « Whitman inclut dans ses *Perspectives* des modèles de femmes campées dans leur rôle traditionnel d'épouses et de mères, mais aussi dans leurs nouveaux rôles d'ouvrières et de femmes travaillant à l'extérieur de la maison : cela fait partie de son effort pour créer des types promouvant une féminité athlétique » (“As part of his own effort to create empowering types of a new athletic womanhood, he included among his *Vistas* models of women in the traditional roles of wife and mother and also in their new roles as worker and business woman outside the home”). Betsy Erkkila, *Whitman the Political Poet*, Oxford, Oxford University Press, 1996, 374 p. P. 258. Le poète critique explicitement dans ce texte les stéréotypes attachés à la féminité : « L'idée de la femme en Amérique (dégagée de cet air hébété d'angélisme, cet air fossile et insalubre qui faisande quand on l'accroche au mot de *dame*) » ; Walt Whitman, *Perspectives démocratiques*, trad. Auxéméry, Paris, Belin, 2011, 125 p. (« L'extrême contemporain »). P. 49. (“the idea of the women of America (extricated from this daze, this fossil and unhealthy air which hangs about the word *lady*)” Walt Whitman, *Leaves of Grass and Selected Prose*, New York, Random House, 1950, 769 p. P. 483.)

² « La jeune ouvrière yankee aux cheveux propres s'applique à sa machine à coudre, dans sa fabrique ou son usine » (81) / “The clean-hair'd Yankee girl works with her sewing machine or in the factory or mill” (35).

³ “The prostitute draggles her shawl, her bonnet bobs on her tipsy and pimpled neck,
The crowd laugh at her blackguard oaths, the men jeer and wink to each other,
(Miserable! I do not laugh at your oaths nor jeer you;)
The President holding cabinet council is surrounded by the great Secretaries,
On the piazza walk three matrons stately and friendly with twined arms” (36)

tissu ourlé de jaune la squaw offre à la vente sacs de perles, mocassins¹ » (81), de même que les immigrés tout juste débarqués et les esclaves :

Le port, la jetée sont couverts de groupes d'immigrants fraîchement débarqués,
Dans le champ de canne à sucre les têtes frisées manient la houe cependant que le contremaître
surveille du haut de sa selle².

Si la liste permet de balayer tout le spectre de la société américaine à travers une collection de vignettes, quelques personnages sont décrits dans des portraits et saynètes un peu plus développés. C'est notamment le cas dans les sections douze et treize de « Chanson de moi-même ». Un garçon boucher, des forgerons et un cocher sont représentés en train d'effectuer les tâches propres à leur métier :

L'apprenti boucher ôte sa blouse d'abattoir, affûte sa lame à l'étal du marché,
Moi, prenant tout mon temps, je goûte ses reparties, son pas glissé-battu.
Thorax velus, crasseux les forgerons entourent l'enclume,
Chacun va de son marteau à la volée, les flammes chauffent à blanc.
Depuis le seuil jonché de braises mortes je suis des yeux leurs gestes,
Le souple balancement de leur taille équilibre le jeu massif de leurs bras,
Marteaux oscillant sur leur tête en cercle, d'une infinie lenteur, d'une infinie sûreté,
Qu'ils abattent sans précipitation, chacun à tour de rôle.
Le nègre tient bien en main les rênes de son quadrigue, [...]
Regard calme, il en impose, il relève le rabat de son chapeau vers l'arrière pour mieux voir³ (76-77).

À la différence de la section quinze de « Chanson de moi-même » ou du poème « Notre antique feuillage », le *je* lyrique se met ici en scène en tant qu'observateur et

¹ "The squaw wrapt in her yellow-hemm'd cloth is offering moccasins and bead-bags for sale" (35)

² "The groups of newly-come immigrants cover the wharf or levee,
As the wooly-pates hoe in the sugar-field, the overseer views them from his saddle" (*ibid.*)

³ "The butcher-boy puts of his killing-clothes, or sharpens his knife at the stall in the market,
I loiter enjoying his repartee and his shuffle and break-down.
Blacksmiths with grimed and hairy chests environ the anvil,
Each has his main-sledge, they are all out, there is a great heat in the fire.
From the cinder-strew'd threshold I follow their movements,
The lithe sheer of their waists plays even with their massive arms,
Overhand the hammers swing, overhand so slow, overhand so sure,
They do not hasten, each man hits in his place.
The negro holds firmly the reins of his four horses, [...]
His glance is calm and commanding, he tosses the slouch of his hat away from his forehead" (33)

commente ce qu'il voit. C'est l'occasion d'exprimer le plaisir pris dans la compagnie ou l'observation des travailleurs : « je goûte ses reparties ». Une partie de ce plaisir semble avoir trait à un érotisme homosexuel : « Le soleil frappe ses cheveux, sa moustache frisée, frappe l'ébène de ses membres parfaits et luisants¹ » (77). Mais ce sont également les gestes et ce qu'ils révèlent qui attirent son attention : les mouvements « d'une infinie lenteur, d'une infinie sûreté » des forgerons, la main sûre et ferme du conducteur (« tient bien en main les rênes »). Le travailleur américain, blanc ou noir, manifeste ainsi dans de tous petits gestes de la vie quotidienne sa valeur et sa beauté.

D'autres saynètes montrent ce travailleur dans des circonstances plus exceptionnelles. Le récit d'une tempête permet de décrire la volonté sans faille d'un capitaine :

Son poing serré, sa volonté de ne pas céder d'un pouce, sa foi inflexible à travers nuits et jours,
Tracées à la craie, les lettres en grand sur une planche, *Tenez bon, nous ne vous abandonnons pas* ;
Et lui virant et louvoyant trois longues journées sans jamais perdre espoir, comme il était écrit,
Pour finir par mettre au sec toute sa compagnie à la dérive² (111).

L'héroïsme du capitaine reste, malgré tout, un héroïsme du quotidien. Le voyage, les marins ou la force de la tempête ne sont pas décrits comme extraordinaires. L'évocation des épouses voyant rentrer les hommes qu'elles craignaient avoir perdus situe le récit dans la sphère familiale : « Ah ce regard des femmes aux traits creusés, aux robes échevelées à voir s'éloigner leur propre tombe³ » (111). Dans « Chanson de moi-même », les jeunes pompiers volontaires⁴ sont comparés au dieu romain de la guerre : « Les gamins juchés sur leurs pompes à incendie, sur leurs cordes à grappin, d'authentiques Mars de la guerre, pour moi,

¹ “The sun falls on his crispy hair and mustache, falls on the black of his polish'd and perfect limbs.” (*Ibid.*)

² “How he knuckled tight and gave not back an inch, and was faithful of days and faithful of nights,
And chalk'd in large letters on a board, *Be of good cheer, we will not desert you*;
How he follow'd with them and tack'd with them three days and would not give it up,
How he saved the drifting company at last” (55)

³ “How the lank loose-gown'd women look'd when boated from the side of their prepared graves”, *ibid.*)

⁴ Rappelons que dans les années 1850 tous les pompiers de New York et Brooklyn sont volontaires. On peut lire à ce sujet la description très positive qu'en fait Charles Dickens en 1861 (Charles Dickens, « American Volunteer Firemen », *All the year round*, 16 mars 1861. [En ligne <http://chnm.gmu.edu/lostmuseum/lm/233/>] Consulté le 2 juin 2012.) Un aperçu plus mitigé en est donné par Whitman lui-même dans le *Brooklyn Daily Eagle*, voir le chapitre consacré à ce sujet dans Thomas L. Brasher, *Whitman as editor of the « Brooklyn Daily Eagle »*, Detroit, Wayne State University Press, 1970, 264 p. P. 154 *sqq.*

c'est l'évidence¹ » (124). La bravoure du peuple américain est ainsi représentée à la fois comme admirable et presque banale, l'homme de la rue ayant la stature des dieux de l'Antiquité. Le choix de Mars de préférence à un autre dieu ou héros contribue à cette association entre bravoure et quotidianité, puisque Mars est à la fois le dieu de la guerre et un dieu protecteur des récoltes agraires².

De la beauté physique à l'héroïsme, les qualités que Whitman perçoit chez ses concitoyens contemporains sont donc nombreuses. Un poème consacré à New York les récapitule :

Les ouvriers de la cité les maîtres bien bâtis visage ouvert qui vous regardent droit dans les yeux, [...] Un million de personnes – quelle liberté magnifique dans les manières – quelles voix dégagées – quelle hospitalité – ce sont les jeunes gens les plus courageux les plus amicaux que je connaisse³ (623).

La notation « Un million de personnes » rappelle l'incroyable développement urbain dont le poète fut témoin à New York et Brooklyn. David S. Reynolds note en effet dans sa biographie du poète qu'entre 1845 et 1850 la population de Brooklyn est passée de quarante mille habitants à cent mille⁴. Il est par ailleurs intéressant de noter que Whitman attribue aux New-Yorkais une qualité dont James Fenimore Cooper faisait le signe distinctif des pionniers de l'Ouest, la liberté dans les manières. Dans *La prairie* (1827), l'auteur du *Dernier des Mohicans* décrit la façon dont le jeune Paul Hover offre son amitié à un homme tout juste rencontré dans la prairie : « [...] Paul, projetant sa main en avant, franchement, avec la liberté véritable dans les manières qui est le signe d'un Américain de la frontière⁵ ». Whitman semble donc trouver et apprécier chez les habitants de New York la même franchise et la même spontanéité que chez les pionniers. On peut remarquer que ce poème ne décrit pas les classes les plus aisées, les hommes et les femmes de la Cinquième avenue par exemple, dont

¹ “Lads ahold of fire-engines and hook-and-ladder ropes no less to me than the gods of the antique wars” (63)

² *Encyclopedia Universalis [Online]*, 2008, *op. cit.* Article « Mars ».

³ “The mechanics of the city, the masters, well-form'd, beautiful-faced, looking you straight in the eyes, [...] A million people – manners free and superb – open voices – hospitality – the most courageous and friendly young men” (370)

⁴ “Brooklyn’s population would leap from 40,000 in 1845 to 100,000 five years later” David S Reynolds, *Walt Whitman’s America: a Cultural Biography*, 1996, *op. cit.* P. 113.

⁵ “[...] Paul, thrusting forth his hand, frankly, and with the true freedom of manner, that marks an American borderer.” James Fenimore Cooper, *The Prairie [1827]*, Londres, Penguin books, 1987, 386 p. P. 109.

les manières ne révéleraient sans doute pas la même simplicité¹. En se concentrant de la sorte sur une partie seulement de la population, les classes populaires composées d'ouvriers et d'artisans, le poème en généralise les traits distinctifs pour en faire ceux de la population dans son ensemble.

Le type du *b'hoy* et la définition d'une masculinité idéale

Dans « Chanson des joies » Whitman revient sur les mêmes qualités, en les associant explicitement à la masculinité :

Oh joie de l'individualité virile !
N'être l'esclave de personne comptable de personne, tyran connu ou tyran anonyme,
Marcher droit devant soi, port droit, foulée souple, élastique,
Regard calme ou coup d'œil de l'éclair, regarder,
S'exprimer d'une voix pleine et sonore, poitrine bien dégagée,
Faisant face en personne aux autres personnalités ici-bas² (257).

On peut reconnaître ici tous les caractères que Whitman attribue ailleurs aux habitants de l'Ouest : « Ceux qui vont leur allure, droits, s'avancant librement et majestueusement, meneurs plutôt que suiveurs³ ». Le poème explique ce que recouvrent les caractéristiques physiques : le « port droit » exprime le refus de la servilité tandis que la « voix pleine et sonore » affirme l'estime de soi.

Cette peinture de la virilité n'est pas sans rappeler la persona du poète qui est construite au long de « Chanson de moi-même ». Qu'on pense par exemple à la section trois :

¹ Pour une description datant de la fin du XIX^e siècle divisant les New-Yorkais en trois types sociaux et géographiques (Bowery, Broadway, Cinquième avenue), voir « New York Society Classified », [En ligne : <http://www.snakeoilgraphics.com/NightStick/post/New-York-Society-Classified.aspx>] Consulté le 2 juin 2012.

² La traduction de J. Darras a été légèrement modifiée ici pour rendre compte de l'idée de virilité exprimée dans le premier vers.

“O the joy of manly self-hood!
To be servile to none, to defer to none, not to any tyrant known or unknown,
To walk with erect carriage, a step springy and elastic,
To look with calm gaze or with flashing eye,
To speak with full sonorous voice out of a broad chest,
To confront with your personality all the other personalities of the earth.” (145)

³ “Those that go their own gait, erect, stepping with freedom and command, leading not following” (105)

Voir le développement consacré à cette question dans l'étude de la représentation du territoire, *supra*, p. 69.

Certitude vissée au corps, droit comme une toise, ferme des muscles, bien calé de bassin,
Fort comme cheval, ombrageux, affectueux, électrique,
Moi-même suis en face du mystère¹ (66).

Ici encore, le corps et l'esprit s'expriment à l'unisson, la rectitude de la colonne vertébrale trouvant son équivalent moral dans la certitude de l'esprit. Force de caractère et force musculaire se répondent mutuellement tandis que le caractère ombrageux révèle la fierté du personnage.

David S. Reynolds a montré ce que cette persona doit à un type populaire et littéraire ayant cours dans les années 1840-1860 : le *b'hoy* ou jeune gars turbulent et truculent issu des couches populaires de New York :

Toute la persona du poète dans *Feuilles d'herbe* (mauvais plutôt que vertueux par convention, libre, malin, enclin à employer l'argot et aux explosions vigoureuses) reflète cette culture du *b'hoy*².

Figure proéminente de la scène comique américaine, où il est incarné dans le personnage de Mose le pompier, le *b'hoy* est d'abord venu de la rue, plus particulièrement du quartier Bowery à Manhattan, avant d'être porté sur scène en 1848³. Les *Annales de la phrénologie et de la physionomie* décrivent :

sa démarche désinvolte, son regard insolent. Il se fiche « de tout et de tout le monde », mais aime bien prendre « du bon temps quand même ». On le trouve traînant autour des tavernes et des groggeries en compagnie d'autres ayant les mêmes inclinations.⁴

¹ "Sure as the most certain sure, plumb in the uprights, well entretied, braced in the beams,
Stout as a horse, affectionate, haughty, electrical,
I and this mystery here we stand" (25)

² "His whole persona in *Leaves of Grass* – wicked rather than conventionally virtuous, free, smart, prone to slang and vigorous outbursts – reflects the *b'hoy* culture" David S Reynolds, *Walt Whitman's America: a Cultural Biography*, 1996, *op. cit.* P. 105. Theodore Rossevelt écrivait déjà en 1913 : « De tous les poètes du XIX^e siècle, Whitman fut le seul qui osa utiliser le Bowery » ("Of all the XIXth century poets, Whitman was the only one who dared use the Bowery"). Theodore Roosevelt, « Dante and the Bowery », in *The Oxford Book of American Essays*, Oxford University Press, 1914.

³ Bowery est le nom d'une avenue bordée de théâtres et fréquentée par les classes populaires à l'époque de Whitman. La pièce qui introduisit le personnage de Mose, intitulée *Un regard sur New York en 1848* (*A Glance at New York in 1848*) fut jouée pour la première le 15 février 1848 sur la scène de l'Olympique, avec l'acteur Frank Chanfrau dans le rôle principal. Le succès fut tel que la pièce tourna dans tout le pays dans les années 1850. Voir à ce sujet Richard M. Dorson, « Mose the Far-Famed and World-Renowned », *American Literature*, vol. 15 / 3, novembre 1943, p. 288-300.

⁴ "The Bowery Boy is the personification of the New York "b'hoy" with a careless swagger and insolent leer. He cares "nothing for nobody," but is bent on having a "general good time anyhow." He is found hanging

Le second portrait que Whitman dresse de lui-même dans « Chanson de moi-même » correspond parfaitement à cette description : « Fort en gueule, charnel, sensuel, mangeur, buveur, baiseur¹ » (93). C'est également le cas du portrait du poète, apposé en frontispice aux deux premières éditions du recueil, et tenant lieu de nom d'auteur². Basée sur un daguerréotype réalisé par Gabriel Harrison, cette gravure le représente dans ses habits de travail, à une époque où il œuvrait comme charpentier³. Chemise entrouverte, poing sur la hanche, chapeau crânement rejeté en arrière, le poète regarde l'objectif avec un air de défi, « pas plus modeste qu'immodeste⁴ ». Plutôt que son nom, encore inconnu dans les sphères littéraires, Whitman choisit cette image de lui incarnant la fierté de l'homme du peuple pour se présenter à ses lecteurs.

Un compte rendu contemporain de la publication du recueil notait déjà la ressemblance du poète au type populaire : « Si son effigie lui est fidèle, Walt est en effet « un des voyous », puisque son portrait pourrait aussi bien représenter un des gars de Bowery⁵ ». Il est intéressant de noter que l'expression « un des voyous » citée par le critique, si elle figure dans les premières éditions du recueil, disparaît à partir de 1871⁶. On peut déceler dans cette modification le reflet de l'attitude ambiguë de Whitman par rapport au *b'hoy*, analysée par son biographe. Certes, dans *Un abécédaire américain*, le poète « loue “les caractères splendides et rudes qui se forment dans ces États, ou se sont déjà formés, – en ville, les

around porterhouses or corner groggeries in company with others of like proclivities.” *The Phrenological miscellany, or, The annuals of phrenology and physiognomy from 1865 to 1873. Rev. and combined in one volume. ed.* New York: Fowler & Wells, 1882, cité dans « New York Society Classified ».

¹ “Turbulent, fleshy, sensual, eating, drinking and breeding” (43)

² Voir la reproduction en annexe, *infra*, p. 436.

³ Voir à ce sujet David S Reynolds, *Walt Whitman's America: a Cultural Biography*, 1996, *op. cit.* P. 284.

⁴ “No more modest than immodest”, “Song of Myself” § 24 (43).

⁵ “Walt is indeed “one of the roughs;” for his picture would answer equally well for a “Bowery boy” ”.

Anonymous, « Review of Leaves of Grass (1855) », *The Washington Daily National Intelligencer*, 18 février 1856. [En ligne : <http://whitmanarchive.org/criticism/reviews/leaves1855/anc.00019.html>] Consulté le 31 mai 2012.

David S. Reynolds recense plusieurs autres critiques qui associent Whitman à un voyou. Voir David S Reynolds, *Walt Whitman's America: a Cultural Biography*, 1996, *op. cit.* P. 106.

⁶ Dans l'édition de 1855 de *Feuilles d'herbe*, on pouvait lire : « Walt Whitman, un Américain, un des voyous, un kosmos / Charnel incontrôlé et sensuel... mangeur buveur et baiseur » (“Walt Whitman, an American, one of the roughs, a kosmos / Disorderly fleshy and sensual... eating drinking and breeding”).

pompiers de Mannahatta, les excursionnistes et les gars de Bowery”¹ ». Whitman apprécie la désinvolture du *b’ho*y ou le courage dont il fait preuve en tant que pompier volontaire, sa promptitude à aller au devant du danger étant décrite dans « Chanson des joies » : « Oh la joie de l’homme du feu, [...] / Les cloches, les cris, vite je dépasse la foule, je cours !² » (251). Le groupe formé par les jeunes gens et la camaraderie qui les unit convient à sa conception de la camaraderie masculine :

[...] regardez comme je suis joyeux, et cette ribambelle de jeunes costauds qui m’accompagne, Adultes ou encore adolescents, aucun ne donnerait sa place pour rien au monde, Ça leur plaît tellement d’être avec moi jour et nuit, au travail sur la plage, au sommeil dans ma chambre³ (252).

Enfin, la gaieté tapageuse des bars est décrite dans un poème de « Calamus » : « On voit une foule d’ouvriers, de cochers attablés autour d’un poêle dans un bar, il est tard [...] / Dans la cacophonie ambiante, verres trinqués, jurons, histoires grasses⁴ » (191). Mais, comme dans les sections douze et treize de « Chanson de moi-même » décrivant les travailleurs, le *je* lyrique se met en scène ici comme spectateur plutôt que comme participant : « je suis assis incognito dans un coin⁵ » (191). Quoiqu’il ne se dise ni choqué ni gêné par l’atmosphère ambiante, il préfère le silence, l’intimité et la pudeur : « Sans presque rien dire, pas un mot, heureux d’être ensemble, satisfaits, nous restons là⁶ » (*ibid.*). Whitman le journaliste, lui, se montre contrarié par la vulgarité et la violence de certains jeunes gens :

les voyous des villes intriguaient mais aussi dérangeaient Whitman. [...] L’un des thèmes récurrents dans son journalisme était que le caractère bagarreur et les mauvaises habitudes étaient bien trop courants chez les petits durs des rues de New York et de Brooklyn.⁷

¹ “[Whitman] praised “the splendid and rugged characters that are forming among these states, or have already formed – in the cities, the firemen of Mannahatta, and the target excursionist, and Bowery Boy.” ” David S Reynolds, *Walt Whitman’s America: a Cultural Biography*, 1996, *op. cit.* P. 105.

² “O the fireman’s joys! / I hear bell, shouts! I pass the crowd, I run!” (142)

³ “Behold me [...] going gaily or returning in the afternoon, my brood of tough boys accompanying me, My brood of grown and part-grown boys, who love to be with no one else so well as they love to be with me, By day to work with me, and by night to sleep with me” (*ibid.*)

⁴ “A glimpse [...] / Of a crowd of workmen and drivers in a bar-room around the stove late of a winter night, [...] A long while amid the noises of coming and going, of drinking and oath and smutty jest” (106)

⁵ “[...] I unremark’d seated in a corner” (*ibid.*)

⁶ “There we two, content, happy in being together, speaking little, perhaps not a word.” (*ibid.*)

⁷ “The urban rough intrigued yet disturbed Whitman. [...] One of the constant themes of his journalism was that rowdiness and bad habits were all too common among street toughs of New York and Brooklyn.” David S

Les gars de Bowery sont en effet proches des gangs extrêmement violents que le réalisateur américain Martin Scorsese porta à l'écran en 2002 dans son film *Gangs de New York*, comme le gang des Lapins morts (*Dead Rabbits*), et qui participèrent aux émeutes meurtrières contre la conscription en 1863.

Pour Reynolds, le *b'hoy* whitmanien est donc « une version améliorée des types urbains¹ ». La violence est bien présente, mais seulement comme l'expression d'un caractère vif et fier : « Emporté par un accès de colère contre celui que je hais, à deux doigts de lui planter mon couteau dans le cœur² » (109). Dans ce micro-récit, l'emportement reste maîtrisé et la violence fatale est finalement évitée. On est bien loin du sinistre personnage de Bill Sykes, le meurtrier de Nancy dans *l'Oliver Twist* de Dickens, auquel Whitman était pourtant comparé dans une critique anonyme de *Feuilles d'herbe* en 1856 : « son portrait pourrait aussi bien représenter un des gars de Bowery, un des “assassins”, le “Mose” de la pièce, “Bill Sykes après le meurtre de Nancy”³ ».

L'amélioration est également de mise concernant l'inclusion du langage du *b'hoy* dans la poésie whitmanienne. Dans son *Abécédaire américain*, le poète vante l'argot des classes populaires :

De nombreux mots d'argot employés par les bagarreurs, les parieurs, les voleurs, les prostitués, sont des mots puissants. Ces mots devraient être collectés – les mauvais aussi bien que les bons. Beaucoup de ces mauvais mots sont bons.⁴

Il en donne quelques exemples comme « lèche-botte », « filou »⁵ ou encore le difficilement traduisible *doughface* (littéralement face de pâte) qui désigne un Nordiste favorable au Sud avant ou pendant la Guerre de Sécession⁶. Pourtant, en dépit de ses propres

Reynolds, *Walt Whitman's America: a Cultural Biography*, 1996, *op. cit.* P. 105 sq.

¹ “Actually, his poems presented an improved version of the street types whose tendencies to violence and vulgarity he frowned upon.” *Ibid.* P. 105.

² “Hot toward one I hate, ready in my madness to knife him” (53)

³ Anonymous, « Review of *Leaves of Grass* (1855) », 1856, *op. cit.*

⁴ “Many of the slang words among fighting men, gamblers, thieves, prostitutes, are powerful words. These words ought to be collected, - the bad words as well as the good. Many of these bad words are fine.” Walt Whitman, *An American Primer. With facsimiles of the original manuscript*, 1904, *op. cit.*

⁵ “Lickspittle”, “trickster”. Walt Whitman, « An American Primer », [En ligne : <http://www.theatlantic.com/past/docs/issues/04apr/primer.htm>] Consulté le 3 mars 2011.

⁶ “doughface : contemptuous nickname in U.S. politics for Northern Democrats who worked in the interest of the South before the Civil War; it was taken to mean “man who allows himself to be moulded.” The source is an 1820 speech by John Randolph of Roanoke, in the wake of the Missouri Compromise. (“Randolph,

préconisations, Whitman n'emploie guère de tels termes dans sa poésie. Comme le note Matthiessen dans *Renaissance américaine*, « ce n'est que dans les rares occasions où il ressent du mépris qu'il introduit dans ses poèmes des expressions aussi sauvagement incontrôlées que :

Regardez un peu ce lamentable spectacle de la part d'un homme,
Cette crapule abjectement à plat ventre pour demander vie sauve,
Ce ver de terre froussard qui se tortille pour qu'on le laisse rentrer dans son trou¹.

Un poème de jeunesse démontre une violence langagière semblable. Intitulé « Dans la maison amie », ce poème évoque la corruption de la classe politique dans les années 1850 : « Faces de pâte, lèche-bottes, poux de l'humanité », « Larves rampant sur le sol / Un dollar leur est plus cher que la bénédiction divine »². Mais ce poème paru en 1850 dans le *New York Tribune* n'est pas incorporé dans *Feuilles d'herbe*, quoique sa date d'écriture corresponde à la période de gestation du recueil. L'argot plus volontiers employé par Whitman est dénué de violence comme de vulgarité : « dis-moi, vieille toque, qu'escomptes-tu³ ? » (121), « on prend ses frusques sur son dos⁴ » (134), ou encore l'expression *so long* qui sert de titre à un poème de 1860, qu'on pourrait traduire en français moderne par « à plus ! ».

À la remise en cause de l'ordre social exprimée par la violence verbale et physique des gangs, Whitman substitue une représentation de la communauté paisible et heureuse. La

mocking the northerners intimidated by the South, referred to a children's game in which the players daubed their faces with dough and then looked in a mirror and scared themselves". [Daniel Walker Howe, "What Hath God Wrought" 2007]) Mask of dough is recorded from 1809, and the same image Randolph used is attested in another context by 1833. Douglas Harper, « Online Etymology Dictionary » [En ligne : <http://www.etymonline.com/>].

¹ "But only on the rare occasions when he felt scorn did he introduce into his poems any expressions as savagely untrammled as

This now is too lamentable a face for a man,
Some abject louse asking leave to be, cringing for it,
Some milk-nosed maggot blessing what lets it wrig to its hole."

Francis Otto Matthiessen, *American Renaissance: art and expression in the age of Emerson and Withman*, 1968, *op. cit.* P. 527. Cet extrait est tiré du poème « Visages », Walt Whitman, *Feuilles d'herbe*, trad. Jacques Darras, Paris, Gallimard, 2002, 785 p. P. 610.

² "Doughfaces, crawlers, lice of humanity", "Muck-worms creeping flat to the ground, /A dollar to them dearer than Christ's blessing" Walt Whitman, *Complete poetry and collected prose*, 1982, *op. cit.* P. 1132.

³ "Say, old top-knot, what do you want?" (61)

⁴ "Shoulder your duds" (70)

section huit de « Chanson de moi-même » décrit l'atmosphère joyeuse des fêtes populaires : « Les traîneaux dans la neige, clochettes, blagues, cris, bombardements de boules, / Les hurras de ferveur de la foule aux favoris¹ » (72). La violence, lorsqu'elle est évoquée (« la fureur des masses en colère² », *ibid.*) semble révélatrice de la capacité de la communauté à se défendre, la fureur répondant à une provocation (le verbe anglais *to rouse* signifie exciter, éveiller, provoquer), plutôt qu'elle ne suggère un trouble social. La section trente-trois fait elle référence à des activités collectives rurales traditionnelles, de travail ou de loisir :

À la presse à cidre, appréciant le goût sucré du moût brunâtre, aspirant le jus par une paille,
Participant à l'épluchage des pommes dans l'espoir d'un baiser en échange de chaque fruit rouge que
je trouve,
Participant aux groupes, aux sorties collectives, à la plage, aux fines soirées entre amis, aux veillées
lors des fêtes du maïs, ou quand on pend les crémaillères³ (107).

Là encore, c'est une atmosphère de joie et d'harmonie qui domine. Les membres de la collectivité travaillent ensemble, unis dans un rapport de solidarité qui inclut le *je* lyrique : « Je suis là, j'aide, je suis rentré des champs couché au sommet de la charrette⁴ » (73). La représentation de la communauté nationale, qui était jusque-là le résultat de l'addition de représentations individuelles, prend ici une autre forme. Foule ou regroupement d'individus, ce sont des entités collectives qui sont décrites.

L'utilisation de l'article défini singulier ou pluriel pour désigner les tâches ou activités dépeintes suppose que celles-ci sont connues du lecteur. Le contenu du syntagme nominal (« presse à cidre », « épluchage des pommes ») est présumé suffire pour identifier l'activité évoquée. Pourtant la tradition de fabrication du cidre ne se pratique pas sur tout le territoire américain et on peut imaginer qu'un lecteur des régions les moins tempérées du continent n'en soit pas familier. L'emploi de l'article défini nie cette possibilité, établissant ainsi grammaticalement un socle commun de références culturelles. Le lecteur qui méconnaîtrait certaines de ces références se voit ainsi imposer un ensemble de connaissances qu'il est censé

¹ "The snow-sleighs, clinking, shouted jokes, pelts of snow-balls,
The hurrahs for popular favorites [...]" (30)

² "the fury of rous'd mobs" (*ibid.*)

³ J'ai légèrement modifié ici la traduction de J. Darras pour restituer l'emploi de la première personne (« que je trouve », plutôt « qu'on trouve »).

"At the cider-mill tasting the sweets of the brown mash, sucking the juice through a straw,
At apple-peelings wanting kisses for all the red fruit I find,
At musters, beach-parties, friendly bees, husking, house-raisings" (52)

⁴ "I am there, I help, I came stretch'd atop of the load" (30)

partager.

Si la plupart de ces représentations rencontre facilement chez le lecteur un écho dans son expérience ou dans le stock de représentations visuelles ou littéraires qu'il possède, certaines sont cependant moins courantes. Le lecteur doit alors chercher parmi ses propres représentations une image suffisamment proche pour qu'elle puisse entrer en résonance avec l'image du poème. S'il n'a jamais passé la nuit dans un « galetas aux poutres de cèdre » (80), il pourra par exemple se rappeler de la sensation éprouvée en écoutant la pluie tomber sur un toit en tôle ou contre une fenêtre, pour comprendre et partager l'émotion du jeune homme qui « écoute de son lit la pluie musicale »¹ (*ibid.*). Par une forme de mysticisme, l'expérience individuelle dans laquelle le poète puise ces images est donnée pour collective, et l'article défini invite le lecteur à chercher ce qu'il peut y avoir de commun entre son expérience et celle de Whitman.

Césaire, de l'inventaire de l'abjection à l'introspection. Cheminement vers une fierté retrouvée pour le récitant et son peuple

Représentations et déconstruction des types racistes

Le Cahier d'un retour au pays natal retranscrit une série de stéréotypes sur les Noirs :

(les nègres-sont-tous-les-mêmes, je-vous-le-dis
les vices-tous-les-vices, c'est moi-qui-vous-le-dis
l'odeur-du-nègre, ça-fait-pousser-la-canne
rappelez-vous-le-vieux-dicton :
battre-un-nègre, c'est-le-nourrir) (35)

Ces propos se référant au monde des plantations de canne à sucre sont juxtaposés plutôt qu'articulés : les enchaînements ne sont pas sous-tendus par un lien logique clair. Ceci est particulièrement évident dans les trois derniers vers. Le dicton (« rappelez-vous-le-vieux-dicton ») semble se référer au vers précédent, qui en a la forme (« l'odeur-du-nègre, ça-fait-pousser-la-canne »), mais les deux points indiquent qu'il se rapporte en réalité au vers suivant. Le lien que le lecteur croyait saisir est donc finalement invalidé. L'ellipse verbale au vers deux tend également à désarticuler le propos. La phrase est laissée en suspens, en attente d'un

¹ “The youth lies awake in the cedar-roof'd garret and harks to the musical rain” (35)

sens sur lequel le lecteur ne peut que conjecturer : « les vices-tous-les-vices ». On peut supposer que le propos signifie : *ils ont* tous les vices ; cependant, ce syntagme à lui seul ne signifie rien. Cette représentation des discours racistes, en mettant à nu leur défaut de logique, est ainsi également une déconstruction de ces discours.

L'accumulation permet quant à elle de présenter un éventail de ces clichés qui rend compte des différents types d'expression du racisme contre les Noirs : négation de l'individualité de l'autre par la réduction de sa personnalité à des traits extérieurs à l'individu et à sa volonté (« les nègres-sont-tous-les-mêmes », « les vices-tous-les-vices »), instrumentalisation de l'être humain dans le but d'en retirer un gain financier (« l'odeur-du-nègre, ça-fait-pousser-la-canne ») et enfin négation de la personne par la négation de ses besoins vitaux (« battre-un-nègre, c'est-le-nourrir »), ce dernier point témoignant du degré de violence atteint par la société raciste qui a produit ces dictons. En retranscrivant ces discours, Césaire offre une représentation ironique et déformée de son peuple : le racisme déniait l'humanité de ce qu'il vilipende ne peut pas représenter des sujets, qu'ils soient individuels ou collectifs, mais seulement des abstractions grotesques sans rapport avec la réalité.

À ces vers succèdent des références plus modernes aux danses et musiques nord-américaines du début du XX^e siècle :

Ou bien tout simplement comme on nous aime !

Obscènes gaiement, très doudous de jazz sur leur excès d'ennui.

Je sais le tracking, le Lindy-hop et les claquettes.

Pour les bonnes bouches la sourdine de nos plaintes enrobées de oua-oua. (36)

La juxtaposition des deux univers, celui des plantations et celui de l'Amérique du Nord moderne, permet de faire apparaître le racisme qui persiste dans l'appréciation du jazz par « les bonnes bouches ». Les vices évoqués dans le discours esclavagiste sont devenus une obscénité joyeuse qui amuse dans les années 1920 où la légèreté est de mise, tandis que la souffrance des Noirs est vue comme un simple matériau qui nourrit la création musicale. Du passé au présent, de l'état d'esclave à l'état libre, la vision réductrice demeure et, si les Noirs ont pu développer un mode d'expression propre à travers la musique, leur plainte n'est pas entendue.

L'image du « bon nègre » (59) appartient elle aussi au stock de l'imagerie raciste. Ce type offre l'image d'un esclavagisme acceptable, dans lequel les Noirs sont traités humainement par un « bon maître ». Césaire le reprend à son compte dans le *Cahier d'un retour au pays natal* pour en faire une incarnation de « la vieille négritude » (*ibid.*), c'est-à-

dire de l'acceptation de leur sort par les Noirs :

Les Blancs disent que c'était un bon nègre, un vrai bon nègre, le bon nègre à son bon maître.

Je dis hurrah !

C'était un très bon nègre (*ibid.*).

L'expression « le bon nègre à son bon maître », qui fait écho à l'expression familière et affectueuse « le bon chien à son bon maître », animalise l'esclave, l'assimilant à une bête domestiquée, loyale et ne représentant aucun danger. La description qui suit dépeint la réalité brutale de cette domestication : un quotidien fait d'humiliations et, surtout, l'intériorisation du discours raciste par les Noirs :

la misère lui avait blessé poitrine et dos et on avait fourré dans sa pauvre cervelle qu'une fatalité pesait sur lui qu'on ne prend pas au collet ; qu'il n'avait pas puissance sur son propre destin, qu'un Seigneur méchant avait de toute éternité écrit des lois d'interdiction dans sa nature pelvienne ; et d'être le bon nègre ; de croire honnêtement à son indignité, sans curiosité perverse de vérifier jamais les hiéroglyphes fatidiques (59 sq.).

Le type raciste est reçu par le personnage comme un type idéal, un modèle de comportement auquel il cherche à se conformer et qu'il fait ainsi entrer dans la réalité concrète. En se pliant aux limitations que lui impose le discours raciste qui le déshumanise, le personnage se montre prisonnier de la vision que l'Autre blanc a de lui et dépendant de son regard. Il est radicalement aliéné par cette appréhension indirecte de lui-même. La déconstruction des discours racistes apparaît dès lors comme un pré-requis à la naissance d'un peuple indépendant.

Le caractère du « bon nègre » se perpétue au-delà de la période de l'esclavage dans l'image du nègre heureux qui ne semble porter aucun stigmate de l'Histoire. On le rencontre par exemple dans un poème de John Antoine-Nau appartenant au courant doudou : « Les bons nègres semés sur l'eau comme des mouches, / Sombre pullulement rieur¹... ». Le récitant du *Cahier d'un retour au pays natal* attaque avec force ces représentations enjolivées de la réalité :

on voit encore des madras aux reins des femmes des anneaux à leurs oreilles des sourires à leurs bouches des enfants à leurs mamelles et j'en passe :

ASSEZ DE CE SCANDALE ! (32)

Le terme « madras », qui désigne un tissu d'origine indienne couramment utilisé aux

¹ Suzanne Césaire lui consacre un article violemment critique dans *Tropiques*, dans laquelle elle reproduit le sonnet duquel sont extraits ces deux vers. Suzanne Césaire, « Misère d'une poésie. John Antoine-Nau », in Aimé Césaire [et al.], *Tropiques : 1941-1945*, 1978, op. cit. N°4, janv. 1942. P. 49.

Antilles dans la confection de vêtements¹, situe la scène aux Antilles plutôt qu'en Amérique du Nord ou en Afrique. L'évocation de ce textile rappelle ces vers de Nau cités par Suzanne Césaire dans l'article qu'elle lui consacre : « Dans la brise, – nuit des madras multicolores / Sur les tiges des beaux corps balancés² ! », l'intertextualité étant d'autant plus vraisemblable que le passage cité ci-dessus apparaît postérieurement à la publication de la critique de Suzanne en 1942, dans l'édition 1947 (Bordas) du *Cahier d'un retour au pays natal*. Le scandale dénoncé par le récitant du *Cahier* est donc double. C'est d'abord celui de la « vieille vie menteusement souriante » (8), de la « foule [passée] à côté de son cri de faim, de misère, de révolte, de haine » (9) : les sourires des femmes sont perçus comme une sorte de mensonge masquant la réalité des souffrances passées et présentes des Antillais. Mais l'indétermination du sujet de cette phrase (« on voit ») soulève la question de l'identité de l'observateur. Est-ce le poète regardant autour de lui dans les rues de Fort-de-France ? Ou est-ce le regard du touriste se fixant sur les éléments pittoresques du costume traditionnel ? Le scandale réside également dans la manière de regarder et de donner à voir les Antilles, à travers le prisme d'un racisme réduisant les Noirs à un statut infra humain, par la comparaison avec un essaim de mouches chez Nau, ou l'image du bétail chez Césaire, impliquée par l'emploi du terme « mamelles ». Le sentiment d'altérité radicale qu'une telle représentation crée chez le lecteur blanc vis-à-vis du sujet représenté interdit chez le premier toute identification avec le second et la question des conditions de vie des Antillais et de leur acceptabilité n'a dès lors pas lieu d'être posée.

Détresse physique et morale des Antillais

Si la poésie doudou comme celle de John Antoine-Nau échoue à donner à voir le quotidien des Noirs dans ses aspects les plus sombres, les portraits du *Cahier* rendent compte de cette réalité dans toute sa violence. C'est par exemple le cas de l'épisode du nègre dans le tramway, sans doute le portrait le plus détaillé du poème. Les caractéristiques physiques et morales abondent pour décrire ce personnage que le *je* lyrique dit avoir croisé un soir dans un tramway parisien :

C'était un nègre grand comme un pongo qui essayait de se faire tout petit sur un banc de tramway.
[...] Et tout l'avait laissé, le laissait. Son nez qui semblait une péninsule en dérade et sa négritude

¹ *Trésor de la langue française informatisé [cédérom]*, 2004, *op. cit.*

² Suzanne Césaire, « Misère d'une poésie. John Antoine-Nau », in Aimé Césaire [*et al.*], *Tropiques : 1941-1945*, 1978, *op. cit.* N°4, janv. 1942. P. 50.

même qui se décolorait sous l'action d'une inlassable mégie. [...]
Il était COMIQUE ET LAID,
COMIQUE ET LAID pour sûr. (40 sq.)

Contrairement aux figures d'Épinal whitmaniennes, ce personnage est fortement individualisé par une description détaillée et insérée dans un cadre narratif qui la localise à un moment défini dans le temps. L'apparence de l'homme sort de l'ordinaire de par sa taille exagérément grande, son visage excessivement laid et ses vêtements particulièrement pouilleux. Il est une sorte de chef-d'œuvre de la misère :

La misère, on ne pouvait pas dire, s'était donné un mal fou pour l'achever.
Elle avait creusé l'orbite, l'avait fardée d'un fard de poussière et de chassie mêlées.
Elle avait tendu l'espace vide entre l'accrochement solide des mâchoires et les pommettes d'une vieille joue décatie (41).

Cette caricature donne à voir une pauvreté qui pourrait sans doute passer inaperçue dans ses manifestations plus courantes. Les souffrances des Noirs vivant en métropole, qu'ils soient Antillais ou Africains, sont ainsi révélées à travers un cas concret qui confine au type par le caractère outrancier de la description. Cependant, la multiplication des qualificatifs, le personnage étant décrit comme « un nègre hideux, un nègre grognon, un nègre mélancolique » (41), marque le refus de le réduire à un trait dominant ou d'en faire l'illustration d'un type préexistant. Le choix de ces adjectifs (« hideux », « grognon ») montre par ailleurs une certaine violence du récitant envers l'objet de sa description, ou à tout le moins son absence de commisération à son égard.

Le portrait du « négrillon somnolent » (11) dans sa classe est également dénué d'attendrissement. L'emploi de l'adjectif démonstratif (« ce négrillon ») donne au contraire à la désignation une nuance de mépris. L'enfant est également qualifié de « petit-sauvage », mais il s'agit là des termes employés par le prêtre lui faisant le catéchisme, et un peu plus loin de « petit vaurien » (12).

C'est la faim qui empêche le garçonnet de répondre à son professeur : « car c'est dans les marais de la faim que s'est enlisée sa voix d'inanition » (11). Cette faim prend finalement la place du personnage :

et il n'y a rien, rien à tirer vraiment de ce petit vaurien,
qu'une faim qui ne sait plus grimper aux agrès de sa voix
une faim lourde et veule,
une faim ensevelie au plus profond de la Faim de ce morne famélique (12).

Progressivement personnifiée, la faim devient l'enfant et l'enfant n'est plus que cette faim qui semble l'avoir dévoré de l'intérieur. La misère dépeinte à travers le personnage croisé dans le tramway prend ici une dimension dramatique : il ne s'agit plus simplement d'une paire de chaussures trouées mais d'un estomac criant famine. Par ricochet c'est l'inadéquation ou l'insuffisance des politiques mises en œuvre auprès des populations qui est soulignée, l'État offrant un service éducatif qui ne peut être d'aucun réel bénéfice tant que les besoins primordiaux des élèves ne sont pas satisfaits.

L'évocation de son enfance par le récitant suggère qu'il a connu une misère semblable :

[...] une maison minuscule qui abrite en ses entrailles de bois pourri des dizaines de rats et la turbulence de mes six frères et sœurs, une petite maison cruelle dont l'intransigeance affole nos fins de mois [...] et ma mère dont les jambes pour notre faim inlassable pédalent, pédalent de jour, de nuit, je suis même réveillé la nuit par ces jambes inlassables qui pédalent la nuit et la morsure âpre dans la chair de la nuit d'une Singer que ma mère pédale, pédale pour notre faim et de jour et de nuit (18).

Les répétitions (« inlassable », « faim », « pédalent », « nuit ») donnent à cette description un caractère lancinant. La faim apparaît comme une obsession et les efforts de sa mère pour lutter contre elle semblent un véritable supplice de Sisyphe. Comme le fait remarquer James Arnold dans son ouvrage *Modernisme et négritude* consacré à Césaire, la combinaison de la répétition et de l'inversion syntaxique (« les jambes pour notre faim inlassable pédalent »), déjà utilisé par Louis-Ferdinand Céline dans le *Voyage au bout de la nuit* en 1932, mime dans ce passage la façon de parler des classes ouvrières : « les conditions d'extrême pauvreté » sont ainsi « exprimées dans le style des pauvres »¹.

De par le contenu du passage et son style, le lecteur est donc doublement tenté de se représenter le petit Césaire en « enfant loqueteux et affamé² ». Pourtant Lilyan Kesteloot nous apprend qu'il s'agit là de « [l]'une des idées fausses parmi les plus coriaces qui courent sur Aimé Césaire³ », et dont elle fut elle-même victime. En réalité, le père de Césaire étant un

¹ “This combination of repetition with syntactic inversion, modeled on working-class speech, created a startling effect when Céline used it in *Journey* in 1932. [...] The tradition of noble language dies slowly, and here Césaire was defying it by insisting that the conditions of extreme poverty be expressed in the style of the poor”. Albert James Arnold, *Modernism and Negritude. The Poetry and Poetics of Aimé Césaire*, 1981, *op. cit.* P. 144.

² Lilyan Kesteloot, « Césaire et Senghor. L'enfant riche et l'enfant pauvre ou la moitié vide et la bouteille à moitié pleine », in *Soleil éclaté*, Tübingen, G. Narr, 1984, p. 249-256. P. 249 *sqq.*

³ *Ibid.* « Bien sûr, comme pour tous les fonctionnaires à salaire fixe, ce ne fut pas l'opulence. [...] Cependant [les

fonctionnaire aux revenus modestes, ses enfants eurent toujours le nécessaire, nourriture, vêtements, chaussures et fournitures scolaires, et si la mère faisait des travaux de couture, elle avait aussi une servante pour faire les gros travaux de ménage dans la maison. Le récitant apparaît donc comme un personnage dans la création duquel entre une part de fiction au service d'une identification entre le *je* lyrique et son peuple.

Dans l'« Introduction au folklore martiniquais » qu'il cosigne avec René Ménénil, Césaire désigne le problème de la faim comme une donnée centrale pour la compréhension du peuple martiniquais : « Qu'on le prenne comme on voudra, c'est un peuple qui a faim. Pas un conte où ne revienne – vision de ripaille ou de saoulerie – cette obsession des ventres vides ». L'épisode de Noël du *Cahier d'un retour au pays natal* contient de telles visions. Les mets et boissons traditionnellement consommés lors de cette fête y sont énumérés à plaisir, les juxtapositions recréant une impression de profusion : « et l'on en mange du bon, et l'on en boit du réjouissant et il y a du boudin celui étroit de deux doigts qui s'enroule en volubile, celui large et trapu, le bénin à goût de serpolet » (15). Cette évocation jubilatoire de plaisirs gustatifs est pourtant minée par une angoisse sous-jacente, sensible dès les préparatifs :

c'était toute une journée d'affairement, d'apprêts, de cuisinages, de nettoyages, d'inquiétudes,
de-peur-que-ça-ne-suffise-pas,
de-peur-que-ça-ne-manque (*ibid.*).

À tel point que l'angoisse semble finir par l'emporter sur la joie :

Arrivée au sommet de son ascension, la joie crève comme un nuage. Les chants ne s'arrêtent pas, mais ils roulent maintenant inquiets et lourds par les vallées de la peur, les tunnels de l'angoisse et les feux de l'enfer (16).

Comme l'épisode du nègre dans le tramway, l'épisode de Noël sert de révélateur plutôt qu'il ne représente une situation type du folklore martiniquais. Au contraire, le récitant précise que « Noël n'était pas comme toutes les fêtes » (14). De par l'emploi du plus-que-parfait : « Il s'était annoncé d'abord Noël par un picotement de désirs, une soif de tendresse neuves » (*ibid.*), la fête est présentée comme un événement unique, survenu à un moment précis dans le temps. Cependant l'imparfait d'itération qui apparaît ensuite donne une valeur plus générale au récit : « et alors c'était parmi le bourg sa vertigineuse retombée qui éclatait la

enfants] eurent toujours le nécessaire (nourriture, vêtements, chaussures, fournitures scolaires). Ils eurent même déjà ce qu'on pourrait appeler le superflu. Car le père Fernand Césaire possédait une bibliothèque bien fournie. » P. 250.

vie des cases comme une grenade trop mûre. » (*Ibid.*).

Comme chez Whitman, le poème donne à sentir l'atmosphère spécifique des moments de réunion de la communauté, l'inquiétude latente décrite ici n'effaçant pas la gaieté, la sensualité et la convivialité de la scène. L'évocation rapide des autres fêtes, dont se distingue Noël, suggère elle la joie et l'excitation collective :

Noël n'était pas comme toutes les fêtes. Il n'aimait pas à courir les rues, à danser sur les places publiques, à s'installer sur les chevaux de bois, à profiter de la cohue pour pincer les femmes, à lancer des feux d'artifice au front des tamariniers (14 *sq.*).

Par contraste, Noël apparaît comme une fête plus intime, réunissant les habitants des quartiers dans des cercles plus restreints et bienveillants. L'idée de bonheur n'est donc pas totalement étrangère aux Antilles de Césaire mais on est loin de l'insouciance des « Antilles heureuses » que dépeignent les auteurs métropolitains. L'évocation de Noël est plutôt empreinte d'une certaine nostalgie, sans doute la nostalgie de l'enfance. C'est l'une de ces « joie[s] ancienne[s] » (13) dont le souvenir jette une lumière crue sur le présent : « Et cette joie ancienne m'apportant la connaissance de ma présente misère » (*ibid.*). Cette « présente misère », ce sont donc les conditions de vie actuelles des Antillais, cette faim obsédante qui a modelé la culture populaire et qui continue d'occuper l'esprit au point qu'un élève ne puisse pas apprendre. Le peuple antillais est ainsi décrit comme empêché dans son développement par l'inassouvissement de ses besoins vitaux. Dès l'ouverture du poème, le récitant notait que la foule « ne s'entasse pas, ne se mêle pas [...] ne sait pas faire foule » (9). La suite du *Cahier* montre que la misère déshumanisante constitue un frein à la consolidation d'un peuple qui puisse être davantage qu'un agrégat d'individus luttant pour leur survie.

L'évocation du territoire indique par ailleurs que la misère est également morale¹. La ville est personnifiée en être mi-humain, mi-animal : « Elle rampe sur les mains sans jamais aucune envie de vriller le ciel d'une stature de protestation » (17) : « elle paît tous les jours plus outre sa marée de corridors carrelés de persiennes pudibondes, de cours gluantes, de peintures qui dégoulinent » (*ibid.*). L'emploi du terme « mains » suggère que la figure est humaine, tandis que le choix des verbes « ramper » et « paître » tend à l'animaliser. Cette animalisation donne à l'évocation une dimension fortement négative, renforcée par le sens

¹ L'étude de la représentation du territoire a déjà montré que les îles, la ville et le morne portent les stigmates des maladies tropicales et des ravages de l'alcool, de la misère et de la peur. Cette personnification du territoire permet de représenter des traits collectifs sans recourir à la forme du type. Voir *supra*, chapitre un.

figuré de « ramper », induisant l'idée de l'abaissement devant autrui et de la servilité. La personnification des persiennes, qualifiées de « pudibondes », influence notre lecture des autres images. Pris individuellement, le syntagme nominal « cours gluantes » n'évoquerait sans doute que l'idée de la saleté et les « peintures qui dégoulinent » celle de la négligence ou de l'abandon. Mais, à la lumière de la personnification qui ouvre cette suite, un sens moral se surimpose au sens concret : le caractère gluant et dégoulinant semble un trait de personnalité au même titre que la pudibonderie et donc, par métonymie, une caractéristique des habitants de la ville. La phrase suivante conforte cette interprétation :

Et de petits scandales étouffés, de petites hontes tues, de petites haines immenses pétrissent en bosse et creux les rues étroites où le ruisseau grimace longitudinalement parmi l'étron... (*Ibid.*)

Le caractère outrancier de cette image – ce n'est pas, comme on pourrait s'y attendre, l'étron qui flotte dans le ruisseau, mais le ruisseau qui tente de se frayer un chemin au-milieu des étrons – permet de représenter l'abjection. Les rapports entre les individus, dont la médiocrité est soulignée par l'anaphore de l'adjectif « petit », ont façonné à leur image une ville répugnante.

Un autre passage énumère les failles morales du peuple du pays natal comme si celles-ci constituaient un aspect du paysage :

Au bout du petit matin, l'échouage hétéroclite, les puanteurs exacerbées de la corruption, les sodomies monstrueuses de l'hostie et du victimaire, les coltis infranchissables du préjugé et de la sottise, les prostitutions, les hypocrisies, les lubricités, les trahisons, les faux, les concussions – l'essoufflement des lâchetés insuffisantes [...] (12).

L'expression « Au bout du petit matin petit matin » laisse en effet attendre l'évocation d'une partie du territoire puisque jusqu'ici dans le poème cette anaphore a systématiquement précédé un élément de description : les Antilles, la ville ou le morne. Qui plus est, « l'échouage hétéroclite » pourrait désigner un amas d'objets déposés sur la plage par la mer dont s'échapperait une puanteur de décomposition. C'est donc le terme « corruption » qui vient rompre avec cette attente et déplace l'objet de la description du plan physique au plan moral, avec un effet de surprise qui décuple la violence du propos. Tout au long du paragraphe, le sens littéral et le sens figuré s'entrechoquent par le biais de la métaphore ou du double sens : « les arlequinades de la misère, les estropiements, les prurits, les urticaires, les hamacs tièdes de la dégénérescence » (*ibid.*). Ici encore, point de pitié pour la misère et ses expédients, ni pour les tares physiques, énumérées comme scientifiquement. Au contraire, l'utilisation répétée du pluriel tend à exagérer le trait. Il y a une forme de saturation dans ce long inventaire des « laideurs repoussantes » (37), exhibées avec une crudité sans

complaisance dans laquelle on est tenté de voir un certain sado masochisme.

« j'honore maintenant mes laideurs repoussantes »

Le poète se refuse donc à maquiller les apparences, à l'inverse de ces maquignons de la rue « De Profundis » usant de moyens douteux, « boursouflures régulières de guêpes complaisantes, ou les obscènes morsures du gingembre, ou la bienfaisante circulation d'un décalitre d'eau sucrée » (37 *sq.*), pour faire paraître de vulgaires rosses comme des chevaux en pleine santé. Au contraire, l'itinéraire du récitant l'amène à l'acceptation totale des défauts de son peuple. À l'énumération méprisante des plaies succède la revendication : « Par une inattendue et bienfaisante révolution intérieure, j'honore maintenant mes laideurs repoussantes » (37). Il y a là un changement de perspective qui est mis en avant par le récitant lui-même. Alors que les faiblesses morales s'incarnaient dans un premier temps dans la géographie de la terre natale, c'est-à-dire comme un élément extérieur au récitant, celui-ci se les approprie progressivement, d'abord par l'emploi de l'adjectif possessif de la première personne du pluriel : « nos bassesses et de nos renoncements » (13), puis de la première personne du singulier : « mes laideurs repoussantes » (37), « mes boursouflures » (38).

La revendication des aspects négatifs procède dans un premier temps d'une réaction de défi face à l'opresseur blanc. Afficher ainsi la misère revient à dénoncer l'état de précarité économique dans lequel est maintenue la population : « Mais pourquoi brousse impénétrable encore cacher le vif zéro de ma mendicité et par un souci de noblesse apprise ne pas entonner l'horrible bond de ma laideur pahouine ? » (30). Comme l'analyse Lilyan Kesteloot, « [Césaire] joue au mendiant qui exhibe sa pauvreté et sa nullité¹ ». L'écho entre « pahouin », qui désigne un groupe de populations présent au Cameroun et en Guinée², et « babouin », une espèce de grands singes, suggère la nudité. Cette impression est renforcée par l'emploi du terme « vif », dont l'un des sens est « mis à nu » et qui est également très proche phoniquement du terme argotique « vit » désignant le pénis. L'« horrible bond de ma laideur pahouine » suggère un rituel, peut-être une danse traditionnelle. L'épithète « horrible » évoque la laideur, le dégoût et peut-être la peur de l'étranger blanc confronté à la scène. En

¹ Lilyan Kesteloot, *Comprendre le « Cahier d'un retour au pays natal » d'Aimé Césaire*, Paris, Éditions de L'Harmattan, 2008, 127 p. P. 59.

² Pierre Alexandre et Jacques Binet, *Le groupe dit Pahouin: Fang, Boulou, Beti*, 1958, Paris, Éditions de L'Harmattan, 2005, 152 p. P. 1 et 4.

refusant de masquer les racines africaines et leurs traditions, le récitant confronte l'Occident à sa crainte des ressources qu'une sorcellerie mystérieuse pourrait opposer à sa domination :

Alors voilà le grand défi et l'impulsion
sataniques et l'insolente
dérive nostalgique de lunes rousses,
de feux verts, de fièvres jaunes ! (32 sq.)

Lune rousse et fièvre jaune renvoient à l'hostilité de la Nature et du territoire envers l'Homme. La lune rousse désigne la lunaison survenant après Pâques, période pendant laquelle les gelées peuvent brûler et faire roussir les jeunes pousses, compromettant les récoltes à venir¹. La fièvre jaune, propagée par les moustiques dans les zones tropicales, serait arrivée en Amérique *via* les bateaux négriers en provenance d'Afrique et ses épidémies firent entre cent et cent cinquante mille morts aux États-Unis en deux siècles². Cette maladie fut la terreur des colons blancs et freina leur expansion et leurs projets, alors que les Africains semblaient mieux y résister³. Entre ces deux images, celle des « feux verts » évoque la flamme verte qu'on peut obtenir avec du sulfate de cuivre⁴ : on pense alors à un rite magique. L'image pourrait également s'expliquer comme une ellipse : feu de bois vert, c'est-à-dire un feu donnant plus de fumée que de chaleur, lequel est couramment utilisé dans la culture créole pour boucaner (cuire) la viande. Le feu vert repose sur une alliance des contraires (chaud-froid), comme la lune rousse qui brûle par le froid. C'est peut-être l'idée de quelque chose d'inhabituel qu'il faut retenir dans cette image, qui prend de sa proximité avec les deux autres images de calamités naturelles une connotation inquiétante. S'il est couleur d'espoir et de

¹ *Trésor de la langue française informatisé [cédérom]*, 2004, *op. cit.* Article « lune ». L'image évoque également l'*Apocalypse* de Jean et sa lune rouge (6,12).

² K. D. Patterson, « Yellow fever epidemics and mortality in the United States, 1693-1905 », *Social science & medicine* (1982), vol. 34 / 8, avril 1992, p. 855-865.

³ « Durant l'expédition du Mexique, 1 231 soldats français meurent au combat mais 4 694 de maladie. L'épidémie de fièvre jaune de 1881 à Saint-Louis du Sénégal arrête pour quinze ans la pénétration française. [...] La résistance des Noirs à la fièvre jaune est un des premiers faits signalés par les voyageurs. » *Encyclopedia Universalis [Online]*, 2008, *op. cit.* Article « Épidémies ». Cependant, l'expérience du recours à des volontaires afro-américains lors de l'épidémie de fièvre jaune à Philadelphie en 1793 a finalement montré que ceux-ci étaient aussi vulnérables que les Blancs face à cette maladie. « The Yellow Fever Epidemic in Philadelphia, 1793 » [En ligne : <http://ocp.hul.harvard.edu/contagion/yellowfever.html>] Consulté le 29 mai 2012.

⁴ *Encyclopedia Universalis [Online]*, 2008, *op. cit.* Article « chalcosite ».

renouveau, le vert est d'ailleurs également couleur de maladie et de mort (moisissure)¹.

Ces malédictions naturelles, ce « grand défi » que les terres et les climats hostiles offrent aux velléités d'exploitation des colons blancs sont parées des attributs d'une volonté du fait de la présence des épithètes « sataniques » et « insolente ». C'est bien une résistance maléfique que la Nature semble opposer à l'Homme, et à laquelle le récitant identifie son peuple :

En vain dans la tiédeur de vos gorges mûrissez-vous vingt fois la même pauvre consolation que nous sommes des marmonneurs de mots

Des mots ? [...] ah oui, des mots ! mais des mots de sang frais, des mots qui sont des raz-de-marée et des érisipèles et des paludismes et des laves et des feux de brousse, et des flambées de chair, et des flambées de villes... (33)

Les mots marmonnés, peut-être des incantations magiques appelant le mauvais sort, dont l'esprit rationnel peut balayer la menace d'un revers de main, sont parés d'une puissance de destruction équivalente à celle de la Nature. La preuve de cette puissance a été apportée en 1804 à l'occasion du massacre des Français restés en Haïti après l'indépendance, qui épouvanta durablement les colons dans toute la région² et auquel peuvent faire penser les « feux de brousse », « flambées de chair » et « flambées de villes ».

Le récitant semble s'amuser de cette peur et l'utilise pour défier l'autorité blanche :

Sachez-le bien :

je ne joue jamais si ce n'est à l'an mil

je ne joue jamais si ce n'est à la Grande Peur

Accommodez-vous de moi. Je ne m'acommode pas de vous ! (33)

Il faut sans doute entendre ici un écho aux aspirations révolutionnaires du poète français René Daumal, proche du surréalisme, et de la revue *Le Grand Jeu* (1928-1930) à laquelle il participa :

'Le *Grand Jeu* est entièrement et systématiquement destructeur' [...] Nous sommes résolus à tout, prêts à tout engager de nous-mêmes pour, selon les occasions, saccager, détériorer, déprécier ou faire sauter tout édifice social, fracasser toute cangue morale [...]³

L'association entre jeu et destruction apparaît en effet, dans les vers de Césaire, dans la référence aux insurrections paysannes de juillet-août 1789, auquel l'historien Georges

¹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrandt, *Dictionnaire des symboles*, 1982, *op. cit.* P. 793 *sqq.*

² *Encyclopedia Universalis [Online]*, 2008, *op. cit.* Article « Haïti ».

³ Roger Vailland, André Roland de Renéville, Artür Harfaux [*et al.*], *Le Grand Jeu*, Paris, Éditions de l'Herne, 1968, 254 p. P. 83

Lefebvre consacra en 1932 une monographie intitulée *La grande peur de 1789*. Née de la crainte d'un complot aristocratique et nourrie par des fausses rumeurs de brigands, l'alarme s'est répandue de village en village : les paysans s'armèrent et, faute de trouver les brigands imaginaires, s'en prirent aux châteaux, pillant et brûlant les vieilles chartes où se trouvaient consignés les droits féodaux¹. La peur de l'an mille, selon Jules Michelet, était fondée, elle, sur la croyance dans l'arrivée du jugement dernier annoncé dans l'*Apocalypse* de Jean :

C'était une croyance universelle au Moyen-âge, que le monde devait finir avec l'An Mil de l'incarnation. [...] Cette croyance a la proximité du jugement dernier se fortifia dans les calamités qui précédèrent l'an mille, ou suivirent de près.²

Cependant, une nouvelle école historique inspirée du positivisme réfuta cette thèse dans le dernier quart du dix-neuvième siècle, faisant notamment remarquer que la plupart des contemporains de l'an mille ignoraient la date de l'année en cours, et que les sources existantes sur la période ne disaient rien à ce sujet³.

Fausses rumeurs dans les campagnes françaises et mythe sur le Moyen-Âge forgé ou colporté par un historien romantique : Césaire s'amuse du décalage entre le vrai et le faux. Le jeu de la menace n'en reste pas moins sérieux, comme l'indique le ton péremptoire dû à l'emploi du mode impératif : « Accommodez-vous de moi. Je ne m'accommode pas de vous ! » (33). Le récitant réclame pour son peuple les armes « de la démence précoce de la folie flambante du cannibalisme tenace » (27), retournant ainsi contre l'opresseur sa propre logique raciste qui dénie aux Noirs la faculté de raison.

Cependant la violence de l'opposition finit par s'apaiser et la figure du Blanc s'estompe, laissant le récitant seul face à la contemplation du passé :

Non, nous n'avons jamais été amazones du roi du Dahomey, ni princes de Ghana avec huit cents chameaux, ni docteurs à Tombouctou Askia le Grand étant roi, ni architectes de Djenné, ni Mahdis, ni guerriers. Nous ne nous sentons pas sous l'aisselle la démangeaison de ceux qui tinrent jadis la

¹ Georges Lefebvre, *La grande peur de 1789*, Paris, A. Colin, 1932, 272 p.

Encyclopedia Universalis [Online], 2008, *op. cit.* Article « Grande peur (1789) ».

² Adolphe Thiers et Jules Michelet, *Histoire de la Révolution Française*, vol. 1, Bruxelles, Hauman, 1840, 620 p. P. 33.

³ Voir à ce sujet Sylvain Gouguenheim, « L'histoire d'un mythe : l'invention des terreurs de l'an mil. Étude et critique historiographique d'Abbon de Fleury à Richard Landes », *ALMA, Bulletin du Cange*, LVII, 1999, p. 112-190. Parmi les historiens du dernier quart du dix-neuvième siècle, il faut citer Jules Roy. *Bibliothèque des Merveilles. L'an mille. Formation de la légende de l'an mille*, Paris, 1885.

lance. (38)

Césaire dénonce dans la référence à un passé héroïque la recherche d'un refuge dans le fantasme aux insatisfactions du présent. Refusant à son peuple cette consolation, il substitue à l'idéalisation du passé une image moins réconfortante :

[...] je veux avouer que nous fûmes de tout temps d'assez piètres laveurs de vaisselle, des cirieurs de chaussures sans envergure, mettons les choses au mieux, d'assez consciencieux sorciers et le seul indiscutable record que nous ayons battu est celui d'endurance à la chicotte... (*Ibid.*)

À la violence de la mise en accusation de la domination occidentale succède donc la violence dirigée contre soi à travers l'évocation sans faux-semblants du passé, mais également de ses propres travers par le récitant :

Mon héroïsme, quelle farce !

Cette ville est à ma taille.

Et mon âme est couchée. Comme cette ville dans la crasse et dans la boue couchée. (41)

La lâcheté dont le récitant s'accuse est la complicité qui l'a uni avec les deux passagères blanches du tramway pour se moquer du Noir miséreux :

Un nègre comique et laid et des femmes derrière moi ricanaient en le regardant.

Il était COMIQUE ET LAID,

COMIQUE ET LAID pour sûr.

J'arborai un grand sourire complice...

Ma lâcheté retrouvée ! (*Ibid.*)

Refusant d'être solidaire avec cet homme qui partage pourtant avec lui une histoire de plusieurs siècles de souffrance et d'injustice, le récitant se montre comme l'un de :

ceux qui disent à l'Europe : « Voyez, je sais comme vous faire des courbettes, comme vous présenter mes hommages, en somme, je ne suis pas différent de vous ; ne faites pas attention à ma peau noire : c'est le soleil qui m'a brûlé ». » (59)

Cet épisode rompt la distance qui séparait le récitant de son peuple. En renonçant à sa « vanité stupide » (43), celui-ci arrive au terme du processus d'acceptation des faiblesses morales du peuple antillais, dont il reconnaît l'existence en lui-même. L'identification entre récitant et peuple est alors complète :

Je pavoiserai de reconnaissance mon obséquiosité naturelle

Et rendra des points à mon enthousiasme le boniment galonné d'argent du postillon de la Havane, lyrique babouin entremetteur des splendeurs de la servitude. (*Ibid.*)

Le récitant devient ici le récipiendaire de l'une des laideurs morales de son peuple, l'obséquiosité, que les discours racistes lui attribuent comme un élément consubstantiel.

Ce n'est qu'au terme de ce parcours d'exploration méthodique de ces insuffisances morales et de leur acceptation sans réserve que peut renaître, pour le récitant confondu avec les siens, l'estime de soi : « Mais quel étrange orgueil tout soudain m'illumine ? » (44). Le récitant peut enfin décrire son peuple en des termes qui ne sont pas négatifs :

Mais ils s'abandonnent, saisis, à l'essence de toute chose
ignorants des surfaces mais saisis par le mouvement de toute chose
insoucieux de dompter, mais jouant le jeu du monde

véritablement les fils aînés du monde
poreux à tous les souffles du monde
aire fraternelle de tous les souffles du monde
lit sans drain de toutes les eaux du monde
étincelle du feu sacré du monde
chair de la chair du monde palpitant du mouvement même du monde ! (47)

On reconnaît dans ces vers l'influence des écrits de Léo Frobenius sur la civilisation éthiopique, que Suzanne Césaire avait présenté dans un des numéros de la revue *Tropiques* (1942). Dans son article « Malaise d'une civilisation » elle décrivait le Martiniquais comme un « homme plante », « [abandonné] au rythme de la vie universelle »¹. Les Césaire décrivent l'un et l'autre un type de rapport à la Nature et au monde différent du rapport occidental fondé sur la domination et l'exploitation. Plutôt que de considérer la terre comme une « chose morte² », le peuple du *Cahier* est au cœur de la vie et de son mouvement, dont il est présenté à la fois comme le fruit (« chair de la chair ») et l'origine (« étincelle du feu sacré »). À la position en surplomb du dompteur, le récitant oppose la position de réceptacle, en soubassement (« lit sans drain de toutes les eaux du monde »). À la connaissance et l'extériorité (« ignorants des surfaces »), il oppose la participation (« saisis par le mouvement », « jouant le jeu du monde »). L'opposition à la civilisation blanche ressurgit donc au moment de décrire ce qui serait les caractéristiques positives du peuple de Césaire.

Il y a dans ces quelques vers un risque de définition d'une essence noire. Dans une optique raciste, on pourrait facilement voir ici la description d'un état plus proche de la Nature, comme un stade de développement inférieur. Mais une telle interprétation ne résiste

¹ Suzanne Césaire, « Malaise d'une civilisation », in Aimé Césaire [et al.], *Tropiques : 1941-1945*, 1978, *op. cit.* N°5, av. 1942. P. 45. Ce point a déjà été abordé dans l'étude de la représentation du territoire, *supra*, p. 29

² Aimé Césaire, *Une tempête: d'après « la Tempête » de Shakespeare, adaptation pour un théâtre nègre*, 1987, *op. cit.* P. 25.

pas à la lecture de l'ensemble du *Cahier d'un retour au pays natal*. Qu'on pense par exemple à ces autres vers : « et aucune race ne possède le monopole de la beauté, de l'intelligence, de la force, / et il est place pour tous au rendez-vous de la conquête » (57 sq.). Ce risque a toutefois été reproché à Césaire et il s'est exprimé à ce sujet à plusieurs reprises. Lilyan Kesteloot lui demandait par exemple en 1971 : « je vais vous poser cette question toujours embarrassante de la négritude », ce à quoi le poète lui répondit : « la négritude a comporté des dangers, cela a tendu à devenir une école, cela a tendu à devenir une église, cela a tendu à devenir une théorie, une idéologie ». Césaire était déjà revenu longuement sur la notion dans son discours de Dakar, prononcé à l'occasion du Premier festival mondial des arts nègres en 1966, en resituant son apparition dans son contexte historique et en insistant sur ses aspects humanistes : « Ce mouvement de la négritude tellement attaqué, et tellement défiguré, il ne faut pas oublier le rôle qu'il a joué dans l'éveil du monde nègre, dans l'éveil de l'Afrique »¹.

Martí, une représentation ancrée dans l'Histoire

Un peuple martyr

Dans le recueil *Vers simples*, le *je* lyrique se définit comme le « fils d'un peuple esclave » :

Je cache en mon cœur vaillant
La peine qui le blesse :
Le fils d'un peuple esclave
Vit pour lui, se tait, et meurt².

L'emploi d'un substantif collectif permet de désigner la nation dans son ensemble et l'apposition d'une épithète à ce nom fait que l'on dépasse la simple désignation pour ébaucher une représentation. Le passage de la première à la troisième personne du singulier au milieu de ce quatrain met à distance la charge émotionnelle de l'élégie. Ce qui apparaît comme de la

¹ Aimé Césaire, « Discours du 6 avril 1966 à Dakar », *Gradhiva*, Hors Série n°10, 2009, p. 208-215. §12. [En ligne : www.cairn.info/revue-gradhiva-2009-2-page-208.htm] Consulté le 29 mai 2012.

² «Oculto en mi pecho bravo

La pena que me lo hiere:

El hijo de un pueblo esclavo

Vive por él, calla, y muere.» (*ILS*, 181, v. 57-60)

pudeur permet également de dépasser l'échelle individuelle en présentant un cas particulier sous les traits d'une vérité générale. De même, le nom de Cuba, qui ancrerait le poème dans le particulier, n'apparaît pas ici. Le lecteur est pourtant tenté de faire coïncider le *je* lyrique évoquant ses souffrances morales et l'auteur qui dans le prologue précédant ce premier poème raconte combien les dangers menaçant Cuba pendant l'hiver 1889-1890 ont affecté sa santé¹. En faisant ainsi jouer le poème et son paratexte auctorial, Martí invite à entendre dans le qualificatif « esclave » une allusion historique à la domination espagnole de l'île. Ainsi ce poème parvient à offrir une image du peuple cubain contingente à une situation politique et historique, grâce au procédé de l'allusion, en même temps qu'il inscrit cette évocation dans une forme d'universalité.

L'expression « peuple esclave » était déjà apparue dans un poème écrit en 1880 à l'occasion de la tentative de débarquement à Cuba du général Calixto García, lequel est décrit comme portant « sur l'épaule un peuple esclave² ». De fait, la représentation d'un peuple cubain malmené par l'Histoire traverse l'ensemble de la poésie martinienne. Dans « Lisière des palmeraies », le poète évoque « ce peuple très misérable, anxieux / Sans bardes, sans apôtres, sans guides³ ». La caractérisation triplement négative et l'anaphore de la préposition « sans », qui insiste sur le dénuement, concourent avec l'emploi du suffixe augmentatif *-imo* (« *misérrimo* », forme augmentée de *miserio*) à faire de la situation de Cuba un cas de malheur extrême. La référence à plusieurs Cubains célèbres, parmi lesquels le poète José María Heredia que le *je* lyrique implore de venir en aide à ses compatriotes⁴, ne laisse en effet aucun doute au lecteur cubain ou connaissant la littérature cubaine quant à l'identité du peuple décrit par Martí. Au contraire, le caractère implicite de cette désignation met en valeur les références partagées entre le lecteur et l'auteur et donc une culture cubaine commune qui peut générer un sentiment d'appartenance nationale.

¹ «el temor legítimo de que pudiéramos los cubanos, con manos parricidas, ayudar el plan insensato de apartar a Cuba [...] me quitaron las fuerzas mermadas por dolores injustos» (Prólogo, *ILS*, 177, v. 12-18)

² Poème dédié à sa fille Leonor García Vélez. «llevar sobre el hombro a un pueblo esclavo» (*OC*, vol. XVII, 182)

³ «este pueblo misérrimo, angustiado, / Sin bardos, sin apóstoles, sin guías» («Orilla de palmeras», *ibid.*, 284)

⁴ « sur la tombe de Heredia déposer des palmes » («Al sepulcro de Heredia arrancar palmas»). « De grâce ! de grâce ! angélique maître [...] Du ciel descends, reviens du ciel / Vers ce peuple très misérable... » («¡Favor ! ¡Favor ! angélico maestro [...] Del cielo descended, volved del cielo, / A este pueblo misérrimo...», *ibid.*)

Dans la dédicace rimée au médecin cubain Ulpiano Dellundé¹, qu'il appose à son recueil *Vers simples*, le poète affirme :

Il n'y a pas de douleur comme celle d'aimer
Un peuple esseulé et captif,
Qui vit, cloué vivant,
Dans le lointain de la mer².

L'image du peuple esclave esquissée dans le poème I du même recueil est ici étoffée. « Esseulé », « captif », « cloué vivant » : ces termes employés métaphoriquement font apparaître le peuple que le docteur Dellundé, exilé en Haïti, aperçoit « dans le lointain de la mer », c'est-à-dire de l'autre côté du bras de mer qui sépare les deux îles, comme un individu. L'idée de la douleur (« il n'y a pas de douleur comme ») et de son apaisement, développée dans le quatrain suivant (« Je ne connais de meilleur remède ») inscrit cette évocation du peuple cubain dans le contexte de la profession du dédicataire. Le médecin soigne ce mal d'amour avec :

Du soleil et du café pris dans la maison
De l'amour et de l'amitié³.

Ce remerciement adressé à Dellundé pour son hospitalité identifie, à travers la souffrance, le peuple cubain et le *je* lyrique, faisant de celui-ci la caisse de résonance à travers laquelle s'expriment les souffrances des Cubains.

Dans une autre pièce de circonstance, dédiée à Dolores Castellanos, la souffrance personnifie cette fois une patrie caractérisée comme « dolente⁴ ». Si le terme « patrie » désigne en général la terre des ancêtres ou le pays natal, cet adjectif nous invite à l'entendre

¹ Le docteur Dellundé accueillit Martí dans sa maison lors de ses séjours en Haïti en 1893 et 1895.

² “No hay pena cual la de amar
A un pueblo solo y cautivo
Que vive, clavado vivo,
A lo lejos de la mar.” (*Ibid.*, 223)

³ “¡Ni sé de alivio mayor
Al corazón que se abrasa,
Que el sol y el café en la casa
De la amistad y el amor!” (*Ibid.*)

⁴ “la patria dolorosa” (*ibid.*, 212). Selon une information restant à confirmer, celle-ci serait la fille d'un compatriote, le commandant Gerardo Castellanos, que Martí envoya en mission secrète à Cuba en août 1892. Née aux États-Unis (Key West), elle aurait rempli les fonctions de secrétaire particulière de Martí de 1892 à 1895 et travaillé activement à réunir des fonds auprès des Cubains expatriés en Floride.

comme désignant par métonymie la communauté vivant sur cette terre. Le jeu de mots sur le prénom Dolores, signifiant littéralement « douleurs » en espagnol, identifie la dédicataire à son peuple. Les qualités de la femme, son « âme généreuse », permettent à l'amour de la patrie de renaître dans « l'âme troublée¹ », en proie au doute :

Dans le ciel de ton âme généreuse
De ton âme de femme, comme une étoile,
L'amour de la patrie dolente,
Renaît : – comme en toi, belle Dolores².

L'adjectif « esclave » figure à nouveau dans le poème « Pluie de juin », apposé cette fois à une « terre » personnifiée : « je ne veux / Ni reposer en terre esclave³ » (VL, 161). Comme dans le poème I de *Vers simples*, cette terre n'est pas identifiée explicitement, quoique l'évocation sur un ton élégiaque de l'exil et de la patrie adorée inaccessible constitue autant d'allusions biographiques qui renvoient implicitement à Cuba. Le procédé de l'allusion permet une formulation générale qui donne au propos une portée morale plus vaste que ne le ferait une référence directe à l'île natale du poète.

Une entité semblable, mi-géographique, mi-humaine apparaît dans l'un des poèmes les plus célèbres de Martí, « Deux patries ». Cette pièce repose sur une personnification développée depuis le premier vers et qui culmine dans une image finale restée célèbre :

[...] Silencieuse,
Brisant les feuilles de l'œillet, comme un nuage
Troublant le ciel, Cuba, en son veuvage, passe... (VL, 135)⁴

On touche ici au surnaturel avec cette image empruntant à deux domaines bien distincts de la réalité : Cuba la veuve est une apparition passagère, aussi troublante qu'irréelle. La personnification est poussée à son maximum : toute notion de nombre, de foule ou de masse impliquée par l'idée de peuple est ici absente. Cette figure de femme incarnant à elle seule tout Cuba souligne l'unité du peuple dans la souffrance. La nature de la douleur évoquée

¹ “El nublado / Espiritu” (*ibid.*)

² “En el cielo de tu alma generosa,
De tu alma de mujer, como una estrella,
El amor a la patria dolorosa
Renace : – como en ti, Dolores bella.” (*Ibid.*)

³ “pero no quiero / Ni en tierra esclava reposar” (“Lluvia de junio”, VL, 160)

⁴ “[...] Muda, rompiendo
Las hojas del clavel, como una nube
Que enturbia el cielo, Cuba viuda pasa...” (“Dos patrias”, VL, 134)

est intime (la perte de l'époux) mais a également une dimension historique : en effet, on peut entendre ici une allusion au sacrifice de leur vie par des milliers de combattants dans la guerre de Dix Ans. Dans son journal *Patria*, Martí reviendra au début des années 1890 sur ces morts héroïques et les familles qu'ils laissèrent derrière eux. Cette allusion aux conséquences concrètes de l'engagement pour la libération démultiplie le caractère pathétique de la représentation des souffrances de Cuba.

« Misérable », « esseulé », « captif », « esclave », « veuve » : le peuple cubain que dessinent les vers de Martí au fil de ses poèmes est donc un peuple éprouvé. Cette représentation est ancrée dans l'Histoire par des allusions historiques qu'éclaire le paratexte auctorial et éditorial. Comme nous l'avons vu à travers ces différents exemples, il peut s'agir du prologue au *Vers simples*, d'allusions aux grands personnages de Cuba ou encore d'allusions biographiques à l'exil de Martí. Mais, par ailleurs, l'emploi systématique d'un syntagme nominal pour représenter le peuple cubain, qui le décrit sans inscrire cette représentation dans un système temporel, tend à présenter ce fait historique comme une donnée éternelle, sans commencement ou fin. Les souffrances du peuple de Martí n'en paraissent ainsi que plus grandes. Enfin, la tonalité intime née de l'emploi dans de nombreuses pièces de la première personne du singulier et du procédé de l'identification, entre le *je* lyrique et son peuple, ou entre le peuple et le dédicataire du poème, donne à la représentation de ces souffrances la profondeur et l'intensité de l'élégie, en même temps que le choix de l'allusion de préférence à l'explicitation des références biographiques a pour effet de projeter cette représentation vers l'universel.

Représentations de l'oppression coloniale

Le poème XXVII raconte une nuit d'insurrection à La Havane, probablement celle du 22 janvier 1869, dite nuit de Villanueva, à travers les souvenirs du poète alors adolescent¹. Ce poème narratif décrit la violence de la répression :

L'ennemi brutal
Met le feu à notre maison :
Le sabre rase la rue
Sous la lune tropicale.
Peu se tirèrent sains et saufs

¹ Luis Toledo Sande, *Basket of flames. A biography of José Martí*, La Havane, Editorial José Martí, 259 p. P. 36.

Du sabre de l'Espagnol :
La rue, au lever du jour,
Était un ruisseau de cervelles.¹

La référence au pouvoir militaire péninsulaire est ici explicite : « le sabre de l'Espagnol² », tandis que la célébration de la bravoure des combattants situe la scène sur le plan géographique : « les vaillants havanais³ ». On note au passage que l'opresseur est désigné comme une entité presque abstraite par l'emploi du singulier (« l'Espagnol ») et par la métonymie qui représente les soldats à travers leur arme, tandis que la représentation des combattants cubains a plus d'épaisseur du fait de l'apposition d'une épithète, qui les caractérise, et de l'utilisation du pluriel qui en fait une image plus concrète.

Cette peinture de la violence militaire implacable concourt à une dénonciation de la domination espagnole sur Cuba qui se poursuit dans le poème XXIX, lequel met en scène les « fusils du roi⁴ ». L'allusion à la religion catholique, majoritaire en Espagne, qui est développée dans la deuxième strophe du poème : « Fêter le saint est loi / Du roi⁵ », encourage le lecteur à identifier le roi comme un monarque espagnol, peut-être Alphonse XII qui dirige le pays entre 1875 et 1885 après le renversement de la 1^{re} République. La place du poème dans le recueil conforte cette interprétation puisqu'il suit de près le XXVII, lequel fait référence à l'Espagne sans ambiguïté. Les soldats, désignés ici aussi par métonymie, ont commis un acte barbare : « L'enfant a été fusillé / Par les fusils du roi⁶ ». Cette métonymie, couplée au complément du nom « du roi », permet de désigner le roi comme responsable plutôt que ses soldats qui n'apparaissent que comme ses exécutants. À travers l'image de ce jeune garçon fusillé, la représentation du peuple cubain en martyr est déclinée sur le plan individuel.

¹ “El enemigo brutal

Nos pone fuego a la casa:

El sable la calle arrasa,

A la luna tropical.

Pocos salieron ilesos

Del sable del español:

La calle, al salir el sol,

Era un reguero de sesos” (*ILS*, 199, v. 1-8)

² “[el] sable del español” (*ibid.*, v. 6)

³ “Los valientes habaneros” (*ibid.*, 200, v. 18)

⁴ “Los fusiles del rey” (*ibid.*, 201, v. 4)

⁵ “Festejar el santo es ley / Del rey” (*ibid.*, v. 5-6)

⁶ “El niño fue fusilado / Por los fusiles del rey.” (*ibid.*, v 3-4)

Dans *Le baigne politique à Cuba*, texte en prose écrit par Martí après son séjour au baigne de La Havane en 1870¹, que certains comme Jean Lamore assimilent à un poème en prose², le poète décrit les sévices infligés à ses compagnons. Martí donne d'eux une série de portraits bouleversants : un vieillard de soixante-seize ans, Don Nicolás del Castillo, un autre vieillard ayant perdu l'esprit, Juan de Dios, ou encore un enfant de douze ans, Lino Figueredo, qui ignore jusqu'à la raison de son emprisonnement et se voit forcé de travailler dans les carrières alors que son corps se couvre des stigmates de la variole :

Un matin, le cou de Lino ne pouvait plus soutenir sa tête, ses genoux tremblaient, ses bras tombaient sans force de ses épaules ; un mal étrange parvenait à vaincre en lui cet esprit mystérieux qui l'avait gardé en vie jusqu'alors, qui avait gardé en vie Don Nicolás et tant d'autres, et moi-même. Ses yeux étaient cernés d'une ombre verte, des taches rouges se dessinaient sur son corps, sa voix s'exhalait comme un gémissement, ses yeux regardaient comme une plainte.³

Le pathos est ici le moyen rhétorique principal employé par Martí pour remporter l'adhésion de son lecteur, forcé de reconnaître dans ces traitements un acharnement coupable des autorités sur des personnes vulnérables et dont il est difficile d'imaginer qu'elles puissent représenter une menace pour le pouvoir. Publié en 1871 en Espagne où il fut déporté à la faveur d'une commutation de sa peine, ce texte est un acte d'accusation virulent adressé directement au pouvoir et au peuple espagnol. Les portraits individuels, représentations particulières et concrètes du martyr des Cubains, permettent de donner toute la mesure de la violence coloniale et servent le projet de dénonciation explicitement annoncé par le poète :

Qu'est-ce que ceci ? [...]
Un rien atroce, terrible, déchirant !
Et c'est vous, Espagnols, qui l'avez commis.
Et c'est vous qui l'avez approuvé.

¹ *El presidio político en Cuba* (OC, vol. I, 45-74)

² « *Le baigne politique...* est stylistiquement une pièce unique. [...] C'est un long poème hallucinant, de désolation et de compassion... ». Jean Lamore, *José Martí. La liberté de Cuba et de l'Amérique latine*, Paris, Ellipses, 2007, 283 p. P. 27.

³ “Una mañana, el cuello de Lino no pudo sustentar su cabeza; sus rodillas flaqueaban; sus brazos caían sin fuerzas de sus hombros; un mal extraño vencía en él al espíritu desconocido que le había impedido morir, que había impedido morir a don Nicolás y a tantos otros, y a mí. Verdinegra sombra rodeaba sus ojos; rojas manchas apuntaban en su cuerpo; su voz exhalaba como un gemido; sus ojos miraban como una queja.” (OC, vol. I, 65)

Et c'est vous qui l'avez applaudi.¹

Les figures historiques comme celles de Don Nicolás et de Lino Figueredo sont rares dans l'œuvre poétique de Martí, mais un poème de 1872 intitulé : « À mes frères morts le 27 novembre » célèbre la mémoire des huit étudiants en médecine fusillés le 27 novembre 1871 : « Campa ! Bermudez ! Alvarez ! Ce sont eux, / Le visage pâle, la mine calme² ». Dans ces deux textes, l'utilisation des noms propres apparaît comme une preuve, comme si le nom attestait de l'existence de la personne et, par suite, de la réalité des actes dénoncés par le poète.

Cependant les faits dramatiques ne sont pas l'argument ultime dans ces actes d'accusation poétiques. Dans *Le baigne politique à Cuba* les actes représentés prennent leur signification historique en fonction d'un réseau de notions morales. L'Espagne trahit la morale, la justice et l'honneur dans une répression qu'elle mène au nom de l'intégrité nationale :

Maintenant, approuvez donc la conduite du Gouvernement à Cuba.

Maintenant, les pères de la patrie, dites donc au nom de la patrie que vous ratifiez la violation la plus indigne de la morale, et l'oubli le plus absolu de tout sentiment de justice.³

L'évocation de l'exécution du 27 novembre 1871 est, elle, articulée autour de l'idée de despotisme. Le champ lexical de l'oppression, avec le terme « tyran » : « je haïs le tyran⁴ », son synonyme « despotes » : « Et ils implorent la grâce pour les despotes ! », et son antonyme

¹ “¿Qué es aquello? [...]”

¡Horrorosa, terrible, desgarradora nada!

Y vosotros los españoles la hicisteis.

Y vosotros la sancionasteis.

Y vosotros las aplaudisteis.” (*Ibid.*, 46)

² “A mis hermanos muertos el 27 de noviembre”. “¡Campa! Bermúdez! ¡Alvarez! Son ellos, / Pálidos el rostro, plácido el semblante” (*OC*, vol. XVII, 39)

³ Traduit par Lamore, in Lamore, *José Martí. La liberté de Cuba et de l'Amérique latine*, 2007, *op. cit.* P. 29.

“¡Sangre, siempre sangre!

¡Oh! Mirad, mirad.

España no puede ser libre.

España tiene todavía mucha sangre en la frente.

Ahora, aprobad la conducta del Gobierno en Cuba.

Ahora, los padres de la patria, decid en nombre de la patria que sancionáis la violación más inicua de la moral, y el olvido más completo de todo sentimiento de justicia” (*OC*, vol. I, 74)

⁴ “odié al tirano” (*OC*, vol. XVII, 35)

« martyrs » : « Vous les martyrs qui moururent »¹, caractérise le fait militaire sur le plan moral comme un acte arbitraire et injuste. C'est également l'idée de l'oppression qui apparaît dans un poème un peu plus ancien intitulé « Dix Octobre » célébrant le Cri de Yara marquant le début de la guerre de Dix Ans² :

Non, ce n'est pas un rêve : on entend retentir
du peuple de Cuba les accents belliqueux
et la fureur durant trois siècles contenue,
vient ébranler enfin l'oppression la plus noire³.

Le pouvoir espagnol y est désigné plus loin comme « le barbare oppresseur », et Cuba « rompt le carcan qui l'opprimait »⁴.

La figure du tyran apparaît également à plusieurs reprises dans le recueil *Vers libres*, où elle se décline au pluriel. Ainsi, dans le poème « Banquet de tyrans » :

Il y a une race vile d'hommes tenaces
Bouffis d'eux-mêmes, et qui tous sont formés,
Tous, de la tête aux pieds, de griffes et de dents⁵ (VL, 119).

Plutôt que l'oppresseur de Cuba, le tyran représente ici une catégorie morale dépeinte dans ses traits généraux, en empruntant à une imagerie fantastique qui n'est pas sans évoquer certains des *Caprices* (1799) du peintre et graveur espagnol Francisco de Goya⁶. Le présent de

¹ « ¡Y favor por los déspotas imploran! » (*Ibid.*, 39), « ¡Mártires que murieron » (*ibid.*, 40).

² Aussi appelé « Cri de la Demajagua ». Le 10 octobre 1868, Carlos Manuel de Céspedes, riche propriétaire terrien, libère tous les esclaves de sa propriété (Demajagua) et fonde avec eux une petite armée de libération avec laquelle ils tentent d'occuper la ville voisine de Yara. *Encyclopedia Universalis [Online]*, 2008, *op. cit.* Article « Cuba ».

³ José Martí, *Notre Amérique*, trad. André Joucla-Ruau, Paris, F. Maspero, 1968, 342 p. (« Les Textes à l'appui »). P. 297.

“No es un sueño, es verdad: grito de guerra
Lanza el cubano pueblo, enfurecido;
El pueblo que tres siglos ha sufrido
Cuanto de negro la opresión encierra.” (*OC*, vol. XVII, 20)

⁴ “El bárbaro opresor”; “Rompa Cuba el dogal que la oprimía” (*ibid.*)

⁵ “Hay una raza vil de hombres tenaces
De sí propio inflados, y hechos todos,
Todos, del pelo al pie, de garra y diente” (*VL*, 118)

⁶ En particulier la planche n°51, intitulée « Ils se font beaux » (“Se repulen”), qui représente un monstre ou démon doté d'ailes velues et griffues, et deux autres personnages d'apparence un peu plus humaine, l'un coupant les longues griffes crochues du pied du second. Voir en annexe, *infra*, p. 438.

l'indicatif et la formule « il y a » employés dans ces vers en font une définition. Aux côtés des tyrans et à leur service, les « vils » constituent une seconde catégorie :

À la table du banquet où s'assoient les tyrans
Ce sont des hommes que l'on sert : et ces êtres vils
Qui aiment les tyrans, dévorent empressés
Des autres hommes le cerveau et le cœur¹ (*ibid.*).

Enfin, la figure du martyr, leur victime, fait pendant aux deux catégories précédentes :

Mais quand ils plongent dans le plat
Leur main ensanglantée, du martyr assassiné
Jaillit une clarté qui les effraie²... (*Ibid.*)

Martyrisé, le poète l'est lui-même pour s'être vu dénier peu à peu tout moyen de subsistance par le régime de Barrios, au Guatemala, puis par les autorités cubaines au moment de son retour à La Havane³. Martí a ainsi été forcé à partir vers la seule terre américaine où un marché littéraire suffisant et la liberté d'expression lui permettront de vivre : les États-Unis. C'est depuis cette ville qu'il écrit « Banquet de tyrans »⁴ et interpelle ceux qui l'ont condamné à l'expatriation : « Tyrans : exilez donc tous ceux qui méritent / L'honneur de votre haine : – car ils sont déjà morts⁵ ! » (*VL*, 43). Comme dans le poème I de *Vers simples* l'emploi de la troisième personne du singulier (« le martyr »), puis du pluriel (« ceux qui méritent ») met à distance la charge émotionnelle que pourrait générer l'aspect biographique du poème au profit de la portée universelle du propos. Le tyran étant dépeint comme une catégorie morale traversant les siècles, le martyre subi par les Cubains élève ceux-ci au rang des grandes

¹ “A un banquete se sientan los tiranos
Donde se sirven hombres: y esos viles
Que a los tiranos aman, diligentes
Cerebro y corazón de hombres devoran” (*ibid.*)

² “Pero cuando la mano ensangrentada
Hunden en el manjar, del mártir muerto
Surge una luz que les aterra [...]” (*ibid.*)

³ Jean Lamore, *José Martí. La liberté de Cuba et de l'Amérique latine*, 2007, *op. cit.* « [...] à Ciudad de Guatemala, le climat a changé, on retire les charges d'enseignement aux Cubains », « il est refusé à Martí d'enseigner comme de plaider [à la Havane]. » P. 234.

⁴ Selon la table chronologique de la vie de Martí qui figure dans les *Œuvres complètes* du poète, la majorité des poèmes de ce recueil aurait été écrite à New York en 1882 (*OC, Guía*, 196).

⁵ “¡Tiranos : desterrad a los que alcanzan / El honor de vuestro odio: – ya son muertos!” José Martí, *Vers libres*, trad. Jean Lamore, Paris, Unesco, 1997, 221 p. (« L'Autre Amérique »). P. 42.

victimes de l'Histoire.

Le couple tyran-martyr, qui fonctionne comme un moteur dialectique dans l'œuvre poétique de Martí, construit ainsi une représentation du peuple cubain bien différente de la vision bucolique et pittoresque que pouvaient en avoir les Espagnols au XIX^e siècle. En effet, la poésie locale puisait son inspiration depuis les années 1840 dans la vie quotidienne et les coutumes et traditions créoles. Chez Plácido, Francisco Pobeda ou dans les *Romances cubaines* de Domingo del Monte, les paysans cubains (ou *guajiros*), leurs bals ou les combats de coqs¹ constituent des thèmes de prédilection. Ce courant culmine avec la publication en 1856 de *Rumeurs de la fourmi*, du Cucalambé², recueil dans lequel se cristallise le type du *guajiro* amoureux. Le critique cubain Cintio Vitier, spécialiste de l'œuvre de Martí et de la poésie cubaine, caractérise ce courant, qu'il désigne sous le terme de *costumbrismo*, comme un « processus de “cubanisation” extérieur de la poésie³ ». La peinture des coutumes et caractères locaux permettait, selon Vitier, d'affirmer une spécificité culturelle de l'île par rapport à sa métropole et, partant, d'être en mesure de demander un traitement particulier, voire l'autonomie, pour Cuba.

Martí avait peut-être en tête l'image du *guajiro* enamouré en écrivant ses « Rimes », déjà rencontrées dans l'étude de la représentation du territoire. Le poète y raconte la promenade d'un couple d'amoureux, « l'amant paysan » qui « chante bien et sait aimer » et « sa petite *guajira* aux joues rouges » qui échangent un baiser dans le bois, sur le flanc du mont Turquino⁴. Cependant ces vers, probablement œuvre de jeunesse⁵, sont les seuls de Martí dans lesquels on rencontre une évocation de caractères cubains proche du pittoresque. Sa représentation poétique du peuple cubain est donc cohérente avec ses prises de position radicales vis-à-vis du pouvoir espagnol. L'existence d'une identité spécifique de l'île ne

¹ Peints notamment par Ramón Veléz y Herrera, “La pelea de gallos”, in Real Academia Española, *Antología de poetas hispano-americanos*, 1893, *op. cit.* P. 199 *sqq.*

² Juan Cristóbal Nápoles Fajardo, *El Cucalambé, Décimas cubanas: selección de Rumores del hórmino*, Miami, Ediciones Universal, 1984, 160 p.

³ Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*, 1958, *op. cit.* P. 139. Un peu plus loin, il propose une désignation alternative : « cubanisation explicite » (“cubanización explícita”, P. 155).

⁴ “el amante campesino [...] canta bien y sabe amar”; “Guajirilla ruborosa” (“Rimas”, *OC*, vol. XVII, 240)

⁵ S'il faut en croire le premier huitain, ces « Rimes » auraient été écrites lors du séjour mexicain de Martí, soit en 1875-76 : « Oh, ma vie qui sur la cime/ de l'Ajusco vint trouver refuge » (l'Ajusco est un volcan mexicain). “Oh, mi vida que en la cumbre/ del Ajusco hogar buscó”. (*Ibid.*, 239)

semble pas faire de doute pour Martí et ses vers ne visent pas à la démontrer. En s’attachant plutôt à dépeindre une relation entre Cuba et l’Espagne profondément inique sur le modèle des types du tyran et du martyr, sa poésie apporte à la cause indépendantiste une justification morale qui s’appuie sur les sources religieuses chrétiennes communes à l’île et à la métropole : la figure du martyr éveille en effet le souvenir des premiers chrétiens, martyrisés par le pouvoir romain. On peut ajouter à ces sources religieuses des sources culturelles, si c’est bien l’influence des *Caprices* de Goya qu’on peut reconnaître dans le poème « Banquet de tyrans ».

Cette rupture vis-à-vis de la tradition poétique insulaire illustre la radicalisation d’une petite frange de la bourgeoisie créole sur la question du statut et de l’avenir de l’île. Il faut peut-être également voir là de la part de Martí une prise de distance vis-à-vis des contradictions et des limites du réformisme. Rappelons par exemple que del Monte était lié à l’une des familles esclavagistes les plus opulentes de Cuba, les Alfonso-Aldama¹, et que s’il milita contre la traite et en faveur d’un meilleur traitement des esclaves, il le fit pour des raisons essentiellement économiques² et préconisait *in fine* l’expulsion de tous les Noirs hors de l’île : « [Cuba] doit tout d’abord commencer par supprimer la traite, puis abandonner insensiblement l’esclavage, sans heurts et sans violence, et enfin se purifier de la race africaine³ ». On est bien loin de la conception inclusive de la nation cubaine portée par Martí, lequel célébrait l’engagement commun des Blancs et des Noirs dans la libération de l’île : « Sur les champs de bataille, en mourant pour Cuba, blancs et noirs ont vu s’élever dans les airs leurs âmes confondues », et proposait de dépasser la notion de race au profit de celle d’humanité : « “Homme” signifie plus que blanc, plus que mulâtre, plus que noir⁴ ».

Malgré ses limites, Martí respecte le mouvement réformiste et Domingo del Monte

¹ Karim Ghorbal, *Réformisme et esclavage à Cuba (1835-1845)*, Paris, Publibook, 2009, 720 p. P. 506.

² En vue de garantir le renouvellement de la population servile, de limiter les risques de révolte et le coût de la surmortalité. *Ibid.* Voir en particulier partie II, chap. 2 « La politique dite du “bon traitement” », p. 321-380.

³ “la tarea [...] de todo cubano de corazón y de noble y santo patriotismo, lo debe cifrar en acabar con la trata primero, y luego en ir suprimiendo insensiblemente la esclavitud, sin sacudimientos ni violencias; y por último, en limpiar a Cuba de la raza africana”. D. del Monte, in « Peligros de los planes anexionistas y conducta que deben observar los patriotas cubanos », Paris, 1848. Cité par Karim Ghorbal, *ibid.* P. 389.

⁴ « Ma race », in *Patria*, 16 avril 1893. “En los campos de batalla, muriendo por Cuba, han subido juntas por los aires las almas de los blancos y de los negros”; “Hombre es más que blanco, más que mulato, más que negro.” (“Mi raza”, *OC*, vol. II, 299). Sur ce point, voir *infra* le chapitre consacré à la question de l’esclavage.

lui-même est qualifié par le poète de « Cubain le plus vrai et le plus utile de son temps¹ ». On peut penser que le poète a pris en compte la différence d'époque et de contexte dans son évaluation des prises de position politiques de cette génération et que, s'il s'en démarque et choisit d'explorer une autre voie poétique et politique, il n'en conserve pas moins de l'estime pour le travail qu'elle a accompli en son temps.

Un peuple indigne ?

Le poème intitulé « À l'étranger » nous éclaire quant à lui sur le jugement porté par Martí sur certains de ses compatriotes contemporains :

Feuille après feuille de papier je consomme :
Traits, contes, fureurs, mots farouches
Pareils à des épées : Ce que j'écris,
Par pitié je l'efface, car le crime,
Après tout, le crime est celui de mes frères² (VL, 139).

Les juxtapositions et accumulations (« Traits, contes, fureurs, mots farouches ») du deuxième vers illustrent l'agitation des sentiments du poète, agitation que provoque sa colère mais également la difficulté à concilier celle-ci avec sa volonté de pardonner leur crime à « ses frères ». La strophe recueille l'évocation de ces deux dispositions d'esprit à part égale, deux vers et demi étant consacrés à chacune avec un vers central dans lequel s'effectue la transition de l'une à l'autre. La nature du crime est finalement révélée au terme de la strophe : « [...] ma patrie / Pense s'unir au barbare étranger³ ! » (VL, 139). Martí fait ici référence au projet annexionniste visant à rattacher le territoire cubain aux États-Unis. L'historien spécialiste de Cuba Paul Estrade nous rappelle dans un article sur le mouvement économique qui se développe dans l'île au début des années 1890 que :

[en] rapport avec la crise naissante, le regain des idées annexionnistes devient une composante clé de la situation. Ces idées, particulièrement puissantes au milieu du siècle, estompées pendant et après la Guerre de Dix Ans, ressurgissent au printemps 1890 sur des bases essentiellement économiques, et

¹ « Delmonte, el más real y útil de los cubanos de su tiempo », in *Patria*, 22 juillet 1893 (OC, vol. v, 282).

² « Hoja tras hoja de papel consumo:
Rasgos, consejos, iras, letras fieras
Que parecen espadas : Lo que escribo,
Por compasión le borro, porque el crimen,
El crimen es al fin de mis hermanos. » (VL, 138)

³ « [...] Mi patria / Piensa en unirse al bárbaro extranjero! » (*Ibid.*)

gagnent en un an presque tous les milieux de la bourgeoisie-qui-produit-pour-l'exportation.¹

Estrade rapporte en note les observations faites à l'époque par le consul de France à Cuba :

[celui-ci] notait le 14 mars 1890 qu'à l'annonce du budget 90/91, « presque tous (les propriétaires *españols* de sucreries) se rendant compte de la plus-value que prendraient leurs terres, sont devenus partisans de l'annexion aux États-Unis et ne cherchent point à le taire »².

L'allusion à ce projet apparaît à plusieurs reprises dans l'œuvre de Martí. Ainsi, dans son Prologue à *Vers simples* il évoque :

l'horreur et la honte que provoquait en moi la crainte légitime de voir les Cubains, d'une main parricide, apporter leur aide au plan insensé de séparer Cuba de la patrie qui la réclame et qui en elle se complète, la patrie hispano-américaine, pour le seul profit d'un nouveau maître insidieux³.

Le terme « parricide », qui désigne un acte considéré comme particulièrement monstrueux et contre nature, renforce et aggrave celui de « crime » utilisé dans « À l'étranger ». L'acte est d'autant plus barbare si on le juge à l'aune du sacrifice qu'a fait le père de sa propre vie dans le but de libérer sa terre et ses enfants, auquel fait allusion l'image de Cuba veuve dans le poème « Deux patries ». Avec ce parricide symbolique qu'est selon Martí l'abandon des aspirations indépendantistes des héros de la guerre de Dix Ans, ceux-ci trouvent la mort une seconde fois.

L'évocation des options s'offrant à Cuba délaisse donc le plan politique et économique pour le plan moral, les velléités annexionnistes étant critiquées au nom de normes données pour universelles. Martí conteste un choix politique et un comportement, plutôt qu'il n'attaque ou n'insulte des personnes en particulier. Taxer l'annexionnisme de parricide invite même, en quelque sorte, à cette compassion que le *je* lyrique déclare conserver pour ces Cubains dont il ne partage pas l'opinion : le parricide n'est-il pas aussi en définitive un crime contre soi-même, l'assassinat du père lésant indirectement celui qui le commet ?

Dans une lettre rimée à Néstor Ponce de León, Martí rapporte qu'on l'accuse d'avoir dénigré les annexionnistes dans l'un de ses discours :

¹ Paul Estrade, « Cuba à la veille de l'Indépendance : le mouvement économique (1890-1893). II. Bilan et essai d'interprétation », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol. 14 / 1, 1978, p. 353-380. p. 367 sq.

² *Ibid.* P. 368.

³ «el horror y vergüenza en que me tuvo el temor legítimo de que pudiéramos los cubanos, con manos parricidas, ayudar al plan insensato de apartar a Cuba, para bien único de un nuevo amo disimulado de la patria que la reclama y en ella se completa, de la patria hispano-americana» (*ILS*, 177.)

Il est venu me dire, Capriles,
Que quelqu'un à Broadway racontait
Que dans mon discours je m'exclamai :
« Les annexionnistes vils¹ ! »

Sa lettre vise à se défendre de cette accusation, son argument principal étant que l'insulte divise, quand l'union est impérative : « [...] il est plus vil que celui qui insulte / un peuple, celui qui le divise ». Le poète affirme un respect profondément démocratique pour les opinions divergentes de la sienne :

Que dirais-je de celui
Qui pense différemment, s'il
Me traitait de vil parce que
Nous ne sommes pas d'accord² !

Il veut convaincre et faire front commun face aux ennemis de la patrie :

Là où on ne pourra nous voir
Je dirai à mon frère véritable :
« Tu veux sur une couche étrangère
Mettre ta patrie, ton épouse ? »

Mais devant le tyran
Et devant l'étranger,
À celui qui l'injure je dirai : « Silence ! »
Je devrai crier : « Celui-ci est mon frère ! ».³

¹ “Viene a decirme Capriles

Que alguien dijo en Broadway

Que en mi discurso exclamé:

“¿Los anexionistas viles!” ”(OC, vol. XVI, 354)

La date de cette lettre (21 octobre 1889) suggère que le courant annexionniste était suffisamment développé à l'automne 1889 pour inquiéter Martí, c'est-à-dire cinq à six mois plus tôt que la date fournie par les notes du consul français à Cuba, citées par Estrade. Voir *supra*, p. 142.

² “¿Qué dijera yo de aquel

De opinión diversa, si

Me llamara vil a mí

Por no opinar como él!” (ibid., 356)

³ “Donde no nos puedan ver

Diré a mi hermano sincero:

“¿Quieres en lecho extranjero

A tu patria, a tu mujer?”

Pero enfrente del tirano

La nécessité d'une forme d'union sacrée ainsi que le respect de l'autre le conduisent donc à conserver une certaine mesure dans l'évocation poétique de ce qu'il considère pourtant comme une trahison de leur patrie par certains Cubains. Ces vers développent l'image de la nation comme famille, déjà suggérée par l'emploi du terme « frères » dans « À l'étranger » et qui réapparaît ici. L'image de l'épouse permet de décrire l'amour et la fidélité qui devraient caractériser la relation des citoyens à leur patrie, tandis que la « couche étrangère » suggère au contraire l'idée de prostitution. Il faut peut-être voir dans ce thème de la famille une réminiscence de la définition de la nation comme « famille spirituelle¹ » par Ernest Renan dans son discours à la Sorbonne de mars 1882, discours dont Martí a rendu compte dans le journal de Caracas *La Opinión nacional* en avril de la même année².

Martí a bien saisi les intentions qui sous-tendent l'adoption par la classe des industriels du projet annexionniste : la « trahison des aspirations nationales » populaires sincères « contre de mesquins avantages immédiats »³, selon les termes d'Estrade, transparait dans le poème « Lisière de palmeraies » dans lequel la patrie est qualifiée, explicitement cette fois, « d'infâme prostituée » :

Autrefois comme une demoiselle,
Candide, franche et belle,
La terre débordante,
Le sein empli de fruits [...]
Aujourd'hui, teintée de honte
Et craignant la lumière du jour [...]
Sans étoiles, sans cour, ni amour ni gloire,
Enveloppée dans le linceul de son histoire
Le long des places erre l'infâme prostituée.⁴

Y del extranjero enfrente,

Al que lo injurie: “¡Detente!”

Le he de gritar: “¡Es mi hermano!” ” (*Ibid.*, 357)

¹ Ernest Renan, *Qu'est-ce qu'une nation ?* Suivi de préface aux *Discours et conférences* et à *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, 2007, *op. cit.* P. 33.

² OC, vol. XIV, 449 *sq.* L'influence de Renan sur la conception martinienne de la nation est également perceptible dans un article de *La Nación* de Buenos Aires, du 20 mars 1885. Martí y reprend à son compte les traits principaux de la définition de la nation par Renan (OC, vol. X, 157).

³ Paul Estrade, « Cuba à la veille de l'Indépendance : le mouvement économique (1890-1893). II. Bilan et essai d'interprétation », 1978, *op. cit.* P. 371.

⁴ “Antes, como doncella,

La patrie ainsi personnifiée en fille des rues fait apparaître l'argent comme le cœur du problème. L'honneur de la nation toute entière est bradé par les annexionnistes contre l'espoir d'un gain financier individuel. C'est encore l'image de la famille qui apparaît en filigrane dans ces vers, « la demoiselle / Candide, franche et belle » évoquant une sœur ou une fiancée idéale que sa candeur et sa sincérité rendent proche. Ces vers relatent une éviction de l'Eden, « la terre débordante, / Le sein empli de fruits » étant perdue au profit de l'apparition d'une prostituée inspirant davantage la pitié que l'aversion. « Enveloppée dans le linceul de son histoire », elle reste irrémédiablement à distance, corrompue plutôt que corruptrice, et privée de l'« amour » et de la « gloire » auxquels pouvait prétendre la jeune demoiselle.

Le poème « Île fameuse » met en scène le *je* lyrique exilé qui observe des couples en train de danser :

L'homme dans son chagrin du rocher entrevoit
 Sur un fond tropical et joli, des galants
 Au teint blanc, et de noires Vénus, couronnés
 De fleurs nauséabondes et couvertes de boue :
 Ils passent en dansant : à chaque nouveau tour
 Sous leurs pieds délicats la terre se dérobe ¹! (VL, 75)

La référence n'est ici qu'à demi explicitée, et ce à travers trois éléments : le titre place la scène dans une île tandis que le groupe nominal « un fond tropical et joli » incite à

Cándida, France, bella,
 La tierra rebosada –
 Lleno el seno de frutas [...]
 ¡Hoy tinta de vergüenza
 Y medrosa del día [...]
 Sin estrellas, ni corte, amor ni gloria
 Envuelta en la mortaja de su historia,
 Por plazas va la infame prostituta!" (OC, vol. XVII, 282)

Cette personnification de la patrie en femme n'est pas sans évoquer l'image de Cuba en veuve dans le poème « Deux patries », en raison notamment du champ lexical de la mort que l'on peut relever ici.

¹ "El hombre triste de la roca mira
 En lindo campo tropical, galanes
 Blancos, y Venus negras, de unas flores
 Fétidas y fangosas coronados:
 Danzando van: a cada giro nuevo
 Bajo los muelles pies la tierra cede!" (VL, 74)

reconnaître dans cette île fameuse celle qu'on appelle, depuis Christophe Colomb qui l'a découverte, la perle des Antilles. Enfin, les « galants au teint blanc » et les « noires Vénus » évoquent la population mélangée de Cuba.

L'accusation portée par ce poème est moins évidente que la critique de l'annexionnisme dans les poèmes précédents. Celui-ci déchire le voile du romantisme pour faire apparaître Cuba dans sa vérité nue :

–Le voile s'est rompu : par une déchirure
De bel et clair azur, comme en met sur ses toiles
Au cœur de masses sombres le célèbre Díaz
L'homme dans son chagrin du rocher entrevoit¹ (*ibid.*).

Le tableau ainsi révélé est sinistre : sous les pieds des danseurs « la terre se dérobe » tandis que de leur bouche « jaillissent [...] de funestes / Oiseaux couleur de fiel, oiseaux de mort »² (*ibid.*). Les « fleurs nauséabondes et couvertes de boue » et « les lèvres fatiguées » qui se joignent « en un baiser démesuré »³ (*ibid.*), en plus de rompre avec les attentes d'un exotisme littéraire traditionnellement évocateur de sensualité et de nature enchantée, place la critique sur le terrain de la vertu, comme dans « Lisière de palmeraies ».

Le terme « galant » et le type de scène dépeinte (la danse) suggèrent un milieu social élevé : les fêtes galantes, représentées notamment par le peintre français Watteau au XVIII^e siècle, sont une tradition de divertissements aristocratiques de plein air. Ici c'est donc au travers d'une image poétique exigeant un décodage qu'est exprimée une critique contre une partie de la population cubaine, accusée d'être souillée de boue et, à la manière de Judas, de donner la mort par un baiser.

Dans le poème XLV du recueil *Vers simples* l'utilisation du nom collectif « race » donne une portée plus large à la condamnation : « On dit [...] que ta race déjà s'est éteinte⁴ ». Le *je* lyrique est ici représenté en train de se lamenter au pied des statues de marbre de héros :

La nuit, je leur parle !

¹ “– Rasgóse el velo : por un tajo ameno
De claro azul, como en sus lienzos abre
Entre mazos de sombra Días famoso,
El hombre triste de la roca mira” (*ibid.*)

² “Sáltanles de los labios agoreras / Aves tintas en hiel, aves de muerte.” (*ibid.*)

³ “[...] en ancho beso los gastados / Labios sin lustre ya, trémulos juntan” (*ibid.*)

⁴ “¡dicen [...] / Que ya se ha muerto tu raza!” (*ILS*, 209)

Ils sont alignés, et je passe
Entre leurs rangs. En larmes,
J’embrasse une statue : « Oh marbre,
On dit que tes fils boivent
Leur propre sang dans les coupes
Empoisonnées de leurs maîtres !
Qu’ils parlent la langue pervertie
De leur maquereau !¹

L’imploration des héros du passé met en avant la déchéance présente de leurs « fils » et de leur « race ». L’idée de la famille transposée à l’échelle nationale est une fois encore mise en avant, l’idée de race étant entendue comme une extension de la famille plutôt que comme la notion biologique contre laquelle Martí se bat². Au contraire de ce qui se passe pendant l’eucharistie, action de grâce rendue pour le sacrifice de sa vie par le Christ durant laquelle les fidèles boivent le vin représentant le sang du Sauveur, les fils de Cuba boivent ici leur propre sang dans une coupe empoisonnée. La superposition de ces deux images crée un parallèle entre le sacrifice du Christ pour la libération des Hommes et le sacrifice des héros morts pour la libération de Cuba.

On se souvient que le jeune Martí célébrait avec enthousiasme le Cri de Yara dans son poème intitulé « Dix octobre ! » :

Rendons grâce à Dieu : Cuba fièrement brise
le carcan de naguère ; elle peut redresser,
superbe et libre enfin, une tête indomptée³.

¹ “Hablo con ellos, de noche!

Están en fila: paseo

Entre las filas: lloroso

Me abrazo a un mármol: “Oh mármol,

Dicen que beben tus hijos

Su propia sangre en las copas

Venenosas de sus dueños!

Que hablan la lengua podrida

De sus rufianes! [...]” (*ibid.*)

² « “Homme” signifie plus que blanc, plus que mulâtre, plus que noir. » in “Mi raza” (« Ma race »), *Patria*, 16 avril 1893 (*OC*, vol. II, 299).

³ “Gracias a Dios que ¡al fin con entereza

Rompe Cuba el dogal que la oprimía

Y altiva y libre yergue su cabeza!” (*OC*, vol. XVII, 20)

Les Cubains se battant pour leur propre libération retrouvent leur dignité, quoiqu'en définitive le mérite semble en revenir à Dieu, auquel il faut rendre grâce, plutôt qu'à eux-mêmes. Quel chemin parcouru, et combien de déceptions peut-on soupçonner entre l'écriture de ce sonnet, publié en 1869 dans un journal de lycéens, et la rédaction de *Vers simples* vingt ans plus tard ! La description des fils des héros dans la pièce XLV n'est pas sans évoquer la classe des vils décrite dans le poème « Banquet de tyrans ». Dans ce dernier poème :

[...] ces êtres vils
Qui aiment les tyrans, dévorent empressés
des autres hommes le cerveau et le cœur¹ (VL, 119).

Dans le poème XLV, la progéniture décadente partage le pain des despotes : « ils partagent avec [leur tyran] le pain de l'opprobre² » et dévore elle aussi de la chair humaine, à cette distinction près qu'il s'agit de la sienne propre : « tes fils boivent / Leur propre sang ». Martí reproche à ses compatriotes de prêter main forte au pouvoir qui les opprime, mais aussi d'accepter leur sort et de renier leur héritage, familial et historique, en abandonnant la rébellion héroïque qui fut celle des combattants de 1868. « Lisière de palmeraie » fait une allusion très claire à cette période :

[...] les couleurs
Ennemies ornant leur bouclier. –
Et alors que la poitrine des braves
Sous la terre se consume de colère,
Sont satisfaits de l'être les esclaves³.

Les boucliers arborant les couleurs ennemies font probablement référence au Corps des Volontaires, une milice créole engagée aux côtés des soldats envoyés par la métropole et qui conduisit l'exécution des huit étudiants en médecine évoquée par Martí dans son poème « À mes frères morts le 27 novembre ». Le poète évoque également cette milice dans sa lettre rimée à Néstor Ponce de León :

¹ “[...] y esos viles

Que a los tiranos aman, diligentes
Cerebro y corazón devoran” (VL, 118)

² “[...] comen/ Juntos el pan del oprobio” (ILS, 209)

³ “[...] con los colores

Enemigos orlados los escudos. –

Y el pecho de los bravos

Debajo de la tierra ardiendo en ira,

Y contentos de serlo los esclavos –” (OC, vol. XVII, 283)

Ceux qui le fusil à l'épaule
L'âme noire et la robe blanche
Aidèrent à l'outrage fait
À leur patrie : ceux-là sont vils¹.

Cependant, le poème XLV contrairement à la lettre rimée, destinée à une lecture privée et non à la publication, ne désigne pas ce groupe en particulier mais la population cubaine dans son ensemble. La généralisation de la critique à l'ensemble des Cubains permet à la fois d'éviter de désigner un groupe ou des individus en particulier et de radicaliser la critique en présentant de Cuba une image volontairement très noire.

Il faut sans doute voir là l'expression d'un accablement profond, qui apparaît également dans « Lisière de palmeraie ». Le *je* lyrique y est présenté comme le seul à croire encore en la libération de Cuba :

D'un pas lent, pâle, apeuré,
L'ultime croyant,
Le front teinté d'un éclat funeste
Comme la pierre tombale recevant le rayon de la lune
Cherche pesamment,
Pour y mourir au moins,
L'autel immaculé du martyr
Sur lequel fut versé le sang des bons².

Ces vers transfèrent certains attributs de la religion : foi, sacrifice, autel, pureté, au nationalisme cubain. Le *je* lyrique se présente ici comme le dernier héritier d'une tradition en ruine : les souffrances du présent l'incitent à une évocation nostalgique d'une Histoire qu'il

¹ "Los que al hombre los fusiles,
Negra el alma y blanco el traje,
Ayudaron al ultraje
De su patria – esos son viles." (OC, vol. XVI, 355)

² "Con paso lento, pálido, medroso,
El último creyente,
De siniestro fulgor tinta la frente,
Como en fúnebre mármol luz de luna, –
Buscando congojoso,
Para morir al menos,
El ara immaculada del martirio
Donde cayó la sangre de los buenos. –" (OC, vol. XVII, 283)

aimerait pouvoir retrouver comme un lieu, chapelle ou temple.

Ce *je* lyrique nostalgique disparaît au profit d'un poète *vates* dans « *Pollice verso* », « l'ultime croyant » se faisant ici prophète pour livrer une vision hallucinée et apocalyptique des fautes de son peuple :

Ah quelle atroce vision ! ah quelle terrible
Procession de coupables ! Comme en une noire
Plaine je les contemple, effrayants, haletants,
Arbres privés de fruits, lianes séchées
Et pitoyables, en une funeste contrée
Où le soleil est sans clarté, l'arbre sans ombre !¹ (VL, 33)

Il n'est pas aisé de déterminer si la nation représentée ici est le peuple cubain ou le peuple espagnol. Les références bibliques qui abondent dans ce poème, notamment l'idée de la culpabilité et de son châtement, assoient la critique sur une culture religieuse et des valeurs issues de la métropole et communes aux deux terres. Par ailleurs, les souvenirs du bague du poète adolescent, sur lesquels s'ouvre le poème, évoquent la domination espagnole sur l'île et rappelle le texte en prose *Le bague politique à Cuba*, présenté plus haut, qui utilise le cas concret du bague pour révéler les violences perpétrées par les autorités espagnoles dans sa colonie. Cependant l'emploi de l'adjectif possessif « ma », appliqué au terme « nation », sème ensuite le trouble dans l'esprit du lecteur :

Il est des souvenirs qui brûlent la mémoire !
La mémoire est un roncier : mais la mienne
Est un panier de flammes ! À sa clarté
J'entrevois l'avenir de ma nation :
Et je pleure : Il est des lois en notre âme [...]
La faute est mère du châtement.²

¹ “¡Oh qué visión tremenda! ¡oh qué terrible
Procesión de culpables! Como en llano
Negro los miro, torvos, anhelosos,
Sin fruta el arbolar, secos los píos
Bejucos, por comarca funeraria
Donde ni el sol da luz, ni el árbol sombra!” (ILS, 101)

² “¡Recuerdos hay que queman la memoria!
¡Zarzal es la memoria: mas la mía
Es un cesto de llamas! A su lumbre
El porvenir de mi nación preveo:
Y lloro: Hay leyes en la mente, [...] La culpa

La faute morale que constitue l'existence du bague politique cubain étant imputable à l'Espagne plutôt qu'à Cuba, le lecteur est surpris que le *je* lyrique dise voir l'avenir de sa nation à la lumière de ses souvenirs du bague. La nation serait-elle alors la nation espagnole, entendue dans un sens large incluant Cuba ? Cette ambiguïté persiste dans la suite du poème, notamment dans l'évocation de l'esclavage :

Voyez-vous les esclaves ? Comme des corps sans vie
En grappes réunis, derrière votre dos
Ils seront là vie après vie, et vous du front
Livide et angoissé, cette sinistre charge
En vain vous halerez, jusqu'à ce que le vent
De votre châtiment barbare apitoyé,
Des atomes derniers ne fasse que poussière !¹ (VL, 31-33)

Contrairement au bague, l'esclavage concerne plus directement Cuba. Mais la péninsule n'est-elle pas également coupable de laisser hypocritement prospérer une traite clandestine dont s'enrichissent certains de ses représentants officiels corrompus² ? Enfin, « ces carrosses, ces blancs linges fins/ Amènes et légers, ce superbe coursier³ » (VL, 33), sont-ce les richesses accumulées dans l'île, ou celles que l'île rapporte à sa métropole ? L'absence d'une accusation explicite permet ici de réunir la colonie cubaine et sa métropole dans une peinture évocatrice du jugement dernier, critiquant ainsi de manière plus large tout un système colonial européen fondé sur une violence contraire aux enseignements du christianisme.

Es madre del castigo" (*ibid.*, 99)

¹ "¿Veis los esclavos? Como cuerpos muertos

Atados en racimo, a vuestra espalda

Irán vida tras vida, y con las frentes

Pálidas y angustiadas, la sombría

Carga en vano halaréis, hasta que el viento

De vuestra pena bárbara apiadado

Los átomos postreros evapore!" (*Ibid.*, 100 sq.)

² Selon Karim Ghorbal, c'est au capitaine général Miguel Tacón qu'il revient d'avoir, « institutionnalisé [le trafic clandestin]. [...] en dépit des instructions officielles qui lui étaient faites visant à interdire le trafic [...] il le favorisa à tel point qu'il l'institutionnalisait pour ainsi dire, puisqu'il touchait une certaine somme d'argent pour chaque esclave qui débarquait illégalement sur l'île [...] Il est évident que le capitaine général n'était pas le seul responsable de cet état de fait et qu'il pouvait compter sur l'appui officieux des plus hautes autorités péninsulaires. » Karim Ghorbal, *Réformisme et esclavage à Cuba (1835-1845)*, 2009, *op. cit.*, P. 483 sq.

³ "Las carrozas, las ropillas blancas / Risueñas y ligeras, el luciente / Corcel" (*ILS*, 101)

Vertus chrétiennes et civiles du peuple cubain

Dans *Le bagne politique à Cuba*, la représentation de cette violence qui s'exerce contre les martyrs sans défense permet de dépeindre en contrepoint les qualités propres de ceux-ci. C'est sans doute leur tranquillité dans l'épreuve qui frappe tout d'abord le lecteur. Martí dit de lui-même : « Et moi je ne sais toujours pas ce qu'est la haine », et du vieux don Nicolás « Castillo non plus n'avait pas de haine »¹. Ce refus de la part des prisonniers de haïr leurs tortionnaires malgré les souffrances qui leur sont infligées n'est pas sans rappeler certaines vertus prêchées par la religion chrétienne, au premier rang desquelles la patience, décrite par Saint-Augustin. « Patience de l'âme » et « patience dans les maux extérieurs », elle caractérise selon lui les martyrs :

Les martyrs ont soutenu l'un et l'autre combat. Car ils ont été rassasiés d'opprobres de la part des impies, et c'est ainsi que l'âme, saine dans un corps sain, endure en quelque sorte des maux qui lui sont propres ; puis ils ont été tourmentés dans leurs corps, enchaînés, emprisonnés, en proie aux horreurs de la faim et de la soif, torturés, sciés, hachés, brûlés, égorgés. Et tandis qu'ils souffraient ainsi dans leur chair de tout ce que peut inventer la cruauté la plus raffinée, ils tenaient leur âme soumise à Dieu dans un amour inébranlable.²

Cette croyance en Dieu, Martí affirme l'avoir conservée malgré l'expérience du bagne. Dès la première page de son pamphlet l'existence de ce lieu, présenté comme une « négation de Dieu », semble paradoxalement avoir renforcé sa foi : « Dieu existe, cependant, dans l'idée du bien qui assiste à la naissance de chaque être, et laisse dans l'âme qui s'incarne en lui une larme pure. Le bien est Dieu³ ». Dieu n'est pas perdu car Martí l'a rencontré chez ses compagnons d'infortune sous la forme du bien. C'est leur charité et leur bonté qui semblent le toucher le plus : ses personnages se montrent généreux et solidaires dans l'épreuve. Don Nicolás, par exemple, est plein de compassion pour le jeune Martí fraîchement arrivé au bagne :

Et me voyant, l'échine encore droite, et voyant mon chapeau que les criminels appellent ici avec

¹ «Y yo todavía no sé odiar.» (*OC*, vol. I, 58). «Tampoco odio Castillo.» (*ibid.*, 57)

² « De la patience », chap. X. Saint-Augustin, *Œuvres complètes*, XII, trad. Raulx, Bar-le-Duc, 1866. [En ligne: http://www.abbaye-saint-benoit.ch/saints/augustin/patience/index.htm#_Toc18926632] Consulté le 8 mai 2012.

³ «[...] aquella negación de Dios.

Dios existe, sin embargo, en la idea del bien, que vela el nacimiento de cada ser, y deja en el alma que se encarna en él una lágrima pura. El bien es Dios» (*OC*, vol. I, 45)

justesse *le cachet de la mort*, il me tendit la main et, baissant vers moi ses yeux desquels les larmes ne séchaient jamais, il me dit : *Le pauvre ! Le pauvre !*¹

Quant au jeune Lino Figeredo, « [il] porte discrètement la charge de pierres de Ramón qui défaille sous le poids² », quoique ce dernier soit de deux ans son aîné. La force physique du jeune paysan, qui résiste au travail forcé et à la variole, lui permet la persévérance dans sa pratique du bien, déchargeant les pierres de son camarade, l'aidant à se relever et prenant le risque d'être battu en lui portant de l'eau lorsqu'il défaille.

C'est donc parés de trois vertus chrétiennes : la patience, la charité et la force ou courage³, que les fils créoles sont dépeints par Martí tandis que la patrie espagnole est comparée au Balthazar de la Bible, dernier roi de Babylone : « [Cuba] surprendra Balthazar pendant le festin et sera pour le gouvernement négligent le *Mane*, le *Thecel* et le *Phares* des prophéties modernes⁴ ». Balthazar et sa suite profanèrent les vases sacrés, ramenés de Jérusalem par Nabuchodonosor, au cours d'un festin durant lequel trois mots sont tracés sur un mur par une main surnaturelle. Le prophète Daniel en explique au roi la signification : « *Mené* : Dieu a compté ta royauté : il y a mis fin. *Teqel* : Tu as été pesé dans la balance : ton poids ne suffit pas. *Perès* : Ton royaume a été divisé : il est remis aux Mèdes et aux Perses⁵ ». Balthazar est alors tué la nuit même et Darius le Mède lui succède au royaume, réalisant ainsi la prophétie.

De la même manière que Daniel, fils d'un peuple victime du roi de Babylone, confronte celui-ci à la parole de Dieu, les personnages martinieniens opposent à l'oppression espagnole la démonstration de leurs valeurs chrétiennes. En assimilant ainsi les Cubains au peuple juif, Martí leur fait acquérir la stature d'une victime qui a la capacité d'être menaçante malgré son apparente faiblesse. Leur manière de souffrir fait donc des personnages historiques

¹ “Y al verme erguido todavía, y al ver el sombrero que los criminales llaman allí *estampa de la muerte*, y bien lo llaman, me alargó su mano, volvió hacia mí los ojos en que las lágrimas eran perennes, y me dijo: *¡Pobre! ¡Pobre!*” (*Ibid.*, 56).

² “Lino le aligeraba a hurtadillas de su carga, y se la echaba a su cajón, porque Ramón se desmayaba bajo tanto peso” (*ibid.*, 70 sq.)

³ La charité est l'une des trois vertus théologiques définies par saint Paul dans le Premier Épître aux Corinthiens (I Co 13 : 13). La force, ou courage, est l'une des vertus cardinales enseignées dans le Livre de la Sagesse (Sg 8 : 7). La patience apparaît dans les béatitudes du Sermon sur la montagne (Mt 5 : 10).

⁴ “El sorprenderá a Baltasar en el festín, y él será para el Gobierno descuidado el *Mane*, *Thecel*, *Phares* de las modernas profecías.” (*OC*, vol. I, 56)

⁵ Daniel 5 : 26-28. *La Bible*, éd. Frédéric Boyer, Paris, Bayard ; Montréal (Québec), 2001, 3186 p.

évoqués par Martí dans *Le baigne politique à Cuba* davantage que des victimes de l'Histoire : l'affirmation de leurs valeurs leur permet d'en être des acteurs en rappelant à l'Espagne son indignité. Même si leur rôle se réduit temporairement à n'être que le « taon qui pique la gorge et la narine du lion espagnol, se pose sur sa tête et le lion se secoue en vain, et rugit en vain¹ », cette image illustre la capacité de nuisance du petit par rapport au grand.

Mais les Cubains firent plus en prenant les armes pour leur libération. Martí revient dans son journal *Patria* sur la tentative de ses compatriotes d'écrire leur propre Histoire. À travers les différents numéros de cette publication, Martí fait le portrait de nombreux personnages historiques. Les héros de la guerre de Dix Ans sont par exemple évoqués dans l'article « Les anciens s'en vont » qui revient sur le parcours de quatre combattants de second plan. Martí décrit les qualités de chacun. Silverio del Prado est « un vieux sage, d'un esprit rare, au corps robuste et petit et au visage inoubliable² » et Francisco Agüero « sortait des prisons et se sortait du danger rafraîchi et plus déterminé, comme le nageur sort de la vague³ ». Concrètes ou poétiques, ces représentations sont riches en détails et ainsi susceptibles de marquer l'imaginaire du lecteur.

Martí ne se limite pas aux combattants de 1868-1878 et rend hommage à tous ceux qui sont impliqués de près ou de loin dans la préparation de la lutte de libération à venir : Noirs comme Marcelino Valenzuela Bondi, Blancs comme Gabriel Torres y García, Cubains de l'intérieur comme Jesús Crespo, Cubains de l'exil comme les ouvriers de Ocala, pauvres comme la vieille Caroline, riches de naissance comme Francisco Lamadriz et riches par leur industrie comme Gabriel Torres, hommes et femmes de toutes origines, y compris espagnoles comme José Martínez. À travers le prisme de la guerre, il passe ainsi en revue les différentes facettes de la population cubaine.

Les articles renferment généralement un ou plusieurs petits récits permettant de saisir la personnalité de la ou des personnes évoquées. Le caractère de Marcelino Valenzuela Bondi est ainsi décrit au travers d'une anecdote :

C'est à Ceuta où il [Marcelino] vivait sans un sou que je le voyais vendre sa montre et sa chaîne pour couvrir l'indécatesse d'un Cubain qui avait péché et rendre ce que celui-ci avait pris afin que le

¹ «Cuba se ha convertido en tábano y pica sus fauces, y pica su nariz, y se posa en su cabeza, y el león en vano la sacude, y ruge en vano.» (*OC*, vol. I, 56)

² “[...] un anciano modoso, de rara cordura, de cuerpo recio y pequeño, y el rostro inolvidable” (*OC*, vol. IV, 370)

³ “De cárceles y de peligros salía más fresco y determinado” (*ibid.*, 371)

pêcheur ne soit pas envoyé au bagne¹.

L'emploi de l'imparfait de l'indicatif dans ce récit permet de donner à un événement qu'on peut supposer isolé : la vente de sa montre pour sauver un voleur du bagne, la valeur d'une habitude. Le récit est ainsi utilisé pour faire apparaître les qualités de l'individu, dans le cas présent la générosité de Marcelino. De la même façon, c'est la description des petits gestes qu'elle accomplit à la fin de sa semaine de travail qui permet de faire sentir la grandeur de la vieille Caroline :

Et lorsqu'elle touche la piètre paie de sa semaine, car des mains de soixante-dix ne peuvent plus faire beaucoup de travail, elle met dans une enveloppe quelques pesos pour un Cubain malade à Ceuta, et quelques autres dans une autre enveloppe pour un Cubain emprisonné sans raison à Cuba, et dans l'enveloppe qui reste elle met encore deux pesos qu'elle envoie au Club Cubanacan, parce qu'elle trouve que le président de ce club est un très bon Cubain et que Cubanacan est le nom qu'elle portait durant la guerre².

L'image, très picturale, de cette vieille dame exilée en Floride, qui a perdu son foyer et sa famille dans la guerre, glissant quelques pesos dans des enveloppes illustre l'abnégation et le don de soi de Caroline à la cause de la libération.

Les portraits de Martí, tantôt individuels, comme celui de « La bonne mère », tantôt collectifs, comme celui des « Femmes cubaines », précisent aussi souvent que possible le nom de la personne en question, parfois simplement son prénom : « Caroline l'ancienne³ », ou donne une précision géographique permettant la localisation : « Les Cubains de Philadelphie », « Les Cubains de Ocala ». Comme dans *Le bagne politique à Cuba*, ce type de précision fonctionne comme une preuve de l'existence des personnes mentionnées⁴, et donc une garantie de l'authenticité de l'histoire rapportée.

¹ “En Ceuta era donde había que verlo vivir, donde no tenía centavo suyo, o vendía el reloj y la cadena para cubrir la estafa de un cubano pecador, y poner lo que él había quitado, a fin de que no lo enviasen a presidio.” (*ibid.*, 427)

² “Y cuando cobra la semana infeliz, porque poca labor pueden ya hacer manos de setenta años, pone en un sobre unos pesos, para un cubano que está enfermo en Ceuta, y otros en otro sobre, para el cubano a quien tienen en la cárcel de Cuba sin razón, y en el sobre que le queda pone dos pesos más, y se los manda al Club Cubanacán, porque le parece cubano muy bueno el presidente de ese club, y porque ése, Cubanacán, es el nombre que llevó ella cuando la guerra.” (*OC*, vol. V, 16)

³ “la anciana Carolina” (*ibid.*)

⁴ Qui plus est, cela peut permettre à certains lecteurs de se reconnaître, comme les Cubains exilés à Philadelphie lisant dans *Patria* le compte rendu de la visite que leur a rendu le délégué du parti révolutionnaire.

Le poète, en faisant circuler ces historiettes, peut ainsi rassurer ses compatriotes sur leurs vertus civiles. Car « les Cubains passent pour inaptes à la République¹ » et Martí entend démontrer que « nous les Cubains nous possédons toutes les vertus nécessaires² ». Pour ce faire il doit battre en brèche les discours racistes, largement intériorisés par ses contemporains, affirmant la supériorité des Anglo-Saxons sur les Latino-Américains. Ainsi, l'article consacré à Gabriel Torres se conclut sur ces mots : « Et cet admirable Torres n'est ni Saxon, ni blond³! ». Les exemples de comportements généreux ou nobles sont autant de preuves de la valeur du peuple cubain et les portraits ont une visée ouvertement didactique : « Notre tâche est de démontrer à ce pays que nous ne sommes pas aussi incapables que la politique que nous rejetons⁴ ».

La forme de ces articles de *Patria* peut utilement être rapprochée de la tradition européenne de l'*exemplum* homilétique. L'historienne Marie-Anne Polo de Beaulieu, spécialiste de la littérature dite exemplaire, décrit l'*exemplum* comme une forme brève faisant appel aux sens, à l'imagination et aux sentiments plutôt qu'au raisonnement abstrait, un récit de caractère vraisemblable et facilement mémorisable. La structure stéréotypée de l'*exemplum* telle qu'elle apparaît au XIV^e siècle dans la *Scala Coeli* de Jean Gobi présente généralement quatre parties : une leçon théologique ou morale, un canal d'information (nom d'une œuvre ou nom d'un auteur), un récit et une morale⁵. Cette structure décrit remarquablement bien certains des portraits de *Patria*. Nous avons déjà vu comment Martí use du récit dans ces articles. Le canal d'information, c'est le journaliste, délégué du parti⁶, dont le sérieux et la respectabilité fournissent la garantie de l'authenticité du récit rapporté, en plus de l'utilisation des noms propres. Enfin, la leçon morale peut se présenter au début ou à la fin de l'article. L'article intitulé « Un espagnol », par exemple, s'ouvre sur ce qui ressemble à une leçon :

Il y a deux camps dans le monde : tous ceux qui abhorrent la liberté, parce qu'ils ne la veulent que

¹ “[...] pasan los cubanos por incapaces de la República” (*OC*, vol. IV, 425)

² “Pero les cubanos tenemos todas las virtudes necesarias” (*ibid.*)

³ “¡Y este admirable Torres, ni es sajón, ni es rubio!” (*Ibid.*, 426)

⁴ “Nuestro oficio es demostrar al país que no somos tan incapaces como la política que censuramos” (*OC*, vol. II, 51)

⁵ Marie-Anne Polo de Beaulieu, « Exemplum » [En ligne :

http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/EXEMPLUM_n.html] Consulté le 9 mai 2012.

⁶ Martí fut élu délégué du Parti Révolutionnaire Cubain lors de sa fondation le 10 avril 1892. Voir la chronologie de la vie de Martí dans *OC*, vol. XXVI, 200.

pour eux-mêmes, forment le premier ; ceux qui aiment la liberté et la veulent pour tous, forment l'autre¹.

Cette vérité générale est, dès la phrase suivante, illustrée à travers un cas particulier :

À Cuba, comme à Puerto Rico, les deux camps sont formés ainsi : les Espagnols et créoles d'âme autocrate espagnole sont d'un côté [...] et les Cubains avec les natifs d'Espagne qui, sous elle, voient leur âme libre offensée, ceux qui, comme l'Espagnol Mariano Balaguer qui vient de mourir à Cayo, lèvent leur verre au-dessus des fusils dans un banquet espagnol pour porter un toast « à un homme bon et libéral, à Carlos Manuel de Céspedes »².

L'illustration vient donc nettement affiner la leçon binaire délivrée dans la phrase introductive : car si Martí commence par diviser le monde en noir et blanc, l'exemple qu'il choisit pose clairement que ce n'est pas sa nationalité qui doit permettre de juger auquel des deux camps appartient un individu. Le corps de l'article est ensuite constitué de la description détaillée du banquet dans lequel Mariano Balaguer a défié l'autorité coloniale en rendant hommage au héros de Yara, Martí rappelant au passage les torts de l'Espagne envers Cuba. Enfin, l'article se clôt sur une leçon morale en forme d'adage : « Les Espagnols bons, ceux-là sont Cubains³ », qui vient boucler la boucle initiée par le titre de l'article (« Un Espagnol »).

La tradition européenne a depuis l'Antiquité compilé les *exempla* en recueils organisés alphabétiquement ou thématiquement et considérés comme une ressource précieuse pour l'écriture des discours. Martí s'éloigne radicalement de cette tradition en ce qu'il ne réutilise pas les récits qu'elle lui a légués. En produisant ses propres *exempla* il renouvelle le champ des vertus que, de son propre aveu, il « [se] plaît à propager⁴ ». Un certain nombre d'entre elles restent néanmoins issues de la tradition chrétienne, comme la générosité ou charité, déjà illustrée dans *Le baigne politique à Cuba* et illustrée dans *Patria* à travers l'exemple de Marcelino ou encore de Caroline. L'humilité en est une autre : Martí fait l'éloge de la vertu obscure, celle des petites gens :

¹ «El mundo tiene dos campos: todos los que aborrecen la libertad porque sólo la quieren para sí, están en uno: los que aman la libertad, y la quieren para todos, están en otro.» (OC, vol. IV, 389)

² «En Cuba, como en Puerto Rico, los dos campos son éstos: españoles, y criollos del alma autocrática española, están de un lado, [...] y los cubanos, y los naturales de España que bajo ella ven ofendidas sus almas libres, éstos, como el español Mariano Balaguer, que acaba de morir en el Cayo, levantan su copa por sobre los fusiles en un banquete español, para brindar “por un hombre bueno y liberal, por Carlos Manuel de Céspedes.” (Ibid., 389 sq.)

³ «Les españoles buenos, son cubanos» (ibid., 391)

⁴ «[...] a nosotros nos gusta propagar las virtudes.»(OC, vol. V, 15)

Qui lit les grands journaux de la Havane pourrait croire que tout dans la ville n'est que manque d'âme, répartition du butin des vols, ambition de café et littérature céleste ; mais il est nécessaire de lire, avec des yeux sagaces, le journal qui n'est pas publié, celui de la vertu qui attend, celui de la vertu obscure¹.

Patria se fait l'écho de ces petits actes emplis de grandeur, comme cette lettre des travailleurs de Ocala, dont Martí respecte l'anonymat mais diffuse et commente le contenu :

[...] on ne peut lire ces phrases d'une lettre d'Ocala sans respect : « À partir de cette date nous donnerons de notre pauvre salaire journalier la cotisation insignifiante de vingt centimes par semaine, destinés à la Révolution pour l'indépendance de notre patrie : Cuba ».

Point d'étalage de patriotisme, ni le désir que soit connu leur nom, ni un mot inutile !²

Ces deux derniers exemples nous montrent comment les valeurs chrétiennes sont articulées au nationalisme cubain, à travers l'amour de la patrie. Celui-ci est décrit dans le portrait de Gabriel Torres : « Et c'était une âme d'ange que celle de Gabriel Torres y García, le cœur lourd d'un homme qui ne pouvait parler de sa patrie sans trembler...³ ». Cet amour peut aller jusqu'au sacrifice, de soi ou des siens, dans le combat. Ainsi, le vieux Silverio del Prado n'hésite pas à se mettre en route malgré sa barbe blanche pour rejoindre les combats avec ses trois fils :

« Me voici, Monsieur, dit Silverio del Prado, pour que vous m'envoyiez à la guerre avec mes trois fils ». C'était Silverio del Prado qui avec ses trois fils avait déjà combattu dix ans !⁴

L'utilisation du point d'exclamation et du discours direct, Martí rapportant mot pour mot les paroles du vieil homme, témoigne du respect du poète pour ce sacrifice. Nul besoin ici de dicter la leçon morale que le lecteur devrait retenir de cet exemple, celui-ci étant présenté

¹ “Quien lee los diarios dominantes de la Habana, creará que todo en la ciudad es pobre de alma, y reparto de robos, y ambición de café, y literatura celestina; pero es preciso leer, con los ojos sagaces, el diario que no se publica, el de la virtud que espera, el de la virtud oscura.” (*Ibid.*)

² “[...] no se pueden leer sin respeto estas frases de una carta de Ocala: – “Desde esta fecha donaremos de nuestro pobre jornal la insignificante cuota de veinticinco centavos semanales, destinados a la revolución por la independencia de nuestra patria: Cuba”.

¡Ni un alarde de patriotismo, ni el deseo de que se conozcan sus nombres, ni una palabra de adorno!” (*OC*, vol. II, 50)

³ “Y era el alma de ángel del cubano Gabriel Torres y García, era el doloroso corazón de un hombre que no habla de su patria sin temblar...” (*OC*, vol. IV, 426)

⁴ “Aquí vengo, señor, dijo Silverio del Prado, para que me mande a la guerra con mis tres hijos”. ¡Era Silverio del Prado, que con sus tres hijos había peleado ya diez años!” (*Ibid.*, 371)

comme suffisamment explicite en lui-même.

De tels sacrifices figurent de façon récurrente dans *Patria*, mais aussi dans *Vers simples*. Il faut sans doute voir dans cet hommage rendu à l'héroïsme cubain l'illustration de la seconde partie de la définition de la nation comme âme spirituelle par Ernest Renan :

Une nation est une âme, un principe spirituel. Deux choses qui, à vrai dire, n'en font qu'une, constituent cette âme, ce principe spirituel. L'une est dans le passé, l'autre dans le présent. [...] La nation, comme l'individu, est l'aboutissant d'un long passé d'efforts, de sacrifices et de dévouements. Le culte des ancêtres est de tous le plus légitime ; les ancêtres nous ont faits ce que nous sommes. Un passé héroïque, des grands hommes, de la gloire (j'entends de la véritable), voilà le capital social sur lequel on assied une idée nationale.¹

Au travers d'exemples concrets comme celui de Silverio del Prado, *Patria* met en valeur ce passé commun fait « d'efforts, de sacrifices et de dévouements ». En célébrant le culte des grands hommes connus ou plus obscurs de l'île, Martí démontre la valeur des Cubains d'hier et d'aujourd'hui et, ce faisant, la légitimité de l'aspiration cubaine à l'indépendance politique.

Qui plus est, grâce aux ressources de traditions apostoliques chrétiennes remontant au Moyen-Âge, Martí s'appuie sur leur exemple pour prêcher les valeurs de la Révolution et de la future République. En ce sens, *Patria* peut donc être assimilé à une sorte de catéchèse civique mêlant, pour reprendre les termes de Renan, « [dans] le passé, un héritage de gloire et de regrets à partager, dans l'avenir un même programme à réaliser² ».

Conclusion

À travers ses saynètes et ses courts portraits, Whitman offre une vue d'ensemble de la diversité des styles de vie et des métiers de ses contemporains. Cette Amérique vivante, active et aux multiples visages est inscrite dans un présent intemporel par la forme du type. La figure du *b'huoy*, incarnation de valeurs masculines, populaires et démocratiques, apparaît de façon récurrente dans ce panorama, notamment sous les traits du *je* lyrique. Toutefois la structure même de la liste va à l'encontre d'une prédominance de ce type sur les autres représentations offertes : l'accumulation litanique des saynètes figure le groupe national comme un horizon.

¹ Ernest Renan, *Qu'est-ce qu'une nation ?* Suivi de préface aux *Discours et conférences* et à *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, 2007, *op. cit.* P. 33 sq.

² *Ibid.* P. 34.

Le *Cahier d'un retour au pays natal* oppose à l'imagerie raciste des Noirs, stéréotypes que déconstruit le poème, des portraits révélateurs de leur état présent de misère. À la visée dénonciatrice de l'oppression coloniale s'ajoute une visée critique, le récitant fustigeant les faiblesses morales de son peuple. Incarnées dans une géographie personnifiée ou exposées dans des anecdotes, celles-ci sont caractérisées par un excès dans le registre dépréciatif. La rédemption du récitant lui permet finalement de reconnaître à son peuple des qualités et valeurs positives, témoignages d'une ambition et d'une foi qui courent le risque de la réification identitaire. Cependant, la nature narrative du poème, récit du retour imaginaire du *je* lyrique dans son île natale, ancre la vision de celui-ci dans un ici et maintenant plutôt que dans l'éternel présent de la vérité générale.

Dans les poèmes de Martí, le peuple cubain est dépeint comme un tout, plutôt qu'à travers ses parties comme chez Whitman, et caractérisé par sa situation historique de victime d'un pouvoir tyrannique. La représentation de cette oppression et des choix politiques d'une partie du peuple cubain que le poète réprouve, si elle fait référence au temps présent, est également ancrée dans l'éternité des types moraux. La spécificité et l'individualité cubaine se dissipent ainsi dans le type abstrait. Enfin, les caractères historiques que dépeignent *Le baigneur politique à Cuba* et les articles de *Patria* apportent la preuve de la valeur du peuple cubain en même temps qu'ils sont offerts en exemples à suivre pour la lutte de libération à venir.

CHAPITRE TROIS :

LE POÈTE ET L'ESCLAVAGE

Whitman : « C'est moi l'esclave que les chiens traquent »

La crise politique de 1850

Le ton et le contenu des débats politiques de l'année 1850 sont reflétés dans les poèmes de Whitman parus dans la presse entre mars et juin de cette année¹. Dans « Chanson pour certains parlementaires », le poète utilise le surnom méprisant « face de pâte » (*dough-face*), déjà évoqué dans l'étude de la représentation du peuple² : « Nous sommes de dociles faces de pâte³ ». Lors de sa réédition en 1882, le titre sera même modifié pour devenir « Chanson des faces de pâte⁴ ». Whitman fait référence dans ce poème aux discussions du Congrès sur la question de l'extension de l'esclavage dans les nouveaux territoires gagnés à l'issue de la guerre contre le Mexique (Californie, Nouveau Mexique, Utah) : « Nous joignons nos hurlements aux leurs contre / La terre libre et l'«abolition»⁵ ». Le débat faisait rage depuis 1846 et la proposition de l'amendement Wilmot, opposant d'un côté les abolitionnistes et un nombre croissant de Nordistes inquiets de la menace de la concurrence que la main d'œuvre esclave pourrait faire peser sur les travailleurs blancs, et de l'autre les partisans de l'extension de l'esclavage arguant du principe de la souveraineté de chaque État⁶.

¹ Ceux-ci figurent parmi ses tout premiers poèmes publiés.

² Terme péjoratif apparu dans les années 1830 et désignant les politiciens du Nord travaillant pour les intérêts du Sud, cf. *supra*, p. 111.

³ «We are docile Dough-Faces» (*CPW*, 339)

⁴ Ce poème est révisé par Whitman lors de republication dans *Échantillons de jour* («Dough-face Song», *ibid.*).

⁵ «We join them in their howl against / Free soil and “abolition” » *ibid.*

⁶ Voir les paragraphes consacrés à l'amendement Wilmot, au débat sur l'esclavage dans les territoires et au compromis de 1850 dans *A People and a Nation: a History of the United States*, Dolphin, Boston / New York, Houghton Mifflin, 2007, 958 p. P. 364 *sqq.*

Dans ce contexte, le choix du terme « face de pâte » exprime d'emblée de quel côté se positionne le poète : pour l'amendement Wilmot et contre l'extension de l'esclavage. Dans l'ouvrage qu'il consacre aux années passées par Whitman au *Brooklyn Daily Eagle* en tant que rédacteur en chef, Thomas L. Brasher rapporte qu'il a résolument soutenu cet amendement dans les colonnes de ce journal¹. Le 1^{er} septembre 1847, par exemple, dans un article intitulé « Les travailleurs américains contre l'esclavage », il développe une critique argumentée de l'extension de l'esclavage au nom de la protection des travailleurs blancs². Whitman a finalement dû quitter son poste à la direction de l'*Eagle* en 1849, apparemment en raison de sa défense de l'amendement qui était contraire à l'orthodoxie du Parti Démocrate dont le journal était l'organe d'expression à Brooklyn³. Un an plus tard le poète choisit l'ironie et le sarcasme pour exprimer son indignation devant la conduite de certains représentants du Nord :

Principe - Liberté !- Foutaises !
Nous ne savons où les trouver.
Droit des masses – Progrès ! – Bah !⁴

Le rythme de ces vers hachés par la ponctuation (tiret et point d'exclamation) et la parataxe expriment une colère qui refuse ou est incapable de se couler dans la syntaxe plus articulée d'un discours argumentatif. C'est peut-être en raison de sa violence que Whitman choisit de ne pas apposer son nom à ce poème, qu'il signe du pseudonyme Paumanok⁵. Les

¹ « En tant que rédacteur en chef, Whitman se montrait soucieux de défendre “notre [son] propre sentiment” ; preuve en est sa persistance à défendre l'amendement Wilmot, contre la ligne dictée par le propriétaire de l'*Eagle* » (“As editor, Whitman was jealous of “*our own sentiments*”; ample proof is his persistence in supporting the Wilmot Proviso against the line taken by the proprietor of the *Eagle* [...]”) Thomas L. Brasher, *Whitman as editor of the « Brooklyn Daily Eagle »*, 1970, *op. cit.* P. 27.

² Walt Whitman, « American workingmen, versus slavery », *Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, 1 septembre 1847, p. 2.

³ Voir Thomas L. Brasher, *Whitman as editor of the « Brooklyn Daily Eagle »*, 1970, *op. cit.* P. 18 *sqq.* Whitman lui-même dira ultérieurement “Les problèmes dans le Parti Démocrate ont éclaté à cette période (1848-49) et j’ai fait scission avec les radicaux, ce qui a provoqué des disputes avec le patron et “le parti” et j’ai perdu mon emploi” (“The troubles in the Democratic party broke forth about those times (1848–49) and I split off with the radicals, which led to rows with the boss and “the party,” and I lost my place.”, *CPW*, 195 *sq.*).

⁴ “Principle—Freedom!—Fiddlesticks!

We know not where they’re found.

Right of the masses—Progress! —Bah!” (*Ibid.*, 339)

⁵ Paumanok, c’est-à-dire le nom que Whitman souhaite pour Long Island car plus « vrai », plus « juste ». Voir à ce sujet la partie consacrée à la représentation du territoire, cf. *supra*, p. 51 *sq.*

accusations qu'il porte sont, de fait, très dures. Le compromis alors en discussion, proposé par Henry Clay pour mettre un terme à la crise provoquée par l'absence d'accord sur l'amendement Wilmot, est présenté comme un abandon de grands principes (« Liberté », « Droits des masses ») et une trahison rémunérée :

Et si les enfants, en grandissant
Dans l'avenir lisent
Les choses que nous faisons, et de cœur et de bouche
Nous maudissent pour cet acte ?
Le futur ne peut nous atteindre ;
Le gain présent retient notre attention.¹

Progressivement dégoûté d'une vie politique gangrenée par une corruption généralisée², Whitman a conservé sa foi dans les principes de la Constitution et dans « les milliers de nobles cœurs au Nord, la totalité de l'Est et le géant de l'Ouest libre qui s'éveille, lesquels, certainement, quand le temps sera venu, renverseront [les grands propriétaires esclavagistes du Sud]³ ». L'abdication de certains représentants du Nord face à ceux qu'il décrit comme « une clique, vraiment petite en nombre⁴ », « quelques milliers de riches, “polis” et aristocratiques propriétaires d'esclaves⁵ », lui apparaît dès lors comme une trahison de ces masses d'ouvriers « honnêtes » et « travailleurs »⁶. La question de l'esclavage est donc

¹ “And what if children, growing up,
In future seasons read
The thing we do – and heart and tongue
Accurse us for the deed?
The future cannot touch us;
The present gain we heed.” (CPW, 340)

² L'organisation démocrate de New York située à Tammany Hall est restée célèbre pour son système de protection et de charité lui permettant de s'assurer les votes des New-Yorkais pauvres et des immigrés. Le chef de cette organisation, William M. Tweed, surnommé « Boss » Tweed, sera finalement condamné pour détournement en 1875. Voir The Library of Congress, « Today in History: December 4 » [En ligne : <http://lcweb2.loc.gov/ammem/today/dec04.html>] Consulté le 17 juin 2012.

³ “Thousands of noble hearts at the north – the entire east – the uprising giant of the free west – will surely, when the time comes, sweep over them and their doctrines”. Walt Whitman, « American workingmen, versus slavery », 1847, *op. cit.*

⁴ “And these – this band – really little in numbers” *ibid.*

⁵ “[...] the few thousand rich, ‘polished’, and aristocratic owners of slaves at the south” *ibid.*

⁶ “[...] the honest sawyer and mortar-mixer, too, whose sinews are their own – and every hard-working man” *ibid.*

abordée dans ce premier poème sous l'angle de principes abstraits, sans référence explicite au sort des esclaves autre que la qualification ironique du « trafic des esclaves nègres » comme « une brouille » :

Faut-il que les choses aillent bien mal
Pour qu'une brouille comme celle-ci
Déplacer et faire le trafic des esclaves nègres
Puisse ouvrir un abîme
La bouche ouverte toute grande pour « les deux grands partis »¹

L'image d'une trahison monnayée est reprise dans le second poème de Whitman publié cette année-là, intitulé « Le prix du sang », qui évoque la trahison du Christ par Judas :

Au temps jadis, quand il a fallu
Que le Beau Dieu, Jésus, finisse son œuvre sur la terre,
Alors est venu Judas, et il a vendu le Divin jeune homme,
Et reçu salaire pour son corps².

C'est sur cette dernière idée en particulier, l'argent reçu pour le corps d'autrui, que la suite du poème développe un parallèle avec l'esclavage :

Les cycles et leurs longues ombres ont avancé silencieusement
Depuis ces jours anciens [...]
À nouveau en voici un, qui dit
Que me donneras-tu, pour que je te livre cet homme³ ?

Ces vers et les suivants évoquent les esclaves fugitifs et ceux qui font métier de les traquer, l'allusion étant explicitée dans la dernière strophe : « Témoin de l'Angoisse – Frères

¹ "Things have come to a pretty pass,
When a trifle small as this
Moving and bartering nigger slaves
Can open an abyss,
With jaws a-gape for "the two great parties" " (CPW, 339)

² "Of olden time, when it came to pass
That the Beautiful God, Jesus, should finish his work on earth,
Then went Judas, and sold his divine youth,
And took pay for his body." (Ibid., 372)

³ "The cycles with their long shadows have stalked away silently forward
Since those ancient days [...]
Again goes one, saying,
What will you give me, and I deliver this man unto you?" (Ibid.)

des Esclaves¹ ». La question est centrale en 1850 puisque le compromis de Clay, qui sera finalement adopté à l'automne, propose de durcir la loi sur les esclaves fugitifs en permettant aux propriétaires de réclamer leurs esclaves échappés même si ceux-ci ont trouvé refuge dans un État du Nord². Ici, la trahison dénoncée par Whitman ne concerne plus les idéaux politiques, comme précédemment, mais les enseignements de la religion chrétienne : c'est la trahison d'un homme par un autre. L'esclave « injurié, châtié, jeté en prison », le corps « meurtri, en sang et ligoté »³, est dépeint comme une réincarnation du Christ :

Regarde, Libérateur
Regarde, Premier Né des Morts [...]
Vois comme tu es en des liens qui encore perdurent⁴.

Faire des esclaves des figures de martyrs chrétiens est un acte très fort à une époque où David Wilmot, artisan de l'amendement éponyme prévoyant l'interdiction de l'extension de l'esclavage dans les nouveaux territoires, se défendait de faire preuve de « sensiblerie sur la question de l'esclavage » et affirmait n'avoir aucune « sympathie malade pour les esclaves »⁵. De même, le choix du terme « libérateur » (*deliverer*) de préférence à « sauveur » (*savior*) prend tout son sens dans ce contexte où le camp des abolitionnistes s'élargit en réaction au durcissement de la loi sur les esclaves fugitifs.

Le dernier poème publié par Whitman en cette année 1850, « Dans la maison amie », utilise également une référence chrétienne, un verset du livre de Zacharie placé en exergue : « Et si quelqu'un lui demande : “Que signifie ces blessures sur tes mains ?”, il répondra : “Je les ai reçues chez des amis⁶!” ». Les politiciens du Nord, désignés comme « faces de pâte,

¹ “Witness of Anguish—Brother of Slaves” (*ibid.*, 373)

² Le passage de cette loi suscitera une très vive colère et un élan de protestation dans tout le Nord. Voir *A People and a Nation: a History of the United States*, 2007, *op. cit.* P. 366.

³ “Thou art reviled, scourged, put into prison”, “Bruised, bloody, and pinioned is thy body” (*CPW*, 373)

⁴ “Look forth, Deliverer,
Look forth, First Born of the Dead, [...]
See thyself in yet continued bonds” (*ibid.*)

⁵ “David Wilmot [...] denied having any squeamish sensitiveness upon the subject of slavery” or “morbid sympathy for the slave.” Cité dans *A People and a Nation: a History of the United States*, 2007, *op. cit.* P. 366.

⁶ *La Bible*, trad. Babut, Dieterlé, Margot, Ouellette, Péter-Contesse, Poirier, Saint-Arnaud, Sandevor, Villiers-le-Bel, Alliance Biblique Universelle, 1993, 1480-400 p. P. 797. J'ai légèrement modifié la traduction pour des raisons de cohérence avec le texte cité par Whitman.

lèche-bottes, poux de l'humanité¹ », sont le sujet de ce poème : ce sont donc les « amis » annoncés par le titre. De nouveau, le poète les accuse de corruption et de trahison :

Des hommes que les affres des héros,
Les hauts faits qui impressionneraient les dieux,
Le cri de celui qui se noie, les supplications des femmes [...]
Ne toucheraient jamais au cœur,
Mais seulement dans la poche².

Si cette pièce développe avant tout l'idée de la culpabilité des élus du Nord, tenus pour davantage coupables que ceux du Sud, on peut toutefois entendre dans l'évocation du noyé et des femmes suppliantes une allusion aux souffrances des esclaves, un point qui ne semble pas avoir été relevé jusqu'ici par les commentateurs de ce poème³. On peut voir par exemple dans l'image des « supplications des femmes » une référence discrète aux histoires poignantes de familles déchirées, hommes, femmes et enfants étant régulièrement vendus séparément. Dans son ouvrage *Cri de ralliement pour la liberté*, l'historien américain James McPherson note que « Cet éclatement des familles était le plus gros accroc dans l'armure des défenseurs de l'esclavage. Les abolitionnistes y ont enfoncé leur épée⁴ ». L'autobiographie de l'un des plus célèbres orateurs abolitionnistes de l'époque, Henry Bibb, intitulée *Récit de la vie et des aventures de Henry Bibb, un esclave américain, écrit par lui-même*, contient une scène de ce

““And one shall say unto him, What are these wounds in thy hands? Then he shall answer, These with which I was wounded in the house of my friends.” – Zechariah, xiii, 6.” (CPW, 373)

¹ “Doughfaces, crawlers, lice of humanity” (*ibid.*)

² “Men whom the throes of heroes,
Great deeds at which the gods might stand appal'd,
The shriek of the drown'd, the appeal of women, [...]
Would touch them never in the heart,
But only in the pocket.” (*Ibid.*)

³ Martin Klammer, qui s'est spécialisé dans l'étude des représentations de l'esclavage les plus précoces dans l'œuvre de Whitman, ne voit qu'un « seul poème, « Le prix du sang », [qui] pren[ne] en considération l'expérience de l'esclave » avant la publication de *Feuilles d'herbe* en 1855. Il me semble qu'il passe à côté des allusions contenues dans « Dans la maison amie », lesquelles sont suggérées par le thème même de ce poème. Martin Klammer, « Slavery and Race », in *A Companion to Walt Whitman*, Malden, Oxford, Victoria, Blackwell Publishing, 2006, p. 101-121. P. 104. Mais il est possible qu'il m'ait échappé qu'un autre critique ait déjà relevé ce point.

⁴ “This breakup of families was the largest chink in the armor of slavery's defenders. Abolitionist thrust their swords through the chink.” James M. McPherson, *Battle Cry of Freedom: The Civil War Era*, Oxford University Press, 2003, 947 p. P. 38.

genre, décrite en détail et illustrée d'une gravure¹. L'image de la noyade, elle, peut rappeler les morts tragiques d'esclaves se noyant en cherchant à s'enfuir ou mettant fin à leurs jours volontairement. En 1843, le journal abolitionniste de Boston *The Liberator*, fondé par William Lloyd Garrison, publiait l'histoire d'un certain George qui s'était jeté à l'eau avec une meule attachée autour du cou après que les héritiers de ses maîtres lui aient refusé la liberté qui lui avait été promise². Quatre ans plus tard, dans le *Récit de la vie de William Wells Brown, un esclave fugitif*, Brown rapporte comment une esclave a sauté par-dessus bord et s'est noyée après avoir été séparée de son compagnon et ses enfants³. L'identité des « héros » et la nature de leurs « hauts faits » est difficile à établir avec certitude. Whitman pensait-il aux hommes et femmes, blancs et noirs, impliqués dans les réseaux de passage clandestin du Sud vers le Nord, comme l'ancienne esclave Harriet Tubman qui aurait permis à près de trois cents esclaves de s'échapper vers le Nord⁴ ? Ou aux fugitifs eux-mêmes, affrontant les pires dangers pour échapper à l'esclavage ? L'absence d'indices plus précis ne permet pas de le dire.

Ces poèmes de jeunesse témoignent de l'intérêt de Whitman pour la vie politique de son pays et de la place que tient la question de l'extension de l'esclavage dans ses préoccupations en 1850. À la différence de ses écrits journalistiques, dans lesquels il se concentre sur les implications politiques de cette question d'actualité sans sembler s'inquiéter

¹ Voir en annexe l'extrait du texte et la reproduction de la gravure, *infra*, p. 439 sq. Henry Bibb, *Narrative of the Life and Adventures of Henry Bibb, an American Slave, Written by himself*, New York, Henry Bibb, 1849, 207 p. [En ligne : <http://docsouth.unc.edu/neh/bibb/menu.html>] Consulté le 13 juin 2012.

L'ouvrage publié en 1839 par Théodore Weld et la Société anti-esclavagiste américaine, intitulé *L'esclavage américain tel qu'il est : témoignages de mille témoins*, qui servira de source à la romancière Harriet Beecher Stowe pour la rédaction de *La Case de l'oncle Tom*, regorge de témoignages similaires. Cet ouvrage est accessible en ligne sur le site *Internet Archive* [<http://archive.org/details/americanslaverya1839weld>]. Consulté le 13 juin 2012.

² National Humanities Center, « Suicide among Slaves: A "Very Last Resort" », in *The Making of African American Identity*, vol. 1: 1500-1865, National Humanities Center, 2009. 2 vol. P. 4. [En ligne : <http://nationalhumanitiescenter.org/pds/maai/emancipation/text2/suicide.pdf>] Consulté le 13 juin 2012.

³ William Wells Brown, *Narrative of William W. Brown, a Fugitive Slave. Written by Himself.*, Boston, The Anti-slavery office, 1847, 110 p. P. 40. [En ligne: <http://docsouth.unc.edu/neh/brown47/menu.html>] Consulté le 13 juin 2012.

⁴ "[...] Harriet Tubman, herself an escapee in 1848, returned to her native Maryland and to Virginia nearly twenty times and through clandestine measures helped as many as three hundred slaves to freedom." *A People and a Nation: a History of the United States*, 2007, *op. cit.* P. 370.

du sort des esclaves, le problème est envisagé dans ses poèmes à la fois dans ses aspects politiques et humains. Peut-être faut-il voir là l'effet d'une sensibilisation progressive de Whitman à l'abolitionnisme. En novembre 1846 il écrivait : « Le fanatisme abominable des abolitionnistes a stimulé le sentiment inverse et ainsi retardé la fin même désirée par leur faction¹ ». Mais deux ans plus tard il louera Jefferson en tant qu'abolitionniste dans le premier numéro du *Brooklyn Freeman*². Brasher attribue une partie de ce changement à une conférence sur la liberté donnée à Brooklyn en décembre 1847 par un certain Giles, dont Whitman rendit compte dans l'*Eagle* en des termes très élogieux :

Les divines proportions de la liberté ont rarement été louées par des lèvres plus éloquents : rarement, si tant est que ce soit jamais arrivé, la nature maudite de la tyrannie et de l'esclavage, dans toute leur influence et leurs résultats, a été dépeinte en des mots plus frappants et plus clairs, ou avec autant d'enthousiasme³!

Pour Brasher la réaction de Whitman à cette conférence, caractérisée par un enthousiasme rarement rencontré dans ses articles suggère que :

sa tolérance à l'égard de l'esclavage, en tant que problème devant être traité par les États dans lesquels il existe, a peut-être été progressivement battue en brèche par les arguments persuasifs [...] des abolitionnistes⁴.

En dépit de cette sensibilisation progressive, Whitman n'a pas fait campagne pour l'abolition, conservant une position sur le sujet qu'on pourrait qualifier de centriste. Ainsi, s'il dénonçait en 1856 le durcissement de la loi sur les esclaves fugitifs et affirmait que celle-ci « doit être défiée dans tout le pays, au Sud comme au Nord, par la parole, la plume et, si nécessaire, par la balle et l'épée », il défendait en même temps l'idée que les esclaves fugitifs doivent être rendus à leur propriétaire : « Les esclaves fugitifs doivent-ils être rendus ? Oui, il

¹ “The abominable fanaticism of the Abolitionists has aroused the other side of the feeling – and thus retarded the very consummation desired by the A. faction” Walt Whitman, « Slavery in Louisiana », *Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, 7 novembre 1846, p. 2.

² Cité dans Thomas L. Brasher, *Whitman as editor of the « Brooklyn Daily Eagle »*, 1970, *op. cit.* P. 164.

³ “Rarely have the divine proportions of liberty been praised by more eloquent lips: rarely, if ever, has the accursed nature of tyranny and slavery in all their influences and results, been portrayed in words more effective and clear, or in a manner more enthusiastic” Walt Whitman, « The Worth of liberty », *Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, 10 décembre 1847, p. 2.

⁴ “Whitman’s response to this lecture – he very seldom expressed such unqualified approval of a lecture – suggests that his tolerance of slavery as a matter to be dealt with by the states in which it existed may have been disintegrated gradually by the persuasive [...] arguments of the abolitionists” Thomas L. Brasher, *Whitman as editor of the « Brooklyn Daily Eagle »*, 1970, *op. cit.* P. 165.

le faut. »¹. Cette apparente contradiction s'explique par l'affirmation que le respect de la Constitution est indispensable. De cela découle que les esclaves en fuite « ne peuvent être absous de leur service par aucune loi d'un autre État [que celui dont ils se sont échappés]² ». Mais à l'inverse la loi sur les esclaves fugitifs doit être remise en cause car « elle enfreint la totalité des conventions organiques [des États-Unis]³ ». Ainsi, au nom du droit des États, l'esclavage ne peut pas plus être imposé par le Sud dans les nouveaux territoires que le Nord n'a le pouvoir d'intervenir dans les affaires des États du Sud.

Si Whitman défend cette position d'une manière construite et argumentée dans sa prose, la poésie lui offre une liberté d'expression plus grande. Alors que ses écrits dans le *Brooklyn Daily Times* étaient dans une certaine mesure influencés par son employeur, les liens du quotidien avec le Parti démocrate ou encore le ton attendu d'un journaliste, la poésie lui permet d'utiliser l'affect à l'appui du raisonnement et des principes affirmés dans ses vers.

Visages de l'esclavage dans la première édition de *Feuilles d'herbe*

Après l'adoption du compromis de Clay (fin 1850) commence pour Whitman une période de silence qui va durer près de cinq ans, jusqu'à la publication de la première édition de *Feuilles d'herbe*. C'est pour le poète une époque de gestation et d'expérimentation durant laquelle il mûrit le vers libre qui lui deviendra caractéristique. Dans l'un de ses carnets, daté par le critique Andrew Higgins de la fin de l'année 1853, début 1854⁴, on peut lire : « Je suis le poète des esclaves, et des maîtres des esclaves⁵ ». Ce vers n'apparaîtra finalement pas dans

¹ “[the Fugitive Slave Law] is at all times to be defied in all parts of These States, South and North, by speech, by pen, and, if need be, by the bullet and the sword.”, “Must runaway slaves be delivered back? They must.” Walt Whitman et Edward F. Grier, *Notebooks and Unpublished Prose Manuscripts*, NYU Press, 1984, 362 p. P. 2132 sq.

² “[...] any person held to service or labor in one State under its laws, and escaping into another State, shall not be absolved from service by any law of that other State” *ibid.*

³ “[the Fugitive Slave Law] contravenes the whole of the organic compacts, and is at all times to be defied in all parts of These States” *ibid.*

⁴ Higgins propose des arguments très convaincants en faveur de cette datation plutôt que celle proposée par Edward Grier, voir Andrew C. Higgins, « Wage Slavery and the Composition of Leaves of Grass: the “Talbot Wilson” Notebook », *Walt Whitman Quarterly Review*, vol. 20 / 2, Fall 2002, p. 53-77. P. 54 sqq.

⁵ “I am the poet of slaves, / And of ^{the} masters of slaves” Walt Whitman, « I am the poet of slaves [brouillon manuscrit] » [En ligne: <http://bailiwick.lib.uiowa.edu/whitman/specres04.html>] Consulté le 16 juin 2012.

l'édition de 1855 ni dans les éditions ultérieures mais suggère l'importance de la question de l'esclavage dans la définition de la persona poétique whitmanienne. Le poète affiche l'ambition de réconcilier ces éléments conflictuels de la nation que sont le maître et l'esclave à travers le *je* lyrique :

Je suis le poète du corps
 Et je suis le poète de l'âme
 Les ^{Je vais avec} les esclaves ^{de la terre} ~~ont miens et~~
 Les ^{autant avec les} maîtres sont ~~miens tout autant~~ ^{illegible}
 Et je me tiendrai entre
 les maîtres et les esclaves,
~~Et je~~ Entrant dans chaque ~~et~~
 De façon à ce que chacun me comprenne
 également¹

Le *je* lyrique est conçu ici à la fois comme une instance de conciliation, sorte de juge positionné entre le maître et l'esclave, et un espace de dépersonnalisation dans lequel le poète peut se glisser dans la peau de chacun d'eux. Grâce à cette double posture, l'identification ne lui permet pas simplement d'expérimenter les positions antithétiques de l'esclave et du maître mais aussi d'être compris d'eux. Le critique Kenneth M. Price insiste dans son ouvrage *À Walt Whitman, en Amérique* sur l'originalité de cette proposition : le poète se distingue ici de la littérature abolitionniste en « accord[ant] le pouvoir de l'identification à l'esclave et au maître » alors que « dans la littérature abolitionniste c'est l'observateur compatissant blanc qui est transformé intérieurement et non, comme le propose Whitman, le Blanc et le Noir² ».

¹ "I am the poet of the body
 And I am the poet of the soul
 The ^{I go with} the slaves ^{of the earth} ~~are mine and~~
 The ^{equally with the} masters ~~are equally~~ ^{illegible}
 And I will stand between
 the masters and the slaves,
~~And I~~ Entering into both, ~~and~~
 so that both shall understand
 me alike" *ibid.* Le manuscrit est reproduit en annexe, *infra*, p. 441.

² "Whitman grants the power of identification to both master and slave. [...] In abolitionist literature it is the white sympathetic onlooker who is inwardly transformed, not – as Whitman has it – both white and black" Kenneth M. Price, *To Walt Whitman, America*, 2004, *op. cit.* [En ligne: <http://www.whitmanarchive.org/criticism/current/anc.00151.html#chap1>] Consulté le 4 juillet 2012.

L'esclave fugitif

Si cette déclaration d'intention radicale n'est pas reprise dans le texte définitif de « Chanson de moi-même¹ », ce poème évoque toutefois à de nombreuses reprises les esclaves et l'esclavage. Deux passages devenus célèbres sont centrés sur des esclaves fugitifs. Le premier est narratif :

L'esclave marron s'est arrêté chez moi, dehors,
Je l'ai entendu faire craquer les petites branches dans le bûcher,
Par la porte entrouverte de la cuisine je l'ai aperçu tout faible, tout boiteux,
Je suis allé au billot où il était assis, je l'ai fait entrer, je l'ai rassuré,
Lui ai apporté une pleine bassine d'eau pour son corps en sueur, ses pieds meurtris,
Lui ai donné une chambre communiquant avec la mienne, lui ai fait cadeau d'habits propres et
simples,
Je me souviens très bien de ses yeux roulant dans leurs orbites, de sa gaucherie ;
Je me souviens avoir mis des emplâtres sur les plaies de son cou, ses chevilles ;
Il est resté avec moi une semaine avant de se rétablir et de passer au Nord,
Je l'ai fait s'asseoir à ma table, mon fusil à chien posé dans un coin² (75).

Plutôt que l'arbitre du brouillon manuscrit, placé à équidistance de l'esclave et du maître, le *je* lyrique est ici partie prenante, apportant son aide au fugitif. Il l'accueille comme un égal en l'asseyant à sa table. Une attention importante est portée à ses souffrances : « ses pieds meurtris », « ses plaies », sa faiblesse générale sont notés et pris en considération. Mais le *je* lyrique est toutefois le personnage central de la scène et son principal acteur, apportant remède à un esclave qui reçoit ses soins passivement. Celui-ci est décrit indirectement comme étant du Sud (« avant de se rétablir et de passer au Nord »). Le fait que le *je* lyrique apporte

¹ Seul est demeuré le vers « Je suis le poète du corps / Et je suis le poète de l'âme », §21 (88), ("I am the poet of the body and I am the poet of the Soul", 40).

² "The runaway slave came to my house and stopt outside,
I heard his motions crackling the twigs of the woodpile,
Through the swung half-door of the kitchen I was him limpsy and weak,
And went where he sat on a log and led him in and assured him,
And brought water and fill'd a tub for his sweated body and bruis'd feet,
And gave him a room that enter'd from my own, and gave him some coarse clothes,
And remember perfectly well his revolving eyes and awkwardness,
And remember putting plasters on the galls of his neck and ankles;
He staid with me a week before he was recuperated and pass'd north,
I had him sit next me at table, my fire-lock lean'd in the corner." (31)

lui-même la bassine d'eau suggère qu'il n'a pas de domestique. C'est là une différence importante avec la scène de la *Case de l'oncle Tom* de Harriet Beecher Stowe dans laquelle une esclave en fuite est secourue chez un sénateur. Alors que le *je* lyrique de Whitman a lui-même entendu l'esclave faire craquer des branches, ce qui évoque dans l'imaginaire du lecteur une propriété de taille modeste, ce sont les domestiques noirs de M. et M^{me} Bird qui ont trouvé la fugitive¹. Le sénateur et son épouse, quoi qu'ils ne fassent pas partie de cette petite classe des planteurs décrits sans complaisance par Whitman le journaliste, sont donc relativement aisés². Le *je* lyrique appartient lui à cette majorité de Blancs du Sud qui ne possèdent pas d'esclaves et vivent très modestement, si ce n'est pauvrement, et pour lesquels Whitman professait dans une note non publiée sa sympathie :

J'espère qu'il est évident que lorsque nous arrêterons la progression de l'esclavage, nous ne ferons aucun mal au corps nombreux des gens ordinaires. – *Eux* ne possèdent pas d'esclaves. – *Eux* ne sont pas de grands propriétaires. – Nombre d'entre eux sont aussi travailleurs et aussi mal lotis que les Noirs³.

Ce passage de « Chanson de moi-même », qui retient d'abord l'attention du fait de la représentation des souffrances de l'esclave qu'il offre, s'avère donc représenter également ce troisième pôle de la société sudiste, relativement négligé par la littérature abolitionniste⁴. Le portrait qui en est brossé est complété par l'allusion au fusil posé dans un coin de la pièce. L'universitaire Christopher Beach l'analyse dans son ouvrage *Politique de la distinction* comme sous-entendant que le *je* lyrique est prêt à défendre l'esclave contre ses poursuivants⁵. S'il est difficile d'en être certain, ce geste exprime au minimum la confiance accordée au fugitif, tout comme la référence à la porte laissée ouverte entre les deux chambres⁶. Le fusil

¹ Harriet Beecher Stowe, *Uncle Tom's Cabin*, New-York, Londres, Penguin Classics, 1986, 629 p. P. 146.

² S'ils ne possèdent pas d'esclaves, leur comportement est toutefois « aristocratique » et « poli ». Voir *supra*, p. 163 et Walt Whitman, « American workingmen, versus slavery », 1847, *op. cit.*

³ “I suppose it is plain enough that when we stop the spread of slavery we do no harm to this numerous body of common people. – *They* own no slaves. – *They* are no great proprietors. – They are many of them as hard workers and as poor farers as the blacks.” Walt Whitman et Edward F. Grier, *Notebooks and Unpublished Prose Manuscripts*, 1984, *op. cit.* P. 2177.

⁴ Il s'agit là d'un autre point que la critique whitmanienne ne semble pas avoir relevé jusqu'à présent.

⁵ “[...] he will not only share his food, clothing, and house with the needy slave but will both defend his freedom ('my firelock leaned in the corner') and invite him to participate in the communal ritual of mealtime” Christopher Beach, *The Politics of Distinction: Whitman and the Discourses of Nineteenth-Century America*, Athens, University of Georgia Press, 1996, 217 p. P. 88.

⁶ Kenneth M. Price suggère une autre interprétation de cet élément : nous y reviendrons plus loin.

laissé à portée de main est également évocateur de la vie rude d'un homme habitué à la confrontation quotidienne du danger : on se figure un trappeur ou un chasseur, c'est-à-dire une incarnation de l'Américain moyen, libre et indépendant, dépeint tout au long de « Chanson de moi-même ». C'est un homme de la masse, sans distinction particulière, qui fait preuve d'un héroïsme banal, similaire à celui des pompiers volontaires de New York, en prenant le risque d'enfreindre la loi sur les esclaves fugitifs qui prévoit de punir toute personne qui viendrait en aide à un esclave en fuite. On remarque au passage que l'implication du *je* lyrique auprès de l'esclave fugitif est fortuite : c'est parce qu'il s'est retrouvé chez lui qu'il lui apporte son aide, sans que cela relève d'un projet délibéré de contrevenir à la loi. Le personnage met donc en œuvre un principe d'humanité ou de charité avant d'affirmer une position politique polémique. La plasticité du *je* lyrique, ici du Sud quoiqu'il se dise ailleurs de Manhattan¹, permet donc d'inclure pleinement le Sud dans cette représentation. Certes, Whitman n'explore pas ici la position du maître ainsi qu'il en faisait le projet dans son manuscrit, mais il évite cependant tout « fanatisme² » dans cette prise de position pour l'esclave.

Martin Klammer remarque avec justesse que « les gestes du *je* lyrique ne sont pas seulement humanitaires mais aussi intimes et physiques, comme s'ils étaient offerts par un camarade aimant³ ». La suite de sa lecture du passage est toutefois discutable. Selon lui, la faiblesse physique de l'esclave et le fait qu'il reçoive passivement l'aide du *je* lyrique sont conformes à la représentation romantique des Noirs comme « des enfants dociles et sans défense, une idée popularisée dans *La Case de l'oncle Tom*⁴ ». Il conclut :

Les Noirs étaient vus à cette époque, à l'instar des femmes, comme possédant les attributs de « douceur » et de « facilité à pardonner » « naturellement propres aux Chrétiens ». En réalité, la conception « féminine » des Noirs a contribué à un « intérêt renouvelé pour leur expatriation ou colonisation dans les années 1850 ». [...] Ainsi, le portrait chez Whitman de l'esclave fugitif « tout faible, tout boiteux », un récipiendaire féminisé et passif des actions du *je* lyrique contribue à la fois à

¹ « Pur produit de Manhattan, Walt Whitman : un kosmos! » (93), («Walt Whitman, a kosmos, of Manhattan the son», 43).

² Je reprends ici le terme employé par Whitman lui-même pour caractériser « la faction abolitionniste » dans son article « L'esclavage en Louisiane », cf. *supra*, p. 168 et Walt Whitman, « Slavery in Louisiana », 1846, *op. cit.*

³ «The speaker's actions are not just broadly humanitarian, but intimate and physical, as if extended by a loving comrade.» Martin Klammer, « Slavery and Race », 2006, *op. cit.* P. 107.

⁴ «[...] the “romantic racist” notion of blacks as helpless, docile children, an idea popularized by Harriet Beecher Stowe's *Uncle Tom's Cabin*.” *Ibid.*

donner un modèle de réponse humanitaire chez les Blancs et à démontrer l'existence de telles différences entre le *je* lyrique et l'esclave qu'une union plus définitive soit hors de question.¹

Il y a là un saut téméraire de la féminisation à l'expatriation : le fait que Beecher Stowe ou d'autres ait défendu l'idée de la colonisation du Libéria et produit des images de Noirs dociles n'implique pas que toute image de Noir infantilisé ou sans défense produite à la même époque équivaille à une apologie du renvoi des Noirs vers l'Afrique. Cela est d'autant moins vrai concernant Whitman que si son esclave est épuisé, le fait même qu'il se soit échappé est la preuve de son indocilité et qu'il n'est pas « sans défense », ayant trouvé suffisamment de ressources en lui-même pour fuir. Ceci est souligné par le fait qu'il n'implore pas l'aide ou l'intercession du Blanc, contrairement à la fugitive de Beecher Stowe qui, une fois réanimée de sa pâmoison par les bons soins de M^{me} Bird, supplie celle-ci de la protéger². La référence au fusil signale la reconnaissance de cette force potentielle de l'esclave, auquel le *je* lyrique choisit malgré tout de faire confiance y compris lorsqu'il est lui-même totalement sans défense, dans son sommeil. Par ailleurs, il l'assied à sa table quand le personnage de Stowe était soigné dans la cuisine, c'est-à-dire dans une pièce réservée aux serviteurs et aux femmes de la maison : il y a une condescendance très marquée dans le roman par la description du moment où M. Bird en personne franchit le seuil de cet espace domestique³. Enfin, il faut encore noter que le *je* lyrique donne à l'esclave les moyens de reprendre les forces dont il a besoin pour poursuivre sa route et devenir un homme libre comme lui. Dès qu'il est rétabli de cette faiblesse passagère, le fugitif redevient sujet de la phrase : « il passe au Nord » sans assistance extérieure, à la différence du passage vers l'Afrique que Beecher Stowe imagine se réalisant avec le concours des Blancs ou du fait que M. Bird emmène la jeune femme en sécurité en calèche⁴. Pour toutes ces raisons, il est

¹ "Blacks were seen at this time, like women, to possess the "natural Christian" attributes of "gentleness" and "the facility of forgiveness." In fact, the "feminine" conception of blacks contributed to "a revived interest in black expatriation or colonization in the 1850's" [...] Thus Whitman's portrayal of the runaway slave as "limpsy and weak," a feminized, passive recipient of the speaker's actions, works both to model a white response of humanitarianism and to demonstrate such differences between speaker and slave that a more permanent union is out of the question." *Ibid.* P. 108.

² Harriet Beecher Stowe, *Uncle Tom's Cabin*, 1986, *op. cit.* P. 145 sq.

³ *Ibid.* P. 145 sqq. Chaque aller-retour du salon à la cuisine est soigneusement souligné par l'auteur.

⁴ « Que l'église du Nord reçoive ces pauvres infortunés [...] et leur offre les avantages en termes d'éducation de la société républicaine chrétienne et des écoles, jusqu'à ce qu'ils aient atteint quelque maturité morale et intellectuelle, puis les assiste dans leur passage vers ces rives [du Libéria] » ("Let the church of the north receive these poor sufferers [...] to the educating advantages of Christian republican society and schools,

difficile de souscrire à l'analyse de Klammer. Au contraire, la relation d'intimité physique qui s'établit entre le fugitif et celui qui incarne une version sudiste de l'idéal américain rêvé par Whitman peut être lue comme un exemple de cet amour viril décrit dans « Calamus » et qui est une version exacerbée de la solidarité qui doit unir les citoyens.

Un second passage évoque le calvaire d'un esclave traqué :

L'esclave qui fuit les dogues, qui flanche dans sa course, appuyé sur une clôture, qui est en sueur,
Cette morsure d'aiguillon qui le pique aux jambes, au cou, chevrotine meurtrière ou balles,
Je le suis, je le sens.

C'est moi l'esclave que les chiens traquent, qui grimace de douleur dans leurs gueules,
Moi que terrassent l'Enfer, le désespoir, les salves impitoyables des fusils visant juste,
Mes mains qui agrippent le grillage de la clôture, mon flanc qui saigne, moi qui perds la liqueur de ma
peau, qui me vide,
Qui tombe dans l'ivraie, sur les pierres,
Les cavaliers éperonnent leurs montures renâclantes, stoppent net,
Agressent de quolibets mes tympan bourdonnants, m'assènent à toute violence sur le crâne leurs
coups de fouet¹ (111 sq.).

Il y a là une gradation dans la violence de la représentation puisque l'esclave est cette fois rattrapé par ses poursuivants sans que personne ne s'interpose pour sa protection. Contrairement à l'extrait précédent, le *je* lyrique est ici spectateur d'une scène qui éveille sa compassion, ou plus exactement il imagine cette scène vouée à se dérouler sans témoin mais dont la littérature abolitionniste avait déjà donné des descriptions marquantes². Comme s'il se laissait peu à peu envahir par la scène qu'il imagine, le *je* lyrique pousse l'empathie jusqu'à l'identification totale avec l'esclave traqué. En se projetant ainsi par la pensée dans le corps de l'esclave, Whitman réalise l'ambition énoncée dans son manuscrit d'« entrer » en lui. Sa

until they have attained to somewhat of a moral and intellectual maturity, and then assist them in their passage to those shores [of Liberia]”) *ibid.* P. 626.

¹ “The hounded slave that flags in the race, leans by the fence, blowing, cover'd with sweat,
The twinges that sting like needles his legs and neck, the murderous buckshot and the bullets
I am the hounded slave, I wince at the bite of the dogs,
Hell and despair are upon me, crack and again crack the marksmen,
I clutch the rails of the fence, my gore dribs, thinn'd with the ooze of my skin,
I fall on the weeds and stones,
The riders spur their unwilling horses, haul close,
Taunt my dizzy ears and beat me violently over the head with the whip-stocks” (55)

² Comme par exemple la poursuite de Scipio dans Harriet Beecher Stowe, *Uncle Tom's Cabin*, 1986, *op. cit.*
P. 346 (chap. XIX).

représentation est de ce fait doublement radicale : d'abord parce que c'est une tentative de comprendre les souffrances d'un être à qui la loi américaine refusait alors le pouvoir de se pourvoir en justice¹, et ensuite parce que cette projection est limitée à l'esclave, sans l'étendre au maître comme le poète en faisait le projet antérieurement. Il prend ainsi fait et cause pour l'esclave traqué, quoique sans accuser explicitement le maître ou le Sud.

Il y a dans cette identification une part de violence. L'écrivain britannique D.H. Lawrence reprochait à Whitman d'avoir mal compris le sens de la sympathie :

Whitman disait Sympathie. Si seulement il s'en était tenu à ça ! Parce que la sympathie signifie ressentir avec, pas ressentir pour. Il avait en permanence un sentiment passionné *pour* l'esclave noir, ou pour la prostituée, ou pour le syphilitique – ce qui veut dire se fondre. L'âme de Walt Whitman se coulant dans l'âme de tous ces autres².

En devenant lui-même l'esclave pourchassé, le poète ne prête pas sa voix à celui-ci, il ne transmet pas l'histoire qu'il lui aurait racontée mais la vit à sa place. On ne peut de ce fait pas exactement le qualifier de porte-parole, contrairement à la manière dont le *je* lyrique se décrit dans le second portrait de « Chanson de moi-même » : « Par moi toutes ces voix longtemps muettes, / Ces voix d'interminables générations de prisonniers, d'esclaves³ » (93). Au contraire : « pas besoin de demander au blessé ce qu'il ressent, puisque je deviens le

¹ La décision rendue par la Cour Suprême dans le cadre de l'affaire Dred Scott contre Sanford (1857) rendit explicite le déni jusqu'alors implicite du statut de citoyen aux esclaves (“[...] But it is too clear for dispute, that the enslaved African race were not intended to be included, and formed no part of the people who framed and adopted this [Declaration of Independence]. [...] And upon a full and careful consideration of the subject, the court is of opinion, that... Dred Scott was not a citizen of Missouri within the meaning of the Constitution of the United States, and not entitled as such to sue in its courts”, « Dred Scott case: the Supreme Court decision (1857) ». [En ligne : <http://www.pbs.org/wgbh/aia/part4/4h2933t.html>] Consulté le 17 juin 2012.

² “Whitman said Sympathy. If only he had stuck to it! Because Sympathy means feeling with, not feeling for. He kept on having a passionate feeling *for* the negro slave, or the prostitute, or the syphilitic - which is merging. A sinking of Walt Whitman's soul in the souls of these others.” D.H. Lawrence, « Whitman », in *Studies in Classic American Literature*. [En ligne : <http://xroads.virginia.edu/~HYPER/LAWRENCE/dhlch12.htm>] Consulté le 16 juin 2012. Je rejoins ici certaines des analyses développées dans Martin Klammer, *Whitman, slavery, and the emergence of Leaves of Grass*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1995, 176 p. C'est grâce à cet ouvrage que j'ai notamment eu connaissance de la critique de D.H. Lawrence.

³ “Through me many long dumb voices
Voices of the interminable generations of prisoners and slaves” (43)

blesse moi-même¹ » (112). En refusant le rôle de passeur le *je* lyrique se fait récipiendaire des souffrances de l'autre : « les tortures font partie de ma panoplie² » (*ibid.*) et les impose à son lecteur, celui-ci s'identifiant au *je* comme le *je* s'identifie à l'esclave. Il ne s'agit donc pas tant de représenter le point de vue de l'esclave que de le faire expérimenter³ au lecteur. La violence faite à l'esclave se propage ainsi au *je* et au lecteur, jusqu'à un point jugé insupportable :

C'est assez ! Cela suffit ! Arrêtons !

Comment avoir à ce point perdu conscience ? Qu'on s'écarte de moi ! [...]

Comment ai-je pu oublier les injures, les calomnies ?

Comment ai-je pu oublier l'amertume des larmes, les coups de matraque, la pluie des coups !⁴ (119)

Le poème pousse ainsi l'identification jusqu'à son extrême limite et expose le moment où la tentative de conciliation de la diversité par le *je* mène celui-ci à son propre éclatement.

Pour D. H. Lawrence, l'erreur de Whitman a consisté à « confondre la sympathie avec l'amour de Jésus et la charité de Paul⁵ ». De fait, le *je* lyrique se pare de certains attributs christiques, notamment la proximité avec les parias, les plus pauvres et ceux qui souffrent. Selon l'évangile selon saint Matthieu, le Christ dira aux siens :

« J'avais faim. Vous m'avez nourri.

J'avais soif. Vous m'avez donné à boire.

J'étais un étranger. Vous m'avez ouvert votre porte.

J'étais sans vêtements. Vous m'avez vêtu.

J'étais malade. Vous avez veillé sur moi.

J'étais au cachot. Vous êtes venu me voir. » [...]

« Croyez en ma parole, chaque fois que vous avez agi de la sorte avec le plus petit de mes frères, c'est

¹ "I do not ask the wounded person how he feels, I myself become the wounded person" (56)

² "Agonies are one of my change of garments" (*ibid.*)

³ Voir à ce sujet l'intéressant rapprochement proposé par Klammer entre Whitman et Frederick Douglass. Martin Klammer, *Whitman, slavery, and the emergence of Leaves of Grass*, 1995, *op. cit.* P. 125 *sqq.*

⁴ "Enough! Enough! Enough!

Somehow I have been stunn'd. Stand back! [...]

That I could forget the mockers and insults!

That I could forget the trickling tears and the blows of the bludgeons and hammers!" (60)

⁵ "Then Whitman's mistake. The mistake of his interpretation of his watchword: Sympathy. The mystery of SYMPATHY. He still confounded it with Jesus' LOVE, and with Paul's CHARITY." D.H. Lawrence, « Whitman », *op. cit.*

à moi que vous l'avez fait. »¹

La section dix-neuf de « Chanson de moi-même » fait écho à ces versets du Nouveau Testament :

Je tiens table ouverte, offre indifféremment ma viande aux faims naturelles,
Méchants comme justes ont place réservée,
Je ne veux voir discriminée ni mise à l'écart une seule personne,
Partant j'invite le parasite, le voleur, la maîtresse,
J'invite l'esclave lippu, le malade vénérien² (85 sq.)

Whitman infléchit dans ces vers l'évangile de Matthieu en évoquant principalement des personnes ayant fauté : parasite, voleur, homme et femme de mauvaise vie, plutôt que des victimes. Cette évocation est cohérente avec son ambition de représenter un homme moyen, ni particulièrement bon, ni particulièrement mauvais. En représentant l'esclave ici, le poète jette un certain trouble dans l'esprit du lecteur : sa présence dans cette liste semble signifier implicitement qu'il ne fait pas partie des justes. Mais au vu des fautes évoquées, on a du mal à classer ces pécheurs dans le rang des « méchants ». Dès lors, l'inclusion de l'esclave ne sert-elle pas à rappeler que celui qui n'a rien d'autre à se reprocher que son asservissement ne vaut ni plus ni moins que l'homme lambda, le pécheur sans envergure dans la réalisation du mal dans lequel chacun peut se reconnaître ?

Alors que l'esclave est ici montré au ban de la société, il figure dans la section quinze parmi les saynètes représentatives de la vie nationale : « Dans le champ de canne à sucre les têtes frisées manient la houe cependant que le contremaître surveille du haut de sa selle³ » (80). L'esclavage apparaît ainsi comme un élément de la vie économique américaine que ce vers ne remet pas en cause et l'esclave comme un élément de cette nation au même titre que l'immigré fraîchement débarqué évoqué dans le vers précédent⁴. Par ailleurs, la description ne suggère pas de violence particulière : chacun travaille et le contremaître n'est

¹ Matthieu, 25, 34-40. Frédéric Boyer, *La Bible*, Paris, Bayard ; Montréal (Québec), 2001, 3186 p. P. 2267.

² “This is the meal equally set, this the meat for natural hunger,
It is for the wicked just the same as the righteous, I make appointments with all,
It will not have a single person slighted or left away,
The kept-woman, sponger, thief, are hereby invited,
The heavy-lipp'd slave is invited, the venerablee is invited” (38)

³ Cf. *supra*, chapitre deux, p. 104.

⁴ “The groups of newly-come immigrants cover the wharf or levee” (35)

pas dépeint comme sadique ou cruel, à la différence, par exemple, du bien nommé M. Sévère brossé par Frederick Douglass dans son autobiographie¹. À l'échelle de l'ensemble du poème comme à l'intérieur de chaque strophe consacré à l'esclavage, la main que le *je* lyrique tend vers l'esclave paria évite donc de pointer vers l'esclavagiste un doigt accusateur.

L'esclave aux enchères

L'esclave en fuite ou au travail dans les champs de coton font partie du répertoire des scènes-types dans la représentation de l'esclavage aux États-Unis. La vente des esclaves aux enchères en est une autre. Whitman l'évoque brièvement dans la section quinze (« Sur l'estrade aux enchères, en vente une jeune quarteronne² », 80) puis la traite plus longuement dans « Je chante le corps électrique ». Cette scène occupe deux sections sur les neuf que compte le poème. La section sept est divisée en sept strophes. La première situe la scène ainsi que la position du *je* lyrique par rapport à cette vente. Celui-ci se tient d'abord en curieux, observant l'enchère publique : « (La scène se passe avant la guerre, c'est ma coutume d'assister à la vente des esclaves)³ » (152). Cette parenthèse à visée explicative donne à penser qu'il va décrire la scène se déroulant sous ses yeux. Cependant, dès le vers suivant il quitte sa place de spectateur pour s'impliquer dans l'action : « J'aide le vendeur, il est nul, il ne connaît pas son boulot⁴ » (*ibid.*).

La seconde strophe rapporte le discours qui est tenu sur le « corps d'homme mis aux enchères⁵ » (*ibid.*) : « S'il vous plaît, messieurs, contemplez-moi un peu cette merveille / Est-ce que la plus élevée des enchères du plus fortuné des acquéreurs sera suffisante : non⁶ ! » (*Ibid.*). À ce stade les propos pourraient être ceux du vendeur mais cette interprétation est démentie à la lecture des deux vers suivants qui traduisent la vision cosmologique de Whitman : « Pour ce corps, le globe est demeuré en gestation pendant des quintillions d'années sans vie animale ni végétale⁷ » (152 *sq.*). On comprend dès lors que le *je* lyrique a

¹ Frederick Douglass, « Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave », in *The Classic Slave Narratives*, New-York, Signet Classic, 2002, p. 325-436. P. 347

² «The quadroon girl is sold at the auction stand” (34)

³ «(For before the war I often go to the slave-mart and watch the sale)” (82)

⁴ «I help the auctioneer, the sloven does not half know his business” (*ibid.*)

⁵ «A man’s body at auction” (*ibid.*)

⁶ «Gentlemen look on this wonder, / Whatever the bids of the bidders they cannot be high enough for it” (*ibid.*)

⁷ «For it the globe lay preparing quintillions of years without one animal or plant” (*ibid.*)

pris subrepticement la place du vendeur. Comme dans la scène de l'esclave traqué, il se coule dans l'identité de l'autre, ici le maître, et réalise ainsi la seconde moitié du programme annoncé dans le brouillon manuscrit (« Entrant dans chaque¹ »). Cependant le *je* ne se contente pas de faire l'article de l'esclave mis en vente. En présentant le corps humain comme une chef-d'œuvre de la nature et l'aboutissement de millions d'années d'évolution, autant dire une merveille inestimable, il signifie implicitement que la vente ne peut avoir lieu. Le vers qui précède change ainsi rétrospectivement de sens (« Est-ce que la plus élevée des enchères du plus fortuné des acquéreurs sera suffisante : non !) : il n'est pas question de faire monter les enchères mais d'énoncer l'impossibilité même de celles-ci.

Les deux strophes suivantes sont centrées essentiellement sur le corps de l'esclave dans son apparence extérieure : musculature, membres, dos, mais également sur quelques traits de caractère et d'esprit : volonté, courage, vivacité. La structure du propos du vendeur est ainsi conservée : le *je* lyrique tient un discours descriptif, accrocheur et mettant en avant les qualités physiques et morales de l'individu permettant habituellement l'évaluation de sa valeur marchande. Cependant certains des substantifs choisis rompent avec l'horizon d'attente du lecteur par rapport à un discours esclavagiste reposant sur l'idée d'une infériorité raciale :

Dans ce corps, un cerveau, une boîte à surprises,
Dans ce corps, au bas de ce corps, une fabrique de héros.
Ces bras, ces jambes, rouges, noirs ou blancs, observez bien, n'ont-ils pas la finesse musculaire et nerveuse,
Si vous y tenez, nous irons jusqu'à les disséquer pour que vous voyiez bien
Exquise acuité des sens, flamme de vie dans les yeux, bravoure et détermination,
Carapace des muscles pectoraux, souplesse de l'axe du cou, des vertèbres, fermeté de la chair, bonne solidité des bras, des jambes,
Sans compter les merveilles cachées sous la peau !² (153)

On note en particulier l'insistance sur les capacités intellectuelles, mentionnées en tout

¹ "Entering into both" Walt Whitman, « I am the poet of slaves [brouillon manuscrit] », *op. cit.*

² "In this head the all-baffling brain,

In it and below it the makings of heroes.

Examine these limbs, red, black, or white, they are cunning in tendon and nerve,

They shall be stript that you may see them.

Exquisite senses, life-lit eyes, pluck, volition,

Flakes of breast-muscle, pliant backbone and neck, flesh not flabby, good-sized arms and legs,

And wonders within there yet." (82 *sq.*). J'ai légèrement modifié la traduction de Darras (« bravoure » plutôt que

« culot ») pour les raisons explicitées un peu plus bas.

premier lieu, l'évocation de l'héroïsme ainsi que l'attribution à l'esclave d'une qualité qui est dans un autre passage reconnue aux Anglais, la bravoure¹. L'esclave est également mis explicitement à égalité avec les autres hommes, de quelque couleur qu'ils soient (« rouges, noirs ou blancs »). Enfin, la proposition de disséquer les corps offerts aux enchères va à l'encontre du déroulement de la vente, les acheteurs potentiels venant chercher des esclaves prêts pour le travail, et non des cadavres. En poussant ainsi à son extrême le discours du vendeur sur sa marchandise, le *je* lyrique en démontre l'invalidité par l'absurde. Whitman coule donc à l'intérieur de la structure du discours esclavagiste un discours d'une teneur tout à fait opposée qui dément les fondements racistes du propos du vendeur.

Dans les strophes cinq et six, le discours quitte le visible pour l'invisible, évoquant ce qui court sous la surface de la peau : sang, cœur, passions. L'accent est mis sur ce qui est commun à tous les hommes : « Là où coule le sang / Ce bon vieux sang unique, ce brave liquide rouge universel² ! » (153). Au-delà des seuls aspects physiques, les émotions de l'esclave sont également révélatrices de son humanité : « Là où se dilate, là où gicle un cœur, où battent passions, désirs, projets, aspirations³ » (*ibid.*). Si le premier couple de termes pourrait ne référer qu'à des appétits lascifs, les termes « projets, aspirations » ajoutent une dimension morale, voire spirituelle à l'évocation. Après avoir subverti le discours esclavagiste, le discours whitmanien le supprime ainsi totalement et affirme sa visée dénonciatrice.

Le procédé de l'adresse rythme la fin de cette strophe et les suivantes : « Parce que vous croyez qu'incapables de s'exprimer dans le salon ou les salles de conférences ils n'existeraient pas⁴ ? » (*Ibid.*). Le *je* lyrique ne se contente pas de remettre en cause le jugement du lecteur sur les esclaves, mais questionne ses origines : « Et si l'on remontait le cours des siècles passés pour vous-mêmes, qui sait qui l'on trouverait au commencement⁵ ? » (154). Cette interrogation fait suite à l'évocation de la paternité possible de l'esclave : « Il n'y a pas qu'un homme devant vos yeux, mais un père d'hommes qui seront

¹ Whitman emploie dans les deux cas le terme *pluck*: "His was the surly English pluck" (58), (« un produit cent pour cent de bravoure anglaise », 115).

² "Within there runs blood, / The same old blood! The same red-running blood!" (83)

³ J'ai modifié la traduction de Jacques Darras car le terme « ambitions » choisi par lui peut s'entendre dans un sens plus terre à terre que le terme « aspirations ». "There swells and jets a heart, there all passions, desires, reachings, aspirations" (83)

⁴ "(Do you think they are not there because they are not express'd in parlors and lecture-rooms?)" (*Ibid.*)

⁵ "(Who might you find you have come from yourself, if you could trace back through the centuries?)" (*Ibid.*)

pères à leur tour, / Qui seront la souche d'États peuplés, de républiques florissantes¹ » (153). Klammer et Price voient dans ce vers une manière de « déplacer les Noirs vers une terre étrangère² ». Si Whitman « reconnaît la capacité des Noirs à s'autogouverner, il mentionne de façon significative “des républiques” plutôt que la République américaine³ ». Il est indéniable que ce vers n'est pas sans rappeler l'intérêt de l'époque pour le rapatriement des Noirs vers l'Afrique. Cependant, comme Price le fait lui-même remarquer, il y a là un écho très net avec cet autre vers de « Chanson de moi-même » : « Les femmes mûres pour la grossesse je leur fais des enfants deux fois plus forts, deux fois plus vifs / (À l'heure qu'il est j'éjacule le sperme de républiques mille fois plus arrogantes)⁴ » (122). Price analyse ce parallèle comme une manière de s'identifier aux Noirs. Mais l'emploi de la forme plurielle du terme « république » dans les deux cas est suffisamment frappant pour qu'on puisse se demander si ce n'est pas là une manière de désigner le système fédéral américain, à une époque où une portion importante du continent est destinée à rentrer à moyen terme dans l'Union sous la forme d'États semi-indépendants. Si ce point peut difficilement être établi avec certitude, on peut cependant aussi faire remarquer que ce vers ne doit pas être extrait de son contexte. Après l'évocation de l'homme noir comme source de vie, une question tend à estomper les limites entre les différentes « races » : « Qui peut dire quelle sera la descendance de sa descendance dans les siècles futurs ? » (154). En mettant cette question en parallèle avec celle sur le commencement, on peut entendre ici une allusion aux nombreux rejetons créoles engendrés par les propriétaires d'esclaves. Le lecteur blanc et l'homme noir ne sont donc pas seulement présentés comme semblables, ou égaux, mais comme partageant un futur commun. La référence aux républiques futures et l'éloignement qu'elle implique sont ainsi contrebalancés, ce qui n'est pas sans rappeler la manière dont les représentations des esclaves que nous avons étudiées jusqu'ici sont équilibrées : radicales sans « fanatisme ». Par ailleurs, ni Klammer ni Price ne relèvent le fait que la référence à la descendance glorieuse de

¹ “This is not only one man, this the father of those who shall be father in their turns, / in him the start of populous states and rich republics” (*ibid.*)

² “[Whitman] removes those black persons to foreign soil.” Martin Klammer, « Slavery and Race », 2006, *op. cit.* P. 111.

³ “Yet even in recognizing the capacity of blacks for self-government, Whitman significantly mentions “republics” rather than the American Republic, and thus avoids contemplating black involvement in U.S. political decision making.” Kenneth M. Price, *To Walt Whitman, America*, 2004, *op. cit.*

⁴ “On women fit for conception I start bigger and nimbler babes / (This day I am jetting the stuff of far more arrogant republics.” (62)

l'esclave est une façon de subvertir le discours utilitariste qui voit dans la reproduction un moyen, le seul encore légal depuis l'interdiction de la traite en 1817, de renouveler le stock de cette main d'œuvre.

La section suivante du poème reprend une forme identique, mais c'est un corps de femme qui est mis cette fois aux enchères. Une nouvelle adresse au lecteur explicite, s'il était besoin, l'affirmation d'égalité des êtres humains :

Avez-vous déjà aimé un corps de femme ?
Avez-vous déjà aimé un corps masculin ?
Ne comprenez-vous donc pas que quel que soit le pays, quelle que soit l'époque tous se ressemblent ?¹ (154)

Le corps humain est finalement sacralisé: « Non, rien de plus sacré que le corps humain² ! ». La section se clôt ainsi sur une ouverture vers une réflexion plus générale sur le corps, placé par Whitman à égalité avec l'âme dans « Chanson de moi-même » : « J'ai avancé que l'âme n'était pas plus que le corps³ » (138).

L'identification du *je* lyrique avec le maître ne le conduit donc pas tant à comprendre celui-ci qu'à prendre position contre la marchandisation de l'être humain. On pourrait cependant arguer que l'esclave est dans ce passage totalement réifié. Il ne fait aucun bruit ni aucun mouvement qui montrerait qu'il est en vie et le *je* lyrique fait jouer ses membres et plier sa colonne vertébrale comme il manipulerait un objet. Cette réification semble même avoir été accentuée par Whitman lors de sa révision du poème pour la seconde édition de *Feuilles d'herbe* en 1856, changeant le premier vers « un esclave aux enchères⁴ ! » pour la formule « un corps d'homme aux enchères ». La formulation est néanmoins à double tranchant. Certes, elle réduit l'esclave à son seul corps mais, en faisant disparaître le terme « esclave », Whitman indique d'emblée que sa description ne doit pas être confondue avec une simple anecdote ou un souvenir d'un voyage dans le Sud du pays. Plutôt qu'il ne tente de faire partager l'expérience de l'homme marchandé, ce poème s'adresse au maître ou au lecteur blanc sur la base du questionnement de ses préjugés, en faisant appel à l'idée développée par le philosophe transcendentaliste Ralph Waldo Emerson d'une « nature commune » que

¹ "Have you ever loved the body of a woman?

Have you ever loved the body of a man?

Do you not see that these are exactly the same to all in all nations and times all over earth?" (83)

² "If any thing is sacred the human body is sacred" (*ibid.*)

³ "I have said that the soul is not more than the body" (72)

⁴ "A slave at auction!" Walt Whitman, *Leaves of Grass*, Brooklyn, New York, 1855, 95 p. P. 80.

l'homme adulte découvre en toute personne et qui est Dieu :

Dans chaque conversation entre deux personnes, une référence tacite est faite à un tiers, une nature commune. Ce tiers, cette nature commune n'est pas sociale. C'est impersonnel. C'est Dieu.¹

C'est en transformant son rapport à lui-même par la reconnaissance de sa propre divinité, en tant que chaque être est selon Emerson « incarnation de l'esprit dans une forme² », que le lecteur blanc est invité par Whitman à reconnaître la divinité identique de l'esclave comme de toute autre personne : « Désirer voir Dieu plus nettement que maintenant, et pourquoi ? [...] Ne le vois-je pas sur le visage des hommes et des femmes, ou mon visage à moi dans la glace³ ? » (139). Ainsi qu'il l'écrit dans le poème « Visages » : « rouge, blanc, noir, tous sont divins⁴ ». Cette leçon sur la divinité du corps humain resitue donc le problème de l'esclavage à l'intérieur d'une interrogation plus vaste sur l'homme et le corps, d'où son inclusion dans le poème « Je chante le corps électrique ».

Lucifer

Dans un passage du poème « Les dormeurs » généralement désigné par les critiques comme le « passage Lucifer » Whitman évoque la souffrance morale de l'esclave :

Or Lucifer n'était pas mort... ou s'il l'était je suis son héritier affligé et terrible
On m'a fait du tort... Je suis opprimé... Je hais celui qui m'opprime,
Je vais le détruire, ou il faudra qu'il me relâche.

Maudit soit-il ! Comme il m'avilit,
Comme il donne des informations contre mon frère et ma sœur et reçoit paiement de leur sang,
Comme il rit alors que je regarde la boucle de la rivière derrière laquelle le vapeur qui emporte ma
femme a disparu.

Aujourd'hui cette grosse masse sombre qu'est la masse de la baleine... Elle semble mienne,

¹ "In all conversations between two persons, tacit reference is made, as to a third party, to a common nature. That third party or common nature is not social; it is impersonal; is God." Ralph Waldo Emerson, *Essays and English Traits*, 1841, *op. cit.* [En ligne: <http://www.bartleby.com/5/108.html>] Consulté le 15 juin 2012

Il a été établi que Whitman connaissait l'œuvre d'Emerson depuis au moins 1842, date à laquelle il rendit compte de l'une de ses conférences dans l'*Aurora*. Voir Martin Klammer, « Slavery and Race », 2006, *op. cit.* P. 45 *sqq.*

² "One mode of the divine teaching is the incarnation of the spirit in a form, – in forms like my own." Ralph Waldo Emerson, *Essays and English Traits*, 1841, *op. cit.*

³ "Why should I wish to see God better than this day? [...] / In the faces of the men and women I see God, and in my own face in the glass" (73)

⁴ "[...] red, white, black, are all deific" (363)

Prends garde, mon vieux ! bien que je sois étendu, somnolent et léthargique, mon coup vaut mort.¹

Le *je* lyrique se déclare d'abord l'héritier de Lucifer et s'identifie à sa colère. Il continue ainsi un mouvement d'englobement par la projection commencé au début du poème : le *je* s'identifie aux dormeurs qu'il contemple jusqu'à les absorber tous, morts et vivants, s'apparentant ainsi à une figure divine. Il est omniscient : « à moi ils ne peuvent rien celer, et en eussent-ils le pouvoir ne le feraient pas² » (564) et peut passer de l'un à l'autre sans limite.

La strophe suivante opère un saut de la figure de Lucifer à une figure d'esclave qui reprend l'image de la trahison et de la séparation des familles évoquées dans le poème de 1850 « Le prix du sang ». Mais, alors que ce poème insistait sur le caractère pathétique de la scène, ce passage porte l'accent sur la cruauté du traître qui « rit alors que je regarde la boucle de la rivière derrière laquelle le vapeur qui emporte ma femme a disparu » et sur la colère consécutive de l'esclave. On voit alors les vers précédents sous un autre jour. Qui est le *je* opprimé jurant de détruire celui qui le retient ? Est-ce Satan jeté au fond de l'enfer après avoir « men[é] au Ciel une Guerre impie³ », comme nous le décrit Milton dans le *Paradis perdu* ? Ou est-ce l'esclave enchaîné sur le sol américain ? Whitman fait ainsi presque se superposer les deux figures en assimilant leur colère l'une à l'autre⁴.

À la différence de ce qui a pu être noté à propos de l'épisode du fugitif, le *je* lyrique prête ici sa voix à l'esclave pour exprimer sa rage (« Maudit soit-il ! »), comme si, non content d'entrer dans son corps, il se laissait habiter par lui à la manière d'un rituel

¹ “Now Lucifer was not dead... or if he was I am his sorrowful terrible heir;

I have been wronged... I am oppressed... I hate him that oppresses me,

I will either destroy him, or he shall release me.

Damn him! How he does defile me,

How he informs against my brother and sister and takes pay for their blood,

How he laughs when I look down the bend after the steamboat that carries away my woman.

Now the vast dusk bulk that is the whale's bulk... it seems mine,

Warily, sportsman! Though I lie so sleepy and sluggish, my tap is death.” Walt Whitman, *Leaves of Grass*, 1855, *op. cit.* P. 74.

² “Only from me can they hide nothing, and would not if they could” (332)

³ “[...] [he] rais'd impious War in Heav'n” John Milton, *Le Paradis perdu. Paradise Lost*, trad. Armand Hiny, Imprimerie Nationale, 2001, 807 p. P. 64 *sq.*

⁴ Il me semble qu'il faut distinguer les deux figures malgré leur rapprochement et non pas les assimiler totalement comme le fait Ed Folsom. Ed Folsom, « Lucifer and Ethiopia. Whitman, Race, and Poetics before the Civil War and after », in *A Historical Guide to Walt Whitman*, New York, Oxford University Press, 2000, p. VIII-280. P. 52. Mais peut-être ne s'agit-il que d'une facilité de plume dans son article.

shamanique. Dans son article intitulé « Lucifer et Éthiopie : Whitman, la race et la poétique avant et après la Guerre Civile », Ed Folsom note que :

la tentative de Whitman de parler non pas *pour* l'esclave noir mais *en tant que* l'esclave noir, oscille bien sûr dangereusement entre la subjugation de l'esclave (qui semble ne pouvoir parler que quand le poète blanc s' imagine parlant comme un esclave noir) et la pleine reconnaissance de sa subjectivité (le poète s' imagine habité par un autre, en fait *habitant* un autre)¹.

Cependant la balance penche en faveur de l'esclave puisque, comme le fait remarquer Folsom, le *je* est finalement totalement oblitéré, ce qui est notable étant donné sa récurrence dans les deux passages consacrés aux esclaves fugitifs : il disparaît au profit d'un « il » qui n'est pas l'esclave mais celui qui le persécute et l'avilit.

Enfin, après l'évocation de la trahison qui justifie sa fureur, l'esclave menace : « Prends garde, mon vieux ! bien que je sois étendu, somnolent et léthargique, mon coup vaut mort ». Le risque latent de la violence s'incarne dans l'image de la baleine. Figure de puissance par sa taille et sa force, redoutée des marins dont elle peut faire chavirer les chaloupes d'un seul coup de queue, ici elle reste dangereuse bien qu'échouée sur la plage à demi-morte : son coup de queue pourrait tuer celui qui s'en approcherait imprudemment. Dans la promenade nocturne qu'est le poème « Les Dormeurs », Whitman explore ainsi les peurs inconscientes d'une Amérique encore marquée par la rébellion menée par Nat Turner en Virginie en 1831, qui avait fait une soixantaine de victimes blanches², et à une époque où les révoltes d'esclaves se multiplient³. Qui plus est, la baleine, parce qu'elle est liée dans l'imaginaire occidental à l'histoire de Jonas avalé pendant trois jours et trois nuits après avoir désobéi à un ordre de Dieu, suggère l'idée du châtement divin⁴.

¹ “Whitman’s attempt is not to speak *for* the black slave but to speak *as* the black slave, an act that, of course, hovers precariously between subjugation of the slave (who seems to be able to speak only when the white poet imagines himself speaking as a black slave) and full recognition of his subjectivity (the poet imagines himself inhabited by another, in fact *inhabiting* another).” *Ibid.* P. 51.

² Voir Hugh Brogan, *The Penguin history of the United States of America*, London; New York; Ringwood, Penguin books, 2001, 737 p. P. 284. On peut lire également quelques extraits de gazettes datant de 1797 compilés par l'université de la ville de New-York et l'université George Mason sur le site *History Matters* qui reflètent la peur générée dans le Sud des États-Unis par les événements de Saint-Domingue : « White Slaveowners Fear that the Haitian Revolution Has Arrived in Charleston, South Carolina, 1797 ». [En ligne : <http://historymatters.gmu.edu/d/6596/>] Consulté le 20 juin 2012.

³ “[...] Slave revolts in the South – already numbering in the hundreds, were multiplying”, Ed Folsom, « Lucifer and Ethiopia. Whitman, Race, and Poetics before the Civil War and after », 2000, *op. cit.* P. 49.

⁴ « Et Yhwh invite un grand poisson / pour avaler Yonah » (Jonas, 2, 1-11) *La Bible*, 2001, *op. cit.* P. 1078.

Si le terme Lucifer signifie à l'origine « le porteur de lumière » et désignait chez les Romains l'étoile du matin, l'assimilation entre Lucifer et Satan s'est développée depuis la traduction de la Bible en Grec et l'emploi de ce terme pour désigner un roi de Babylone tombé des cieux (Isaïe, 14, 12)¹. Cette assimilation s'est progressivement renforcée et apparaît notamment dans deux œuvres poétiques majeures bien connues de Whitman : *La Divine comédie* de Dante et *Le Paradis perdu* de John Milton², une intertextualité qui ne semble pas avoir été commentée par le critique whitmanienne³. Le poème épique miltonien s'ouvre sur

¹ "O.E. Lucifer "Satan," also "morning star," from L. Lucifer "morning star," lit. "light-bringing," from lux (gen. lucis) "light" (see light (n.)) + ferre "carry" (see infer). Belief that it was the proper name of Satan began with its use in Bible to translate Gk. Phosphoros, which translates Heb. Helel ben Shahaar in Isaiah xiv:12 -- "How art thou fallen from heaven, O Lucifer, son of the morning!" [KJV] Because of the mention of a fall from Heaven, the verse was interpreted by Christians as a reference to Satan, even though it is literally a reference to the King of Babylon." Douglas Harper, « Online Etymology Dictionary », *op. cit.* Le terme Lucifer est employé dans Isaïe 14, 12 aussi bien dans la traduction autorisée par le roi Jacques que dans la révision de cette dernière proposée par l'Américain Noah Webster en 1833.

² « Mais il nous déposa tout doucement / dans l'abîme qui dévore Lucifer et Judas », *Enfer*, chant XXXI ("Ma lievemente al fondo che divora / Lucifero con Giuda, ci sposò", Dante Alighieri, *La Divine comédie. L'enfer*, trad. Risset, Jacqueline, Paris, Flammarion, 1985, 376 p. P. 284 sq.). Également dans l'*Enfer*, chant XXXIV. *Ibid.* P. 308 sq.

« [...] lorsque fut tombé du Ciel *Lucifer* / (Ainsi nommé parce que plus brillant jadis [...]) » ("[...] after *Lucifer* from Heav'n / (So call him, brighter once amidst the Host of Angels [...])" livre VII, John Milton, *Le Paradis perdu. Paradise Lost*, 2001, *op. cit.*, P. 445 sq.). Également dans les livres V (P. 358 sq.) et X (P. 636 sq.).

Dante est cité par Whitman parmi ses lectures formatrices : « J'ai lu avec attention l'Ancien et le Nouveau Testament, et absorbé [...] Shakespeare, Ossian, [...] Homère, Eschyle, Sophocle, le vieux Nibelungen allemand, les poèmes antiques hindous, et un ou deux chefs-d'œuvre, parmi lesquels Dante » ("I went over thoroughly the Old and New Testaments, and absorb'd [...] Shakspeare, Ossian, [...] Homer, Eschylus, Sophocles, the old German Nibelungen, the ancient Hindoo poems, and one or two other masterpieces, Dante's among them.", Walt Whitman, *Leaves of Grass and Selected Prose*, 1950, *op. cit.* P. 553). Concernant Milton, Whitman reprend à son compte son ambitieux projet de « justifier les voies de Dieu devant les hommes » (John Milton, *Le Paradis perdu. Paradise Lost*, 2001, *op. cit.* P. 62 sq.): « j'avais eu l'envie de tenter un récit digne de cette foi et cette acceptation (« justifier les voies de Dieu devant les hommes », selon l'expression bien connue et ambitieuse de Milton) qui est le fondement de l'Amérique morale » ("I had had a desire to attempt some worthy record of that entire faith and acceptance ("to justify the ways of God to man" is Milton's well-known and ambitious phrase) which is the foundation of moral America", Walt Whitman, *Leaves of Grass and Selected Prose*, 1950, *op. cit.* P. 557.).

³ M. Wynn Thomas discute de l'influence de Milton dans la conception whitmanienne du kosmos mais pas à ma

l'image de l'ange rebelle enchaîné, traditionnelle dans l'iconographie religieuse occidentale¹ :

[...] Par le Pouvoir Souverain
[le Serpent de l'enfer] est précipité, brandon hideux ruiné
Du haut de la Voûte Éthérée, flamboyant,
Dans la perdition de l'abîme, cloué
Dans les Chaînes Adamantines du supplice
Du Feu, échu à qui ose défier Dieu en Armes².

En assimilant la colère de son personnage d'esclave à la colère de Lucifer, Whitman lui octroie une incontestable aura issue de la richesse et de la complexité du personnage du diable chez Milton, lequel est peut-être plus que l'homme le personnage central de son poème. L'ange déchu du poète anglais incarne tout à la fois la rébellion, puisqu'il a défié l'autorité de Dieu, et la puissance : enchaîné et jeté au fond d'un gouffre, il parviendra malgré tout à s'échapper pour aller découvrir la nouvelle créature divine, l'homme, et le tenter. Seul Dieu peut s'opposer à la force de celui que la religion chrétienne désigne comme l'adversaire. Whitman fait ainsi de son esclave enchaîné une figure de puissance, menaçante malgré sa domination par l'homme blanc. Le lecteur est ainsi mis en garde contre le danger immédiat que représente l'esclave en dépit de ses fers, considéré individuellement mais aussi collectivement dans l'image de la baleine dont la « grosse masse sombre » figure les quatre millions d'esclaves du continent.

La haine et la peine mêlées exprimées par l'esclave whitmanien font écho aux sentiments du Lucifer miltonien :

[...] son œil torve
Témoignant sa détresse immense et son désarroi

connaissance concernant le passage Lucifer. Ni Ed Folsom, ni Martin Klammer ni Betsy Erkkila ne commentent cette source vraisemblable.

¹ Voir par exemple l'œuvre du peintre italien Guariento di Arpo (actif à Padoue et Venise vers 1338, mort en 1368/70) représentant un ange tenant le diable enchaîné (voir reproduction en annexe, *infra*, p. 442).

² John Milton, *Le Paradis perdu. Paradise Lost*, 2001, *op. cit.* P. 65.

“[...] [Th'infernal Serpent] the Almighty Power
Hurl'd headlong flaming from th'Ethereal Sky
With hideous ruin and combustion down
To bottomless perdition, there to dwell
In adamantine Chains and penal Fire,
Who durst defy th'Omnipotent to Arms” *ibid.* P. 64.

Mélé d'orgueil têtu et d'inébranlable haine¹.

Ni Lucifer ni l'esclave ne se semblent prêts à continuer à subir la tyrannie et les souffrances. Ce dernier annonce au contraire sa résolution à se défendre : « Je hais celui qui m'opprime, / Je vais le détruire, ou il faudra qu'il me relâche »². Cette détermination à ne pas céder face à l'oppression résonne profondément avec les valeurs fondatrices de l'Amérique énoncées dans la Déclaration d'Indépendance de 1776 :

Mais lorsqu'une longue suite d'abus et d'usurpations, tendant invariablement au même but, marque le dessein de les soumettre au despotisme absolu, il est de leur droit, il est de leur devoir de rejeter un tel gouvernement et de pourvoir, par de nouvelles sauvegardes, à leur sécurité future³.

Le rejet du « despotisme absolu » par l'usage de la force constitue le fondement même de l'État américain. Qui plus est, le droit de chaque citoyen à se protéger de la tyrannie par ses propres moyens est reconnu et protégé par le second amendement de la Constitution : « Une milice bien organisée étant nécessaire à la sécurité d'un État libre, il ne pourra être porté atteinte au droit du peuple de détenir et de porter des armes⁴ ». Whitman lui-même fait de ces

¹ *Ibid.* P. 65.

“[...] round he throws his baleful eyes

That witnessed huge affliction and dismay

Mixt with obdurate pride and steadfast hate” John Milton, *Le Paradis perdu. Paradise Lost*, 2001, *op. cit.* P. 64.

² « [...] la Volonté indomptable,

La revanche étudiée, la haine immortelle,

Le courage de ne se soumettre jamais,

Qu'est-ce autre chose que rester vaincu ? »

(“[...] the unconquerable Will,

And study of revenge, immortal hate,

And courage never to submit or yield:

And what else not to be overcome?”) *Ibid.* P. 68 *sq.*

³ « La Déclaration d'indépendance » [En ligne : http://www.salic.uottawa.ca/?q=declaration_dindependance]

Consulté le 24 juin 2012. (“But when a long train of abuses and usurpations, pursuing invariably the same Object evinces a design to reduce them under absolute Despotism, it is their right, it is their duty, to throw off such Government, and to provide new Guards for their future security.” « Declaration of Independence. In Congress, July 4, 1776. The unanimous Declaration of the thirteen united States of America », 1776. [En ligne : http://www.archives.gov/exhibits/charters/declaration_transcript.html] Consulté le 24 juin 2012.

⁴ « La Constitution américaine » [En ligne : <http://www.ladocumentationfrancaise.fr/dossiers/election-presidentielle-americaine-2008/constitution-americaine.shtml>] Consulté le 24 mai 2012. (“A well regulated Militia, being necessary to the security of a free State, the right of the people to keep and bear Arms, shall not be infringed.” Congress of the United States, « Bill of Rights », 1789. [En ligne : http://www.archives.gov/exhibits/charters/bill_of_rights_transcript.html] Consulté le 24 juin 2012.

éléments appartenant à l'Histoire et aux institutions du pays des caractéristiques de ses habitants dans la Préface de 1855 à *Feuilles d'herbe* :

[...] le plus haut degré du génie des États-Unis [...] se lit à jamais dans son peuple. Ses manières, son parler, son vêtement, ses amitiés [...] son attachement immortel à la liberté [...] la férocité de sa colère une fois qu'elle a été provoquée¹.

La volonté de se défendre manifestée par l'esclave fait donc de celui-ci, selon les critères du poète, un Américain. Whitman ne fait pas que justifier la révolte de l'esclave : il offre à son lecteur les moyens de l'éprouver, par le biais de la double identification du lecteur au *je* lyrique et du *je* lyrique aux valeurs du lecteur américain, et de se figurer l'immensité de son ressentiment par le biais de l'assimilation de sa colère à celle de Lucifer.

Comme dans le poème « Le prix du sang », il y a dans ce passage une assimilation de l'esclave au Christ : il est trahi et vendu (« [...] il donne des informations contre mon frère et ma sœur et reçoit paiement de leur sang »), ainsi que Jésus l'a été par Judas, et moqué (« [...] il rit »), comme Jésus l'a été par les soldats romains². Dans son roman, Harriet Beecher Stowe dénonçait explicitement en 1852 la contradiction entre la loi sur les esclaves fugitifs et les enseignements de la religion chrétienne :

« [...] est-il vrai qu'on ait passé une loi qui interdit de donner de la viande et à boire à ces pauvres gens de couleur qui viennent par ici ? [...] Allons, John, je veux savoir si tu penses qu'une telle loi est juste et chrétienne ?³ »

Une fois encore, Whitman se montre ici beaucoup plus radical. Dans le *Paradis perdu* de Milton, Lucifer est l'instrument par lequel le libre arbitre accordé par Dieu à l'homme est mis à l'épreuve. Dieu ayant connaissance des projets de Satan envoie son ange Raphaël

¹ Walt Whitman, *Feuilles d'herbe*, 2002, *op. cit.* P. 726.

“[...] the genius of the United States is [...] always most in the common people. Their manners speech dress friendships [...] their deathless attachment to freedom [...] the fierceness of their roused resentment” Walt Whitman, *Leaves of Grass and Selected Prose*, 1950, *op. cit.* P. 442.

² « Celui qui le livre leur avait dit : Celui que j'embrasserai, c'est lui. Saisissez-le et emmenez-le sous bonne garde. Il s'approcha de lui, dit : « Maître » et l'embrassa. » Marc, 14, 44-45. *La Bible*, 2001, *op. cit.* P. 2307.

« [Les soldats] lui frappaient la tête d'un Roseau et lui crachaient dessus tout en lui faisant la révérence. Quand ils eurent fini de le tourner en dérision, ils lui enlevèrent le manteau ». Marc, 15, 19-20. *Ibid.* P. 2309 *sq.*

³ “[...] is it true that they have been passing a law forbidding people to give meat and drink to those poor colored folks that come along? [...] Now, John, I want to know if you think such a law as that is right and Christian?” Harriet Beecher Stowe, *Uncle Tom's Cabin*, 1986, *op. cit.* P. 142.

rappeler à Adam sa condition et les règles qui lui sont imposées par son créateur :

Et *Adam*, à demi confus, de répliquer :
[...] Je te révèle
Ce qu'intérieurement je ressens, sans me tromper cependant,
Moi qui suis confronté à des objets divers que les sens
Représentent diversement ; mais toujours libre
J'approuve le meilleur, et je suis ce que j'approuve¹.

Malgré cette mise en garde, Adam désobéit, mange du fruit défendu et est puni par son créateur :

Je vous ai dit alors qu'il prévaudrait promptement,
Dans sa funeste Entreprise, que l'Homme serait séduit
[...] aucun Décret de moi
N'a concouru à rendre nécessaire sa Chute,
ou donné la plus faible impulsion
À son Libre Arbitre, à sa propre inclination laissé
Dans une balance égale².

Comme chez Saint Augustin pour qui l'origine du mal réside dans le libre arbitre³, la faute d'Adam est donc explicitement reliée par Milton à l'exercice de celui-ci. La figure de l'esclave enchaîné, parce qu'elle se superpose pratiquement entièrement à celle de Lucifer, renvoie donc le lecteur blanc à son libre arbitre, la faculté qui le distingue de toutes les autres

¹ "To [the Angel] thus half abash't *Adam* repli'd.

[...] I to thee disclose

What inward thence I feel, not therefore foild,

Who meet with various objects, from the sense

Variouly representing; yet still free

Approve the best, and follow what I approve." John Milton, *Le Paradis perdu. Paradise Lost*, 2001, *op. cit.*

P. 518 *sqq.*

² "I told ye then he should prevail and speed

On his bad Errand, Man should be seduc't

[...] no Decree of mine

Concurring to necessitate his Fall,

Or touch with lightiest moment of impulse

His free Will, to her own inclining left

In even scale." *Ibid.* P. 612 *sq.*

³ « Explique-moi maintenant, si cela est possible, pourquoi Dieu a donné à l'homme le libre arbitre de la volonté, sans lequel il ne pourrait certainement pécher, s'il ne l'avait reçu. » Saint Augustin, *Traité du libre arbitre*, vol. 2, trad. Abbé Defourny, éd. Poujoulat et Abbé Raulx, Bar-le-Duc, Guérin, 1864. 3 vol. P. 337.

créatures divines y compris les anges et parmi eux Satan. Plutôt que de limiter l'enseignement chrétien sur la question de l'esclavage à une compassion due aux plus faibles, comme le fait Beecher Stowe, la figure de Whitman porte une accusation bien plus fondamentale à l'encontre de l'existence de l'esclavage en renvoyant son lecteur au péché originel, à sa liberté et à sa responsabilité devant Dieu¹. Il faut peut-être entendre ici un écho de l'espoir confiant exprimé par le poète dans le *Brooklyn Daily Eagle* de voir les États du Sud abolir d'eux-mêmes leur « institution particulière² ». Le 23 février 1847, dans un article intitulé « Une enjambée prodigieuse, à tout le moins », Whitman commente avec enthousiasme l'abolition de l'esclavage par l'État du Delaware :

C'est une enjambée prodigieuse qu'une chambre législative d'un État esclavagiste ait délibérément pris position en faveur de la supériorité des « institutions libres » [...] Nous avons une foi extraordinaire dans le progrès tranquille des sains principes de ce pays³

Le passage Lucifer du poème « Les Dormeurs » ne fait pas état de la même confiance dans un abandon progressif et volontaire de l'esclavage par les États concernés mais pose cependant le problème dans des termes identiques : ceux qui le pratiquent ont la liberté de l'abolir et c'est d'abord à eux qu'il revient de le faire, au nom de leur propre salut.

À l'issue de l'expression par le *je* lyrique des sentiments puissants et de la juste colère de Lucifer et de l'esclave, dépeint comme un homme à part entière et doué d'une volonté propre, le *je* lyrique cesse de s'identifier aux dormeurs et adopte une posture d'observateur en

¹ Si Beecher Stowe fait essentiellement appel aux bons sentiments de son lecteur dans le cours de son roman, il faut néanmoins remarquer que dans ses « Remarques conclusives » elle évoque sans détours le jugement dernier, la culpabilité du Sud comme du Nord et l'impérieuse nécessité de profiter du « jour de grâce » qui est encore offert pour se remettre dans le droit chemin. Harriet Beecher Stowe, *Uncle Tom's Cabin*, 1986, *op. cit.* P. 629.

² *Peculiar institution* : euphémisme couramment employé au XIX^e siècle pour désigner l'esclavage dans les États du Sud. Employé notamment par le sénateur John C. Calhoun dans sa défense de l'esclavage : voir par exemple son discours au Sénat de 1837 concernant la réception des pétitions sur l'abolition. John C. Calhoun, « Speeches of John C. Calhoun : delivered in the Congress of the United States from 1811 to the present time ». [En ligne : <http://archive.org/details/speechesofjohncc00incalh>] Consulté le 26 juin 2012.

³ “[...] there is a prodigious stride involved in the bare fact that one house of the legislature of a slave state, has deliberately borne testimony in behalf of the superiority of ‘free institutions’ [...] We have wondrous faith in the quiet progress of wholesome principles in this country.” Walt Whitman, « A prodigious stride, to say the least », *Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, 23 février 1847, p. 2.

décrivant une série d'éléments [qui] « se fondent dans la nuit¹ ». Après le pic de violence atteint dans l'évocation de Lucifer, la paix est rétablie : « L'univers est bien en ordre... tout est à sa place² », y compris sur le plan social : « Le fugitif revient indemne³ » (569), « Appel d'esclave ou appel du maître ne font plus qu'un... d'ailleurs le maître salue l'esclave⁴ » (572). « Les Dormeurs » offre ainsi dans ses derniers vers une image idéale de réconciliation dans laquelle la colère de l'esclave a disparu et le maître accepte de reconnaître l'esclave.

Klammer voit là une « résolution abrupte du poème » et une manière pour Whitman :

qui risque de s'aliéner le lectorat blanc par la menace d'une révolte d'esclaves ou d'une guerre raciale, de dissiper la colère de l'esclave et de reculer prudemment vers une relation maître-esclave idéalisée⁵.

Cette présentation tend à réduire la portée du passage Lucifer et à extraire le vers « Appel d'esclave ou appel du maître ne font plus qu'un... » de son contexte. Alors que le reste du poème a montré le *je* lyrique se dilatant à l'infini pour embrasser l'identité des dormeurs et rêver « tous les rêves des autres rêveurs⁶ », la résolution décrit le mouvement inverse en nous donnant à contempler le rêve du *je* lyrique. Après s'être identifié à chaque dormeur individuellement (« Acteur, actrice, votant, politicien [...] c'est moi⁷ ! », 564), il les convoque tous ensemble dans son propre rêve où ils se trouvent réunis (« Fusionnent les éléments dans la nuit⁸ », 569) sous la forme d'une liste énumérant les différentes figures évoquées dans les sections précédentes : « l'acteur, l'actrice, [...] le mari, la femme, le votant, l'élu⁹ » (570). Dans ce rêve, la réconciliation ne concerne pas que l'esclave et son maître : « Main dans la main Asiatique et Africain ... Main dans la main Européen, homme d'Amérique, / Main dans la main savants et illettrés ... homme et femme main dans la main¹⁰ » (571). Ainsi portée à une échelle globale sur le plan géographique comme sur le plan

¹ "Elements merge in the night" Walt Whitman, *Leaves of Grass*, 1855, *op. cit.* P. 75.

² "The universe is duly in order... every thing is in its place" *ibid.* P. 76.

³ "The fugitive returns unharmed" *ibid.* P. 75.

⁴ "The call of the slave is one with the master's call... and the master salutes the slave" *ibid.* P. 76.

⁵ "In the abrupt resolution to "The Sleepers" ", "at risk of alienating white readers with the threat of slave revolt or race war, Whitman dissipates the slave's anger and safely retreats to an idealized master-slave relationship." Martin Klammer, « Slavery and Race », 2006, *op. cit.* P. 111.

⁶ "I dream in my dream all the dreams of the other dreamers" (332)

⁷ "I am the actor, the actress, the voter, the politician" (*ibid.*)

⁸ "Elements merge in the night" (335)

⁹ "the actor, the actress [...] the husband and wife, the nominee" (336)

¹⁰ "The Asiatic and African are hand in hand... the European and American are hand in hand, / Learned and unlearned are hand in hand... and male and female are hand in hand" Walt Whitman, *Leaves of Grass*,

humain, cette vision de paix s'inspire des visions du paradis chrétien : « le parjure quitte la prison, le dément retrouve ses sens, le malade est soulagé de sa douleur [...] les paralysés acquièrent l'agilité¹ » (572). Cette guérison des malades et des paralytiques évoque les miracles du Christ et la promesse de l'apaisement des souffrances humaines dans une autre vie :

Ceux qui n'ont plus de force vont manger
ils seront comblés [...]
C'est la bonté qui me poursuit
Oui c'est l'amour
toute ma vie
J'habite la maison de Yhwh
pour le temps des temps.²

Le poème figure finalement un rêve dans lequel l'identité du rêveur et du rêvé se confondent : ce n'est plus tant le *je* lyrique qui visite les rêves des autres sinon son propre rêve qui visite les dormeurs, donnant ainsi une réalité, en tant que rêve partagé, à l'union et à la paix. Le poète réalise ainsi de nouveau le programme poétique qu'il s'était donné d'« entr[er] dans chaque / De façon à ce que chacun me comprenne³ ». Seul le *je* lyrique conserve son individualité (le « je » distingué du « ils »), celle-ci étant l'espace au sein duquel les éléments hétéroclites ou divisés retrouvent la paix et la complétude. Il conserve ainsi la posture divine qui lui permettait dès le début du poème de passer d'un dormeur à l'autre et d'entrer dans chacun. Il est tout ce et ceux qu'il a rencontrés dans son rêve, figures du passé, du présent et vision du futur.

L'homme libre

Outre ces diverses représentations de l'esclavage, la section treize de « Chanson de moi-même » contient l'évocation d'un cocher noir. Cette description, déjà abordée dans l'analyse de la représentation du peuple américain par Whitman, intervient à la suite de

1855, *op. cit.* P. 76.

¹ “the felon steps forth from the prison... the insane becomes sane... the suffering of the sick persons is relieved [...] the paralysed become supple” *ibid.*

² Psaumes, 22, 27 et 23, 6. *La Bible*, 2001, *op. cit.* P. 1184 sq.

³ “Entering into both / so that both shall understand me alike” Walt Whitman, « I am the poet of slaves [brouillon manuscrit] », *op. cit.*

l'évocation d'un garçon boucher et de forgerons au travail. L'ensemble formé par ces trois saynètes est marqué par une intensification progressive du rapport de l'observateur, le *je* lyrique représenté dans la scène, à son sujet. Chaque saynète est un peu plus développée que la précédente, si bien que l'évocation du cocher y tient la place d'honneur. Le *je* lyrique s'approche de plus en plus près des travailleurs et son regard se fait plus insistant, les détaillant notamment sur le plan physique : alors que dans la première scène le jeune boucher est évoqué à travers sa repartie et son pas (« Moi, prenant tout mon temps, je goûte ses reparties, son pas glissé-battu¹ »), la deuxième scène décrit le torse, la taille et les bras des forgerons qu'il regarde depuis le seuil (« Thorax velus, crasseux, les forgerons entourent l'enclume² »). Enfin, l'évocation des gestes sûrs et fermes du cocher est entremêlée de notations concernant son cou, sa poitrine, sa hanche, son regard, son visage (chapeau, cheveux et moustache) et ses membres « d'ébène parfaits et luisants³ ». Le cocher est donc représenté comme un objet de désir de la part du *je* lyrique lequel, au terme de cette approche graduelle, déclare : « Moi qui contemple ce géant pittoresque, je l'aime, j'irai même plus loin, / Je tire avec l'attelage⁴ » (77). On peut supposer que le physique n'est pas le seul élément déclencheur du désir car, à l'instar des autres travailleurs, ses gestes sont révélateurs d'une personnalité : « Le nègre tient bien en main les rênes [...] Regard calme, il en impose⁵ » (*ibid.*). Comme pour les forgerons, les traits de caractère présentés ici campent le travailleur américain en homme sûr de lui, fort physiquement comme sur le plan moral, si bien que le lecteur tend à se représenter le cocher comme un homme libre, bien que cela ne soit pas précisé. Whitman ne se contente donc pas d'inclure un homme noir dans sa description des travailleurs américains : il en fait une incarnation de son idéal érotique et citoyen. Plus que l'identification dont on a pu voir la part de violence, l'observation amoureuse permet ici d'offrir une représentation d'un Noir en être humain digne et au minimum égal à ses concitoyens. Si la radicalité de cette perspective peut passer inaperçue pour le lecteur d'aujourd'hui, il n'est que de comparer cette figure de cocher dressé de toute sa hauteur et regardant droit devant lui au docile oncle Tom imaginé par Harriet Beecher Stowe en 1852, s'exprimant « de la manière discrète, détournée que cette classe acquiert

¹ "I loiter enjoying his repartee and his shuffle and break-down" (32)

² "Blacksmiths with grimed and hairy chests environ the anvil" (*ibid.*)

³ "The sun falls on his crispy hair and mustache, falls on the black of his polish'd and perfect limbs." (33)

⁴ "I behold the picturesque giant and love him, and I do not stop there, / I go with the team also" (*ibid.*)

⁵ "The negro holds firmly the reins of his four horses, [...] His glance is calm and commanding" (*ibid.*)

souvent¹ ». La représentation plus révolutionnaire de Whitman passa pourtant plus inaperçue : les critiques de l'époque ne l'ont pas remarquée dans leur compte-rendu de *Feuilles d'herbe*, alors que la publication de *La Case de l'oncle Tom* en 1852-1853 bouleversa le pays avec trois cent cinquante mille copies vendues aux États-Unis dès la première année².

1860 : troisième édition de *Feuilles d'herbe* à la veille de la guerre

L'édition de 1860 de *Feuilles d'herbe* voit l'ajout du poème « Notre antique feuillage ». En considérant le poème dans son ensemble, on est frappé par la prédominance des États du Sud dans les noms d'États associés à leurs habitants : Géorgie, Caroline du Nord, Tennessee, Kentucky, Virginie, Mississippi, Texas. Alors que le pays est au bord du déchirement, le Sud est ainsi inscrit avec force dans ce catalogue des aspects divers du territoire et du peuple américain qu'offre ce nouveau poème.

La vie des esclaves dans les plantations et ailleurs y est évoquée à travers plusieurs saynètes :

Les ouvriers y sont des Noirs éclatants de santé, les aiguilles de pin matelassent le sol alentour,
Tennessee et Kentucky, des esclaves travaillent aux veines minières, aux forges, aux hauts fourneaux
Le fils du planteur revient après une longue absence, c'est en Virginie, l'accueil fait au prodigue est
joyeux, la mulâtresse qui fut sa nourrice l'étreint contre son sein, comme elle a vieilli³! (245).

Comme l'image des esclaves travaillant aux champs dans la section quinze de « Chanson de moi-même », ces représentations de l'esclavage et de la vie des Noirs américains sont entièrement dénuées de violence. Au contraire, c'est un rapport d'affection sincère qui semble unir le jeune planteur et la mulâtresse qui l'a élevé et la pleine santé des travailleurs atteste de leur bon traitement. De même, l'harmonie entre Blancs et Noirs prédomine dans cette saynète localisée en Géorgie : « Un campement de chariots en Géorgie, à l'instant la nuit vient de tomber, les feux chauffent les viandes du souper, Noirs et Blancs

¹ "in the quiet, indirect way which his class often acquire" Harriet Beecher Stowe, *Uncle Tom's Cabin*, 1886, *op. cit.* P. 305.

² Pierre Lagayette, *Histoire de la littérature américaine*, Paris, Hachette supérieur, 1997, 160 p. P. 46.

³ "In Tennessee and Kentucky slaves busy in the coalings, at the forge, by the furnace-blaze, In Virginia, the planter's son returning after a long absence, joyfully welcom'd and kiss'd by the aged mulato nurse" (138)

mangent ensemble¹ » (244). Spécialiste de l'œuvre de Whitman, M. Wynn Thomas avance l'idée que cette représentation idéalisée d'un Sud qui ne connaîtrait pas de tensions raciales relève d'un « discours de conciliation² ». Thomas soutient son hypothèse de façon convaincante par l'étude de la version manuscrite du poème dans laquelle figurent deux vers qui n'apparaîtront pas dans le poème publié en 1860 :

Les champs de coton du Texas et les cabanes des nègres – les conducteurs qui mènent les mules ou les bœufs devant de rudimentaires charrettes – les bales de coton sont empilées sur les quais rustiques
Un esclave qui s'approche, l'air sombre – un collier de fer avec des pointes autour du cou – il a des plaies ouvertes sur les épaules,
Le fugitif, guidant sa course à l'étoile du Nord – la meute des chiens négriers attachés deux à deux qui le poursuit³

Seul le premier vers sera finalement inclus sous une forme très légèrement modifiée :

Là-bas au Texas, les champs de coton, les cabanes des nègres – les conducteurs qui mènent les mules ou les bœufs devant de rudimentaires charrettes – les bales de coton sont empilées sur les berges et les quais⁴

En excluant la représentation de l'esclave dans ses fers et blessé par les coups de fouets ainsi que celle de l'esclave fugitif Whitman offre une vision de l'esclavage qui ne prête pas à controverse, ce que Thomas qualifie de « stratégie unioniste de quietisme politique⁵ ».

La publication du poème « Nostalgie de la terre natale », titre qui sera modifié en 1881 pour devenir « Magnétisme Sud », relève de la même stratégie. Dans ce poème entièrement dédié au Sud, le *je* lyrique témoigne avec emphase de son attachement à cette région dont il se

¹ “The camp of Georgia wagoners just after dark, the supper-fires and the cooking and eating by white and negroes” (*ibid.*)

² “a conciliatory discourse”, M. Wynn Thomas, *Transatlantic Connections: Whitman U.S., Whitman U.K.*, Iowa city, University of Iowa Press, 2005, 305 p. P. 101.

³ “The Texas cotton-field and the negro-cabins – drivers driving mules or oxen before rude carts – cotton bales piled on rude wharves,

A slave approaching sulkily – he wears an iron necklace and prong – he has raw sores on his shoulders,

The runaway, steering his course by the north star – the pack of negro dogs chained in couples pursuing.”

Walt Whitman, « The Texas cotton-field ». [En ligne :

<http://www.whitmanarchive.org/manuscripts/figures/uva.00185.010.jpg>] Consulté le 27 juin 2012. Le manuscrit est reproduit en annexe, *supra*, p. 443.

⁴ “Down in Texas, the cotton-field, the negro-cabins — drivers driving mules or oxen before rude carts — cotton-bales piled on banks and wharves” (139)

⁵ “a unionist strategy of political quietism” M. Wynn Thomas, *Transatlantic Connections: Whitman U.S., Whitman U.K.*, 2005, *op. cit.* P. 102.

proclame natif :

Magnétisme Sud ! Sud luisant des parfums toi mon Sud ! [...]
Là-bas être le Virginien que je fus enfant ! Le Carolinien oui !
Ô mes désirs irrépressibles ! Je veux rentrer au Tennessee ne plus jamais courir ailleurs¹ (620 *sqq.*).

Le poème est centré sur la célébration de la nature locale. Comme cela a été montré dans l'étude de la représentation du territoire, Whitman reprend ici certains des procédés utilisés dans « Chanson de moi-même » pour évoquer la diversité du continent américain, en particulier les énumérations en forme de catalogue de noms d'espèces locales, végétales ou animales, et d'éléments de toponymie :

Oui mes fleuves à moi mes fleuves couleuvres me sont tellement chers ils coulent à l'infini sur des plâtitudes de sable gris dans les marécages,
Le Roanoke, la Savannah, l'Altamahaw, le Pedee, le Tombigbee, le Santee, le Coosa et la Sabine me sont tellement chers² (621).

À bien regarder les éléments décrits, on ne peut toutefois manquer d'être frappé par le nombre important d'aspects négatifs. L'eau, qui tient une place notable dans le poème, est le plus souvent stagnante : les rivières sont « lentes et paresseuses³ », le *je* lyrique flotte sur des lacs⁴ et le terme « marécages » est employé à trois reprises. Lors de sa troisième occurrence, deux vers sont consacrés à sa description :

L'odeur térébente l'obscurité, cette effrayante immobilité de la Nature (c'est ici dans l'épais de ces fourrés que le contrebandier promène son fusil et que l'esclave marron a sa cabane secrète),
Ah ! l'étrange fascination de tous ces marais quasi inconnus quasi infranchissables, infestés de reptiles, résonnants du beuglement de l'alligator, des cris tristes du hibou nocturne et du chat sauvage, sans oublier le sifflement du cobra⁵ (621 *sq.*).

¹ "O Magnet South! O glistening perfumed South! My South [...]"

O to be a Virginian where I grew up! O to be a Carolinian!

O longings irrepresible! O I will go back to old Tennessee and never wander more." (368 *sq.*)

² "Dear to me my own sluggish rivers where they flow, distant, over, flats of silvery sands or through swamps, Dear to me the Roanoke, the Savannah, the Altamahaw, the Pedee, the Tombigbee, the Santee, the Coosa and the Sabine" (368)

³ "my own sluggish rivers" (*ibid.*)

⁴ "Again in Florida I float on transparent lakes" (*ibid.*)

⁵ "The piney odor and the gloom, the awful natural stillness, (here in these dense swamps, the freebooter carries his gun, and the fugitive has his conceal'd hut;)"

O the strange fascination of these half-known half-impassable swamps, infested by reptiles, resounding with the bellow of the alligator, the sad noises of the night-owl and the wild cat, and the whirr of the rattlesnake" (368 *sq.*)

Les animaux sauvages, effrayants et dangereux, et les hors-la-loi que sont l'esclave fugitif et le contrebandier contrebalancent ici les éléments positifs, comme les exotiques perroquets ou le « laurier qui embaume¹ » (620), et sont susceptibles de produire chez le lecteur une impression du Sud globalement mitigée. La revue littéraire de la Nouvelle Orléans le *New Orleans Sunday Delta* n'a pas manqué de relever ces aspects dans son numéro du 24 juin 1860, quelques semaines après la publication de « Nostalgie de la terre natale » dans le *New York Saturday Press* (9 juin) :

[...] un alligator pataugeant dans un borbier, un cochon se vautrant dans la fange, une buse plongeant son bec dans une charogne... sont peut-être tous robustes et naturels, mais pas particulièrement sublimes, beaux, captivants ni même plaisants².

L'évocation des alligators beuglant et des marécages infestés de reptiles n'a donc pas été jugée par ce journal comme une manière appropriée de chanter la beauté des paysages du Sud. Le *Southern Literary Messenger*, qui reproduisit le poème dans son intégralité le mois suivant, en offrit une critique nettement plus acerbe :

Un exemple du style casserole propre à Whitman vous est proposé ci-dessous. Prenez deux jambes de grenouilles, mettez une langue au bout de chaque orteil de chaque jambe et reliez les jambes à une pile galvanique – et ça vous donnera l'expression de Whitman. Dans l'immondice ci-dessous, Whitman dit qu'il « a grandi » en Virginie. On serait bien contrarié si cette affirmation était autre chose qu'une liberté whitmanique [...]³.

La virulence de cette appréciation et la dénégation vigoureuse de l'affirmation par le *je* lyrique de son origine sudiste donnent une idée de l'échec patent de la rhétorique conciliatoire mise en œuvre par le poète à l'approche de la guerre. La réaction du *Southern Literary Messenger* s'explique probablement par le fait que la célébrité croissante de Whitman dans le pays, son poème « Symboles bardiques » ayant été publié dans le très reconnu *Atlantic Monthly* d'avril 1860, est allée de pair avec son assimilation progressive au camp abolitionniste dans les années 1859-1860. L'universitaire américaine Amanda Gailey a

¹ “[...] the scented bay-tree” (368)

² “[...] an alligator floundering in a slough, a hog wallowing in the mire, a buzzard plunging its beak into carrion... may all be lusty and natural, but not particularly sublime, beautiful, captivating, or even pleasant.” Cité dans Amanda Gailey, « Walt Whitman and the King of Bohemia: The Poet in the Saturday Press », *Walt Whitman Quarterly Review*, vol. 25 / 4, Spring 2008, p. 143-166. P. 158.

³ “A specimen of the twangling-jack style of Whitman is given below. Take a pair of frog-legs, put a tongue to every toe of both legs, and place the legs under a galvanic battery – and you have the utterings of Whitman. In the following slosh, Whitman says he “grew up” in Virginia. We should feel mean if this statement were anything else than a Whitmaniacal license [...].” *ibid.* Cité P. 157.

montré comment le poète a profité de la publicité qui lui était faite par son ami Henry Clapp Junior, directeur du *New York Saturday Press*, publication dans laquelle il était volontiers présenté côte à côte avec des auteurs notoirement abolitionnistes comme Théodore Parker et Emerson¹. Qui plus est, l'édition de 1860 de *Feuilles d'herbe* a paru chez l'éditeur bostonien Thayer & Eldridge, bien connu des Sudistes pour ses liens avec le journal de Garrison *The Liberator*², au point qu'il était très difficile pour cette maison de diffuser ses œuvres dans le Sud du pays³.

Dans le contexte politique de la guerre imminente, il n'en fallait pas davantage à certains critiques défenseurs de la cause sudiste, et telle était la ligne défendue par le *Southern Literary Messenger*, pour voir en Whitman l'incarnation d'un auteur unioniste partisan. Qui plus est, outre ses accointances dans la sphère journalistique et éditoriale, il y a fort à parier que les passages consacrés aux esclaves dans *Feuilles d'herbe* ne pouvaient guère trouver grâce aux yeux d'un lectorat du Sud. En effet, si « Notre Antique feuillage » et « Magnétisme Sud » peuvent faire figure de gestes de bonne volonté envers ces lecteurs, Whitman n'a cependant supprimé aucune des figures d'esclaves de sa première édition, dont on a pu voir la radicalité. Au contraire, l'édition de 1856 s'est enrichie d'un « Poème du divers dans l'un⁴ », reprenant en grande partie le contenu de la préface de 1855, dans lequel on peut lire les lignes les plus virulentes de l'auteur sur le sujet de l'esclavage. Le poème fait d'abord état de l'opposition entre le Nord et le Sud :

Les brigades de lutte contre le feu de Manhattan, le troc à la Yankee, l'existence des plantations du Sud,

L'esclavage, ces mains frémissantes qui se tendent pour le protéger – l'opposition farouche qui lui est

¹ *Ibid.* P. 157.

² *Ibid.* P. 150.

³ Ted Genoways rapporte dans sa thèse de doctorat, intitulée *Walt Whitman et la guerre civile : le poète de l'Amérique dans les années perdues 1860-1862*, que Thayer & Eldridge étaient gênés dans leurs activités par les lois interdisant la littérature anti-esclavagiste et suspecté dans l'État d'Alabama de disséminer leur propagande abolitionniste à travers leur agents littéraires, et de ce fait « dans l'incapacité presque totale de vendre des livres dans le Sud » (“Another reason for Thayer & Eldridge's unconventional marketing was their near total inability to sell books in the South.”). Ted Genoways, *Walt Whitman and the Civil War. America's Poet During the Lost Years of 1860-1862*, Berkeley; Los Angeles; Londres, Presses de l'université de Californie, 2009, 210 p. P. 61 sq.

⁴ Le titre deviendra finalement « Sur les rives de l'Ontario bleu » (“By Blue Ontario's Shore”) dans l'édition définitive de 1881-1882.

faite, qui ne cessera que lorsqu'il cessera¹.

Un certain équilibre est respecté dans ces vers qui évoquent tour à tour le Nord et le Sud à travers leurs stéréotypes : le pompier new-yorkais devenu un type théâtral et la vie dans les plantations, lieu commun de la littérature sur le Sud. Mais cette posture est abandonnée quelques vers plus loin. Le barde américain dont cette pièce fait la description et l'éloge est présenté comme un soutien pour les esclaves : « Sur l'idée d'individus parfaits, l'idée de ces États, leurs bardes s'avancent, meneurs des meneurs / Leur attitude réconforte les esclaves et terrifie les despotes² ». De par l'opposition créée ici entre esclave et despote, le Sud esclavagiste apparaît implicitement comme tel et de ce fait comme un élément étranger au pays. Un peu plus bas encore : « Vous êtes-vous imprégnés de la Constitution Fédérale? / Reconnaissez-vous la liberté d'une manière audible et entière, et ne faites aucun cas de l'esclavage, au prix de votre vie ?³ ». Cette adresse vigoureuse au lecteur, au sein d'une strophe consacrée à l'évocation des institutions américaines (Déclaration d'indépendance et Constitution), demande à celui-ci de se déclarer sur la question et fait de son adhésion à la cause de la liberté un élément indispensable de son appartenance à la République.

Cette prise de position sans équivoque sur le problème de l'esclavage figure en tête de la section « Chants démocratiques et natifs américains » de l'édition de 1860 de *Feuilles d'herbe*. Le poids de la rhétorique de conciliation mise en œuvre dans « Notre Antique feuillage » et « Magnétisme Sud » est donc très limité si l'on replace ces deux poèmes au sein de l'ensemble que constitue le recueil.

¹ "Manhattan firemen, the Yankee swap, southern plantation life, Slavery, the tremulous spreading of hands to shelter it – the stern opposition to it, which ceases only when it ceases." Walt Whitman, *Leaves of Grass*, Boston, Thayer and Elridge, 1860, 456 p. P. 114.

² "Of the idea of perfect individuals, the idea of These States, their bards walk in advance, leaders of leaders, / The attitudes of them cheer up slaves and horrify despots" *ibid.* P. 116.

³ "Have you possessed yourself of the Federal Constitution? Do you acknowledge liberty with audible and absolute acknowledgment, and set slavery at naught for life and death?" *Ibid.* P. 117.

La Reconstruction et ses troubles dans *Feuilles d'herbe*

« Éthiopie salue les couleurs »

Il faut attendre l'édition de 1871 de *Feuilles d'herbe* pour voir apparaître un nouveau personnage de couleur dans le recueil. Le poème « Éthiopie salue les couleurs » figure une très vieille femme noire qui vient saluer le passage des troupes de l'Union en Caroline :

(Alors que notre bataillon défilait dans les pinèdes sablonneuses de Caroline,
Progressant pas cadencé en direction de la mer sous les ordres de Sherman le guerrier
Du seuil de ta hutte tu es venue à ma rencontre toi, Éthiopie.)¹ (432).

Alors que les poèmes d'avant-guerre étaient caractérisés par une certaine fluidité dans l'identité du *je* lyrique, capable d'assumer des visages multiples par le biais de l'identification, ce poème est marqué par une stricte séparation entre le *je*, qui se désigne comme un soldat de Sherman, et la personne venue à sa rencontre. Le soldat est troublé par le comportement de cette femme qu'il ne parvient pas à comprendre :

Ô toi femme du destin à peine humaine aux yeux fatigués, mais pourquoi donc,
Oui pourquoi agiter en tout sens ton turban couleur jaune, rouge et vert ?
Que vois-tu, qu'as-tu donc vu qui soit si étrange, si merveilleux ?² (*Ibid.*)

Ces vers, qui forment la dernière strophe du poème, sont comme un dernier coup d'œil à la vieille femme que jetterait en arrière le soldat dont la troupe continue d'avancer. Elle lui apparaît comme un signe à déchiffrer. Son aspect révèle son statut probable d'esclave : vivant dans une misérable cabane, elle est nu-pieds et s'exprime dans un anglais approximatif, « *Moi mon maître les années sont cent depuis que séparée de ma famille*³ » (*ibid.*). L'arrivée des troupes de Sherman signifie pour elle son émancipation, la proclamation d'émancipation du président Lincoln du 1^{er} janvier 1863 pouvant prendre effet grâce à l'occupation militaire.

« Éthiopie salue les couleurs » a probablement été composé en 1867, soit deux ans

¹ “(‘Tis while our army lines Carolina’s sands and pines,
Forth from thy hovel door thou Ethiopia com’st to me,
As under doughty Sherman I march through the sea.)” (252)

² “Who are you dusky woman, so ancient hardly human,
With your woolly-white and turban’d head, and bare bony feet?
Are the things so strange and marvelous you see or have seen?” *Ibid.*

³ “*Me master a hundred years since from my parents sunder’d*” *ibid.*

après la publication des poèmes sur la guerre de Whitman réunis dans le recueil *Le tambour bat*¹. Comme son titre l'indique, le sujet est la femme noire plutôt que la dernière grande campagne de la guerre, faisant de cette œuvre un poème de la Reconstruction plutôt qu'un poème de commémoration d'une bataille historique. De fait, le passage des troupes de Sherman en Géorgie et en Caroline en 1864 et 1865 a rencontré un enthousiasme bruyant qui n'apparaît nulle part dans le poème. Pourtant Whitman ne pouvait manquer d'ignorer l'atmosphère de liesse qui entourait cette campagne victorieuse, ayant discuté avec de nombreux soldats de cette troupe au moment de leur retour à Washington². Sans doute eut-il même l'occasion d'entendre la chanson qu'entonnaient les soldats en célébration de leur avancée :

Hurrah, hurrah, nous amenons le jubilé !
Hurrah, hurrah, le drapeau qui te fait libre !
Ainsi nous chantâmes le refrain d'Atlanta jusqu'à la mer
Alors que nous marchions à travers la Géorgie !
Comme les noirs criaient en entendant le son joyeux !³

En comparaison, l'atmosphère décrite dans le poème de Whitman est sobre, grave et silencieuse. Le salut au drapeau de l'esclave émancipée et la perplexité du soldat face à son geste (« Pourquoi te mettre debout sur le bas-côté de la route pour saluer les couleurs⁴ ? », 432) mettent en scène les questions et les doutes qui émergent dans l'Amérique de 1867.

Cette année-là, alors qu'arrivent du Sud les premières nouvelles des violences

¹ Eût-il été écrit plus tôt, il est probable que Whitman l'aurait inclus dans l'édition de 1867 de *Feuilles d'herbe* (parue en novembre 1866) voire dans *Roulements de tambour*, paru pour la première fois en 1865 et réédité en 1866 accompagné d'une suite. Enfin, Folsom rapporte que Whitman offrit pour publication au magazine *Galaxy* un poème intitulé « Éthiopie commente » le 7 septembre 1867, très probablement le poème examiné ici (Ed Folsom, « Lucifer and Ethiopia. Whitman, Race, and Poetics before the Civil War and after », 2000, *op. cit.* P. 55).

² *Ibid.* P. 72.

³ « Hurrah, hurrah, we bring the jubilee!

Hurrah, hurrah, the flag that makes you free!

So we sang the chorus from Atlanta to the sea

While we were marching through Georgia!

How the darkies shouted when they heard the joyful sound! Henry Clay Work, « Marching through

Georgia ». [En ligne : <http://www.civilwarpoetry.org/union/songs/marchga.html>] Consulté le 29 juin 2012.

⁴ « Why, rising by the roadside here, do you the colors greet ? » (252)

perpétrées par le Klu Klux Klan, le Congrès discute âprement des modalités et des objectifs de la Reconstruction¹. Les vingt-quatre mois de la Reconstruction dite présidentielle, sous l'impulsion du successeur de Lincoln, Andrew Johnson, ont vu l'adoption par les différents États du Sud d'un certain nombre de lois accordant aux Noirs le droit de se marier, de posséder des biens ou encore de mener une action en justice mais leur déniaient les droits les plus élémentaires concernant les relations de travail. Le *Code noir* du Mississippi, ratifié le 25 novembre 1865 par la nouvelle législature de l'État, stipulait par exemple que :

Tout officier civil doit, et chaque personne peut, arrêter et ramener à son employeur légal tout Noir émancipé, libre ou mulâtre qui aurait quitté le service de son employeur avant le terme de son contrat sans raison valable, et le dit officier aura droit à une indemnisation pour arrêter et ramener tout employé déserteur tel que décrit ci-dessus s'élevant à la somme de cinq dollars et dix cents pour chaque mille parcouru entre l'endroit de l'arrestation et l'endroit de la remise²

Quoique la reconnaissance de la défaite soit pleine et entière et l'abolition de l'esclavage prise en compte dans un certain nombre de domaines, le Sud, dont l'économie de plantation s'était construite autour de et grâce à l'esclavage, n'était pas prêt à accorder aux Noirs une liberté totale et l'égalité effective dans la vie quotidienne. Le colonel Thomas, commissaire adjoint au Bureau des esclaves libérés, résuma dans une lettre adressée au général unioniste et homme d'État Carl Schurz le sentiment prédominant dans la région après la guerre : s'il était acquis qu'il n'était plus possible pour un individu d'en posséder un autre, la majorité des Blancs n'en continuait pas moins de penser que « les Noirs dans leur ensemble appartiennent aux Blancs dans leur ensemble³ ». En l'absence de réaction de la part du

¹ Les méthodes du Klu Klux Klan, groupuscule créé à la Noël 1865, avaient essaimé dans tout le Sud dès 1867.

Des groupes similaires, comme les Chevaliers du camélia blanc, furent fondés à sa suite. Hugh Brogan, *The Penguin history of the United States of America*, 2001, *op. cit.* P. 346 *sqq.* Voir en particulier P. 352, 367.

² "That every civil officer shall, and every person may, arrest and carry back to his or her legal employer any freedman, free Negro, or mulatto who shall have quit the service of his or her employer before the expiration of his or her term of service without good cause, and said officer and person shall be entitled to receive for arresting and carrying back every deserting employee aforesaid, the sum of five dollars, and ten cents per mile from the place of arrest to the place of delivery." Article 7. Eric Foner et Olivia Mahoney, « Mississippi Black Code ». [En ligne : http://www.digitalhistory.uh.edu/reconstruction/section4/section4_blackcodes.html] Consulté le 29 juin 2012.

³ "[...] they still have an ingrained feeling that the blacks at large belong to the whites at large" Cité P. 320 dans Carl Schurz, *Speeches, Correspondence and Political Papers of Carl Schurz, Vol. 1*, vol. 1, 1913, Londres, Forgotten Books, 2013, 548 p. Schurz cite la lettre du colonel dans le texte intitulé « Idées générales des Blancs concernant les esclaves libérés ». Il ne semble donc pas être l'auteur de la formule, contrairement à

président Johnson, le Congrès outré par ces dispositions contraires à l'esprit du Quatorzième Amendement reprit en main le processus de la Reconstruction, à laquelle il donna un tour plus radical. Parmi les questions les plus débattues par les parlementaires figurait celle de la citoyenneté et de l'extension du droit de vote aux Afro-Américains. Ce droit fut finalement inscrit dans la Constitution en mars 1870 par l'adoption du Quinzième Amendement¹, au moment même où le passage des tristement célèbres lois dites Jim Crowe institutionnalisait la ségrégation dans le Sud et excluait en pratique les Noirs des processus électoraux par le biais de mécanismes légaux tels que la clause grand-paternelle².

Dans ce contexte historique et politique, le choix que fait Whitman d'une figure féminine et âgée prend tout son sens. « Éthiopie » offre une image des Afro-Américains qu'on pourrait qualifier d'inoffensive. La vieille femme est respectueuse devant les soldats : « [Elle] fait la révérence aux régiments³ ». Son sexe l'exclut de fait de toute polémique concernant l'attribution du droit de vote aux Noirs émancipés puisque l'extension du suffrage ne concernait pas les femmes quelle que soit leur couleur. Son mauvais anglais implique très vraisemblablement qu'elle est illettrée. Enfin son grand âge fait d'elle un élément du passé plutôt que du futur, étant naturellement vouée à s'éteindre dans un avenir proche. Pour toutes ces raisons, le personnage ne présente aucun risque de remise en cause de la hiérarchie sociale et plus largement de l'organisation de la société.

On pourrait être tenté de voir dans cette figure apparemment soumise l'expression par Whitman des stéréotypes racistes de son temps, en conformité avec la figure du Noir docile souvent dépeinte lors des débats au Congrès sur la Reconstruction⁴. Cependant, de nombreux éléments positifs viennent contrebalancer les caractéristiques stéréotypées du personnage. Son turban est aux couleurs du pays dont elle porte le nom. Comme le note Ed Folsom dans son article « Lucifer et Éthiopie », il est significatif que Whitman ait choisi ici le nom du pays plutôt que le terme courant d'« éthiope », très largement utilisé au XIX^e siècle pour désigner

ce qu'écrit Hugh Brogan, *The Penguin history of the United States of America*, 2001, *op. cit.* P. 353.

¹ “the right of citizens of the United States to vote shall not be denied or abridged by the United States or by any State on account of race, colour, or previous condition of servitude” Hugh Brogan, *The Penguin history of the United States of America*, 2001, *op. cit.* P. 359.

² *Ibid.* P. 371.

³ “[she] courtesies to the regiments” (252)

⁴ Ed Folsom, « Lucifer and Ethiopia. Whitman, Race, and Poetics before the Civil War and after », 2000, *op. cit.* P. 64.

les Africains sans égard à leur origine exacte¹. Whitman renvoie ainsi à une nation qui faisait parler d'elle sur la scène internationale à l'époque de l'écriture du poème en raison de l'affirmation de son empereur Tewodros II face à la Couronne d'Angleterre, plutôt qu'il n'utilise l'amalgame raciste consistant à classer tous les Africains dans une même « famille » ethnographique. Par ailleurs, ni sa condition ni son expression hésitante ne suscitent le mépris du soldat qui la décrit au contraire en des termes respectueux : « Qui es-tu femme à peau crépusculaire à peine humaine par ton ancienneté [...] »² (431). Le choix de l'épithète « ancien » (*ancient*) plutôt que « vieille » est porteur d'une connotation positive. Il fait surgir dans l'esprit du lecteur l'image des grandes civilisations de l'Antiquité : grecque, romaine et égyptienne, Whitman s'étant particulièrement intéressé à cette dernière et connaissant ses liens avec l'Éthiopie³. On est là bien loin de la théorie raciste de la suprématie blanche, alors en plein essor, qui considère les Africains comme appartenant à un état primitif de l'évolution de l'espèce humaine. Enfin, alors que le soldat doute du sens de ses gestes, elle agit sans hésitation, s'avançant résolument vers les troupes : « Du seuil de ta hutte tu es venue à ma rencontre toi Éthiopie⁴ » (432) et les saluant de manière répétée : « [...] elle ne quittera pas sa place de toute la journée [...] salue courtoisement les fantassins dont défilent les enseignes⁵ » (*ibid.*). Comme le fait remarquer Ed Folsom, « elle est bien plus consciente que lui de ce qu'il représente dans l'histoire américaine⁶ ».

Pour Folsom, ce poème constitue « un document clé pour comprendre la lutte de Whitman avec le problème de la race ». Le critique propose de voir les aspects contradictoires de la représentation de la vieille femme comme une conséquence de « la confusion et de l'ambivalence » du poète sur la question, son interprétation étant que « Whitman, en définitive, partageait la confusion et l'ambivalence du soldat sur la signification de l'émancipation »⁷. L'un de ses arguments est que les aspects stéréotypés du personnage et les

¹ *Ibid.* P. 59 *sqq.*

² “Who are you dusky woman, so ancient hardly human” (252)

³ Ed Folsom, « Lucifer and Ethiopia. Whitman, Race, and Poetics before the Civil War and after », 2000, *op. cit.* P. 61.

⁴ “Forth from thy hovel door, thou, Ethiopia, com'st to me” (252)

⁵ “[...] lingering all the day [...] And curtseys to the regiments, the guidons moving by.” (*Ibid.*)

⁶ “She is far more aware of what he represents in American history than he is.” Ed Folsom, « Lucifer and Ethiopia. Whitman, Race, and Poetics before the Civil War and after », 2000, *op. cit.* P. 70.

⁷ “The “Ethiopia” poem thus becomes a key document in understanding Whitman’s struggle with the issue of

aspects positifs s'équilibrent :

Il y a des vestiges, c'est certain, d'un racialisme évolutionniste dans le poème ; la femme ancienne est « à peine humaine », elle a été prise « comme on fait une bête sauvage » et lorsqu'elle s'approche du soldat, elle « s'élèv[e] sur le bas côté », qui sont autant de suggestions de sa position en bas de l'échelle de l'évolution et de sa primitivité¹.

Cependant, comme le souligne Folsom lui-même, ce poème est construit autour d'un :

[...] *je* qui est clairement différent du *je* whitmanien typique, fluide et absorbant. Le *je* employé habituellement par Whitman est certainement loin d'une voix autobiographique, mais est généralement identifiable à la voix du poète, contrairement au narrateur de « Éthiopie »².

Le fait que la persona de ce poème soit identifiée comme un soldat du régiment de Sherman, sans relation avec la voix du poète, est d'autant plus notable que c'est le seul poème de *Feuilles d'herbe* figurant un *je* clairement fictionnalisé. Une autre lecture de ces éléments peut donc être proposée. C'est dans la bouche du soldat qu'il faut replacer l'expression « à peine humaine ». La distance inhabituelle établie entre l'auteur et son *je* interdit de considérer cette caractérisation tendant à mettre en doute l'humanité de la vieille femme comme l'émanation sans médiation ou inconsciente d'un sentiment raciste chez Whitman. Il faut plutôt voir là la représentation par le poète des préjugés racistes répandus chez les soldats nordistes³. De la même façon, les paroles rapportées de l'esclave nous renseignent d'abord sur son personnage, sa syntaxe exclusivement faite de tournures à la voix passive (« *Moi mon maître les années sont cent depuis que séparée de ma famille* », 432) illustrant son aliénation et ses fautes d'anglais son manque d'éducation. Son silence, noté par l'observateur (« Ce sont là toutes ses paroles⁴ », *ibid.*), est également significatif. Klammer l'analyse comme une

race", "Whitman's confusion and ambivalence occasionally emerge", "Whitman, finally, shared the soldier's confusion and ambivalence about what emancipation meant" *ibid.* P. 82 *sqq.*

¹ "There are vestiges, to be sure, of an evolutionary racialism in the poem; the ancient woman is "hardly human," is caught "as the savage beast is caught," and, as she approaches the soldier, she "ris[es] by the roadside," all suggestions of her low evolutionary position and her primitiveness." *Ibid.* P. 82.

² "[...] an "I" that is clearly different from Whitman's typical fluid and absorbing "I". Whitman's usual "I" may be far from an autobiographical voice, but is generally identifiable as the poet's voice, unlike the speaker of "Ethiopia." *Ibid.* P. 68.

³ Folsom rapporte les incidents qui ont émaillé le passage des troupes : « un nombre incalculable de mauvais traitements (y compris des meurtres) perpétrés par les troupes de Sherman à l'encontre des esclaves émancipés ». Un grand nombre de soldats seraient arrivés dans le Sud avec des préjugés racistes très forts que leur rencontre avec les esclaves émancipés a servi à battre en brèche. *Ibid.* P. 69 *sqq.*

⁴ "No further does she say" (252)

manière de la « fige[r] dans le temps en tant qu’Africaine¹ » puisqu’elle ne dit rien de ses années d’esclavage sur le continent américain. Pour lui, « ce siècle de vie et de travail en tant qu’esclave ne fait en rien d’elle une Américaine aux yeux du soldat – ni à ceux de Whitman² ». On pourrait arguer au contraire que ce silence relève d’un choix de la part de la vieille femme de taire l’expérience inhumaine que lui ont fait subir les compatriotes du soldat. En ne parlant que du négrier, qui n’était pas nécessairement américain, elle omet tout ce qui pourrait accuser son interlocuteur en tant que citoyen de cette Union qui a toléré l’esclavage dans le Sud pendant pratiquement toute sa vie. Qui plus est, elle passe sous silence ses années d’esclavage mais rappelle son enfance libre : son discours permet ainsi de jeter un pont entre la liberté qui était la sienne à la naissance et celle qu’elle retrouve en ce jour historique, en passant par-dessus les années durant lesquelles elle a été réduite à un statut de chose. Ce discours n’a pas tant de sens pour elle-même, qui semble parfaitement consciente de la signification de ce moment, que pour le soldat avec lequel elle tente d’entrer en communication : elle lui offre de la considérer non pas tant comme une esclave libérée, avec tout ce que cela transporte comme préjugés négatifs, que comme une personne née libre, comme lui. Enfin, le terme *rising*, littéralement « se levant », est chargé d’une connotation positive. Si l’idée d’élévation est cohérente avec une vision évolutionniste, le terme lui-même convoque l’idée du soleil, de l’aurore et du lever. C’est donc un nouveau jour qui s’annonce pour cette femme et tous les esclaves émancipés. L’étude d’un brouillon manuscrit du poème est sur ce point très instructive. En révisant le poème pour sa republication en 1881-82, Whitman a d’abord écrit *towering* (littéralement « se dressant comme une tour »), remplacé ensuite par *standing* (« se tenant debout »), qui a lui-même laissé la place à *rising*³. Sans pouvoir présumer des intentions ayant guidé le poète dans son choix final, on peut toutefois faire les remarques suivantes : l’image de la tour fait surgir l’idée du château ou du fort, donc de la guerre, et peut ainsi être associée à une menace. Le terme *standing* implique l’immobilité : l’esclave ne serait pas venue à la rencontre du soldat mais aurait pu se trouver sur le bord de la route avant le passage des troupes. Par contraste, il apparaît donc que *rising* apporte l’idée d’un mouvement dont la connotation est positive plutôt que potentiellement alarmante.

¹ “She is frozen in time as African” Martin Klammer, « Slavery and Race », 2006, *op. cit.* P. 117.

² “[...] not a century of life and labor as a slave makes her any more of an American to the soldier – or to Whitman.” *Ibid.*

³ Walt Whitman, « Ethiopia Saluting the Colors ». [En ligne :

<http://whitmanarchive.unl.edu/manuscripts/figures/pml.00004.001.jpg> Consulté le 30 juin 2012.

Ce choix minutieux et la construction très travaillée du poème avec la distribution des voix qui le caractérise ne me semble pas de nature à accréditer l'hypothèse émise par Folsom d'un Whitman confus et ambivalent sur la question des Noirs ou de l'émancipation. L'insistance manifestée par le poète pour faire publier dans la presse son poème de manière autonome dès 1867 ne semble pas non plus aller dans ce sens¹. Si son impatience ne s'explique pas par des motifs économiques ou de promotion commerciale de son volume publié un peu moins d'un an auparavant, peut-être faut-il y voir le désir impérieux de prendre part poétiquement au débat sur la Reconstruction qui agite alors tout le pays.

Cependant Whitman n'est finalement pas parvenu à faire publier « Éthiopie salue les couleurs » dans un périodique et le poème a finalement trouvé sa place dans l'édition de 1871 de *Feuilles d'herbe*. Il y apparaît dans le groupe intitulé « Baigné dans le parfum de la guerre », à la suite du poème « Délicat bouquet ». Cette pièce, comme les autres de la section, évoque la bannière étoilée, le drapeau de l'Union, ce « tissu provoquant² » qui fait signe au petit garçon et lui parle dans « Chanson de la bannière dans le petit matin ». L'incorporation de « Éthiopie » dans ce groupe est donc un élément de réponse aux questions mises en scène dans le poème. Comme pour l'enfant, son père et le poète de la « Chanson », le drapeau revêt une signification importante pour l'esclave émancipée. Son salut souligne son allégeance à l'Union, celle-là même que refusèrent les sécessionnistes, et la représentation d'une femme noire dans la section rappelle au lecteur blanc qu'elle aussi appartient désormais à la nation. Lors de la réorganisation du recueil pour sa publication en 1881-82, qui devait devenir l'édition définitive, le groupe « Baigné dans le parfum de la guerre » disparut et « Éthiopie » fut intégré à la section consacrée à la guerre « Le tambour bat ». Ainsi inséré dans ce nouveau groupe, il devient moins évident pour le lecteur de saisir les implications de cette pièce en tant que poème sur la Reconstruction. Mais le poème infléchit en retour la représentation de la guerre civile qu'offre cette section : en y faisant figurer l'esclave émancipée contemplant les troupes, Whitman affirme la place centrale de l'abolition dans les causes et buts de la guerre. Folsom voit là « une reconstruction de sa propre vision de la guerre³ » et une inclusion

¹ Ed Folsom, « Lucifer and Ethiopia. Whitman, Race, and Poetics before the Civil War and after », 2000, *op. cit.* P. 55.

² «cloth defiant», in «Delicate cluster» (255)

³ « [...] in 1881, [Whitman] floated this small and oddly over-formed poem into the midst of his “Drum-Taps” so as to reconstruct his own view that the abolition of slavery was one of the main purposes for which the war was fought”. Ed Folsom, « Lucifer and Ethiopia. Whitman, Race, and Poetics before the Civil War and

tardive. L'idée que Whitman modifierait *a posteriori* la conception de la guerre qui était la sienne avant que n'éclate le conflit ou dans les années de l'immédiat après-guerre ne semble pas compatible avec les prises de position explicites et sans ambiguïté qui ont pu être relevées dans le « Poème du divers dans l'un » de 1856¹. Quant au fait que cette inclusion soit tardive et la place des Noirs marginale dans « Le tambour bat », les modifications apportées par Whitman à son « Poème du divers dans l'un » après la guerre peuvent suggérer une autre interprétation que celle de Folsom. Une suppression en particulier ne peut manquer d'attirer l'attention. Dans la description du caractère de l'homme américain, « son attachement immortel à la liberté² », évoqué entre la « la décontraction pittoresque de sa marche » et « la férocité de sa colère une fois qu'elle a été provoquée³ », est supprimée à partir de l'édition de 1867. Alors que des centaines de milliers de jeunes Américains viennent effectivement de donner leur vie à la cause de la liberté, la suppression de cette proposition nominale ne peut certainement pas signifier que Whitman doute de cette qualité chez ces compatriotes. Son expérience d'infirmier dans les hôpitaux de Washington lui a permis de prendre pleinement conscience du courage démontré par les soldats dans la guerre pour l'Union et contre l'extension de l'esclavage. Ce que les heures passées à veiller des mourants lui ont sans doute appris, cependant, c'est que, si leur attachement à la liberté était immense, les soldats, eux, n'étaient pas immortels. L'évocation de l'esclavage est également modifiée dans le poème. Alors qu'on pouvait lire en 1856 : « L'esclavage, ces mains frémissantes qui se tendent pour le protéger – l'opposition farouche qui lui est faite, qui ne cessera que lorsqu'il cessera⁴, la proposition devient après-guerre : « L'esclavage – la conspiration meurtrière, traîtresse, pour l'élever sur les ruines de tout le reste⁵ ». S'il n'en renie pas la légitimité ni la nécessité, Whitman a été dégoûté par les atrocités d'une guerre⁶ que sa rhétorique de conciliation n'a pas permis d'éviter. L'appréhension directe, par l'expérience de l'hôpital, de la violence des

after », 2000, *op. cit.* P. 84.

¹ Cf. *supra*, p. 201.

² “their deathless attachment to freedom” Walt Whitman, *Leaves of Grass*, Brooklyn, New York, 1856, 384 p.. P. 114 .

³ “[...] picturesque looseness of their carriage”, “fierceness when wronged” *ibid.* Repris de la préface de 1855, déjà évoquée dans l'étude du passage Lucifer.

⁴ “Slavery, the tremulous spreading of hands to shelter it – the stern opposition to it, which ceases only when it ceases.” Walt Whitman, *Leaves of Grass*, 1860, *op. cit.*

⁵ “Slavery – the murderous, treacherous conspiracy to raise it upon the ruins of all the rest”(272)

⁶ “It sickens me yet, that slaughter!”, in “The Centenarian’s Story” (236)

combats a sans doute pesé lourdement dans le cœur de celui qui avait écrit : « Reconnaissez-vous la liberté [...] au prix de votre vie¹ ? », proposition interrogative qu'on pourrait qualifier d'agressive, sinon de belliciste, et qui disparaît à partir de l'édition remaniée du poème en 1867. Dès lors, n'est-il pas possible qu'il ait adopté par la suite une attitude précautionneuse lorsqu'il traitait de sujets aussi sensibles que l'émancipation, les droits civiques et la Reconstruction, et ce alors que le Sud était gagné par une nouvelle vague de violence dirigée contre les Noirs, laquelle menaçait en retour d'enrager le Nord ? Comme le note l'historien Hugh Brogan : « L'incrédulité s'est transformée en rage alors qu'étaient institués les *Codes noirs*, qu'enflait la violence, que le Mississippi refusait de ratifier le Treizième Amendement² ». Et lorsque l'investiture de Rutherford Hayes à la présidence en mars 1877 sonna finalement le glas de la Reconstruction, le terme de celle-ci « fut accueilli par une clameur universelle de soulagement qui montre combien monsieur Tout-le-monde craignait une nouvelle guerre³ ». L'insertion tardive d'une figure noire dans la section « Le tambour bat » pourrait ainsi s'expliquer par une forme de prudence de la part de Whitman qui éviterait de s'exprimer sur un sujet épineux et s'attacherait d'abord à englober le Nord et le Sud dans une vision non polémique de la guerre. On peut proposer la même analyse pour interpréter le fait que le nombre de figures noires diminue dans l'ensemble du recueil du fait de la dilution des passages existants dans un ensemble de plus en plus vaste. Martin Klammer, dans son ouvrage *Whitman, la race et l'émergence de Feuilles d'herbe*, voit là une sorte de retour en arrière du poète sur les questions raciales. Mais son explication le laisse lui-même insatisfait : en conclusion de son étude, il caractérise ce « renversement » comme « une énigme »⁴.

On peut maintenant reconsidérer le poème « Éthiopie salue les couleurs » à l'aune de l'hypothèse que la manière dont Whitman prend position sur la question de l'insertion des Noirs dans la société américaine s'explique comme l'attitude circonspecte d'un homme

¹ "Do you acknowledge liberty with audible and absolute acknowledgment, and set slavery at naught for life and death?" Walt Whitman, *op. cit.* (1860) P. 117.

² "Bewilderment changed to rage as the Black codes were passed, as violence mounted, as Mississippi refused to ratify the Thirteenth Amendment" Hugh Brogan, *The Penguin history of the United States of America*, 2001, *op. cit.* P. 362.

³ "As such [the end of Reconstruction] was welcomed with a universal roar of relief, which showed how deeply ordinary people had dreaded another war" *ibid.* P. 370.

⁴ "The enigma of this reversal" Martin Klammer, *Whitman, slavery, and the emergence of Leaves of Grass*, 1995, *op. cit.* P. 159.

craignant de souffler sur les tisons encore chauds d'une guerre civile meurtrière.

L'âge vénérable de la femme rencontrée par le soldat fait d'elle une figure rassurante, maternelle voire grand-maternelle. Avec ses yeux larmoyants du fait de l'âge et ses pieds nus « osseux », elle ne constitue pas un objet de désir pour le soldat qui la regarde et il n'y a pas entre eux de ce contact physique décrit dans « Chanson de moi-même » comme « cette brûlure où s'enfièvre une identité neuve¹ » (99). C'est là une différence marquée avec le poème de 1855. Kenneth M. Price remarque la charge érotique des sections dédiées à l'esclavage dans « Chanson de moi-même ». À propos de la référence aux pieds de l'esclave fugitif, il note :

Plus tôt dans le poème, nous avons été préparés à penser aux pieds en connexion avec des actes intimes par l'union fameuse du corps et de l'âme, dans laquelle la totalité de l'union sexuelle est soulignée, par le vers : « Et [tu as] touché ma barbe à une extrémité, et tenu mes pieds serrés de l'autre ». L'esclave fugitif, avec sa maladresse et ses yeux roulant dans leur orbite, peut sembler un objet de désir improbable, quoique la référence à la porte ouverte de la chambre de celui qui parle soit intéressante à relever.²

Le soin apporté aux blessures du fugitif est l'occasion d'un contact physique intime symbolique d'une connexion entre les deux hommes. La scène du cocher noir évoque le désir ardent du *je* lyrique de s'approcher de lui : « Moi qui contemple ce géant pittoresque, je l'aime, j'irai même plus loin, / Je tire avec l'attelage³ » (77). De la même façon, la contemplation du corps dénudé de l'esclave mis aux enchères dans « Je chante le corps électrique » n'est pas sans ambiguïté sexuelle : « fermeté de la chair, bonne solidité des bras, des jambes⁴ ». L'intimité physique semble donc le préalable ou le corrélatif à la relation empathique du *je* lyrique avec autrui, permettant le passage d'une identité à une autre. Dans la mesure où il n'est pas demandé au lecteur de s'identifier amoureuxment au personnage de la vieille femme dans « Éthiopie », ce poème ne représente donc pas un défi pour l'identité de ce

¹ “Is this then a touch? Quivering me to a new identity,
Flames and ether making a rush for my veins” (47)

² “Earlier in the poem, we have been prepared to think of feet in connection with acts of intimacy by the famous union of body and soul in which the totality of sexual engagement is underscored by the line: “And reached till you felt my beard, and reached till you held my feet.” The runaway slave, with his awkwardness and revolving eyes, may seem an unlikely focus of erotic interest, though the reference to the opening to the speaker's own room is worth noting.” Kenneth M. Price, *To Walt Whitman, America*, 2004, *op. cit.* [En ligne : <http://whitmanarchive.org/criticism/current/anc.00151.html>] Consulté le 3 juillet 2012.

³ “I behold the picturesque giant and love him, and I do not stop there, / I go with the team also” (33)

⁴ “flesh not flabby, goodsized arms and legs” (83)

lecteur.

La forme traditionnelle de la pièce, les deuxième et troisième vers de chaque tercet étant rimés et le premier étant construit autour d'une rime interne, constitue une autre différence notable, cette fois avec le vers libre développé par ailleurs par Whitman. Folsom avance que le poète :

embrassait les schémas métriques et rimiques conventionnels dans les moments où il ressentait une instabilité sociale aiguë, comme après l'assassinat de Lincoln [...] La stabilité répétitive et la prédictibilité des formes conventionnelles soutenaient Whitman dans la phase initiale d'un moment difficile, lui apportant l'équilibre et la cohésion au moment où il en avait le plus besoin¹.

Si le recours à ces formes conventionnelles est bien lié à des moments de crise intense dans la vie nationale, une autre explication peut être donnée à l'abandon temporaire de la forme libre : plus radicale, celle-ci est également nettement moins accessible et son utilisation figure parmi les reproches fréquemment adressés au poète par ses critiques contemporains². En écrivant « Éthiopie » dans une forme plus traditionnelle, Whitman a donc choisi, pour s'exprimer sur un sujet crucial, un véhicule propre à toucher un plus grand nombre de lecteurs. Il faut peut-être voir ici la recherche d'un effet immédiat, en cohérence avec la volonté du poète de voir la pièce publiée dans *Galaxy*, un « magazine illustré de lecture divertissante³ », dès 1867. Le poème « Éthiopie » servirait ainsi à proposer une image rassurante des Afro-Américains, comme un pendant féminin et post-émancipation du bon oncle Tom de Harriet Beecher Stowe. Cependant la proximité entre ces deux figures n'est que superficielle. Alors que le personnage de la romancière incarne les préjugés racistes de l'Amérique blanche, le personnage de Whitman contient au contraire les germes d'une autre vision. La première lecture permet de voir représentées les questions que se posent alors une grande majorité de citoyens blancs : qu'est-ce que les esclaves émancipés miséreux, analphabètes et issus d'une autre culture que la culture anglo-saxonne ont à voir avec la

¹ “[...] Whitman tended to embrace conventional metric and rhyme schemes at times when he felt acute social instability, as just after Lincoln’s assassination [...] The repetitive stability and predictability of conventional form sustained Whitman through the initial phases of difficult times, offering him balance and cohesion when he most needed it.” Ed Folsom, « Lucifer and Ethiopia. Whitman, Race, and Poetics before the Civil War and after », 2000, *op. cit.* P. 54.

² Voir à ce sujet *infra*, chapitre cinq, p. 378 *sqq.*

³ Tel était le sous-titre du magazine, publié à New-York entre 1866 et 1878, auquel Mark Twain collabora régulièrement pendant un an (“An Illustrated Magazine of Entertaining Reading”). Les archives complètes sont accessibles sur le site Making of America de l’université de Cornell. [En ligne : <http://digital.library.cornell.edu/g/gala/>]. Consulté le 3 juillet 2012.

nationalité américaine ? Mais une lecture plus approfondie révèle ensuite à qui est capable ou veut bien le voir la grandeur de la figure derrière son apparence « à moitié humaine » ainsi que son appartenance à la nouvelle nation qui a émergé de la guerre civile. Le poème serait ainsi une autre instance du « discours de conciliation », analysé par Wynn Thomas dans les poèmes de 1860, dans la mesure où Whitman propose une révision des préjugés racistes sans attaquer ceux-ci frontalement. En ce sens, c'est un poème adressé avant tout au lecteur blanc. « Éthiopie salue les couleurs » serait un nouvel acte de foi de la part de Whitman dans la capacité d'évolution des « sains principes¹ » de l'Amérique qu'il évoquait avec confiance dans son éditorial du 23 février 1847, évolution qu'il encouragerait discrètement et par petites touches plutôt que dans la forme radicale qu'il considérait peut-être rétrospectivement comme trop brutale et imprudente.

Disparition de Lucifer

La suppression du passage Lucifer dans l'édition de 1881-82 de *Feuilles d'herbe* est fréquemment relevée par les commentateurs et généralement considérée comme un élément à charge dans l'hypothèse d'un racisme rampant chez le poète. Klammer y voit une instance de l'effacement des Noirs du recueil au cours des années de l'après-guerre : « Dans chaque nouveau volume Whitman blanchit *Feuilles d'herbe*² ». Pour Folsom,

Le passage Lucifer demeure dans *Feuilles* dans les deux premières éditions d'après-guerre comme un vestige du désir qu'avait Whitman avant la guerre de donner voix à la subjectivité de l'esclave, de lui donner un pouvoir et la possibilité d'agir [...] Mais ces désirs étaient de plus en plus anachroniques. Le cri de Lucifer contre l'esclavage semblait de moins en moins pertinent par rapport aux inquiétudes de la nation après la guerre, quand le cri de Lucifer s'était transformé en une demande de citoyenneté et de droits civiques.³

Pour toutes ces raisons, il voit « Éthiopie » comme « une sorte de contre-emblème au

¹ Walt Whitman, « A prodigious stride, to say the least », 1847, *op. cit.*

² “In each succeeding volume Whitman whitens *Leaves of Grass* by dissipating the presence of blacks” Martin Klammer, « Slavery and Race », 2006, *op. cit.* P. 114.

³ “The Lucifer passage lingers in *Leaves* through the first two postwar editions as a vestige of Whitman's antebellum desire to voice the subjectivity of the slave, to give the slave power and agency [...] But these desires were increasingly anachronistic: Lucifer's cry against slavery seemed less and less relevant to the postwar concerns of the nation, when Lucifer's cry had changed to a demand for citizenship and civil rights.” Ed Folsom, « Lucifer and Ethiopia. Whitman, Race, and Poetics before the Civil War and after », 2000, *op. cit.* P. 52.

passage Lucifer¹ ». Mais une telle lecture ne permet pas d'expliquer de façon très satisfaisante pourquoi ce passage et « Éthiopie » coexistent dans l'édition de 1871. Elle ne semble pas non plus complètement cohérente avec la persistance d'autres passages clés, en particulier la description du cocher noir libre, superbe et incarnant pleinement la vision de l'homme américain développée dans « Chanson de moi-même ».

La lecture du passage Lucifer en relation avec le *Paradis perdu* de Milton permet de proposer une autre explication à la disparition tardive du passage. La première remarque qu'on peut faire est que, plus de vingt ans après la Déclaration d'émancipation, sa valeur de mise en garde contre une possible explosion de violence ou un châtiment divin a nécessairement perdu de son sens. Dès lors, certains aspects parasites de l'image, moins perceptibles ou gênants tant que la question de l'abolition se posait avec acuité, deviennent plus proéminents. Si en 1855-60 on lisait avant tout dans le rapprochement de l'esclave avec Lucifer une manière de représenter une figure qui, même enchaînée, demeure puissante, une fois l'esclavage aboli, le lecteur a davantage le loisir de se demander si l'assimilation de la colère des Noirs à celle du diable suggère que cette colère est illégitime, comme la rébellion de Satan contre Dieu. En cette période de revendication de droits civiques pour les Noirs, l'image pourrait ainsi changer radicalement de sens. Qui plus est, l'image d'un Lucifer déchaîné est susceptible de nourrir la peur de voir les Noirs accéder à des postes de pouvoir, ce que le discours raciste sudiste présente comme la domination des Noirs sur les Blancs², c'est-à-dire une sorte de renversement de la situation d'esclavage. Enfin, on a vu que Lucifer incarne chez Milton la mise à l'épreuve du libre-arbitre d'Adam. Le rapprochement de la figure de l'esclave et du diable tend de ce fait à exclure les Noirs de l'humanité car l'homme seul est doué de cette faculté par laquelle Dieu le distingue de tout le reste de sa création. Pour ces différentes raisons, la suppression du passage Lucifer peut donc être considérée comme un élément progressiste dans la révision de son œuvre par le poète.

On peut par ailleurs envisager les implications strictement religieuses de la suppression du passage. On a vu que la figure de Lucifer et celle de l'esclave se superposent presque entièrement. De ce fait, la représentation de l'esclave cruellement moqué et trahi comme le Christ, qui justifie sa révolte, tend également à justifier celle de Lucifer. Le poème de Whitman célèbre ainsi, dans une certaine mesure, la beauté de l'Antéchrist, tout comme celui de Milton. Or, dans la réédition dite du Centenaire de *Feuilles d'herbe* en 1876,

¹ "I view [Ethiopia saluting the colors] as a kind of counter-emblem to the Lucifer passage [...]" *ibid.* P. 53.

² Hugh Brogan, *The Penguin history of the United States of America*, 2001, *op. cit.* P. 366.

Whitman montre une conscience aiguë de sa mortalité :

À la onzième heure, souffrant d'une grave maladie, je rassemble les pièces de prose et de poésie laissées de côté [...] Je m'occupe, arrangeant ces pages pour la publication, toujours enveloppé dans la pensée de la mort de ma chère Mère il y a deux ans [...] et aussi sous l'influence de l'affliction physique épuisante d'une attaque de paralysie¹.

Craignant une fin qu'il imagine prochaine, il n'est pas invraisemblable que Whitman ait pu être troublé à l'idée de laisser derrière lui une image peu orthodoxe de Lucifer. Car si Whitman a développé une imagerie que Dennis K. Renner, dans sa présentation de l'édition 1881-82 de *Feuilles d'herbe*, qualifie de « post-chrétienne », celle-ci « reste néanmoins largement compatible avec les espoirs chrétiens [dans la vie après la mort] »². La suppression du passage pourrait ainsi s'expliquer par la conjonction de ces deux éléments : prise en compte de la modification du sens de l'image dans un nouveau contexte politique et désir de conformation à la doctrine religieuse de la part d'un homme âgé et malade craignant la rencontre imminente avec son créateur.

Une dernière explication possible est suggérée par la comparaison du passage Lucifer avec un autre passage conséquent du poème supprimé dans la même édition :

Oh, les joues en feu et rougissante ! Oh la fièvre ridicule !
Oh pour l'amour du ciel, nul ne doit me voir ainsi !... mes vêtements m'ont été volés alors que j'étais
au lit,
Maintenant que je suis jeté dehors, où pourrais-je fuir ?³

Ces lignes ont une forte connotation sexuelle. Un peu plus bas on peut lire ces vers, également supprimés de l'édition définitive : « Et la liqueur est renversée sur les lèvres et les poitrines par les verres qui se touchent, et la meilleure liqueur ensuite⁴ ». Le passage Lucifer

¹ "At the eleventh hour, under grave illness, I gather up the pieces of prose and poetry left over [...] I occupy myself, arranging these pages for publication, still enveloped in thoughts of the death, two years since of my dear Mother [...] and also under the physical affliction of a tedious attack of paralysis." (522 sq.)

² "In spiritual poetry, Whitman offered elaborate poetic visions of immortality, post-Christian in imagery, yet largely compatible with Christian hopes." J. LeMaster et Donald D. Kummings, *Walt Whitman: an Encyclopedia*, New York, Garland Pub., 1998, xxxiii-847 p. Accessible sur le site *Walt Whitman Archive*. [En ligne : http://www.whitmanarchive.org/criticism/current/encyclopedia/entry_26.html] Consulté le 3 juillet 202.

³ "O hotcheeked and blushing! O foolish hectic!

O for pity's sake, no one must see me now! . . . my clothes were stolen while I was abed

Now I am thrust forth, where shall I run?" Walt Whitman, *Leaves of Grass*, 1855, *op. cit.* P. 72.

⁴ "And liquor is spilled on lips and bosoms by touching glasses, and the best liquor afterward." *Ibid.*

et celui-ci ont en commun de décrire des moments où les sentiments et sensations atteignent un pic d'intensité, sentiment de honte et excitation sexuelle dans un cas, rage dans l'autre, ce qui n'a pas d'équivalent ailleurs dans « Les dormeurs ». Leur suppression altère ainsi de façon notable l'atmosphère générale du poème, qui devient plus apaisée, centrée sur la langueur d'une nuit où la nostalgie se mêle à des désirs sexuels plus suggérés qu'avérés, comme dans la contemplation du baigneur. De la honte et de la jouissance il ne reste que le moment qui suit (« Tendons flaccides, je poursuis ma course vers l'Ouest¹») et de la colère de Lucifer ne survit qu'une expression très atténuée, déjà présente dans les premières versions, dans la liste reprenant un certain nombre des figures déjà évoquées dans le poème : « le tuberculeux, l'érysipaleux, l'idiot, celui à qui on a fait du tort² ».

Ainsi analysée, la disparition du passage Lucifer ne peut plus servir à étayer l'idée d'un Whitman qui serait « furieusement ambivalent sur la question des changements raciaux que la Reconstruction avait amenés³ » et dont l'ambivalence s'exprimerait, entre autres, dans le poème « Éthiopie salue les couleurs ».

Cette interprétation permet par ailleurs une vision globale de la représentation poétique de l'esclavage et des Noirs au sein de l'œuvre de Whitman qui conserve une cohérence entre ses représentations les plus radicales écrites avant la guerre et ses productions ultérieures, à la différence de la conception académique dominante résumée par Martin Klammer dans son article « Esclavage et race » publié dans le *Compagnon à l'œuvre de Walt Whitman* des presses universitaires d'Oxford :

Les images stupéfiantes et même brillamment conçues des Noirs dans le *Feuilles d'herbe* de 1855 représentent une part cruciale de la poésie de Whitman et de son héritage. Mais les Noirs n'avaient aucune place dans sa conception de l'Amérique. Après 1855, ils se sont retrouvés globalement hors du champ de son écriture ou figés dans le temps en tant qu'esclaves.⁴

¹ “I descend my western course, my sinews are flaccid” (333)

² “the consumptive, the erysipalite, the idiot, he that is wronged” (336). J'ai légèrement modifié la traduction de Darras, qui avait choisi « la victime », préférant une traduction littérale qui montre mieux la reprise de termes employés dans le passage Lucifer.

³ “Whitman was therefore wildly ambivalent about the racial changes Reconstruction had brought about” Ed Folsom, « Lucifer and Ethiopia. Whitman, Race, and Poetics before the Civil War and after », 2000, *op. cit.* P. 77.

⁴ “The stunning, even brilliantly conceived images of blacks in the 1855 *Leaves of Grass* are a crucial part of Whitman's poetry and legacy. But black persons held no place for Whitman in his vision of America. After 1855 they were largely written out of the picture or frozen in time as slaves.” Martin Klammer, « Slavery

Ce que Klammer voit comme une incohérence, un revirement ou encore un hiatus entre le Whitman public et le Walt privé et entre le poète et le journaliste me semble plus vraisemblablement révélateur d'un défaut dans la conception de ce critique. Le point de départ de sa thèse était que si la question de l'esclavage, si importante dans le carnet Talbot qu'il datait, suivant Brier, de 1847, apparaissait dans sa poésie alors qu'elle ne figurait pas encore dans sa prose, il fallait alors réévaluer l'importance de cette question qu'il proposait de voir comme un élément déclencheur de l'écriture de *Feuilles d'herbe*. Mais Klammer ne parvient pas à articuler de façon convaincante cette conception avec la diminution relative des Noirs dans les évolutions du recueil après la guerre, non plus qu'avec l'absence de prise de position de Whitman sur la question du droit de vote pour les esclaves émancipés. Son explication est finalement qu'une conjonction d'évènements historiques l'aurait amené à un instant défini à une très grande sensibilité sur la question de l'esclavage mais que la situation historique et politique évoluant, son intérêt se serait porté ailleurs. Le poète serait alors revenu à une vision beaucoup plus conventionnelle de la question raciale, c'est-à-dire que :

Comme la vaste majorité des Blancs au XIX^e siècle, Whitman voyait les Noirs comme différents et inférieurs aux Blancs et espérait que le futur de l'Amérique serait seulement pour les Blancs¹.

Andrew Higgins a montré que le cahier Talbot ne datait pas de 1847 mais de 1854-55, remettant ainsi en cause le fondement de la thèse de Klammer mais sans pas ses apports par ailleurs². Cependant, la théorie du rasoir d'Occam, à laquelle se réfère Higgins pour invalider la date du cahier, peut être appliquée à la conception de Klammer dans son ensemble. D'un point de vue pratique, ce principe nous encourage à rechercher l'hypothèse la plus simple, laquelle a de bonnes chances d'être correcte³. Or l'interprétation proposée par Klammer d'un revirement drastique dans la conception des races de Whitman est d'autant moins simple

and Race », 2006, *op. cit.* P. 119.

¹ "Like the vast majority of whites in the nineteenth century, Whitman felt blacks to be distinct from and inferior to whites and hoped that America's future would be for whites only." *Ibid.* P. 101 *sq.*

² "Klammer's book is a vital contribution to our understanding of Whitman's complex attitudes toward race, but in this instance, at least, it is in error. These lines were not written in the late 1840s, but in 1854 or 1855." Andrew C. Higgins, « Wage Slavery and the Composition of Leaves of Grass: the "Talbot Wilson" Notebook », 2002, *op. cit.* P. 54.

³ Cette théorie est dérivée du principe attribué au philosophe franciscain du XIV^e siècle Guillaume d'Ockham : « Les multiples ne doivent pas être utilisés sans nécessité » (« *Pluralitas non est ponenda sine necessitate.* »). Michel Blay, *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Paris, Larousse, 2006, 879 p. P. 577.

qu'elle suppose que ce revirement aurait eu lieu deux fois : une première volte-face entre le Whitman de *Franklin Evans*, son roman de 1842, et celui des *Feuilles d'herbe* de 1855 et un second revirement après-guerre. Il n'est dès lors pas surprenant que Klammer lui-même en arrive à la déduction peu satisfaisante que « La manière dont Whitman est arrivé à une expression aussi innovante et surprenante concernant les Noirs soumis à l'esclavage est au-delà de toute explication¹ ».

Ed Folsom est plus mesuré dans ses conclusions, écrivant par exemple que :

Whitman commençait peut-être à voir, même si c'était avec réticence et hésitation, que la femme noire faisant la révérence, affirmée, animée (avec le drapeau éthiopien sur la tête et le drapeau américain dans les yeux) pourrait en fait apporter une âme et un passé et une différence nécessaire à une culture américaine reconstruite².

Il est toutefois principalement guidé par l'idée que « Malgré toutes ses grandes aspirations, la poésie de Whitman était emprisonnée dans le pragmatisme embrouillé des compromis et de l'équivoque³ ». Si l'on peut effectivement déceler dans le poème « Éthiopie » un certain pragmatisme dans le choix de la forme traditionnelle versifiée, la répartition des voix dans le poème ne me semble ni équivoque, ni embrouillée, chaque discours étant assigné à une entité clairement fictionnalisée ; et le fait que la voix de Whitman y soit plus discrète qu'à l'accoutumée, presque imperceptible derrière celle du soldat, ne signifie pas nécessairement pour autant qu'il revienne sur ses positions antérieures à l'égard des Noirs américains.

Les nouvelles interprétations proposées ici remettent donc en cause certaines lectures qui croient voir dans la poésie whitmanienne un racisme latent et permettent de concevoir une véritable cohérence entre les représentations écrites avant la guerre civile et la production poétique ultérieure. Ces découvertes pourraient utilement être confrontées à l'analyse des

¹ "How Whitman came to such new and surprising language about enslaved black persons is beyond explanation" Martin Klammer, « Slavery and Race », 2006, *op. cit.* P. 106.

² "Whitman was perhaps beginning to see, even if reluctantly and tentatively, that the curtsying, assertive, animated black woman – with the Ethiopian flag on her head and the American flag in her eyes – might in fact bring a spirit and a past and a needed difference to a reconstructed American culture." Ed Folsom, « Lucifer and Ethiopia. Whitman, Race, and Poetics before the Civil War and after », 2000, *op. cit.* P. 86.

³ "For all its lofty aspirations, Whitman's poetry is embedded in the messy pragmatics of compromise and equivocation" *ibid.* P. 45.

sources en prose, manuscrits non publiés et souvenirs enregistrés par son biographe, qui ont incité les critiques à penser que Whitman avait conservé un fond raciste malgré la radicalité de sa poésie.

Martí : « combattre à jamais le crime »

L'esclavage et la traite dans l'œuvre de Martí

Esclavage et domination coloniale

Dans la galerie de portraits de condamnés de l'opuscule *Le bagne politique à Cuba* figurent deux personnages noirs : un vieillard nommé Juan de Dios et un enfant de onze ans prénommé Tomás. Martí évoque brièvement l'histoire de ces compagnons du bagne qui furent esclaves avant d'être prisonniers politiques. Le vieux Juan, devenu sénile, lui parle longuement de sa jeunesse :

Dans ses longs et étranges récits, que j'aimais écouter, transparaissait toujours son respect sans limites pour le seigneur ainsi que la confiance que lui accordaient ses maîtres reconnaissants de son affection et de sa loyauté¹.

Cette image de bon esclave, aimant et aimé de son bon maître, contraste avec le sort fait au vieux Juan au bagne :

Ce qui lui faisait le plus mal, qui lui causait la plus vive douleur, provoquait chez lui en réponse ce rire bon, franc, plein qui est particulier aux Noirs de notre nation. Seuls les coups parvenaient à réveiller la vie antique qui sommeillait en lui. Quand le bâton s'abattait sur sa chair, l'éternel sourire disparaissait de ses lèvres et la flamme de la colère africaine brûlait fugacement dans son regard éteint et sa large main nerveuse serrait fébrilement son outil de travail.

Le Gouvernement espagnol a condamné à Cuba un idiot.²

¹ “En las largas y extrañas relaciones que me hacía y que tanto me gustaba escuchar, resaltaba siempre su respeto ilimitado al señor, y la confianza y gratitud de los amos por su cariño y lealtad.” (*OC*, vol. I, 69)

² “Aquello que más le hería, que más dolor le causaba, hallaba en él por repuesta esa risa bondadosa, franca, llena, peculiar del negro de nación. Los golpes sólo despertaban la antigua vida en él. Cuando vibraba el palo en sus carnes, la eterna sonrisa desaparecía de sus labios, el rayo de la ira africana brillaba rápida y fieramente en sus ojos apagados, y su mano ancha y nerviosa comprimía con agitación febril el instrumento del trabajo.

El Gobierno español ha condenado en Cuba a un idiota.” (*Ibid.*)

Le souvenir de ses années d’esclavage est devenu une sorte de refuge mental pour le vieil homme qui est soumis au bagne à une brutalité semble-t-il bien plus grande que ce qu’il a pu connaître auprès de ses maîtres. La représentation de l’esclavage dans ces lignes est subordonnée aux impératifs de la dénonciation de l’emprise espagnole sur Cuba : celle-ci apparaît comme pire que l’esclavage des Noirs dans la mesure où celui-ci, dans l’histoire de Juan, s’accompagnait d’une reconnaissance de la loyauté de l’esclave. Or c’est justement cette reconnaissance qui fait défaut dans la relation de la péninsule avec ses colonies :

Les Antilles, les Antilles seules, et Cuba plus que toutes, se couchèrent à vos pieds et posèrent leurs lèvres sur vos plaies et vous léchèrent les mains et, avec tendresse et sollicitude, fabriquèrent une tête nouvelle pour vos épaules maltraitées.

Et quand [Cuba] vous demanda en récompense de son labeur une misérable aumône, vous étendîtes la main, lui montrant la masse informe de son cœur broyé et vous lui jetâtes au visage.¹

Qui plus est, le pouvoir colonial fait preuve d’une violence démesurée en punissant un vieillard dont la sénilité lui fait confondre « l’arrière petit-fils avec l’arrière grand-père, les parents avec les enfants et les familles les plus éloignées² ».

L’histoire du petit Tomás illustre elle aussi l’implacabilité de la répression exercée à Cuba :

Et avec Juan de Dios, le pauvre négrillon Tomás !

Il a onze ans, il est noir et il est bossale.

Onze ans, et au bagne !

Bossale, et un conseil de guerre l’a condamné !

Bossale et le Capitaine Général a signé sa sentence !³

L’indignation de l’auteur est provoquée à la fois par le jeune âge de Tomás – comme Lino Figueredo, c’est encore un enfant – et son statut de bossale, c’est-à-dire d’esclave

¹ “Las Antillas, las Antillas solas, Cuba sobre todo, se arrastraron a vuestros pies, y posaron sus labios en vuestras llagas y lamieron vuestras manos, y cariñosas y solícitas fabricaron una cabeza nueva para vuestros maltratados hombros. [...]”

Y cuando ella os pidió en premio a sus fatigas una mísera limosna, alargasteis la mano, y le enseñasteis la masa informe de su triturado corazón, y os reísteis, y se lo arrojasteis a la cara.” (*Ibid.*, 51 sq.)

² “[Juan] confundía al biznieto con el bisabuelo, y a los padres con los hijos, y a las familias de más remoto y separado origen” (*ibid.*, 69)

³ “Y con Juan de Dios, ¡pobre negrito Tomás! [...]”

Tiene once años, y es negro, y es bozal.

¡Once años, y es sentenciado político!

¡Bozal, y un consejo de guerra lo ha sentenciado!

¡Bozal, y el Capitán General ha firmado su sentencia!” (*Ibid.*, 70)

récemment importé. Martí voit là une double injustice, qu'il peine à exprimer : « Son souvenir m'indigne trop pour que je puisse parler beaucoup de lui. Il m'en coûte, pourtant, de contenir ma plume, qui court trop vite, en entendant son nom¹ ». Le martèlement du terme « bossale », employé en position anaphorique dans les deux phrases nominales exclamatives, fait sentir la vivacité du sentiment de révolte de l'auteur plus qu'il n'en explicite la cause. On peut imaginer que le jeune âge du prisonnier et le fait qu'il soit récemment arrivé d'Afrique rendent très improbable aux yeux de Martí la possibilité que Tomás ait pu mener des actions subversives contre les autorités. Par ailleurs, un autre passage du même texte nous éclaire sur sa vision de la traite négrière :

Et vos capitaines tracèrent au travers de l'Atlantique Sud un chemin de sang coagulé, dans les flaques boueuses duquel flottaient des têtes noires comme l'ébène et s'élevaient des bras menaçants comme le tonnerre qui annonce l'orage².

Il est frappant de noter que, dans ces pages, c'est l'Espagne qui est désignée comme coupable du crime de l'esclavage : ce sont ses capitaines qui initièrent la traite tandis que l'esclavagiste, tel qu'il est évoqué dans l'histoire de Juan, apparaît comme un homme bon et juste.

En présentant parmi ses anciens camarades de bague ces deux Noirs qui furent esclaves³, Martí réunit les Blancs, comme lui, et les Noirs comme Juan et Tomás dans un même statut de victimes de la domination espagnole. Qui plus est, les combats pour l'indépendance qui ont commencé en 1868, trois ans avant la publication de ce texte, sont présentés comme l'orage qu'annonçaient les « bras menaçants » des Noirs transportés sur l'océan : « Et la tempête éclate enfin, et elle se déchaîne contre vous aussi furieusement et inexorablement qu'elle a été lentement préparée⁴ ». On se souvient en effet que Carlos Manuel de Céspedes, riche propriétaire terrien, avait libéré tous ses esclaves le 10 octobre

¹ “Su recuerdo indigna demasiado para que me deje hablar mucho de él. Trabajo me cuenta, sin embargo, contener mi pluma, que corre demasiado rápida, al oír su nombre.” (*Ibid.*)

² “Y vuestros capitanes trazaron a través del Atlántico del Sur camino de sangre coagulada, en cuyos charcos pantanosos flotaban cabezas negras como el ébano, y se elevaban brazos amenazadores como el trueno que preludia la tormenta.” (*Ibid.*, 50.)

³ Dans le cas de Tomás, on ne peut savoir si celui-ci a effectivement appartenu à un maître. Mais on peut à tout le moins supposer qu'il était destiné à l'esclavage.

⁴ “Y la tormenta estalló al fin; y así como lentamente fue preparada, así furiosa e inexorablemente se desencadenó sobre vosotros.” (*Ibid.*)

1868 et fondé avec eux une petite armée de libération¹. Les Noirs furent nombreux à combattre dans cette guerre de Dix Ans, les combattants libérant les esclaves qu'ils rencontraient sur leur passage pour qu'ils puissent se battre à leurs côtés. Ce fait fut rapporté en Espagne où l'émancipation des esclaves apparut dès lors comme un danger pour l'intégrité nationale au nom de laquelle le gouvernement espagnol s'opposait aux velléités indépendantistes des créoles cubains². *Le bagne politique à Cuba* justifie cette rébellion commune des Blancs et des Noirs de Cuba contre l'autorité coloniale en montrant qu'ils sont pareillement victimes des abus de cette dernière.

L'esclavage est à nouveau représenté dans le poème dramatique *Patrie et liberté*, écrit par Martí lors de son séjour au Guatemala en 1877-78. Cependant, il est cette fois question de l'asservissement des Indiens d'Amérique et non de celui des Noirs aux Antilles :

Coana : Nos grands-pères étaient des hommes
À la peau cuivrée et à l'âme noble et bonne,
Lorsqu'arrivèrent les conquistadores
À la peau blanche et à l'ambition féroce.
Ils passèrent la corde à nos cous,
Nous imposèrent la chaîne servile,
Et nos riches terres, hier libres,
À cause d'elle sont des terres esclaves.³

Dans ces vers, l'assimilation de la domination coloniale à une forme d'esclavage, qui n'était que suggérée dans *Le bagne politique à Cuba*, est cette fois totale. Le terme esclavage recouvre ici en effet à la fois la corde passée autour du cou des Indiens et l'autorité espagnole sur les terres guatémaltèques, décrites par l'indienne Coana comme une mise en esclavage de

¹ Cf. *supra*, chapitre deux, p. 137.

² Paloma Arroyo Jiménez, « La Sociedad Abolicionista Española, 1864 - 1886 », *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea*, vol. 3, 1982, p. 127-149. P. 132.

³ "Eran nuestros abuelos unos hombres
De tez cobriza y alma noble y buena,
Cuando llegaron los conquistadores
De blanca piel y de ambiciones fieras.
Echaron el dogal a nuestros cuellos,
Nos impusieron la servil cadena,
Y nuestras ricas tierras, ayer libres,
Por causa suya son esclavas tierras." (*OC*, vol. XVIII, 131)

la terre autrefois libre. Martí fait sans doute référence au système de l'*encomienda* en usage en Amérique hispanique depuis le XV^e siècle, qui consistait à confier à un Espagnol la tutelle d'un territoire et des Indiens y demeurant, qu'il avait à charge d'évangéliser. Selon l'historien espagnol Angel Losada, cela revenait de fait à « lui donner la propriété de leurs terres, et les livrer eux-mêmes à son bon plaisir¹ ». Contrôle des terres et assujettissement des personnes étaient donc étroitement mêlés. Supprimé officiellement par l'adoption des « Lois nouvelles » en 1542, sous l'impulsion du frère Bartolomé de las Casas, le système de l'*encomienda* perdura malgré tout jusqu'à la fin du XVIII^e siècle et l'exploitation de la main d'œuvre indienne continua au-delà de cette date grâce au système de l'*hacienda*².

Martí, qui a découvert l'indigence des Indiens et leur réduction à un état de quasi-bêtes de somme lors de son séjour au Mexique en 1874-77³, fait décrire par un personnage indien leurs souffrances dans la scène IV de l'acte I :

Étant brisée

Son âme d'homme, il ne reste aujourd'hui
À l'Indien de la campagne plus que ses épaules
Pour porter les charges de l'Église,
Pour payer le tribut des caciques,
Pour acheter à l'Espagnol ses brocards !
Avec ces mains j'ai abattu des arbres !
Avec ces mains j'ai cultivé la terre !
Avec ces épaules, par les ravins et par les plaines
J'ai porté plus d'arobes que la forêt de feuilles,
Et j'ai versé plus de larmes avec ces yeux
Sur mon ignominie éternelle et toujours recommencée,
Alors que sur l'onde navigue le vaisseau truand
Qui en Espagne emporte le fruit de mon effort !⁴

¹ Angel Losada, « Bartolome de Las Casas. Défenseur des Indiens d'Amérique hispanique au 16e siècle », *Le Courrier de l'Unesco*, Paris, juin 1975, p. 4-10. P. 5.

² « Encomienda », *Encyclopedia Universalis [Online]*, 2008, *op. cit.*

³ « Ils courent comme les bêtes, car ils ne savent pas marcher comme des hommes; ils font les mêmes tâches que les animaux : l'homme ne s'éveille pas en eux. Et ces créatures, ce sont tout un peuple, une race oubliée, la population indigène affligée du Mexique » (« Corren como los brutos; no saben andar como los hombres; hacen la obra del animal: el hombre no despierta en ellos. Y esto es un pueblo entero; ésta es una raza olvidada; ésta es la sin ventura población indígena de México. » *OC*, vol. VI, 266).

⁴ “Quebrantado
Su espíritu de hombre, ya no quedan

Si, comme dans *Le baigneur politique à Cuba*, le poète lie la question de l'esclavage à celle de la domination coloniale, il y a cette fois-ci, à la différence de l'évocation du bon maître de Juan, une dénonciation explicite du principe de l'esclavage consistant à prendre à un homme le « fruit de son effort » et de la violence morale qui l'accompagne (« Étant brisée / Son âme d'homme »). La remise en cause des structures sociales établies par la représentation des Indiens au bas de l'échelle sociale, exploités tant par l'Église que par les chefs locaux, les « caciques », n'a pas échappé aux autorités guatémaltèques de l'époque. Martí, qui avait d'abord été très bien accueilli à Ciudad de Guatemala, rapporta en 1878 dans une lettre à son ami Manuel Mercado : « J'ai fait naître des peurs injustifiables, les oppositions les plus farouches et une persécution incroyable¹ », et fut finalement obligé de quitter le pays quelques mois plus tard. L'allusion à l'Église est développée un peu plus loin, dans la scène II de l'acte II. Le père Antonio prend position contre la rébellion indienne dont il tente de raisonner le chef, Martino :

Père Antonio : La religion ordonne l'obéissance
Au roi notre seigneur ! La docte curie
Appellera trahison une telle ingratitude.

Martino : Trahison ? Tu dis trahison ? Ah non, dans son orbite
Les rayons frémissent furieux
Devant celui qui déshonore ainsi l'humanité !
Celui qui prêche une fausse religion [...]
Toi, père Antonio, tu es l'image ténébreuse
De l'obscurité en laquelle nous maintient

Al indio de los campos más que espaldas
Para llevar las cargas de la Iglesia,
Para pagar tributo a los caciques,
Para comprar al español sus telas!
Con estas manos derribé maderos!
Con estas manos cultivé la tierra!
Con estos hombros por barranca y llano
Más arrobas llevé que hojas la selva,
Y más llanto lloré con estos ojos
Por mi eterna ignominia siempre nueva,
Que ondas cruza la nave robadora
Que el fruto de mi mal a España lleva!" (OC, vol. XVIII, 136)

¹ "He despertado injustificables temores, tenacísimas oposiciones, persecución increíble" (OC, vol. XX, 52).

Lettre du 6 juillet 1878.

L'Espagne qui te paie [...].¹

Le propos de Martino exprime une dénonciation aussi claire que ferme de la complicité de l'Église espagnole avec le pouvoir. Cette charge a pour objet en premier lieu la caution apportée par les institutions religieuses à l'autorité étrangère imposée aux peuples indigènes : on peut entendre là une allusion à la controverse qui opposa en 1550-51, à Valladolid, Bartolomé de las Casas à Juan Ginés de Sepúlveda, au cours de laquelle ils disputèrent de la question de la justification de la guerre faite aux Indiens au nom de l'évangélisation². Un peu plus loin, l'accusation est étendue à la question de l'esclavage :

Martino : Celui qui détient un esclave, le prêtre
Qui, feignant des doctrines religieuses,
Défigure Jésus [...]
Celui qui, au lieu de mourir pour sa défense,
Exploite le sacrifice d'une race,
Ment à Jésus et au peuple docile montre,
Tachée et criminelle, sa face radieuse³ !

Le blasphème contre le nom du Christ est autant le fait du propriétaire d'esclaves que du prêtre qui s'enrichit directement ou indirectement d'un esclavage qu'il devrait combattre au nom de sa religion : Martí désigne ici tous les religieux qui, à la différence de Las Casas ou

¹“La curia docta

A tal ingratitud traición llamara.

Mar. ¿Traición? ¿Traición decís? ¡Oh no! En su órbita

Los rayos se estremecen fulminando

A quien así la humanidad deshonra!

El que una falsa religión predica [...]

Tú, padre Antonio, imagen tenebrosa

Es de la oscuridad que nos tiene

La España que te paga [...]" (*ibid.*, P. 170)

² La commission renvoya les deux parties dos à dos, sans trancher la controverse. Angel Losada, « Bartolome de Las Casas. Défenseur des Indiens d'Amérique hispanique au 16e siècle », 1975, *op. cit.* P. 10.

³ “¡El que esclavo mantiene, el sacerdote

Que fingiendo doctrinas religiosas

Desfigura a Jesús, [...]

El que, en vez de morir en su defensa,

El sacrificio de una raza explota,

Miente a Jesús, y al manso pueblo enseña

Manchada y criminal su faz radiosa!" (*Ibid.*, 171)

des missionnaires dominicains qui l'influencèrent comme Pedro de Córdoba et Antonio Montesinos¹, ne se firent pas les défenseurs des Indiens mais profitèrent au contraire de leur exploitation. L'esclavage est ainsi présenté comme contradictoire avec les préceptes de la religion chrétienne, sinon avec ses institutions. Il faut peut-être voir dans ces vers une trace de l'anticléricalisme qui s'est développé à Cuba en raison du pro-hispanisme du haut clergé cubain, lequel prit majoritairement au XIX^e siècle le parti du réformisme et condamna la guerre de Dix Ans puis celle de 1895-98. L'historienne cubaine Perla Cartaya Cotta décrit ce mouvement qui toucha les secteurs les plus progressistes du pays comme « un sentiment de rejet envers ceux qui représentaient au sein de l'Église les intérêts de l'Espagne² ». Martí, éduqué au sein de ce milieu progressiste³, y a sans doute acquis l'habitude de porter un regard critique sur les institutions catholiques.

Enfin, il faut remarquer que si Martí traite dans *Patrie et liberté* de la question indienne telle qu'elle se pose en Amérique hispanique, les principes moraux et religieux au nom desquels se révoltent ces Indiens pourraient tout autant être avancés en faveur des Noirs de Cuba, où l'esclavage perdure encore en 1878. La remarque de l'un des personnages sur sa couleur de peau pourrait d'ailleurs suggérer une parenté entre l'exploitation des Indiens et celle des Noirs : « Un Indien ! Qui pourrait en douter ? / Avec mon échine courbée ! ma peau noire !⁴ ». Par ailleurs, la lutte des masses indiennes pour libérer leur terre et devenir maîtres du fruit de leur travail n'est pas sans rapport avec la lutte pour l'indépendance de la classe créole antillaise dominée par les autorités espagnoles auxquelles elle paie un lourd tribut de taxes. On rejoint ici l'analyse de la représentation du peuple dans laquelle est apparue la récurrence dans l'œuvre de Martí de l'image du peuple cubain comme peuple « martyr » ou « esclave » du « tyran » colonial⁵.

¹ Angel Losada, « Bartolome de Las Casas. Défenseur des Indiens d'Amérique hispanique au 16^e siècle », 1975, *op. cit.* P. 5. Lorsque ces missionnaires commencèrent à protester contre le sort des Indiens dans leurs sermons (1511), Las Casas était encore à la tête de l'*encomienda* qu'il avait héritée de son père.

² Cité dans Philippe Létrilliart, *Cuba, l'Église et la Révolution : Approche d'une concurrence conflictuelle*, Paris, Éditions de L'Harmattan, 2005, 483 p.P. 159. Il y eut toutefois une exception notable, celle du prêtre Felix Varela, député de Cuba aux Cortes en 1822 et 1823 et partisan de l'indépendance.

³ Son professeur Rafael María Mendive était lui-même l'héritier de la tradition pédagogique libérale initiée par José de la Luz y Caballero. Ana Cairo Ballester, *José Martí y la Novela de la Cultura Cubana*, Santiago de Compostela, Univ. Santiago de Compostela, 2003, 380 p. P. 33.

⁴ «Un indio ! A nadie quede duda ! / Doblaba está mi espalda! Mi piel negra!» (*OC*, vol. XVIII, 158)

⁵ Voir *supra*, chapitre deux, p. 133 *sqq.*

L'esclavage est à nouveau évoqué dans le poème du recueil *Vers libres* intitulé « *Pollice verso* » :

Voyez-vous les esclaves ? Comme des corps sans vie
En grappes réunis, derrière votre dos
Ils seront là, vie après vie, et vous du front
Livide et angoissé, cette sinistre charge
En vain vous halerez, jusqu'à ce que le vent
De votre châtiment barbare apitoyé,
Des atomes derniers ne fasse que poussière !
Ah quelle atroce vision ! ah quelle terrible
Procession de coupables ! [...]
Et à l'arrière enfin, leurs maigres corps zébrés
De cruels coups de fouet, la foule des captifs !¹ (*VL*, 32 sq.)

Dans ce poème, le *je* lyrique affirme pouvoir prédire le destin de sa nation à la lumière de ses souvenirs du bagne :

La mémoire est un roncier : mais la mienne
Est un panier de flammes ! À sa clarté
J'entrevois l'avenir de ma nation [...]² (*VL*, 29).

Que la nation en question soit l'Espagne ou bien Cuba, ce que le poème n'établit pas clairement³, importe finalement assez peu : la dénonciation de l'esclavage s'affranchit dans ce vers du cadre historique présent dans *Le bagne politique à Cuba* et dans *Patrie et liberté* pour atteindre une portée universelle. Martí développe la réflexion éthique et religieuse initiée dans

¹ “¿Veis los esclavos? Como cuerpos muertos
Atados en racimos, a vuestra espalda
Irán vida tras vida, y con las frentes
Pálidas y angustiadas, la sombría
Carga en vano halaréis, hasta que el viento
De vuestra pena bárbara apiadado,
Los átomos postreros evapores!
¡Oh qué visión tremenda! ¡oh qué terrible
Procesión de culpables! [...]
Y a la zaga, listado el cuerpo flaco
De hondos azotes, el montón de siervos!” (*ILS*, 100 sq.)

² “¿Zarzal es la memoria: mas la mía
Es un cesto de llamas! A su lumbre
El porvenir de mi nación preveo [...].” (*ibid.*, 99)

³ Voir l'analyse de ce poème, *supra*, chapitre deux, p. 150 sq.

ces précédents textes en affirmant l'existence d'une justice transcendante :

Il est des lois en notre âme, des lois
Comme pour le fleuve, la mer, la pierre, l'astre,
Amères et fatales [...]
Et la triste terre où l'on sème des larmes
Donnera un arbre de larmes. La faute
Est la mère du châtement¹ (*ibid.*).

Pour le critique Cintio Vitier, « Cette pensée est si profondément ancrée en lui que, dans sa dimension religieuse, l'espérance semble remplacée par la confiance² ». Alors que Martí présentait, dans *Le baigne politique à Cuba*, la rébellion de l'île comme une punition immédiate, dans cette vie, du crime de la traite, le châtement pour le crime de l'esclavage dans « *Pollice verso* » emprunte à la représentation traditionnelle de l'Enfer avec ses expiations sans fin. Martí ne donne donc plus de preuve de la punition qui devrait suivre la traite mais annonce celle-ci comme une évidence n'ayant pas besoin d'être démontrée. L'influence de l'imagerie religieuse chrétienne qui est sensible ici montre que l'anticléricisme de Martí repéré plus haut ne s'accompagne pas d'une rupture avec la culture religieuse qu'il hérite de l'Espagne.

Dans cette prophétie apocalyptique, les images sont de type hallucinatoire quand il s'agit de décrire la pénitence (« le soleil est sans clarté, l'arbre sans ombre ! », les rameurs rament sur un « océan privé d'eau ») mais simplement réalistes pour décrire les esclaves « aux maigres corps zébrés / De cruels coups de fouet », l'état du réel étant ainsi désigné comme hallucinant. Enfin, ces vers de Martí offrent une illustration poétique de la dialectique du maître et de l'esclave de Hegel selon laquelle le maître devient l'esclave de son esclave³ : ce

¹ “Hay leyes en la mente, leyes

Cual las del río, el mar, la piedra, el astro,

Ásperas y fatales: ese almendro [...]

Y el suelo triste en que se siembran lágrimas

Dará árbol de lágrimas. La culpa

Es madre del castigo” (*ILS*, 99)

² “Esta idea es en él tan profunda, que en su dimensión religiosa la esperanza parece sustituida por la confianza.”

Cintio Vitier et Fina García Marruz, *Temas martianos*, La Havane, Centro de estudios martianos, 1982, 324 p. (« Estudios martianos »). P. 157.

³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, Paris, Vrin, 2006, 708 p. « Subsistance-par-soi et non-subsistance-par-soi de la conscience de soi ; maîtrise et servitude », P. 201 *sqq.*

Les carnets de Martí contiennent plusieurs références à Hegel et son héritage. Le poète a notamment recopié une

n'est plus l'Indien qui porte sur ses épaules ceux qui l'oppriment mais l'esclavagiste, ceint d'une corde, qui hale « la foule des captifs » à la force de son front.

Le poète, en conjuguant une part de réalisme et la dimension romantique du poète *vates*, offre ainsi une dénonciation sans appel de l'esclavage, affranchie des contingences historiques en même temps qu'elle fait signe vers l'histoire des Antilles et de l'Amérique.

Peinture de la traite dans *Vers simples*

Le poème xxx de *Vers simples* décrit une scène de la traite négrière : « Le négrier vomit par centaines / les Noirs par la porte de son flanc¹ ». Comme dans « *Pollice verso* » il n'y a pas dans cette pièce d'éléments toponymiques permettant de localiser la scène avec précision. Seuls les arbres du paysage (« lentisques », « fromager ») évoquent un climat tropical mais qui pourrait être américain aussi bien qu'antillais². Comme cela a été vu dans l'étude de la représentation du territoire, la scène se déroule un peu avant l'aube, en pleine tempête, ce qui incite à penser qu'il pourrait s'agir d'une scène de traite clandestine. L'orage violent, le vent furieux qui secoue la nègrerie, la scène éclairée par intervalles par la lueur de la foudre puis par les rayons du soleil levant, donnent à cette scène un caractère hautement dramatique qui souligne l'horreur du trafic. Comme l'observateur mis en scène dans la dernière strophe (« un enfant regarde et frémit »), le lecteur découvre progressivement un tableau cauchemardesque découpé en plusieurs plans : les esclaves débarquant du bateau, un peu plus loin les baraquements dans lesquels ils s'entassent, « une mère avec son enfant/ pass[ant] en poussant des cris » qui traverse la scène et enfin « un esclave mort / Pendu à un fromager de la colline »³. À ce tableau, suffisamment éloquent en lui-même pour constituer une dénonciation implicite de la traite et de sa violence, s'ajoute la figure de l'enfant qui lui donne un sens :

Un enfant regarde et frémit
D'amour pour les victimes ;
Devant le mort il s'est promis

critique très positive de la philosophie hégélienne dont il indique qu'elle avait paru dans le journal londonien *The Spectator* en 1880 (voir *OC*, vol. XXI, 231). Il ne fait toutefois pas allusion en particulier à la dialectique du maître et de l'esclave.

¹ «Echa el barco, ciento a ciento / Los negros por el portón» (*ILS*, 201)

² Voir à ce sujet, *supra*, chapitre un, p. 78.

³ «Una madre con su cría / Pasaba, dando alaridos.»; «[el sol] alumbró a un esclavo muerto, / Colgado a un seibo del monte» (*ILS*, 201)

De combattre à jamais le crime¹.

Le serment de l'enfant et le terme de « crime » définissent la nature de la scène sur le plan moral. Ce personnage de témoin est le seul capable de formuler des propos articulés alors que la mère « pousse des cris » et les esclaves « gémissent ». Le poème apparaît ainsi comme la réalisation du serment de l'enfant : le témoignage écrit par lequel le poète se fait le porte-parole des victimes de la traite est une manière de « laver le crime ».

À la dimension générale de cette dénonciation s'ajoute une dimension plus particulièrement cubaine et peut-être autobiographique. Jean Lamore rapporte en effet que Martí a pu assister lui-même à un tel débarquement nocturne alors qu'il avait environ dix ans ou en avait au moins entendu ou lu des récits précis du fait de l'implication de son père fonctionnaire dans la lutte contre la traite illicite². Il faut dire que ce trafic a connu à Cuba une évolution historique particulière, atteignant son pic au milieu du XIX^e siècle alors même qu'il régressait presque partout ailleurs et que l'Espagne avait déclaré par traité l'illégalité du commerce transatlantique des esclaves. En 1820 le gouvernement espagnol avait en effet promis de mettre fin au trafic sous trois ans et reçu en compensation la somme de quatre cent mille livres sterling. Quinze ans plus tard, le commerce avait en réalité considérablement augmenté à Cuba. L'Espagne signa alors avec l'Angleterre un nouveau traité qui eut pour effet de faire disparaître le commerce des esclaves à Puerto Rico mais pas à Cuba, où il continua de manière illicite encore plusieurs années³. Au moment de la publication de *Vers simples* en 1891, la question de la traite appartenait donc à l'histoire récente de l'île et l'esclavage lui-même n'est considéré comme totalement aboli qu'en 1886. Le lecteur cubain contemporain de Martí n'ignorait pas ces faits et la description du déchargement clandestin des esclaves avait pour lui une résonance aiguë, qui peut échapper au lecteur d'aujourd'hui, puisqu'il pouvait connaître des Noirs, encore vivants, qui avaient eux-mêmes été victimes de la traite, s'il ne l'avait pas été lui-même. Ainsi, Tomás, le compagnon du poète au bagne, s'il était effectivement bossale et âgé de onze ans en 1870 aurait été amené d'Afrique dans la décennie 1860 et aurait pu s'identifier, par exemple, à l'enfant porté par sa mère décrit dans le

¹ “Un niño lo vio : tembló

De pasión por los que gimen:

Y, al pie del muerto, juró

Lavar con su vida el crimen!” (*Ibid.*)

² Jean Lamore, *José Martí et l'Amérique: Les expériences hispano-américaines*, 1988, *op. cit.* P. 4 *sq.*

³ Voir à ce sujet Paloma Arroyo Jiménez, « La Sociedad Abolicionista Española, 1864 - 1886 », 1982, *op. cit.*

P. 127 *sq.* et *supra*, p. 151 (note Ghorbal).

poème.

Le projet de « Mes nègres »

Cette scène de douleur de la traite négrière peut être rapprochée d'une page de l'un des carnets de Martí, datant vraisemblablement des années 1886-87¹. Sous le titre « Mes nègres », le poète brosse d'abord à larges traits le personnage de Tomás, faisant l'éloge de son « esprit novateur et artistique » et insistant sur l'estime et l'amitié qu'il lui portait : « Tomás était pour moi Monsieur Tomás, M. T., Son Excellence M.T., Sa Majesté T., il était tout pour moi, il était mon ami »². Puis il égrène une liste de personnages succinctement caractérisés :

- I. Le Nègre condamné au fouet à Hanábana.
- II. Le négrillon de Claudio Pozo
- III. Isidoro, celui de Batabanó. (Quand il attendait mes poèmes, assis à mes pieds. Le cadeau de parrainage à Dorotea.) Moi, écrivant sur mes genoux, et lui couché par terre, appuyé sur les coudes, il m'entourait de ses naïves câlineries
- IV. José (la fidélité) [...] ³.

Certains de ces caractères sont à l'évidence des esclaves : le premier, qui est condamné au fouet, le second, qui appartient à un homme du nom de Pozo ou encore le dixième décrit comme « le jeune nègre entravé⁴ ». Pour d'autres cela est moins évident, comme le huitième simplement nommé avec une mention entre parenthèses : « Simon :

¹ C'est du moins l'hypothèse que l'on peut faire à partir du carnet sur lequel ces notes ont été écrites. Les pages de ce cahier portent le tampon d'un agent commercial du nom de Vicente Mestre, et l'adresse de son bureau : 120 & 122 Front Street, New York. Or Martí a lui-même eu des bureaux au 120 Front Street en 1886 : il aurait pu prendre des cahiers chez son voisin à cette époque. Voir *OC*, vol. XXI, 277 et page de garde.

² Traduit par Jean Lamore, *José Martí. La liberté de Cuba et de l'Amérique latine*, 2007, *op. cit.* P. 16. ("Tomás era pa. Mí el Señor Tomás, el Sor. T., el Excmo. Sr. D. T., Su majestad Tomás, lo era todo para mí, era mi amigo." (*OC*, vol. XVIII, 285)

³ "I. El del bocabajo en la Hanábana

II. El negrito de Claudio Pozo.

III. Isidoro, el de Batabanó. (Esperando mis versos, sentado a mis pies. El regalo de compadre a Dorotea.) Yo, escribiendo sobre mis rodillas, yo en mis rodillas, y él tendido por tierra, sobre los codos, me cubría con sus mismos snecillos.

IV. José (fidelidad) [...] (*ibid.*)

⁴ "El negrito con trabas" (*ibid.*)

(l'Éloquence)¹ ».

Si ces évocations ne sont pas toutes pathétiques, à l'instar de la quatrième et de la huitième, certaines, comme la première, font surgir de pénibles images de violence esclavagiste dans l'esprit du lecteur. Du fait de l'économie de moyens propre à cette forme non aboutie, cette violence est suggérée plutôt que décrite, ce dont la note IX offre un bon exemple : « Le beau Noir de la maison de Manuel : (la main coupée)² ». Cependant l'addition de ces évocations sommaires compose d'ores et déjà un tableau que Cintio Vitier qualifie de « synthèse de la souffrance des plus malheureux³ ». L'ethnologue cubain Fernando Ortiz a lui décrit cette page comme « une collection de tableaux de mœurs [...] réalistes à la Velázquez mais, en même temps, palpitants à la manière de Goya⁴ ». Comme Cintio Vitier⁵, Ortiz pense qu'il s'agissait d'un projet de livre, mais les notes du carnet ne permettent pas d'en être certain : Martí aurait tout aussi bien pu avoir en tête un groupe de poèmes. Quoi qu'il en soit, « Mes nègres » aurait pu constituer le pendant intime et affectif d'un autre projet évoqué par Martí dans un carnet antérieur : le poète y jetait les bases d'une « série d'études sur Cuba » de caractère scientifique, parmi lesquelles figure un volume sur « la race noire. – Sa constitution, ses courants et tendances. Manière de la faire contribuer au bien commun, en vue du sien propre⁶ ».

Les onze saynètes suggérées dans les brèves notes de Martí illustrent d'une part la violence de l'esclavage et les souffrances des Noirs à Cuba dont le poète a lui-même été témoin et d'autre part l'humanité de ceux-ci qui s'exprime à travers leur affection et leurs qualités intellectuelles et humaines comme l'éloquence ou la fidélité, ou encore dans leur prestance. Ainsi, le onzième caractère n'est pas sans faire écho au cocher noir dépeint par Whitman dans « Chanson de moi-même »⁷ : peut-être le poète cubain avait-il cette image en

¹ “Simón : (Elocuencia.)” (*Ibid.*)

² “El negro hermoso de casa de Manuel: (la mano cortada).” (*Ibid.*)

³ “una síntesis del padecer de los más infelices” Cintio Vitier et Fina García Marruz, *Temas martianos*, 1982, *op. cit.* P. 95.

⁴ Traduit par Jean Lamore, *op. cit.* (“a collection of sketches realistic à la Velazquez, but at the same time pulsating with life à la Goya.” Fernando Ortiz, « Cuba, Marti and the Race Problem », *Phylon*, vol. 3 / 3, 1942, p. 253-276. P. 261.)

⁵ Cintio Vitier et Fina García Marruz, *Temas martianos*, 1982, *op. cit.* P. 95.

⁶ “La raza negra. – Su constitución, corrientes y tendencias. Modo de hacerla contribuir al bien común, por el suyo propio.” (*OC*, vol. XVIII, 284)

⁷ Cf. *supra*, chapitre trois, p. 194 sq.

tête en écrivant « Le cocher de Diago : il fallait le voir dans ses fonctions¹ ! ». Alors qu'on a pu voir que la question de l'esclavage était fréquemment rattachée par Martí à celle de la domination coloniale, ces notes, comme le poème XXX de *Vers simples*, procèdent d'une attention portée à la situation et à la souffrance des Noirs pour elles-mêmes, indépendamment de leur caractère commun avec celles des créoles blancs.

Après l'esclavage : Blancs et Noirs à Cuba après l'abolition

La crainte des « conséquences d'un crime historique² »

L'esclavage à Cuba est encore évoqué par Martí dans un article de son journal *Patria* daté du 21 mai 1892. Martí y raconte la réception par la rédaction d'une lettre envoyée par un patriote au « cœur fin » et montrant pour Cuba « un amour filial », dont il commente l'humour : « la forme humoristique [de cette lettre] n'enlève pas une once de mérite à sa sagesse politique »³. Mais cette lecture suscite pourtant chez le journaliste un sentiment mélangé « car elle est écrite dans un dialecte triste, un dialecte qui rappelle à *Patria* le souvenir d'un spectacle vu à Cuba en descendant du train il y a douze ans⁴ ». S'ensuit la description d'une scène se déroulant dans une campagne cubaine :

Un jeune Noir, avec l'entrave de fer de la ceinture aux deux pieds, était en train de parler, de l'autre côté de la clôture, à une esclave en guenilles. Notre cavalcade les effraya. La malheureuse s'enfuit dans la cannaie. Le nègre enchaîné se réfugia au pied du palmier. Et ceci, ainsi que d'autres souvenirs, fait que le dialecte noir est bien triste pour *Patria*.⁵

On reconnaît ici, sous une forme plus développée, la scène suggérée dans la note dix

¹ Traduit par Jean Lamore, *op. cit.* (“El cochero de Diago : Era de verle el papel.”, *OC*, vol. XVIII, 285). Martí mentionne le nom du poète américain dans un article de 1882 consacré à Emerson. Il lui consacre un article quelques années plus tard (1887).

² “Las consecuencias de un crimen histórico [...]” (*OC*, vol. I, 453)

³ “Un cariño al buen “Q. Bana”, al patriota que revela su fino corazón, y su filial amor a Cuba, en los giros del chiste”; “El chiste de la forma no quita un ápice de mérito a su política sesuda.” (*Ibid.*, 452 sq.)

⁴ “[...] viene en un dialecto triste, un dialecto que recuerda a *Patria* el espectáculo que vio en Cuba, al bajar del ferrocarril hace doce años” (*ibid.*, 452)

⁵ “Un negro joven, con las trabas de hierro de la cintura a los dos pies, hablaba, del otro lado de la cerca, a una esclava cubierta de harapos. Los espantó la cabalgata. Echó a huir por la caña la infeliz. Se acurrucó al pie de la palma el negro encadenado. Y esto, y otras memorias, hace muy triste para *Patria* el dialecto negro.” (*Ibid.*)

du carnet¹. Le tableau est localisé dans le temps (douze ans avant le moment de l'écriture de l'article, soit 1880) et dans l'espace (« la colline de las Pozas² ») et présenté comme un évènement réel, dont le journaliste a lui-même été témoin. Sa valeur est représentative : ce n'est qu'un souvenir parmi d'autres « tristes réminiscences que peut éveiller ce dialecte³ ». Ici, contrairement au poème évoquant la traite négrière, il ne s'agit pas tant de témoigner que de reconnaître le « crime historique » et d'en évoquer les conséquences, cinq ans après l'abolition définitive de l'esclavage :

Les maux s'atténuent lorsqu'on en parle peu. Les conséquences d'un crime historique sont moins à craindre lorsque s'éloigne de la mémoire des hommes tout ce qui peut leur remémorer le crime⁴.

Le souvenir des deux esclaves est présenté comme la trace dans le présent d'un crime du passé qui, tant qu'elle subsistera, semble constituer aux yeux de l'auteur un danger. Martí ne s'étend pas sur la nature de cette menace mais le cadre dans lequel s'insère cet article – un journal patriotique militant pour la libération de Cuba – laisse imaginer qu'il songe à la manière dont ce type de souvenirs pourrait diviser les Blancs et les Noirs, ou les Noirs et les anciens propriétaires d'esclaves.

Le récit ému d'un souvenir pathétique de l'esclavage à Cuba sert donc de point de départ à une réflexion politique. Il faut peut-être voir dans cet article l'influence de la réflexion sur la nation d'Ernest Renan. Dans son discours prononcé à la Sorbonne en 1882⁵, le penseur français considérait qu'une part de violence est à l'origine de toutes les formations politiques :

L'investigation historique, en effet, remet en lumière les faits de violence qui se sont passés à l'origine de toutes les formations politiques, même de celles dont les conséquences ont été le plus bienfaites. L'unité se fait toujours brutalement [...]⁶

Ces propos sont aisément transposables au cas cubain : l'installation des Espagnols sur

¹ « Le jeune nègre entravé : (sur le chemin du pâturage) parlant à sa Négresse : elle, la chemise déchirée, qui laissait à nu un de ses seins ». Traduit par Jean Lamore, *op. cit.* (“El negrito con trabas : (yendo al potrero) hablando con su negra : a ella, la camisa rota le dejaba descubierto un seno.” *OC*, vol. XVIII, 285)

² “al cerro de las Pozas” (*ibid.*)

³ “el dialecto mismo que [...] pudiera despertar recuerdos tristes” (*ibid.*, 453)

⁴ “Los males se alivian con hablar poco de ellos. Las consecuencias de un crimen histórico son menos de temer cuando se aleja de la memoria de los hombres todo lo que puede recordarles el crimen.” (*Ibid.*)

⁵ Comme nous l'avons vu précédemment, Martí en avait rendu compte dans *La Opinión Nacional* de Caracas dès le 1^{er} avril 1882. *OC*, vol. XIV, 449. Cf. *supra*, chapitre deux, p. 144.

⁶ Ernest Renan, *Qu'est-ce qu'une nation ?* 2007, *op. cit.* P. 21.

l'île a conduit à la décimation des populations indigènes autochtones et s'est accompagnée un peu plus tard de la mise en esclavage et du déplacement de centaines de milliers d'Africains. La conclusion de Renan s'offrait donc à Martí :

Or l'essence d'une nation est que tous les individus aient beaucoup de choses en commun, et aussi que tous aient oublié bien des choses. Aucun citoyen français ne sait s'il est Burgonde, Alain, Taïfale, Visigoth ; tout citoyen français doit avoir oublié la Saint-Barthélemy, les massacres du Midi au XIII^e siècle.¹

L'article de *Patria* s'inscrit bien dans l'optique ouverte par Renan, dans la mesure où Martí y appelle de ses vœux un oubli des maux de l'esclavage qu'il considère comme bienfaisant. Cependant, cet article ne procède pas de « l'erreur historique » désignée par le penseur français comme « un facteur essentiel de la création d'une nation »², dans la mesure où le Cubain reconnaît pleinement l'existence de l'esclavage et sa nature criminelle. L'oubli proposé par Martí n'est pas l'occultation du fait historique de l'esclavage mais l'amenuisement de la vivacité des souvenirs de celui-ci et, en ce sens, l'auteur cubain propose un dépassement de la pensée de Renan.

La question raciale dans les *Chroniques nord-américaines*

Si le poète cubain se montre soucieux des problèmes qui peuvent s'opposer à ce que Noirs et Blancs vivent harmonieusement ensemble à Cuba, c'est sans doute parce que son expérience nord-américaine l'a sensibilisé aux difficultés qui perdurent aux États-Unis dans les rapports interraciaux après la guerre civile et l'abolition de l'esclavage dans les États du Sud. Dans un article paru dans *La Nación* le 16 août 1887 il décrit une curieuse procession :

Pour quoi [...] cette procession sombre, avançant prudemment dans le petit bois d'un village du Sud ? Quelle est cette guerre qui leur fait porter les armes ? Leurs carabines sont calées sur l'arçon, comme pour ne pas perdre de temps s'ils tombaient sur l'ennemi. On dirait des bandits, mais en fait c'est le maire et sa patrouille qui viennent tuer les Noirs de Oak Ridge, pour les punir de ce que là-bas il y a un Noir qui vit en couple avec une Blanche.³

L'animosité qui existe entre Blancs et Noirs est présentée ici comme une menace

¹ *Ibid.* P. 22.

² *Ibid.* P. 21.

³ "Por qué [...] adelantaba cautelosamente, por el bosque rayano de pueblo del Sur, una procesión sombría? Qué guerra hay que van armados? Llevan la carabina calzada en el arzón, como para no perder tiempo al caer sobre el enemigo. Bandidos parecen, pero son el alcalde y su patrulla, que vienen a matar a los negros de Oak Ridge, en castigo de que un negro de allí vive en amor con una blanca." (*OC*, vol. XI, 237)

mettant en péril l'ordre social puisque les représentants de l'ordre (le maire et sa patrouille) se comportent comme ceux qui enfreignent la loi plutôt que de faire respecter celle-ci. Pourtant, quelques mois auparavant, dans un article du même journal, le poète exprimait son optimisme quant à l'avenir du Sud et la réconciliation des deux parties du pays :

Le Sud ressuscite. Ses jeunes, nés au milieu de Noirs libres, s'étonnent de ce que leurs pères aient pu vivre oisivement, poursuivant les Noirs esclaves avec leurs chiens ou les marquant au fer. Le Nord vient à la rencontre du noble vaincu qui ne lui garde pas rancœur¹.

Mais il réalise en août que l'abolition de l'esclavage n'a pas suffi à apaiser les relations entre Blancs et Noirs. Bien au contraire, il voit dans l'expédition punitive du maire « l'aube d'un problème formidable », car « Qui châtiara le maire, si c'est lui la loi ? »².

C'est fort de cette réflexion que le poète peut aborder la question des relations entre Blancs et Noirs à Cuba après l'esclavage. Il en ressort d'abord le sentiment d'une mission, exprimé dans « Je me tairai... » :

Que dois-je faire ?
Unis ! prépare ! attend !
Unis le Noir et le Blanc, unis le **
Ceux de l'autre côté de la mer et ceux d'ici.³

Martí met ici sur le même plan les Cubains de l'émigration et ceux de l'intérieur ainsi que les Blancs et les Noirs. Cette conception inclusive de la nation cubaine est très loin des idées défendues, entre autres, par Domingo del Monte au milieu du siècle, lequel se proposait d'expulser tous les Noirs de l'île après l'abolition de l'esclavage⁴.

L'appartenance des Noirs à la nation cubaine transparaît dans les nombreuses évocations que donne Martí des combats pour la libération de l'île, passés et à venir. La guerre de Dix Ans représente selon lui une étape décisive dans la constitution de la nation.

¹ “El Sur resucita. Sus jóvenes, nacidos entre negros libres, se asombran de cómo pudieron sus padres vivir en ociosidad, persiguiendo con perros o marcando a latigazos a los negros esclavos. El Norte sale al encuentro del noble vencido que no le guarda rencor” (*ibid.*, 156)

² “Es el albor de un problema formidable; ¿Al alcade quién lo castigaré, si él es la ley?” (*Ibid.*, 237)

³ Les étoiles signalent des mots illisibles dans le manuscrit.

“¿ Qué he yo de hacer?

Une ¡ prepara! ¡espera!

Une al negro y el blanco, une al ***

Más allá de la mar con los de acá” (*OC*, vol. XVII, 263)

⁴ Cf. *supra*, chapitre deux, p. 140.

C'est d'abord le moment où la nation cubaine a purgé, de sa propre initiative, le crime de l'esclavage, le gouvernement en armes ayant proclamé son abolition le 27 décembre 1868¹ : « L'émancipation sublime des esclaves par leurs maîtres cubains a effacé, de la terre fécondée par la mort fraternelle des domestiques et des maîtres, toute la haine de l'esclavage² ». Mais c'est aussi le moment où Noirs et Blancs ont combattu ensemble contre un ennemi commun. Martí voit dans ces combats l'acte de naissance d'une nation cubaine multiraciale et cet « héritage de gloire et de regrets à partager³ » qu'avait décrit Renan. « [L]es héros, enveloppés dans le même drapeau, les Noirs et les Blancs⁴ » doivent recevoir conjointement l'hommage de la nation et les articles de *Patria* se proposent de leur rendre cet hommage⁵. Toute personne ayant participé à ces combats peut donc être dite cubaine, quelle que soit sa couleur de peau ou sa nationalité d'origine. Qui plus est, « La guerre équilibre et fait mûrir. La guerre est un excellent remède pour les pays déséquilibrés. En faisant bouillir, on fait fondre. En agitant, on mélange⁶ ». Les combats et leur préparation permettent de nouer de nouveaux liens entre les hommes, sur une base égalitaire et fraternelle, qui devraient se substituer aux relations hiérarchisées propres à l'organisation sociale esclavagiste. Comme le fait remarquer Jean Lamore, le maître mot est alors pour Martí la fusion :

fusion de tous les éléments du pays pendant la guerre de 1868, fusion dans l'action qui mène à l'union, vingt ans plus tard, et constitue un des plus sûrs atouts dans la conquête de l'indépendance⁷.

Cette conception romantique de la guerre qui serait purificatrice et unificatrice permet à Martí d'imaginer une nation réconciliée, parvenant à s'affranchir du lourd héritage de l'esclavage dans la construction d'un avenir commun.

¹ Leopoldo J. Fornés-Bonavía Dolz, *Cuba, cronología: Cinco siglos de historia, política y cultura*, Madrid, Verbum Editorial, 2003, 344 p. P. 75.

² «La sublime emancipación de los esclavos por sus amos cubanos borró, sobre la tierra fecundada por la muerte hermana de criados y dueños, el odio todo de la esclavitud.» (*OC*, vol. IV, 159)

³ Ernest Renan, *Qu'est-ce qu'une nation ?* Suivi de préface aux *Discours et conférences* et à *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, 2007, *op. cit.* P. 34.

⁴ «heroes, envueltos en el mismo pabellón, los negros y los blancos» (*OC*, vol. IV, 261)

⁵ Cf *supra*, chapitre deux, p. 154.

⁶ «La guerra equilibra y sazona. La guerra es un remedio excelente para los países desequilibrados. Al hervir se funde. Al sacudir, se confunde.» (*Ibid.*, 452)

⁷ Jean Lamore, *José Martí. La liberté de Cuba et de l'Amérique latine*, 2007, *op. cit.* P. 136.

Théorisation de l'antiracisme

Martí ne se contente cependant pas d'attendre que la guerre à venir finisse de réaliser cette œuvre de fusion des éléments qui entrent dans la composition de la nation cubaine. Dans son essai intitulé « Notre Amérique » (1891), il analyse le problème racial en Amérique latine :

Nous étions un épouvantail, avec un torse d'athlète, des mains de freluquet, et un front d'enfant. [...] L'Indien, muet, tournait autour de nous, puis s'en allait à la montagne, sur le sommet de la montagne, baptiser ses enfants. Le Noir, tenu en suspicion, chantait dans la nuit la musique inspiré par son cœur, solitaire, inconnu, entre les vagues et les fauves¹.

Martí applique ici à l'Amérique du Sud la leçon qu'il a apprise en Amérique du Nord, examinant la manière spécifique dont le racisme s'exprime sur le continent hispano-américain en divisant créoles, Noirs et Indiens. Sur cette constatation, il élabore une théorie radicalement antiraciste :

Il n'y a pas de haine de races, parce qu'il n'y a pas de races. Les penseurs anémiques, les penseurs calfeutrés, compilent et réchauffent des races toutes livresques, tandis que le voyageur honnête ou l'observateur bienveillant les recherchent en vain dans la justice de la Nature, où s'affirme l'universelle identité de l'homme, dans l'amour triomphant et les appétits tumultueux².

Le poète rejette dans ces lignes l'idée même de race appliquée à l'espèce humaine. Faisant fi des raisonnements pseudo-biologiques et de la vogue de l'évolutionnisme social, il n'hésite pas à s'attaquer frontalement au racisme car :

Il n'est de proue capable de fendre un nuage d'idées. Une idée énergique, déployée à temps devant le monde, immobilise, comme le mystique étendard du jugement dernier, toute une escadre de cuirassés.³

¹ José Martí, *Notre Amérique*, trad. André Joucla-Ruau, Paris, F. Maspero, 1968, 342 p. (« Les Textes à l'appui »). P. 162 sq. (« Eramos una visión, con el pecho de atleta, las manos de petimetre y la frente de niño. [...] El Indio, mudo, nos daba vueltas alrededor, y se iba al monte, a la cumbre del monte, a bautizar sus hijos. El negro, oteado, cantaba en la noche la música de su corazón, solo y desconocido, entre las olas y las fieras » OC, vol. VI, 20)

² *Ibid.* P. 166. (« No hay odio de razas, porque no hay razas. Los pensadores canijos, los pensadores de lámparas, enhebran y recalientan las razas de librería, que el viajero justo y el observador cordial buscan en vano en la justicia de la Naturaleza, donde resalta en el amor victorioso y el apetito turbulento, la identidad universal del hombre ». OC, vol. VI, 22)

³ *Ibid.* P. 156. (« No hay proa que taje una nube de ideas. Una idea enérgica, flameada a tiempo ante el mundo para, como la bandera mística del juico final, a un escuadrón de acorazados » OC, vol. VI, 15)

La confiance affichée ici par Martí dans le pouvoir des idées est remarquable, à la mesure sans doute d'un problème dont il a su très tôt mesurer l'enjeu. Il en découle qu'un rôle moral et social conséquent est assigné à l'intellectuel, que Martí semble décidé à assumer.

Si « Notre Amérique » propose une déconstruction du racisme sur le plan théorique en partant du cas sud-américain, l'article « Ma race » paru dans *Patria* en 1893 aborde plus spécifiquement la déclinaison cubaine du problème racial : « À Cuba, il n'y a pas lieu de redouter le moins du monde une guerre de races¹ ». Martí est conscient que le souvenir des massacres de Saint-Domingue est toujours présent à l'esprit de certains Cubains qui craignent que l'indépendance amène une domination des Blancs par les Noirs. Haïti étant toute proche, de nombreux colons blancs avaient trouvé refuge à Cuba au début du siècle. Le poète s'attache à les rassurer, arguant que « Sur les champs de bataille, en mourant pour Cuba, Blancs et Noirs ont vu s'élever dans les airs leurs âmes confondues² ». Puis il alerte les Cubains contre les dangers de l'isolement : « Le Blanc, quand il s'isole, isole aussi le Noir. Et le Noir qui s'isole, incite le Blanc à s'isoler³ ». Son inquiétude résulte de sa connaissance du continent nord-américain où il avait pu voir comment les Noirs se repliaient sur eux-mêmes en réponse aux « persécutions dont ils sont victimes dans tout le Sud », fondant « des séminaires pour Noirs et des collèges pour Noirs » : « Que peuvent-ils faire d'autre ? »⁴. Alors que cette dernière question est empreinte d'un certain fatalisme concernant les relations entre Blancs et Noirs aux États-Unis, Martí met en œuvre toutes les ressources de l'analyse et de l'argumentation pour tenter d'empêcher que ne s'installent la défiance et les tensions raciales dans la future Cuba libre.

Outre sa dénonciation de l'esclavage et de la traite, Martí réalise ainsi une œuvre pédagogique de lutte contre le racisme basée sur une analyse historique et théorique du problème racial hérité du système esclavagiste et visant à la fusion des éléments noirs et blancs dans la société cubaine à venir mais aussi, plus largement, à l'insertion des Noirs et des Indiens dans les sociétés sud-américaines. Comme le rapporte Jean Lamore, de nombreux

¹ *Ibid.* P. 116 (“En Cuba no hay temor alguno a la guerra de razas.” *OC*, vol. II, 299)

² *Ibid.* (“En los campos de batalla, muriendo por Cuba, han subido juntas por los aires las almas de los blancos y de los negros” *OC*, vol. II, 299)

³ *Ibid.* (“El blanco que se aísla, aísla al negro. El negro que se aísla, provoca a aislarse al blanco” *OC*, vol. II, 299)

⁴ “¿Que han de hacer los negros, perseguidos por todas partes en el Sur [...] levantar seminarios de negros y colegios de negros” (*OC*, vol. XI, 237).

témoignages montrent que cette insertion était déjà effective dans le Parti Révolutionnaire Cubain dirigé par le poète¹. En 1889, dans sa lettre rimée à Néstor Ponce de León, le poète exposait un rêve :

Dans la patrie de mon amour
J'aimerais voir naître
Le peuple qui peut être
Sans haine et sans couleur².

Les textes en prose et l'action politique ultérieure se révèlent le pendant militant de l'idéal exprimé poétiquement par Martí à son ami.

Césaire : « sav[oir] en ses moindres recoins le pays de souffrance »

Connaissance et méconnaissance de l'esclavage aux Antilles dans les années 1940

La clef de la situation, c'est vous qui me la présentez, ami dont le visage est brun et dont l'âme est blanche, avec tant de confiance et d'assurance dans votre droit regard : « il n'y a plus que les vieux entichés d'histoire pour ressasser les vieilles lunes de l'esclavage. Nous les jeunes, nous n'y pensons pas. »³

C'est sur ces propos que l'archéologue française Marthe Oulié clôt en 1935 le chapitre qu'elle consacre à la Martinique dans son livre *Les Antilles, filles de France* tant ceux-ci lui semblent caractéristiques de l'état d'esprit de la jeune génération martiniquaise d'alors. Si Oulié est bien parvenue à saisir celui-ci, Césaire se positionne donc à contre-courant de sa génération lorsqu'il encourage en 1943 l'un de ses élèves du lycée Schœlcher à écrire un article sur la traite négrière pour le publier dans la revue *Tropiques*. Devenu depuis l'un des

¹ Jean Lamore, *José Martí. La liberté de Cuba et de l'Amérique latine*, 2007, *op. cit.* P. 137.

² “En la patria de mi amor
Quisiera yo ver nacer
El pueblo que puede ser,
Sin odios y sin color.” (*OC*, vol. XVI, 357)

³ Ouvrage à mi-chemin entre le guide touristique et l'étude ethnographique. Marthe Oulié, *Les Antilles filles de France : Martinique, Guadeloupe, Haïti*, Paris, Fasquelle, 1935, 308 p. P. 131 *sq.*

spécialistes de l'histoire de la Martinique, Armand Nicolas se souvient des encouragements de son professeur :

Il m'a demandé à moi qui étais son élève de lettres [...] de faire un article historique. Il m'explique qu'il faut que les Martiniquais connaissent leur histoire, qu'il n'y a pas d'esclavage sans traite négrière, donc sur la traite négrière. Il me passe des bouquins, des livres que je n'avais jamais lus, une découverte totale.¹

La réaction du jeune Nicolas à la lecture des ouvrages prêtés par Césaire ainsi que l'importance qu'accorde le poète à la diffusion de l'histoire de l'esclavage doivent être replacées dans le contexte de l'enseignement scolaire du XX^e siècle. Les petits Antillais suivaient alors exactement les mêmes programmes que les enfants de la métropole, lesquels faisaient une place extrêmement mince à l'évocation de l'esclavage et de la traite. Comme Euzhan Palcy le mettra en scène en 1983 dans son adaptation cinématographique du roman de Joseph Zobel *La Rue cases-nègres*², tous les enfants, qu'ils fussent blancs ou noirs, répétaient à l'unisson les phrases de leur petit Lavisse : « Autrefois notre pays s'appelait la Gaule, et les habitants s'appelaient les Gaulois. Notre pays a bien changé depuis lors, et nous ne ressemblons plus guère à nos pères les Gaulois³ ». Si ce manuel, l'un des plus utilisés dans l'enseignement au niveau primaire, ne contenait aucune référence à l'esclavage, les élèves poursuivant leurs études au niveau secondaire n'en apprenaient guère plus. La plupart des Histoires de France se contentaient en effet de mentionner l'abolition de 1794 ou de 1848 mais n'abordaient ni les conditions de vie des esclaves ni l'organisation de la traite. Ainsi, Lavisse et Rambaud sont extrêmement elliptiques dans leur *Histoire générale* de 1893 : si le tome VIII explique que « C'est la Convention qui eut l'honneur [...] de donner un grand exemple aux nations européennes, en abolissant l'esclavage dans toutes les possessions françaises⁴ », ce n'est que dans le tome suivant, au détour d'un chapitre consacré aux

¹ « Entretien avec... Armand Nicolas et Aimé Césaire : “La mort d’Aimé Césaire est l’évènement majeur de la vie de notre peuple” », *Justice*, Fort-de-France, 22 mai 2008, p. 10-11. P. 10.

² Euzhan Palcy, « Rue Cases-nègres », NEF / Carlotta Films, 1983. Cette scène n'existe pas dans le roman.

³ Ernest Lavisse, *Histoire de France : cours élémentaire*, Paris, Armand Colin, 1913, 195 p. P. 1. Dans son ouvrage *Les lieux de mémoire*, l'historien Pierre Nora présente cet ouvrage comme « un manuel scolaire qui répandit à millions d'exemplaires un évangile républicain dans la plus humble des chaumières ». *Les lieux de mémoire*, I. La République, éd. Pierre Nora, Paris, Gallimard, 1984, 674 p. P. 247. Avec *Tour de France par deux enfants*, ce fut l'ouvrage le plus utilisé par les instituteurs durant la Troisième République (540 000 livres vendus dans la seule année 1882-83, voir Jean-Yves Mollier, « Le manuel scolaire et la bibliothèque du peuple », *Romantisme*, vol. 23 / 80, 1993, p. 79-93. P. 81.).

⁴ Ernest Lavisse et Alfred Rambaud, *Histoire générale du IV^e siècle à nos jours. La Révolution française, 1789-*

institutions civiles de l'Empire, qu'on apprend que cette même institution a été rétablie par l'arrêté du 30 floréal an X¹. Les exceptions existent néanmoins, en général dans les éditions les plus volumineuses. Il faut donc sans doute effectivement être « entiché d'histoire », pour reprendre les termes d'Oulié, pour pouvoir découvrir dans le treizième volume de l'*Histoire de France* de Henri Martin, paru en 1858, au milieu d'un chapitre consacré à Louis XIV et Colbert, les commentaires faits en passant par l'auteur sur le Code noir : « [...] il faut bien reconnaître que la loi, ici, est infiniment au-dessus des mœurs », avant de citer quelques-unes des dispositions de cet édit « qu'il est impossible de parcourir [...] sans un serrement de cœur et parfois sans un élan d'indignation »².

Outre ces insuffisances de l'instruction obligatoire républicaine et des ouvrages d'histoire générale et nationale, un autre frein à la connaissance de l'esclavage par les Martiniquais dans les années 1940 résidait dans la rareté des sources bibliographiques disponibles dans la petite ville de Fort-de-France. En 1890 et 1891 deux incendies avaient réduit en fumée une grande partie du fonds de documentation sur l'esclavage, la traite et l'Afrique que Victor Schœlcher avait donné au conseil général de la Martinique en 1883³ : une perte tragique si l'on pense que ce fonds était probablement l'un des plus riches du monde à la fin du XIX^e siècle⁴. Qui plus est, on peut penser que les parutions récentes, françaises ou étrangères, évoquant la traite et l'esclavage étaient plus facilement accessibles dans le centre du champ littéraire francophone, la capitale parisienne, que dans les colonies ultramarines, périphéries soumises à une relation de dépendance vis-à-vis de ce centre⁵. Si les années 1930 et 40 ont vu la publication ou la republication d'un nombre important de romans et récits plus ou moins historiques évoquant la traite⁶ comme *Vingt ans de la vie d'un négrier* du capitaine

1799, Paris, A. Colin & Cie, 1893, 1006 p. P. 484.

¹ Ernest Lavis et Alfred Rambaud, *Histoire générale du IV^e siècle à nos jours. Napoléon, 1800-1815*, Paris, A. Colin & Cie, 1893, 1026 p. P. 246.

² Henri Martin, *Histoire de France : depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1789*, vol. 13, Furne, 1858, 660 p. P. 556.

³ Conseil général 972, « Fonds ancien & réserve ». [En ligne : http://www.cg972.fr/biblio_schoelcher/html/desbibancien.htm] Consulté le 17 juillet 2012.

⁴ Cf. article sur Schœlcher dans *Esclavage : libérations, abolitions, commémorations*, éd. Christiane Achour et Romuald Fonkoua, Paris, Séguier, 2001, 335 p.

⁵ Sur l'analyse du champ littéraire francophone, voir notamment Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Éditions du Seuil, 2008, XV-504 p.

⁶ Voir János Riesz, *De la littérature coloniale à la littérature africaine : Prétextes, contextes, intertextes*, Paris, Karthala, 2007, 424 p. P. 237.

T. Canot (1854-55, republié en 1931), *Négriers et bois d'ébène* de Gaston Martin (1934), ou encore la parution de l'ouvrage de l'anthropologue américaine Ina Corinne Brown *Histoire des nègres américains* (1936)¹, la réaction de Nicolas, pourtant étudiant en lettres, quand son professeur lui prêta ces ouvrages laisse à penser qu'il n'en avait jamais entendu parler. Il est donc vraisemblable que Césaire ait ramené ces ouvrages de Paris où il fit ses études supérieures entre 1931, année d'obtention de son baccalauréat, et 1939, date de son retour à Fort-de-France².

Une autre source pour la connaissance de l'esclavage dans les îles aurait pu être trouvée dans la transmission orale de la mémoire populaire. Car, bien sûr, les Martiniquais de la génération de Césaire savaient que les Noirs de l'île étaient descendants d'esclaves et ils honoraient la mémoire du libérateur, affectueusement surnommé « papa Schœlcher », dont la statue ornait depuis 1904 la place du Palais de Justice de Fort-de-France³. Pourtant il semble que la connaissance de l'esclavage restait vague, conséquence peut-être d'une honte intériorisée par les esclaves émancipés qui expliquerait que ceux-ci ne souhaitent pas particulièrement témoigner. Il est significatif à cet égard que Césaire lui-même ne semble rien avoir appris sur l'esclavage de sa grand-mère paternelle, dont il était pourtant très proche dans son enfance :

Ma grand-mère [...] était une femme noire, vraisemblablement venant d'Afrique peut-être sa mère ou sa grand-mère venait d'Afrique, j'en sais rien, enfin c'était vraiment un spécimen de la race noire, la petite race guinéenne, et cette femme avait très peu d'instruction, enfin, cependant elle avait été à l'école [...] Elle ne faisait pas une seule faute d'orthographe. Et c'est elle qui nous a appris à lire.⁴

Dans cet entretien, il révèle que cette grand-mère a été pour lui la première passeuse de culture. Mais ce n'est ni la mémoire de l'esclavage, ni celle des origines africaines qu'elle lui a transmis. Son « j'en sais rien » laisse plutôt à penser que ces questions n'étaient pas

¹ Les trois ouvrages mentionnés sont cités par Nicolas dans son article. Il y a donc tout lieu de penser que ce sont les ouvrages que lui avait prêtés Césaire. Théodore Canot, *Vingt années de la vie d'un Négrier*, Amyot, 1860, 266 p. ; Gaston Martin, *Négriers et bois d'ébène*, B. Arthaud, 1934, 144 p. ; Ina Corinne Brown, *The Story of the American Negro*, New-York, Friendship Press, 1936, XIII-208 p.

² Roger Toumson et Simonne Henry-Valmore, *Aimé Césaire : le nègre inconsolé*, Paris / Fort-de-France, Syros et Vents des îles, 1993, 239 p. P. 71.

³ La statue fut érigée le 22 septembre, date du centenaire de sa naissance. Anny Dominique Curtius, « À Fort-de-France les statues ne meurent pas », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 11 / 1 & 2, 2008, p. 87-106. P. 91.

⁴ Aimé Césaire, « Entretien avec Aimé Césaire », 1976. [En ligne : http://www.potomitan.info/cesaire/entretien_1976.php] Consulté le 17 juillet 2012.

abordées avec elle, alors qu'il insiste bien au contraire sur son rôle dans son acquisition des bases de la culture scolaire que sont la lecture et l'orthographe¹. Il faut dire qu'Eugénie Macni, née vingt ans après l'abolition, ne pouvait elle-même avoir de l'esclavage qu'une connaissance de seconde main². La transmission se concentrait-elle plutôt sur les aspects les plus valorisants de ce passé ? C'est peut-être ce qu'il faut déduire de cet autre témoignage de Césaire : « Je n'ai jamais su de quel coin d'Afrique mon aïeul venait. Il avait été libéré et avait pris part à une insurrection dans le nord de la Martinique et avait été condamné à mort sous Louis-Philippe³ ». Dans un autre entretien, il dit : « (Deux) traditions familiales m'ont influencé. Par exemple, une tradition de lutte politique ; il y en a une autre de lutte raciale⁴ ». Ses parents ou grands-parents auraient pu lui parler de cette tradition de révolte de préférence aux aspects plus sombres de la mémoire familiale. Si tel était le cas, il faut toutefois remarquer que la connaissance des révoltes demeurait limitée. L'insurrection de mai 1848 qui avait contraint le gouverneur de la Martinique à proclamer l'abolition avant l'arrivée aux îles du décret d'émancipation du 27 avril avait semble-t-il disparu de la mémoire collective et il fallut attendre le début des années 1960 pour qu'elle soit remise en lumière par les travaux d'Armand Nicolas⁵.

Silence de l'école, lacunes de l'historiographie, étiolement de la mémoire populaire et peut-être réticence des victimes à témoigner : on comprend dès lors mieux que l'étude de la traite ait été pour le jeune étudiant l'occasion d'une « découverte totale ». Persuadé qu'il était important pour ses compatriotes de connaître leur histoire, Césaire se propose donc de remédier à cet état de fait, au moins partiellement, par le biais de la revue fondée avec son épouse et leurs amis Maugée, Ménil, Gratiant et d'autres jeunes intellectuels martiniquais. L'article d'Armand Nicolas offre aux foyalais en octobre 1943 un aperçu didactique et

¹ L'analyse de ces propos m'amène à ne pas souscrire au point de vue de M. Bonniol qui pense que cette grand-mère « dut également servir de relais mémoriel ». Mais il s'agit là de ma part d'une hypothèse que j'aimerais vérifier par une enquête auprès des proches de Césaire encore vivants (ses enfants et/ou Armand Nicolas). Jean-Luc Bonniol, « Césaire et la mémoire de l'esclavage », *Itinéraires et contacts de culture. Aimé Césaire, un poète dans le siècle*, vol. 35, 2005, p. 29-38. P. 30.

² Roger Toumson et Simonne Henry-Valmore, *Aimé Césaire : le nègre inconsolé*, 1993, *op. cit.* P. 26.

³ *Ibid.* Cité P. 27 sq.

⁴ *Ibid.*

⁵ Armand Nicolas, *La Révolution antiesclavagiste de mai 1848 à La Martinique*, Fort-de-France, Éditions du journal « Justice », 1962, 32 p.

complet de l'organisation de la traite, expliquant les circonstances de sa naissance, les sites d'échange sur la côte africaine et les méthodes de capture et d'achat des esclaves, avant de décrire le calvaire du transport dans les vaisseaux négriers. L'apprenti historien ne s'en est pas laissé conter par la présentation idéalisée des conditions de transport donnée par le capitaine Canot qui décrivait des conditions d'hygiène quasi irréprochables sur son bateau (« aucun navire, à l'exception des vaisseaux de guerre, ne peut être comparé à un navire négrier pour l'ordre et la propreté »), quoi qu'il reconnût que « La question d'intérêt domin[ait] ici sans doute la question d'humanité, mais elles sont d'accord »¹. Au contraire, les analyses de Nicolas sont des plus clairvoyantes, notamment sur la question des conséquences de la traite pour l'Afrique : « l'Afrique [est] désolée et atteinte dans ses forces vives, essoufflée et anémiée par une horrible saignée² ». Loin d'encourager une aigreur entre les descendants des esclaves et les descendants de ceux qui les ont vendus aux négriers européens, l'article souligne que les uns et les autres furent autant les victimes du système commercial triangulaire. Anticipant l'objection, fréquemment élevée pour défendre l'esclavage, que cette institution était traditionnelle en Afrique, Nicolas la réfute grâce au témoignage de Canot, doublement crédible du fait que le capitaine avait été un témoin direct d'un trafic auquel il était lui-même intéressé et donc peu susceptible de noircir les faits :

Mais l'esclavage existait déjà en Afrique, dira-t-on ; le témoignage d'un négrier dont on ne sait s'il faut admirer la franchise ou blâmer le cynisme, offre une réponse éclatante à l'objection : « Comme institution nationale, l'esclavage a toujours existé en Afrique...

« Cependant, je n'hésite pas à dire que les trois quarts au moins des esclaves exportés de la côte occidentale sont le produit de guerres intestines, excités par l'appât de débouché qu'offre la traite.

Nous stimulons l'avarice et la rapacité des indigènes, nous leur créons des besoins, des fantaisies. »³

La traite est donc présentée dans son article dans toute son horreur et la responsabilité occidentale dans l'organisation et les conséquences dramatiques de ce trafic y est clairement dénoncée. L'historien estime que *Tropiques* avait touché là un point sensible. C'est pour lui la raison qui a motivé la censure des autorités de Vichy :

¹ Théodore Canot, *Vingt années de la vie d'un Négrier*, 1860, *op. cit.* P. 124.

² Armand Nicolas, « La traite des nègres », in Aimé Césaire [et al.], *Tropiques : 1941-1945*, 1978, *op. cit.* N°8-9, octobre 1943. P. 56.

³ *Ibid.* P. 56 sq.

L'article a été publié en 1943, c'est le dernier numéro avant la censure de l'amiral Robert. Les autorités ont considéré que cela devenait dangereux de parler aux Martiniquais de leur passé. Il fallait arrêter cela.¹

L'aventure de *Tropiques* a donc été pour Césaire l'occasion d'encourager la diffusion des connaissances scientifiques sur un aspect méconnu des Martiniquais de leur histoire et plus généralement de l'histoire des Antillais et des Noirs américains. On peut d'ailleurs penser que cet encouragement continua de porter ses fruits bien après l'interdiction de la revue. Comment en effet ne pas imaginer que la vocation d'historien d'Armand Nicolas, qui précise qu'il était un élève de lettres lorsqu'il rencontra Césaire, soit née de l'écriture de ce premier article sur la traite ? En évoquant ses souvenirs au moment de la mort du poète, Nicolas insiste sur le fait que « [Césaire] a joué un rôle considérable dans ma vie [...] Je ne le nie pas, une bonne partie du chemin de ma vie, le sens de ma vie, je le dois à Césaire² ». De cette vocation naîtra la redécouverte des événements de mai 1848, déjà évoquée, ainsi qu'une œuvre considérable publiée en 1996-98 : *l'Histoire de la Martinique*³. Dans cet ouvrage, René Ménil trouve « la vision globale, unifiée et riche de notre passé » qui manquait encore à leur communauté :

Ton « Histoire de la Martinique » vient apporter dans ce vide, et en pleine lumière, ou bien des réalités déjà connues mais qui, à notre connaissance, manquaient de netteté ayant été évoquées dans le flou et la grisaille ou bien des réalités du passé encore inconnues que tu viens révéler avec une précision surprenante [...]⁴.

Et pour souligner l'importance de l'écriture de cette histoire, dont ils regrettaient tous les deux les lacunes dans les années 1980, Ménil ajoute : « Et c'est ainsi que le premier tome de ton « Histoire » m'a amené à renouveler et à enrichir le sentiment de mon existence au monde⁵ ».

¹ « Entretien avec... Armand Nicolas et Aimé Césaire: "La mort d'Aimé Césaire est l'évènement majeur de la vie de notre peuple" », 2008, *op. cit.* P. 10.

² *Ibid.*

³ Armand Nicolas, *Histoire de la Martinique*, Paris, Éditions de L'Harmattan, 1996. 3 vol.

⁴ Lettre de René Ménil à Armand Nicolas, publiée dans *Justice*, 20 mars 1997. Reproduite dans René Ménil, *Pour l'émancipation et l'identité du peuple Martiniquais*, Paris, Éditions de L'Harmattan, 2008, 546 p. P. 494.

⁵ *Ibid.*

Histoire et mémoire de l'esclavage dans le *Cahier d'un retour au pays natal*

Le Code noir et les annales de la justice antillaise

Si Césaire laisse à Nicolas le soin d'écrire l'article sur l'esclavage, ce n'est pas qu'il manquât lui-même des connaissances nécessaires. Le *Cahier d'un retour au pays natal*, dès sa première édition en 1939, révèle une véritable érudition en la matière. L'un des passages emblématiques du poème s'y trouve déjà dans sa version définitive :

J'accepte. J'accepte.
et le nègre fustigé qui dit : « Pardon mon maître »
et les vingt-neuf coups de fouet légal
et le cachot de quatre pieds de haut
et le carcan à branches
et le jarret coupé à mon audace marronne
et la fleur de lys qui flue du fer rouge sur le gras de mon épaule
et la niche de Monsieur VAULTIER MAYENCOURT, où j'aboyai six mois de caniche
et Monsieur BRAFIN
et Monsieur de FOURNIOL
et Monsieur de la MAHAUDIÈRE
et le pian
et le molosse
le brodequin
le cep
le chevalet
la cippe
et le frontal (52 sq.)

Les références historiques sont ici nombreuses et la pleine compréhension de cette liste nécessite un certain décodage. Cette énumération évoque dans son fond comme dans sa forme le Code noir croisé dans l'*Histoire de France* d'Henri Martin. Proclamé en 1685, ce Code légifère en soixante articles sur les différents aspects de la vie des esclaves des possessions françaises et notamment les relations entre maîtres et esclaves et entre Blancs et affranchis¹. La monotonie du texte de loi est recréée dans ces lignes par l'anaphore de la

¹ Pour une présentation détaillée et une lecture commentée du Code de 1685 et de sa seconde version (1724), voir Louis Sala-Molins, *Le Code noir ou Le calvaire de Canaan*, Paris, Presses universitaires de France, 1987, 292 p.

conjonction de coordination « et » et la répétition du substantif « Monsieur ». Mais surtout, les « coups de fouet légal » font allusion à l'article quarante-deux de ce code qui stipule que « Pourront seulement les maîtres, lorsqu'ils croiront que leurs esclaves l'auront mérité, les faire enchaîner et les faire battre de verges ou de cordes¹ ». Le « jarret coupé à mon audace marronne » et « la fleur de lys qui flue du fer rouge sur le gras de mon épaule » font référence à l'article trente-huit, lequel ordonne que l'esclave fugitif, communément appelé « marron² » :

[...] qui aura été en fuite pendant un mois, à compter du jour que son maître l'aura dénoncé en justice, aura les oreilles coupées et sera marqué d'une fleur de lys sur une épaule ; s'il récidive un autre mois pareillement du jour de la dénonciation, il aura le jarret coupé, et il sera marqué d'une fleur de lys sur l'autre épaule ; et, la troisième fois, il sera puni de mort³.

Cet article est cité par Victor Schœlcher dans son ouvrage *Des colonies françaises : abolition immédiate de l'esclavage*, paru en 1842, lequel mentionne sur la même page « la peine de fouet⁴ ». Lilyan Kesteloot voit dans la fleur de lys une allusion au fait que les esclaves étaient fréquemment marqués d'un signe permettant de connaître facilement leur propriétaire⁵. Mais le fait que ces deux vers se succèdent comme ils se succèdent dans la phrase du code donne à penser qu'il y a là une référence très claire à l'article trente-huit. Pour autant, ces deux interprétations sont plutôt complémentaires que contradictoires : le poème se laisse ici lire à deux niveaux.

Le « cachot de quatre pieds de haut » révèle lui aussi une double référence. Le cachot renvoie d'abord à une mesure de rétorsion courante, employée comme le rappelle Kesteloot pour « sanctionner les fautes les plus graves⁶ ». La précision de hauteur me semble pouvoir être rapprochée d'une histoire en particulier, qui avait en son temps défrayé la chronique et dont Schœlcher se fit l'écho dans l'ouvrage mentionné ci-dessus. Il s'agit de l'histoire de la jeune Lucile, enfermée en Guadeloupe par son maître Douillard Mahaudière (aussi appelé Douillard de la Mahaudière) pendant vingt-deux mois dans un cachot qui « n'avait que quatre pieds de haut, six de large et neuf de long⁷ ». Le fait que le nom de ce maître apparaisse un peu plus bas va en effet dans ce sens. Il y a donc ici un premier niveau de lecture générale qui

¹ *Ibid.* P. 174.

² *Trésor de la langue française informatisé [cédérom]*, 2004, *op. cit.*

³ Louis Sala-Molins, *Le Code noir ou Le calvaire de Canaan*, 1987, *op. cit.* P. 166.

⁴ Victor Schœlcher, *Des colonies françaises : Abolition immédiate de l'esclavage*, Pagnerre, 1842, 512 p. P. 102.

⁵ Lilyan Kesteloot, *Comprendre le « Cahier d'un retour au pays natal » d'Aimé Césaire*, 2008, *op. cit.* P. 89.

⁶ *Ibid.*

⁷ Victor Schœlcher, *Des colonies françaises : Abolition immédiate de l'esclavage*, 1842, *op. cit.* P. 99.

peut s'enrichir de la connaissance de ce fait particulier.

Le « carcan à branches » est également évoqué par Schœlcher, deux pages plus loin dans le même ouvrage :

[...] on se sert du *carcan*, collier sur lequel sont quelquefois rivées pour les hommes dangereux, deux grandes branches ramifiées en forme de cornes de cerf, qui s'élèvent de chaque côté au-dessus de la tête, pour empêcher celui qui les porte d'entrer dans les bois.

Après ce lugubre énuméré, c'est notre devoir d'ajouter que pas une seule fois nous n'avons vu ce carcan à branches en application [...] ¹.

La lecture de l'*Exposé général des résultats du patronage des esclaves dans les colonies françaises*, publié en 1844 par le ministre secrétaire d'état de la Marine et des Colonies, nous apprend cependant qu'il appartenait au procureur du Roi d'apprécier, selon les circonstances, s'il convenait de tolérer ou de condamner « ces fers hideux connus sous le nom de bottes, de carcan à branches » : indication que leur usage perdurait encore dans les années 1840².

Les quatre patronymes qui apparaissent dans la liste renvoient à trois procès évoqués par Schœlcher, toujours dans *Des colonies françaises*. Il s'agissait alors d'affaires récentes, toutes datées de 1840-41, Schœlcher voulant démontrer que « malgré l'adoucissement des mœurs, les nègres restent soumis à des chances d'arbitraire effroyables³ ». L'affaire Douillard-Mahaudière avait eu un retentissement particulier du fait que, à la suite de l'acquiescement du maître incriminé, la *Gazette des tribunaux* avait relaté le déroulement du procès, laquelle relation avait ensuite été reproduite dans de nombreux journaux⁴. L'émoi suscité par l'affaire en métropole avait finalement abouti au décret de l'ordonnance du 16 septembre 1841 limitant l'emprisonnement disciplinaire des esclaves dans les plantations à quinze jours et prévoyant la destruction des cachots d'habitation⁵. Un an plus tard, Schœlcher revenait en détails sur ce cas de cruauté injustifiable et y ajoutait deux autres exemples pour démontrer que « le crime sort de l'individualisme [et] appartient à la société toute entière⁶ ».

¹ *Ibid.* P. 101.

² Ministère de la Marine et des Colonies, *Exposé général des résultats du patronage des esclaves dans les colonies françaises*, Paris, Imprimerie royale, 1844, 680 p. P. 368 sq.

³ Victor Schœlcher, *Des colonies françaises : Abolition immédiate de l'esclavage*, 1842, *op. cit.* P. 29. Sur l'adoucissement des mœurs remarqué par Schœlcher, voir P. 27 sqq.

⁴ Jollivet, *Précis de l'affaire Douillard-Mahaudière, adressé à la chambre des députés*, Paris, 1841.

⁵ Inez Fisher-Blanchet et Oruno Lara, *Propriétaires d'esclaves en 1848 : Martinique, Guyane, Saint-Barthélemy, Sénégal*, Éditions de L'Harmattan, 2011, 536 p. P. 80 sq.

⁶ Victor Schœlcher, *Des colonies françaises : Abolition immédiate de l'esclavage*, 1842, *op. cit.* P. 365.

Le premier est celui de M. Vaultier Mayencourt, jugé pour avoir maintenu enchaîné durant sept mois un enfant d'environ douze ans dans son écurie. Le fait que sa chaîne fût assez longue pour lui permettre de porter de l'herbe aux chevaux faisait qu'il était comme « un chien à l'attache ; la seule différence est qu'il avait la chaîne au pied au lieu de l'avoir au cou¹ ». Comme Douillard-Mahaudière, « M. Vaultier a été poursuivi, et bien entendu acquitté² ». Le deuxième cas est celui de M. Brafîn, planteur soupçonnant que quatre de ses esclaves empoisonnaient les autres et son bétail. Ces accusations et les punitions qui s'en suivirent (fouet, carcan) poussèrent l'esclave Zaïre au suicide, imitée quelques jours plus tard par son compagnon Théophile³. Une enquête fut menée pour châtiments excessifs par un juge d'instruction nommé Fourniol, le dernier nom cité dans notre liste, qui conclut au renvoi de la plainte⁴. La raison pour laquelle Schœlcher jugeait que ces trois exemples relevaient d'une cruauté socialement entérinée et non d'actes isolés est que « Mahaudière, Brafîn, M[a]yencourt, en arrivent aux tortures avouées que nous avons dites [...] [et] sont excusés par leurs pairs » mais aussi que ce sont des « hommes jouissant d'une bonne réputation bien acquise »⁵, dont chacun s'accordait à dire qu'ils traitaient bien leurs esclaves. Ces trois histoires révèlent la richesse de l'articulation entre la lecture à l'échelle générale et celle à l'échelle du particulier : le lecteur qui ne connaît pas ces trois noms pourra aisément déduire, grâce aux détails attachés au premier des patronymes cité (« et la niche... »), que ces vers renvoient à des cas de cruauté des maîtres envers les esclaves. Le second temps de la lecture, après investigation sur les procès rattachés à ces noms, révélera le deuxième crime derrière le premier : l'acquiescement ou le non-lieu prononcé à l'égard de chacun de ces maîtres, en dépit du caractère manifestement disproportionné et/ou arbitraires des châtiments par eux infligés, et qui est mis en exergue par le fait que les noms de propriétaires et celui de l'un de leurs juges soient présentés ensemble, sans distinction. Dans le contexte plus général de l'évocation du Code noir dans ce passage, il y a là une double critique : critique de la violence du code lui-même, prévoyant des punitions barbares, et critique de l'hypocrisie qui préside autant à son élaboration (projet d'amender l'inamendable, marge d'appréciation très importante ménagée dans l'énoncé des règles) qu'à son application, les propriétaires d'esclaves étant

¹ *Ibid.* P. 336.

² *Ibid.*

³ *Ibid.* P. 36.

⁴ *Ibid.* P. 37.

⁵ *Ibid.* P. 365.

jugés par d'autres propriétaires, comme Fourniol¹.

Terminons l'étude de l'accablante énumération entreprise par Césaire. Le « pian » est décrit avec précision par l'abbé Raynal dans son *Histoire des deux Indes* : il explique que cette maladie cutanée touche pratiquement « tous les Nègres venus de Guinée, ou nés dans les îles » mais épargnent les colons blancs « malgré le commerce fréquent, on peut dire journalier, qu'ils ont avec les négresses² ». Le « molosse » rappelle que des chiens étaient employés pour traquer les esclaves marrons. Enfin, « le brodequin / le cep / le chevalet / [...] et le frontal » sont des outils utilisés pour entraver un prisonnier³. L'universitaire Germain Kouassi remarque dans son étude sur la langue et le style de Césaire que « le cippe », apparaissant entre « le chevalet » et « le frontal », « est en porte-à-faux avec son environnement⁴ ». Le terme désigne en effet, non un instrument de contrainte ou de torture, mais une demi-colonne sans chapiteau sur laquelle on gravait quelquefois des inscriptions et qui servait de borne, de stèle funéraire ou de mémorial dans l'Antiquité⁵. Faut-il entendre ici une allusion à la mort engendrée par les mauvais traitements ou recherchée par les esclaves eux-mêmes (« le suicide⁶ »), comme le propose M. Kouassi ? Cela semble peu probable si l'on pense à cet autre vers : « ces pays sans stèle, ces chemins sans mémoire, ces vents sans tablette » (26). Certes, les esclaves devaient être enterrés en terre chrétienne, selon l'article quatorze du Code noir⁷, mais leur histoire est marquée par l'absence de traces écrites ou gravées car « les maîtres ne respectent pas leur obligation de déclarer les sépultures d'esclaves et sont rappelés à l'ordre par les autorités coloniales⁸ ». Dans son *Essai de sémantique littéraire* sur l'œuvre de Césaire, l'universitaire Gloria Nne Onyeoziri nous apprend que le

¹ Voir à ce sujet l'exposé de Sala-Molins sur l'article 42 dans Louis Sala-Molins, *Le Code noir ou Le calvaire de Canaan*, 1987, *op. cit.* P. 174 sq.

² Guillaume-Thomas-François (abbé) Raynal, *Histoire philosophique et politique des établissements & du commerce des Européens dans les deux Indes*, Gosse, 1774, 428 p. P. 207.

³ Germain Kouassi, *La poésie de Césaire par la langue et le style : l'exemple du « Cahier d'un retour au pays natal »*, s.l., Publibook, 2006, 136 p. P. 54 sq.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Trésor de la langue française informatisé [cédérom]*, 2004, *op. cit.*

⁶ Plusieurs histoires de suicide d'esclaves sont rapportées par Schœlcher. Dans l'ouvrage susmentionné, voir par exemple p. 94 sq.

⁷ Louis Sala-Molins, *Le Code noir ou Le calvaire de Canaan*, 1987, *op. cit.* P. 118.

⁸ Frédéric Régent, *Esclavage, métissage et liberté*, Paris, Grasset, 2004, 484 p. P. 140. F. Régent fait cette observation au sujet de la Guadeloupe au tournant du XIX^e mais on peut supposer qu'elle est également valable plus largement.

terme a également une signification dans le domaine de la botanique : « partie centrale de l'axe d'une plante comportant essentiellement du bois et du liber... », le liber étant le tissu végétal par lequel circule la sève¹. Pour elle, « le terme "sève" est une métaphore implicative signifiant quelqu'un qui est exploité² ». On peut également imaginer que le terme « cippe » ait une connotation sexuelle (tige/pénis). Dans ce cas, c'est son inclusion au milieu d'autres éléments renvoyant à la contrainte physique qui donnerait à cette allusion sexuelle une connotation négative, les rapports charnels avec le maître apparaissant ainsi comme une torture parmi d'autres. Césaire ferait ainsi allusion aux relations sexuelles entre maître et esclave obtenues par la violence, la menace ou grâce à la position de pouvoir du maître³. Cependant, cette interprétation n'est pas cohérente avec le fait que tous les autres éléments de cette liste sont concrets et non imagés.

Quoique cette intertextualité n'ait pas été relevée, à ma connaissance, par la critique césairienne, il semble assez vraisemblable que Césaire ait pu s'appuyer pour composer la représentation de l'esclavage qu'il nous offre dans ce passage sur des informations trouvées dans l'ouvrage de Victor Schœlcher *Des colonies françaises : abolition immédiate de l'esclavage*. D'une part, si les connaissances du jeune bachelier Césaire sur l'esclavage étaient minces, il est fort possible que l'œuvre de l'abolitionniste ait constitué sa porte d'entrée dans l'étude de ce sujet puisque, comme cela a été vu précédemment, son nom faisait partie des rares éléments relatifs à l'histoire de l'esclavage mentionnés à l'école – à plus forte raison dans le lycée Schœlcher où Césaire a étudié et où il sera ensuite enseignant⁴ – et communément évoqués en Martinique. Par ailleurs, les dix premiers éléments de la liste élaborée par Césaire peuvent tous être rapportés à une page de cet ouvrage. Enfin, il semblerait que les noms de Mahaudière ou Vaultier-Mayencourt ne soient pas restés dans la culture populaire : je n'ai pu trouver leur trace nulle part ailleurs que dans les ouvrages de

¹ Ceci semble plus cohérent avec la pratique d'écriture de Césaire, dont nous avons vu dans l'étude de la représentation du territoire qu'il compulsait de nombreux dictionnaires spécialisés, que l'hypothèse avancée par Germain Kouassi d'une « méprise sur le mot CEP qu'il a employé plus haut » (Germain Kouassi, *La poésie de Césaire par la langue et le style : l'exemple du « Cahier d'un retour au pays natal »*, 2006, *op. cit.* P. 40).

² Gloria Nne Onyeoziri, *La parole poétique d'Aimé Césaire : essai de sémantique littéraire*, Paris, Éditions de L'Harmattan, 1992, 239 p. P. 164 sq.

³ Frédéric Régent, *Esclavage, métissage et liberté*, 2004, *op. cit.* P. 114.

⁴ Roger Toumson et Simonne Henry-Valmore, *Aimé Césaire : le nègre inconsolé*, 1993, *op. cit.* P. 30.

Schœlcher ou quelques documents officiels ou juridiques d'époque, et ce alors qu'on peut croiser aisément le nom d'un autre esclavagiste cruel, le père Labat, qui vécut à la Martinique au XVII^e siècle¹. Oulié rapporte ainsi que :

S'il est dans l'histoire des Antilles françaises une figure populaire entre toutes, c'est bien celle du Père Labat [...] On serait tenté de le bouder un peu parce qu'il n'était pas très tendre pour les esclaves et les faisait rosser sans scrupule [...] Quand les enfants ne sont pas sages, on les menace d'aller chercher ce terrible Père Labat, et si, par les nuits très noires comme elles sont aux Tropiques, un feu sautille sur la mer on dit : « C'est le Père Labat qui revient ».²

Dès lors se pose la question de la source documentaire de Césaire pour les neuf derniers éléments de la liste, que je ne suis pas parvenue à établir pour l'instant. Sa découverte pourrait peut-être apporter un nouvel éclairage sur le passage et, qui sait, sur le terme « cippe » dont la dénotation est difficile à établir.

Cette source livresque qui lui permet d'accéder à une Histoire obliérée par l'école et par la société martiniquaise, Césaire se l'approprie comme une mémoire individuelle vivante. Laissant à Armand Nicolas la distance scientifique de l'article historique, le poète représente le passé de ses ancêtres à la première personne du singulier : « J'accepte... j'accepte... entièrement, sans réserve... / Ma race qu'aucune ablution d'hysope et de lys mêlés ne pourrait purifier » (52). L'emploi du présent de l'indicatif et de structures nominales évite de rejeter la représentation vers le passé. La récitation de l'Histoire comme une litanie est une violence que le récitant se fait à lui-même³, et par lui au lecteur : l'énumération elle-même n'est pas sans rappeler le rythme des coups de fouet claquant sur le dos de l'esclave. Le pic d'intensité est atteint sur le plan visuel à peu près au milieu de la liste avec l'emploi des lettres majuscules.

À en croire ce qu'en dit Césaire en 1972, quinze ans après la troisième édition du *Cahier d'un retour au pays natal*, la connaissance de leur passé par les Martiniquais restait très faible :

¹ Jean-Baptiste Labat (1663-1738), missionnaire dominicain aux Antilles, auteur d'un *Nouveaux Voyages aux îles de l'Amérique* (1722) dans lequel il défendit l'institution de l'esclavage et l'usage de la violence envers les esclaves. Voir à ce sujet Suzanne C. Toczyski, « Navigating the Sea of Alterity: Jean-Baptiste Labat's Nouveau voyage aux îles. », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. 34 / 67, janvier 2007, p. 485-509.

² Marthe Oulié, *Les Antilles filles de France : Martinique, Guadeloupe, Haïti*, 1935, *op. cit.* P. 43.

³ Et, on peut l'imaginer, une violence éprouvée par le jeune Césaire à la lecture de ces sources.

Si on tient compte que pour nous nos ancêtres sont toujours des Gaulois, [...] si on tient compte du fait que l'histoire de la Martinique ne tient aucune place dans les programmes martiniquais, évidemment on comprend très bien qu'au bout de tout cela, il y ait un homme aliéné¹.

Si l'esclavage était davantage évoqué dans les manuels scolaires dans le contexte de l'après Seconde Guerre mondiale, il fallut cependant attendre l'année 2000 pour que ce thème soit inscrit officiellement dans les programmes et que les enseignements soient aménagés dans les DOM². Qui plus est, Césaire semble penser qu'il n'y avait pas, ou plus, de relais populaire qui aurait permis malgré tout à ses compatriotes de conserver la mémoire de l'esclavage et, plus généralement, de leur histoire, ignorance dont il déplore les conséquences. Il y a donc tout lieu de penser que de nombreux lecteurs du *Cahier d'un retour au pays natal* ne possédaient pas les références que nous avons pu relever. Dans ce contexte, la lecture du passage évoquant le Code noir permet d'apprendre des éléments de l'histoire de l'esclavage, même sans recherches complémentaires : le fait que l'usage du fouet était autorisé légalement, le nom de quelques pratiques et instruments de contrainte ou de punition, l'exemple d'un cas de cruauté manifeste. Mais, à la différence du travail d'élucidation historique propre à l'article de Nicolas, cette propagation de l'histoire est dénuée de tout didactisme : le Code lui-même n'est pas mentionné et les explications sont succinctes, sinon inexistantes. Le lecteur découvre ainsi autant l'histoire que son ignorance de celle-ci. Car si sa méconnaissance des références historiques ne l'exclut pas dans la mesure où le passage se laisse lire à un niveau général, le fait que des éléments dont il n'a pas connaissance ne soient pas explicités l'incite à penser qu'il devrait les connaître, qu'ils font partie des connaissances partagées par tout un chacun puisque l'auteur n'a pas jugé utile de lui en donner la clé. Le *Cahier d'un retour au pays*

¹ Aimé Césaire, « Société et littérature dans les Antilles », *Études littéraires*, vol. 6 / 1, 1973, p. 9-20. P. 17.

² Bulletin Officiel n°8, 24 février 2000. Sur l'évolution de l'enseignement de l'histoire de l'esclavage au début du XXI^e siècle, voir le rapport « L'enseignement de l'esclavage, des traites et de leurs abolitions dans l'espace scolaire hexagonal », Institut national de recherche pédagogique, 2011, 177 p. Dans un entretien accordé au site internet *Le café pédagogique*, l'un des auteurs de ce rapport, Benoît Falaize, rapporte que : « bon nombre de manuels scolaires (surtout dans les années 1945-1970) [...] accordaient une place significative à l'esclavage. C'est vrai que la « petite Lavisse » (largement antérieure à cette période) était quasi muette là-dessus. Mais pas le Malet et Isaac par exemple. Il est vrai que la vision était une vision très franco-centrée, avec la valorisation du rôle de la France dans l'éradication de l'esclavage en Afrique. D'autres manuels disaient bien les choses pourtant, surtout après-guerre, où la sensibilité à la barbarie était manifestement renforcée par le contexte du post-nazisme. ». Benoît Falaize, « Benoît Falaize : "L'esclavage mériterait un sort scolaire mieux adossé à des contenus scientifiques plus précis" », 2011. [En ligne : <http://www.cafepedagogique.net/lexpresso/Pages/2011/05/10BFalaize.aspx>] Consulté le 24 juillet 2012.

fonctionne donc ici à la fois comme un vecteur de découverte de l'histoire de l'esclavage et comme un aiguillon au désir d'en apprendre davantage. Qui plus est, de par ce qu'il révèle ou rappelle sur la réalité concrète de l'esclavage, le poème justifie la colère que le récitant éprouve face à ce crime.

De nombreux autres passages font référence à la brutalité de l'esclavage dans le *Cahier*. Comme l'extrait étudié ci-dessus, beaucoup évoquent les mauvais traitements qui avaient cours dans les plantations. La description de la « vieille négritude », le « bon nègre à son bon maître », en font partie :

C'était un très bon nègre

Et il ne lui venait pas à l'idée qu'il pourrait houer, fouir, couper tout, tout autre chose vraiment que la canne insipide

C'était un très bon nègre

Et on lui jetait des pierres, des bouts de ferraille, des tessons de bouteille, mais ni ces pierres, ni cette ferraille, ni ces bouteilles...

O quiètes années de Dieu sur cette motte terraquée !

Et le fouet disputa au bombillement des mouches la rosée sucrée de nos plaies. (60)

Le fouet, symbole de l'esclavage, est ici rattaché autant à la violence qu'à l'avilissement par le rapprochement avec les « mouches », insecte qui a tendance à agacer les bêtes de somme. Comme nous avons déjà pu le voir dans l'analyse des discours esclavagistes représentés et déconstruits dans le poème¹, le « bon nègre » est animalisé et Césaire représente la déchéance morale qu'implique l'intériorisation par l'esclave du discours raciste du maître. Schœlcher avait pour sa part noté l'acceptation de l'usage du fouet par certains esclaves :

L'éducation morale des nègres est à faire comme celles des blancs ; les esclaves, il faut bien l'avouer, ne sentent point l'ignominie du fouet ; élevés sous la rigoise ils l'adoptent comme un aide naturel de l'homme libre contre l'esclave [...] comme un droit que dans leur ignorance ils supposent légitime².

Mais, alors que Schœlcher réfléchit à l'après-esclavage en évoquant la nécessité d'une éducation morale des Noirs, Césaire se concentre, lui, sur le passé. La phrase laissée incomplète par les points de suspension (« mais ni ces pierres, ni cette ferraille, ni ces

¹ Cf. *supra*, chapitre deux, p. 114 *sq.*

² Victor Schœlcher, *Des colonies françaises : Abolition immédiate de l'esclavage*, 1842, *op. cit.* P. 95. La rigoise est une sorte de fouet en nerf de bœuf.

bouteilles... ») suggère le regret du récitant que les insultes répétées n'aient pas provoqué un mouvement de révolte. Cette description s'inscrit dans le parcours d'acceptation de l'Histoire par le récitant que met en scène le poème. Celui-ci prend en charge le pire, acceptant de descendre au fond de l'abjection tant physique que morale de l'esclavage.

Dans une autre image, l'animalisation est parée d'une connotation positive : « autour des rocking-chairs méditant la volupté des rigoises / je tourne, inapaisée pouliche » (35)¹. Image de puissance indomptée et de jeunesse, on associe également volontiers la pouliche à la beauté et la finesse. Le poète suggère ici les aspects troubles ou pervers de la violence esclavagiste (« volupté ») et s'identifie à la victime (« je tourne »). Ainsi, le *Cahier d'un retour au pays natal* ne se contente pas d'évoquer la violence de l'esclavage comme un bloc mais en recense minutieusement les différentes facettes : sévices légalisés du Code noir, brutalité gratuite et humiliante exercée sur le vieil esclave et puissance destructrice du discours raciste que celui-ci intériorise, sadisme du maître. La violence qui s'exerce à l'intérieur de « cet horizon trop sûr [qui] tressaille comme un geôlier » (24), c'est-à-dire l'île antillaise perçue par l'esclave comme une prison, est ainsi explorée de façon systématique.

Dans le négrier

À ceci s'ajoute l'évocation de ce qui précède la vie dans les plantations : le transport sur le navire négrier et la vente aux enchères.

Et ce pays cria pendant des siècles que nous sommes des bêtes brutes ; que les pulsations de l'humanité s'arrêtent aux portes de la négrierie ; que nous sommes un fumier ambulante hideusement prometteur de cannes tendres et de coton soyeux et l'on nous marquait au fer rouge et nous dormions dans nos excréments et l'on nous vendait sur les places et l'aune de drap anglais et la viande salée d'Irlande coûtaient moins cher que nous, et ce pays était calme, tranquille, disant que l'esprit de Dieu était dans ses actes.

Nous vomissure de négriers

¹ On peut rapprocher ce vers d'une histoire rapportée par Schœlcher. Après avoir décrit une cicatrice énorme laissée par un coup de rigoise sur la poitrine d'un malheureux, il se souvient : « Un maître allumait son *bout* (long cigare du pays) au moment où il ordonnait une flagellation, et tant que le cigare durait, le fouet cinglait » (*ibid.* P. 29). Mais, alors que Schœlcher ne fait qu'associer temporellement cigare et flagellation, l'un étant la mesure du temps que doit durer l'autre, Césaire dit clairement le plaisir pris (« volupté ») dans l'exercice d'une correction pourtant supposée se justifier pour des raisons d'efficacité. Au lecteur de Schœlcher, il révèle ainsi par contrecoup l'ambiguïté qu'il y a à associer le plaisir sensuel du cigare à la correction par le fouet.

Nous vénerie des Calebars
quoi ? Se boucher les oreilles ?
Nous soûlés à crever de roulis, de risées, de brume humée !
Pardon tourbillon partenaire !

J'entends de la cale monter les malédictions enchaînées, les hoquettements des mourants, le bruit d'un qu'on jette à la mer... les abois d'une femme en gésine... des raclements d'ongles cherchant des gorges... des ricanements de fouet... des farfouillis de vermine parmi des lassitudes... (38 sq.)

Ce passage juxtapose le discours justificateur de l'esclavage (justification raciale et justification économique) avec la description concrète de celui-ci dans ses aspects les plus sordides. La représentation de l'esclavage atteint ici une intensité pénible pour le lecteur en raison tant de la violence de chaque image que de leur accumulation. La première strophe, par exemple, est faite d'une seule phrase composée de neuf propositions indépendantes et relatives dont l'addition est scandée par la répétition des conjonctions « et » et « que ». La parole du récitant devient hypnotique par son écoulement à flot saccadé mais ininterrompu, portant le lecteur jusqu'à la description presque hallucinée de la cale du négrier. Ici la vision poétique se substitue à l'absence de sources historiques fiables. En effet, alors que des étrangers, et même des abolitionnistes comme Victor Schœlcher, pouvaient visiter les plantations, la traversée de l'Atlantique se faisait sans témoins autre que des personnes directement intéressées au trafic et on a vu que le capitaine Canot donnait des conditions sanitaires de son bateau une vision idyllique difficilement crédible. C'est donc la projection imaginaire qui permet de pallier cette lacune. S'appuyant sur les données connues (les chaînes mises pendant la nuit aux prisonniers, les risques de contagion qui imposaient de se débarrasser des cadavres au plus vite, la lutte âpre des hommes dans la cale pour défendre les quelques centimètres qui leur étaient alloués, le risque de propagation de la vermine, duquel certains se prémunissaient en faisant voyager les esclaves entièrement nus : toutes choses décrites par Canot dans son autobiographie romancée¹) le récitant se figure ce que durent être les conditions réelles de transport et que Canot ne dit pas.

Comme l'a fait remarquer Kesteloot, Césaire se confronte ici avec « cette vision horrible qu'il refoule depuis le début du *Cahier d'un retour au pays natal*, et dont il ne parlait que par allusions plus ou moins claires² ». L'expression « les courants silencieux de la désespérance » (34) évoquait en effet ces courants marins que suivaient les navires remplis de désespérés. Le silence funèbre presque romantique laisse finalement place à une vision

¹ Théodore Canot, *Vingt années de la vie d'un Négrier*, 1860, *op. cit.* P. 125 sqq.

² Lilyan Kesteloot, *Comprendre le « Cahier d'un retour au pays natal » d'Aimé Césaire*, 2008, *op. cit.* P. 73.

empreinte de réalisme. Décrivant les esclaves dans la cale, Césaire développe sur le plan auditif la brèche ouverte par Baudelaire dans « Une charogne¹ » sur le plan de l'évocation visuelle. Cependant la strophe césairienne est caractérisée par une forme de surabondance dans l'horreur, l'emploi du pluriel (« des raclements », « des farfouillis »...) s'ajoutant à l'énumération lente, qui le distingue de la forme précieuse de Baudelaire pour l'apparenter plutôt à la cruauté Lautréamontienne. Chez l'auteur des *Chants de Maldoror*, l'excès de cruauté sert de contrepoint à l'inhumanité ordinaire et la dénonce ainsi ironiquement². Chez Césaire la cruauté est également le véhicule d'une dénonciation, celle de l'esclavage, en ce que la saturation en horreur de la représentation bat en brèche les discours racistes et esclavagistes jusqu'à la nausée, et, pourrait-on dire, par la nausée. Ainsi, alors que dans l'ouvrage de Schœlcher chacune des descriptions est insérée dans le canevas d'un discours argumentatif visant à invalider les arguments esclavagistes ou anti-abolitionnistes, l'évocation de l'abomination de la traite se suffit à elle-même comme dénonciation dans ce passage du *Cahier d'un retour au pays natal*.

Le poète a donc exploré méthodiquement « le pays de souffrance » que son peuple sait « en ses moindres recoins » (44) jusqu'à la pleine acceptation du fait qu'il ait pour ancêtres

ceux qui n'ont connu de voyages que de déracinements
ceux qui se sont assouplis aux agenouillements
ceux qu'on domestique et christianisa
ceux qu'on inocula d'abâtardissement (44).

Après avoir sondé une abjection dont il ne s'épargne rien non plus qu'à son lecteur, son ton se fait plus tendre lorsqu'il se concentre sur les victimes : « Morts de boue, ô noms à réchauffer dans la paume d'un souffle fiévreux ! » (53). Aux noms, maigres traces d'une existence et d'une souffrance obscures, il tente d'insuffler un peu plus qu'une abstraite présence en leur rattachant une histoire ou anecdote : Siméon Piquine « cherchant son nom »,

¹ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980, 1003 p. P. 23 sq.

² « On doit se laisser pousser ses ongles pendant quinze jours. Oh comme il est doux d'arracher brutalement de son lit un enfant qui n'a rien encore sur la lèvre supérieure [...] Puis, tout à coup, au moment où il s'y attend le moins, d'enfoncer les ongles longs dans sa poitrine molle, de façon qu'il ne meure pas ». Isidore Ducasse dit Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror. Poésies. Lettres*, Paris, Le livre de poche, 1963, 447 p. P. 42. « Vieil océan [...] tu n'es pas comme l'homme, qui s'arrête dans la rue, pour voir deux boule-dogues s'empoigner au cou, mais, qui ne s'arrête pas quand un enterrement passe ; qui est ce matin accessible et ce soir de mauvaise humeur [...] » *ibid.* P. 55.

Grandvorka, broyé par une locomotive, Michel Deveine, habitant du *Quartier abandonné*. Le récitant présente ces personnages comme des personnes dont il peut attester l'existence : « Michel qui m'écrivait signant d'un nom étrange » (54) ou bien dont la collectivité a gardé la mémoire : « celui-là je sais seulement qu'il est mort » (54). Outre qu'il évoque en filigrane l'épineux problème de la dation d'un patronyme aux affranchis¹, le récitant se donne ici pour fonction de témoigner pour les individus que l'Histoire a broyés sur son passage et dont le nom, comme celui de Siméon, n'apparaît sur aucun registre. Le poème devient ainsi la mémoire écrite qui manquait à « ces pays sans stèle, ces chemins sans mémoire, ces vents sans tablette » (26). Le témoignage, hommage rendu aux victimes, prend en outre la valeur d'une illustration de la condition historique des Noirs du fait de la juxtaposition des trois histoires, lesquelles apparaissent de ce fait comme représentatives. Le récitant abandonne ainsi finalement le procédé de l'identification comme moyen de prise en charge de l'histoire de son peuple pour assumer son identité en tant que porte-parole des sans-voix : l'ambition du jeune homme, rapportée avec une certaine ironie, marquée par l'emploi des guillemets, au début du *Cahier* (« « Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche, ma voix, la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir » », 22) ne s'est avérée réalisable qu'au terme d'une épreuve physique et morale par laquelle il s'est approprié l'histoire de ses ancêtres comme une mémoire individuelle.

De l'histoire au présent

La représentation de l'esclavage dans le *Cahier d'un retour au pays natal*, totalement inédite dans la sphère littéraire martiniquaise, a ouvert tout le champ de la réflexion sur l'Histoire antillaise qu'exploreront le psychiatre Frantz Fanon, refusant de se laisser déterminer par elle², et plus encore l'écrivain Édouard Glissant qui élaborera notamment l'idée que les Antilles sont caractérisées par une « non-histoire³ ». La notion de « trauma

¹ Les esclaves n'avaient qu'un prénom et au moment de l'abolition de l'esclavage et de leur inscription sur les registres d'état civil, il fallut donner des patronymes aux affranchis. Voir à ce sujet Guillaume Durand, *Les noms de famille de la population martiniquaise d'ascendance servile : Origine et signification des patronymes portés par les affranchis avant 1848 et par les « nouveaux libres » après 1848 en Martinique*, Paris, Éditions de L'Harmattan, 2011, 654 p.

² « Je n'ai pas le droit de me laisser engluier par les déterminations du passé. Je ne suis pas esclave de l'Esclavage qui déshumanisa mes pères. » Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, 1952, 188 p. P. 186.

³ « Les Antilles sont le lieu d'une histoire faite de ruptures dont le commencement est un arrachement brutal, la

persistant », empruntée par Glissant à la psychanalyse, permet de comprendre que l'esclavage, quoique l'abolition remonte à plus de cent cinquante ans, n'appartient pas entièrement au passé :

*Fanon dit qu'il ne veut pas être esclave de l'esclavage. Cela sous-entend pour moi qu'on ne saurait se contenter d'ignorer le phénomène historique de l'esclavage ; qu'il faut ne pas en subir de manière pulsionnelle le trauma persistant. Le dépassement est exploration projective. L'esclave est d'abord celui qui ne sait pas. L'esclave de l'esclavage est celui qui ne veut pas savoir.*¹

Glissant analyse dans son ouvrage comment la structuration sociale imposée par l'esclavage continue de façonner, de manière inconsciente, l'organisation des sociétés antillaises y compris dans ses composantes les plus intimes comme la parentalité². C'est donc la société dans son ensemble qui continue de vivre selon des modalités qui trouvent leur origine dans l'esclavage.

Le *Cahier d'un retour au pays natal* reflète cette imbrication étroite du passé et du présent. La phrase « mon labour me remémore d'une implacable étrave » (35), par exemple, peut être lue comme une allusion à la réticence des affranchis à retourner travailler dans les plantations après l'émancipation de 1848 mais aussi à la dépendance économique persistante des Noirs aux planteurs due au fait que, comme le note Marthe Oulié en 1935, « La terre, les propriétés rurales appartiennent presque entièrement aux Blancs qui forment une sorte d'aristocratie de naissance ou d'argent³ » ; ce qui implique que les conditions de travail étaient encore empreintes d'une forme de servilité, toujours selon Oulié :

Sans doute le travailleur a maintenant le droit de vote [...] Mais s'il veut changer de plantation, il se trouve pratiquement devant la même impossibilité que jadis d'obtenir du travail chez l'ami et le voisin du patron dont il souhaite se séparer : il y a trop de solidarité traditionnelle entre les planteurs.⁴

Le vieux Médouze dans *La rue cases-nègres* (1950) porte lui aussi un regard désabusé sur l'émancipation :

[...] quand je fus revenu de l'ivresse de la libération, je dus constater que rien n'avait changé pour moi ni pour mes compagnons de chaîne. [...] La loi interdisait de nous fouetter, mais elle ne les obligeait

Traite. Notre conscience historique ne pouvait pas « sédimenter », si on peut ainsi dire, de manière progressive et continue [...] Ce discontinu dans le continu, et l'impossibilité pour la conscience collective d'en faire le tour, caractérisent ce que j'appelle une non-histoire. » Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997, 839 p. (« Folio essais »). P. 223 sq.

¹ *Ibid.* P. 221.

² *Ibid.* P. 166 sqq, en particulier p. 168.

³ Marthe Oulié, *Les Antilles filles de France: Martinique, Guadeloupe, Haïti*, 1935, *op. cit.* P. 37.

⁴ *Ibid.* P. 76.

pas à nous payer comme il faut¹.

De manière moins visible que ne le font l'archéologue et le personnage de Zobel, le vers de Césaire suggère la continuité des structures économiques par son ambiguïté qui lui permet de désigner aussi bien le passé (en travaillant la terre je me souviens qu'autrefois j'étais esclave) que le présent (mon labour me rappelle cette étrave implacable qui pèse encore sur moi), l'esclavage d'autrefois que le temps de la lecture².

Si l'Histoire permet d'éclairer les injustices du présent, il n'y a dès lors plus qu'un pas à faire pour se projeter vers l'avenir. Ce pas est allègrement franchi par Césaire, comme le montre l'évolution de l'image du négrier dans le *Cahier d'un retour au pays natal*. Image sous-jacente de cette œuvre, apparaissant en filigrane dans ses premières pages jusqu'à son irruption violente dans le passage précédemment analysé (« J'entends de la cale monter... », 39), elle réapparaît à la fin du poème alors que le récitant remonte vers la lumière, après sa descente dans les basses-fosses de l'Histoire :

Je dis hurrah ! La vieille négritude
progressivement se cadavérise
l'horizon se défait, recule et s'élargit
et voici parmi des déchirements de nuages la fulgurance d'un signe
le négrier craque de toute part... Son ventre convulse et résonne... L'affreux ténia de sa cargaison
ronge les boyaux fétides de l'étrange nourrisson des mers ! [...]
Et elle est debout la négraille [...]
et la voici
plus inattendument debout
debout dans les cordages
debout à la barre
debout à la boussole
debout à la carte
debout sous les étoiles
debout
et
libre (61 sq.)

¹ Joseph Zobel, *La rue cases-nègres*, Paris, Présence africaine, 1974, 311 p. P. 57 sq.

² On comprend peut-être mieux, dans ce contexte, pourquoi l'article sur la traite paru dans *Tropiques* a pu sembler inacceptable aux autorités d'alors. Réveiller les souvenirs de l'esclavage risquait d'amener, à terme, la contestation des conditions présentes de vie et de travail.

Le poète opère ici une inversion des valeurs : le négrier symbole de la déportation devient ici symbole de la libération effective des Noirs. D'êtres agis par d'autres, ceux-ci deviennent des acteurs autonomes, capables de donner eux-mêmes une direction à leur vie. Comme l'écrira Fanon, « Césaire est *descendu*. Il a accepté de voir ce qui se passait tout au fond, et maintenant il peut monter¹ ». Mais, ajoute-t-il, « il ne laisse pas le Noir en bas. Il le prend sur ses épaules et le hisse aux nues² ». Le nom collectif « négraille » perd sa connotation négative³ et implique l'idée d'une œuvre commune : ce ne sont pas seulement des individus mais bien le peuple noir qui est debout à la carte et prend en main son destin politique. Le bateau devient ainsi symbole de l'île. Celle-ci, d'abord considérée comme l'espace de l'emprisonnement où la traite les a jetés, a subi une inversion similaire : « le soleil tourne autour de notre terre éclairant la parcelle qu'a fixée notre volonté seule » (58). L'adjectif « debout » fait écho quant à lui à la locution adjectivale homophonique « de boue » rencontrée précédemment (« morts de boue », 53) : là encore il y a une inversion, cette fois entre la station horizontale et l'avalissement (« Ramper dans les boues », 53) et la station verticale qui oppose l'homme à l'animal. Enfin, on peut également interpréter l'emploi du verbe « lier » dans la dernière page comme une inversion du même type :

Et lie, lie-moi sans remords

lie-moi de tes vastes bras à l'argile lumineuse

lie ma noire vibration au nombril même du monde (64 *sq.*).

Le lien, symbole traditionnel de l'esclavage, devient ce par quoi le récitant souhaite être rattaché au « nombril même du monde ». Jouant sur deux expressions péjoratives (« se prendre pour le nombril du monde » et « se regarder le nombril ») le récitant affirme l'importance qu'a pour lui son île, endroit minuscule, en apparence insignifiant à l'échelle de l'empire colonial français mais qui constitue le centre de son univers et le point d'appui depuis lequel il se sent lié au monde.

¹ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, 1952, *op. cit.* P. 158.

² *Ibid.*

³ Les dérivés à référence collective en *-aille* construits sur une base référant à un humain sont tous marqués négativement (ex. *prêtraille, truandaille, paysantaille...*). Voir Sophie Aliquot-Suengas, « Les dérivés français à référence collective », *Langages*, vol. 37 / 152, 2003, p. 33-50. En particulier p. 45.

Esclavage et nazisme : *Et les chiens se taisaient*

Après le *Cahier d'un retour au pays natal* et sa conclusion optimiste, l'esclavage est à nouveau abondamment représenté dans *Et les chiens se taisaient*, long poème dramatique, publié en 1946 :

La nuit et la misère camarades, la misère et l'acceptation animale, la nuit bruissante de souffles
d'esclaves dilatant sous les pas christophores la grande mer de misère, la grande mer de sang noir, la
grande houle de cannes à sucre et de dividendes, le grand océan d'horreur et de désolation¹.

Comme le *Cahier*, il en reprend les éléments clés : la capture des Noirs en Afrique², le négrier³, la vente aux enchères⁴, le marronnage⁵, le fouet⁶, la torture⁷ ou encore la complicité de la justice, évoquée de manière plus explicite dans ce texte que dans la référence à Vaultier-Mayencourt ou Fourniol analysée précédemment⁸. Cependant le rebelle qui évoque ce passé est bien seul dans son effort de dénonciation de l'Histoire, et amer :

Ah, vous ne partirez pas que vous n'avez senti la morsure de mes mots sur vos âmes imbéciles [...]
je vous regarde et je vous dévêts au milieu de vos mensonges et de vos lâchetés
larbins fiers petits hypocrites filant doux
esclaves et fils d'esclaves
et vous n'avez plus la force de protester de vous indigner de gémir.⁹

On pourrait croire lire dans ces vers la réponse directe au propos qui conclut la description de la Martinique de Marthe Oulié : critique acerbe de l'attitude face au passé qui consiste à lui tourner le dos. En 1961, dans un entretien accordé à Jacqueline Sieger, le poète revient sur cet état d'esprit qu'il considère propre à la petite bourgeoisie antillaise :

[...] une petite bourgeoisie s'est installée, qui cultive obstinément certains complexes raciaux. [...]

¹ Aimé Césaire, *Les armes miraculeuses*, Paris, Gallimard, 2006, 155 p. P. 86.

² *Ibid.* P. 131.

³ *Ibid.* P. 150.

⁴ *Ibid.* P. 131.

⁵ *Ibid.* P. 150.

⁶ *Ibid.* P. 144.

⁷ *Ibid.* P. 142.

⁸ « et les galaxies ouvertes dans ma main foudroient le paysage

de plaintes

de lèpres

d'éléphantiasis

de non-lieu de déni de justice de lynchage de morts lentes. » *Ibid.* P. 136 sq.

⁹ *Ibid.* P. 140 sq.

Les Antillais susceptibles de me lire appartiennent à cette bourgeoisie [...] Leur hostilité est due à la gêne qu'ils éprouvent en voyant resurgir à travers mes poèmes l'esclavage, leur origine africaine, autant de souvenirs qu'ils auraient voulu jeter aux oubliettes.

Il ne s'agissait en fait pas seulement de tirer un trait sur le passé en croyant de cette façon avancer vers l'avenir, comme le suggérait la conclusion d'Oulié, mais plutôt de nier en eux cette négritude que Césaire avait entrepris de redécouvrir et d'amener « au rendez-vous de la conquête » (57 sq.). Ce sera le travail de Fanon, en particulier, de diagnostiquer comment l'intériorisation des schémas racistes et l'imposition culturelle occidentale font que :

[...] l'Antillais ne se pense pas Noir ; il se pense Antillais. Le nègre vit en Afrique. Subjectivement, intellectuellement, l'Antillais se comporte comme un Blanc. Or, c'est un nègre. Cela, il s'en apercevra une fois en Europe.¹

On aurait cependant tort de s'arrêter à cette interprétation strictement antillaise du poème. Césaire ouvre lui-même sur la piste d'une autre lecture dans sa lettre à André Breton datée du 4 avril 1944 :

Né sous Vichy, écrit contre Vichy, au plus fort du racisme blanc et du cléricisme, au plus fort de la démission nègre, cette œuvre n'est pas sans porter assez désagréablement la marque de ces circonstances².

Le poème a en effet été commencé pendant la Seconde Guerre mondiale, alors que la Martinique était soumise à un gouvernement vichyssois ouvertement raciste et fasciste dirigé par l'amiral Robert³. La question de l'indignation et de la protestation doit donc également s'entendre comme une référence à la résistance, ou à l'absence de résistance, au pétainisme et au nazisme. Cela ne signifie pas qu'il faille voir l'évocation de l'esclavage dans *Et les chiens se taisaient* simplement comme une manière détournée de parler de la barbarie nazie. D'une part, le fait que le poème a été publié en 1946 rendait caduque la nécessité de contourner la censure et on sait d'après ses échanges avec Breton que Césaire l'a retravaillé après la Libération⁴. Mais surtout, Césaire va établir dans son *Discours sur le colonialisme*, paru quatre ans après *Et les chiens se taisaient*, un lien de cause à effet entre les violences coloniales, dont faisait partie l'esclavage, et le nazisme. Pour mettre ces deux faits en relation,

¹ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, 1952, *op. cit.* P. 120 sq.

² Cité dans Alex Gil, « Découverte de l'Ur-texte de Et les chiens se taisaient ». [En ligne :

<http://www.elotroalex.com/essays/decouverte-de-l-ur-texte/>] Consulté le 27 juillet 2012.

³ Roger Toumson et Simonne Henry-Valmore, *Aimé Césaire : le nègre inconsolé*, 1993, *op. cit.* P. 74.

⁴ Voir Alex Gil, « Découverte de l'Ur-texte de Et les chiens se taisaient », *op. cit.*

Césaire se base sur l'idée, issue de la dialectique du maître et de l'esclave de Hegel¹, que l'esclavage déshumanise autant le maître que l'esclave. Schœlcher s'était attaché à donner maintes illustrations concrètes de la dégradation morale résultant de la possession d'esclaves². Césaire, lui, élargit l'idée de la déshumanisation mutuelle au phénomène colonial :

Il faudrait d'abord étudier comment la colonisation travaille à *déciviliser* le colonisateur, à l'*abrutir* au sens propre du mot, à le dégrader, à le réveiller aux instincts enfouis [...] et montrer que, chaque fois qu'il y a au Viêt-nam une tête coupée et un œil crevé et qu'en France on accepte [...] il y a le poison instillé dans les veines de l'Europe, et le progrès lent, mais sûr, de l'*ensauvagement* du continent. Et alors, un beau jour, la bourgeoisie est réveillée par un formidable choc en retour : les gestapos s'affairent, les prisons s'emplissent, les tortionnaires, inventent, raffinent, discutent autour des chevaux.³

La dénonciation implicite du nazisme à travers l'évocation de la violence de l'esclavage dans *Et les chiens se taisaient*, qui peut échapper au lecteur d'aujourd'hui, peut donc être lue comme une étape dans l'élargissement de la réflexion du poète qui, après avoir réussi à penser sa condition d'Antillais, va penser la condition de colonisé.

La représentation de l'esclavage apparaît donc comme une composante essentielle de la visée dénonciatrice de la poésie césairienne. Dans le *Cahier d'un retour au pays natal* et *Et les chiens se taisaient*, le poète se revendique de l'abjection de l'esclavage pour en faire l'acte de naissance d'un peuple indépendant et digne et signale les rapports cachés entre esclavage et fascisme européen. Dans le *Discours sur le colonialisme*, l'intellectuel trouve dans sa connaissance érudite de l'esclavage et des autres types de violence coloniale une pierre de touche sur laquelle élaborer une critique anticoloniale de la civilisation occidentale. La centralité du fait de l'esclavage pour Césaire est finalement rappelée dans *Moi, laminaire*, publié en 1982. La douleur de l'esclavage est placée en exergue du recueil, dans le premier poème intitulé « calendrier lagunaire » :

¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, 2006, *op. cit.* « Subsistance-par-soi et non-subsistance-par-soi de la conscience de soi ; maîtrise et servitude », P. 201sq.

² Victor Schœlcher, *Des colonies françaises : Abolition immédiate de l'esclavage*, 1842, *op. cit.* Par exemple P. 89. Sur un autre continent, l'Amérique du Nord, Frederick Douglass faisait de même à la même époque. Voir Frederick Douglass, « Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave », 2002, *op. cit.* P. 367.

³ Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, 1955, Paris, Présence africaine, 1989, 59 p. P. 11 sq. Ce texte a paru pour la première fois aux éditions Réclame en 1950.

j'habite une blessure sacrée
j'habite des ancêtres imaginaires
j'habite un vouloir obscur
j'habite un long silence
j'habite une soif irrémédiable
j'habite un voyage de mille ans
j'habite une guerre de trois cents ans [...]
j'habite de temps en temps une de mes plaies
chaque minute je change d'appartement
et toute paix m'effraie (P, 385).

Plus de quarante ans après le *Cahier d'un retour au pays natal*, Césaire ne cesse ni de sentir ni d'écrire la brûlure de l'Histoire.

Conclusion

Dans une Amérique déchirée entre défenseurs de l'esclavage, abolitionnistes et défenseurs du droit des États, le recueil *Feuilles d'herbe* offre un éventail de représentations de Noirs qui va d'une peinture idéalisée de la vie dans les plantations à une représentation radicale de la souffrance et de la haine des esclaves, en passant par l'incarnation de l'idéal masculin et démocratique dans la figure du cocher noir. Accueillant chacun des points de vue sur ce problème de société, l'œuvre de Whitman offre un espace de conciliation entre les parties. Elle n'est pas neutre pour autant puisque le lecteur peut y expérimenter le point de vue de l'esclave traqué, y observer la déconstruction par le *je* lyrique du principe même de la marchandisation de l'être humain et est appelé à défendre la liberté. Dans le poème d'après-guerre « Éthiopie salue les couleurs », la rencontre d'un jeune soldat blanc et d'une vieille africaine met en scène la difficulté de la société américaine blanche à intégrer les affranchis. L'inhabituel effacement du *je* lyrique dans ce poème laisse face à face ces deux personnages qui peinent à communiquer et invite le lecteur à donner lui-même à cette scène le sens que le soldat se montre incapable de lui donner.

Dans l'œuvre de Martí coexistent l'esclavage comme métaphore politique de la situation coloniale et l'esclavage comme fait historique. La dénonciation de l'immoralité de la mise en esclavage des Indiens et des Noirs et de la violence inhumaine de la traite transatlantique ouvre sur une réflexion de portée universelle remettant en cause l'idée de races appliquée à l'humanité. Alors que Martí a été sensibilisé durant son expérience nord-

américaine aux difficultés provoquées par le bouleversement de l'organisation sociale consécutif à l'abolition de l'esclavage, cette théorisation de l'antiracisme apparaît comme un moyen d'unir Blancs et Noirs dans la Cuba qu'il rêve libérée du joug espagnol.

Enfin, si le poète cubain suggère de laisser l'oubli atténuer la vivacité des sentiments des anciens esclaves vis-à-vis de leurs anciens maîtres, Césaire propose dans le *Cahier d'un retour au pays natal* une exploration méthodique de l'esclavage et de la traite grâce à une documentation historique précise et un recours à l'imaginaire là où les sources font défaut. À l'instar du *je* lyrique whitmanien, le récitant s'identifie aux souffrances de plus faibles et des parias, ici ses ancêtres, jusqu'à en faire l'expérience intime et déstabilisante. À travers lui, le lecteur, blanc ou noir, est violemment confronté à l'horreur d'un trafic déshumanisant pour le maître comme pour l'esclave. Pour autant, l'évocation de la mémoire de l'esclavage n'est en aucune façon une incitation à une confrontation raciale mais le pré-requis d'une désaliénation des Noirs qui ouvre à la civilisation occidentale un autre avenir que la domination politique, économique ou technique sur le reste du monde.

CHAPITRE QUATRE :

LA REPRÉSENTATION DES LUTTES FONDATRICES

Whitman : la nation américaine à l'épreuve des armes

Un poète engagé

« Battez battez tambours ! »

La chute du Fort Sumter le 14 avril 1861 et la mobilisation de soixante-quinze mille hommes par Abraham Lincoln dans les jours qui suivirent¹ engendra au Nord comme au Sud des États-Unis un sentiment très vif d'exaltation. L'historien James McPherson en a recueilli des traces dans des extraits de correspondance et de chroniques de l'époque :

Durant les semaines qui suivirent la chute du fort Sumter, la fièvre de la guerre consuma le Nord comme le Sud. Une New-Yorkaise écrivait : « c'est comme si nous n'avions jamais été vivants jusqu'à aujourd'hui, comme si jusqu'à aujourd'hui nous n'avions jamais eu de pays ». À Philadelphie, un chroniqueur décrivait « un état d'excitation frénétique » le 20 avril. Le même jour, un étudiant de l'université Oberlin écrivait que « la GUERRE ! et les volontaires sont les uniques sujets de conversation et de pensée... Je suis incapable d'étudier. Je suis incapable de dormir, incapable de travailler »².

Whitman prend part à l'effervescence de ce moment historique en publiant à

¹ Le fort Sumter, possession fédérale située dans la baie de Charleston, est tombé aux mains de la Confédération après deux jours de bombardements. Cet événement marqua l'entrée en guerre à l'issue de plusieurs semaines de tensions larvées. Hugh Brogan, *The Penguin history of the United States of America*, London ; New York ; Ringwood, Penguin books, 2001, 737 p. P. 312 *sqq.*

² "During the weeks after the fall of Sumter, war fever swept both North and South. A New York woman wrote that "it seems as if we never were alive till now; never had a country till now." A Philadelphia diarist described "a wild state of excitement" on April 20. From Oberlin College a student wrote on the same day that "WAR! and volunteers are the only topics of conversation or thought... I cannot study. I cannot sleep, I cannot work." " James M. McPherson, *Ordeal by fire. The Civil War and Reconstruction*, 3e éd., New York, McGraw Hill, 2001, XXIV-661-[117] p. P. 163.

l'automne trois poèmes qui évoquent tous l'entrée en guerre. Le premier, intitulé « Battez battez tambours ! » aurait été écrit par le poète dans le courant du mois de septembre, alors que son frère George s'enrôlait pour la seconde fois, après un premier engagement d'une durée de quatre-vingt-dix jours¹. Mimant le battement régulier du tambour de guerre par l'emploi de termes monosyllabiques (dans la langue originale) dont l'accentuation est renforcée par la forme exclamative, son refrain « Battez ! battez ! tambours ! sonnez ! sonnez ! clairons² ! » est repris en anaphore des trois strophes qui composent le poème. L'emploi récurrent dans chaque strophe, à l'intérieur de la forme libre propre à Whitman, des mètres iambiques et anapestiques donne par ailleurs à ce poème une régularité qui se combine au refrain pour créer un rythme martial appelant les citoyens aux armes. Ceux-ci sont invités à abandonner les joies de la paix pour le recrutement : « Plus de répit aux fermes plus de paix aux charrues à la moisson du grain³ » (386 *sq.*).

En réalité l'évocation de ces joies tout au long du poème va finalement à l'encontre de l'appel explicite à la bataille :

Battez ! battez ! tambours ! sonnez ! sonnez ! clairons!
 Par les fenêtres et par les portes faites irruption urgence grossière
 Et dans l'église solennellement en congrégation faites dispersion
 Comme dans l'école aux écoliers qui font étude ;
 Et le promis le fiancé inquiétez-le, plus de bonheur pour lui demain avec sa fiancée sa future
 femme⁴ (386).

Comme le note M. Wynn Thomas, le poème « va contre sa propre direction⁵ » : tout en appelant les citoyens aux armes, il fait apparaître la guerre comme une puissance terrible et crierde dont l'irruption brutale dans le quotidien des Américains laisse présager les peines à

¹ “On September 18 [George] reenlisted in the Shepard Rifles [...] During those same few days Walt composed a new poem, “Beat! Beat! Drums!” ” Ted Genoways, *Walt Whitman and the Civil War. America's Poet During the Lost Years of 1860-1862*, 2009, *op. cit.* P. 115.

² “Beat! Beat! Drums! – blow! Bugles! Blow!” (225)

³ “Nor the peaceful farmer any peace, ploughing his field or gathering his grain” (*ibid.*)

⁴ “Beat! Beat! Drums! – blow! Bugles! Blow!

Through the windows – through the doors – burst like a ruthless force,

Into the solemn church, and scatter the congregation,

Into the school where the scholar is studying;

Leave not the bridegroom quiet – no happiness must he have now with this bride” (*ibid.*)

⁵ M. Wynn Thomas, « Whitman and the American Democratic Identity before and during the Civil War », *Journal of American Studies*, vol. 15 / 1, avril 1981, p. 73-93. P. 86.

venir : l'écolier arraché à l'enfance, la fiancée qui ne retrouvera pas son promis, la communauté séparée par la mort. Dans la dernière strophe, la figure rhétorique de la prétérition permet au poète d'exprimer et de rejeter dans le même mouvement les objections à l'enrôlement : « N'écoutez pas le vieil homme qui conjure le plus jeune / Qu'on n'entende pas la voix de l'enfant, non plus que les prières de la mère¹ ». Dans son ouvrage *Whitman le pragmatique : réimaginer la démocratie américaine*, l'universitaire Stephen John Mack décrit ce poème comme « peut-être le plus belliciste de tous les appels aux armes [de Whitman] », le rythme du tambour et du clairon « faisant leur travail d'une manière plutôt brutale, en subordonnant toutes les voix hésitantes »². Si les voix discordantes sont effectivement subordonnées au rythme inexorable du tambour, leur représentation dans le poème constitue toutefois une reconnaissance implicite de la légitimité du doute ou de la répugnance qu'elles expriment par rapport à l'enrôlement. L'ambiguïté des images développées fait donc que cette pièce n'est pas l'œuvre d'un va-t'en-guerre inconscient des dangers de l'engagement qu'il prônerait. L'expérience du frère de Whitman est peut-être pour quelque chose dans l'ambivalence de ce poème : George avait en effet terminé son premier engagement en Virginie le 20 juillet, c'est-à-dire la veille de la bataille de Bull Run qui fit de nombreuses victimes parmi ses ex-camarades de régiment. Sa décision de se réengager avait donc été prise en pleine conscience des risques encourus.

« Battez battez tambours ! » connut une large circulation dans les journaux : d'abord parue le 28 septembre 1861 dans le *Harper's Weekly*, cette pièce fut reproduite au cours des semaines suivantes dans le *New York Leader*, le *Boston Daily Evening Transcript*, le *Brooklyn Daily Eagle* ainsi que dans deux publications de moindre envergure : le *Circular* publié au nord de l'État de New York et le *Daily Evening Bulletin* de San Francisco³. Par la lecture à deux niveaux qu'il autorise, ce poème se distingue des autres pièces publiées dans le *Harper's*. « Les Deux Sillons », par exemple, poème signé C. H. Webb paru dans l'édition du

¹ “Mind not the old man beseeching the young man,

Let not the child's voice be heard, nor the mother's entreaties” (225)

² “In “Beat! Beat! Drums!”—perhaps the most belligerent of all the calls to arms—the war drum he beats and the bugle he blows “stop for no expostulation,” doing their job rather crudely by subordinating all hesitant or reflective voices to the “ruthless force” of rhythmic sound [...]” Stephen John Mack, *The Pragmatic Whitman: Reimagining American Democracy*, Online edition, University of Iowa Press, 2002. [En ligne : <http://www.whitmanarchive.org/criticism/current/anc.00159.html#chap6>] Consulté le 28 août 2012.

³ Ted Genoways, *Walt Whitman and the Civil War. America's Poet During the Lost Years of 1860-1862*, 2009, *op. cit.* P. 116 *sqq.*

3 août, créé un parallèle entre le labour et la guerre. Après avoir fait transformer le soc de sa charrue en épée par le forgeron,

Le fermier mène la bataille.
Il ne lève plus comme d'antan
La lame pour fendre le sommeil du champ
Mais dans les rangs des rebelles ouvre
Un sillon large et grand¹.

Webb utilise un schéma rimique traditionnel (rimes croisées) qui renforce la continuité entre la paix et la guerre déjà sous-entendue par le récit et l'analogie qu'il développe. La guerre apparaît ainsi comme un prolongement naturel de la paix, tandis que chez Whitman elle est représentée comme un bouleversement.

Le poème de Whitman se distingue encore de son environnement par son caractère général et non partisan : cette pièce n'évoque ni les justifications de la guerre, ni le camp qu'il représente. Mais ces éléments pouvaient paraître somme toute évidents étant donné le contexte de parution. Le *Harper's Weekly* était tout entier rempli de nouvelles de la guerre et sa ligne éditoriale unioniste était défendue sans ambiguïté et parfois sans nuances : ainsi, sur la page qui suit celle où figure « Battez battez tambours ! » le lecteur peut voir deux dessins dressant une comparaison de l'Union et de la Confédération peu flatteuse pour cette dernière, accompagnés de la légende : « L'Union construit des ponts et la Sécession les détruit² ». Dans ce contexte où les prises de position virulentes abondent, l'appel au combat lancé par Whitman dans « Battez battez tambours ! » se démarque donc comme un appel à la fois décidé, grave et exempt d'incitation à la haine. Sa subtilité explique peut-être que le poème ait été publié à l'avant dernière page du journal plutôt qu'en page deux où étaient généralement publiés les poèmes. Cependant la position du poème dans le journal pourrait également résulter d'une insertion tardive : c'est l'hypothèse avancée par l'universitaire Ted Genoways dans la monographie qu'il consacre aux années 1860-1862 dans la vie de Whitman³.

¹ "The farmer leads the fight

Not as of old that blade he sways

To break the meadow's sleep,

But through the rebel ranks he lays

A furrow broad and deep." C.H. Webb, « The Two Furrows », *Harper's Weekly*, New York, 3 août 1861, p. 2.

² "The Union Builds Bridges and Secession Destroys Them". Voir la reproduction de ces dessins en annexe.

³ Ted Genoways, *Walt Whitman and the Civil War. America's Poet During the Lost Years of 1860-1862*, 2009, *op. cit.* P. 118.

Quoi qu'il en soit, la publication de cette pièce dans le *Harper's Weekly* marque un « changement dans le public visé¹ », ainsi que l'analyse Genoways. Alors que son poème « Symboles bardiques » avait été publié quelques mois plus tôt dans l'*Atlantic Monthly*, revue mensuelle influente dans le domaine culturel², l'hebdomadaire illustré *Harper's Weekly* publiait des poèmes sans prétention littéraire, fréquemment anonymes et souvent écrits en réaction aux dernières nouvelles du front³. C'était aussi l'illustré le plus lu pendant la guerre. Si la plupart des magazines avaient vu leurs ventes chuter après la Sécession, le *Harper's* réussit à augmenter les siennes grâce à sa couverture détaillée des évènements, agrémentée de nombreuses illustrations réalisées par des artistes comme le caricaturiste Thomas Nast ou le peintre Winslow Homer, qui suivaient l'armée dans ses campagnes. Le magazine parvint ainsi à atteindre un tirage de cent vingt mille exemplaires à la fin de l'année 1861 et on estime que le journal touchait pendant la guerre jusqu'à un demi-million d'Américains⁴. Avec cette publication Whitman ne semble donc pas tant avoir cherché une reconnaissance littéraire qu'un auditoire le plus large possible pour son poème.

La pièce « Petites cloches, la nuit dernière », publiée le 5 octobre dans le *New York Leader*, fait allusion au poème publié deux semaines plus tôt : « Trompettes qui parlez de la guerre, je vous ai entendues ; / Et toi, je t'ai entendu battre, chœur de petits et de gros tambours⁵ ». Malgré cette intertextualité évidente, qui semble supposer, comme le fait remarquer Genoways, « un lectorat constant⁶ », l'évocation de la guerre est plus discrète dans ce nouveau poème : seuls les trois premiers vers y font référence. D'autres sons sont évoqués

¹ “[Whitman’s decision to submit his poem to the *Harper’s Weekly*] also demonstrates a shift in his intended audience.” *Ibid.*

² J. LeMaster et Donald D. Kummings, *Walt Whitman: an Encyclopedia*, 1998, *op. cit.* P. 41.

³ À la différence du *Harper’s Monthly*, qui était l’organe littéraire de la maison d’édition des frères Harper.

⁴ The Ohio State University, « Harper’s Weekly ». [En ligne : <http://cartoons.osu.edu/nast/harpers.htm>] Consulté le 22 août 2012.

⁵ « Battez battez tambours ! » était paru dans l’édition du *Harper’s* daté du 28 septembre, mais le magazine était en réalité en vente le 21 (voir Ted Genoways, *Walt Whitman and the Civil War. America’s Poet During the Lost Years of 1860-1862*, 2009, *op. cit.* P. 117.). “War-suggesting trumpets, I heard you ; / And you I heard beating, you chorus of small and large drums” Walt Whitman, « Little Bells Last Night », *New York Leader*, 12 octobre 1861, p. 2. [En ligne : <http://www.whitmanarchive.org/published/periodical/poems/per.00077>] Consulté le 5 septembre 2012.

⁶ Ted Genoways, *Walt Whitman and the Civil War. America’s Poet During the Lost Years of 1860-1862*, 2009, *op. cit.* P. 136

ensuite : l'orgue de l'église, le vent d'automne, un ténor Italien et enfin le pouls de la femme aimée :

Cœur de mon amour ! ne t'ai-je pas toi aussi entendue, murmurant tout bas dans l'un de tes poignets appuyé contre ma tête,
N'ai-je pas entendu ton pouls, alors que tout était calme, faisant sonner de carillonnantes musiques à mon oreille cette nuit¹ ?

Ici l'équilibre entre l'appel de la guerre et les plaisirs de la paix semble nettement en faveur de la paix. Néanmoins, la forme affirmative « je vous ai entendu » suggère que l'appel a bien été reçu et pris en compte : ce poème peut ainsi être lu comme une évocation nostalgique des joies auxquelles renoncent les soldats et dont ils profitent encore quelques temps avant le départ de leur régiment.

Le poème « Vieille Irlande », paru dans le *Leader* le 27 octobre, évoque la guerre de façon allusive à travers la description d'une « mère d'autrefois² » qui pleure la mort de son fils. Mais en réalité, celui-ci « n'est pas mort, il est ressuscité jeune et puissant dans une autre patrie [...] Ses pas le portent, l'arme à la main, dans un nouveau pays³ ». On encourageait alors à New York l'enrôlement des Irlandais : le numéro du *Leader* dans lequel fut publié « Petites cloches, la nuit dernière » annonçait un discours à venir sur « le soldat Irlandais », son histoire et son devoir présent⁴ ». Dans ce contexte, le poème de Whitman apparaît comme un appel aux armes paradoxal, puisqu'il est entièrement centré sur la figure de la mère endeuillée. Cette image ne pouvait manquer de résonner douloureusement dans l'esprit des lecteurs après que la bataille de Bull Run, qui s'était soldée par la défaite du Nord, ait coûté la vie à quatre cent quatre-vingt-un soldats nordistes dont beaucoup étaient originaires de New York⁵. Cependant, tout en exprimant la douleur du deuil, Whitman inscrit la mort dans un

¹ “Heart of my love! – you, too, I heard, murmuring low, through one of the wrists around my head – Heard the pulse of you, when all was still, ringing little bells last night under my ear.” Walt Whitman, « Little Bells Last Night », 1861, *op. cit.*

² “an ancient sorrowful mother” Walt Whitman, « Old Ireland », *New York Leader*, 2 novembre 1861, p. 1. [En ligne: <http://www.whitmanarchive.org/published/periodical/poems/per.00078>] Consulté le 5 septembre 2012.

³ “[...] is not dead—he is risen again, young and strong, in another country [...] Moves to-day, an armed man, in a new country.” *Ibid.*

⁴ Cité par Ted Genoways, *Walt Whitman and the Civil War. America's Poet During the Lost Years of 1860-1862*, 2009, *op. cit.* P. 138.

⁵ James M. McPherson, *Ordeal by fire. The Civil War and Reconstruction*, 2001, *op. cit.* P. 230.

cycle en rapprochant le fils tombé du Christ, figure de la résurrection et du sacrifice : « l'héritier, le fils que tu aimes, n'était pas vraiment mort / Le Seigneur n'est pas mort – il est ressuscité¹ ». La mort des soldats reçoit ainsi le sens d'un acte sacré, répétition du martyre divin.

Outre « Battez battez tambours ! », « Petites cloches, la nuit dernière » et « Vieille Irlande », Whitman proposa également une pièce intitulée « 1861 » à l'*Atlantic Monthly*, pièce sur les volontaires refusée par l'éditeur et qui ne fut finalement publiée qu'après guerre². Ted Genoways suppose par ailleurs que Whitman a tenté de faire publier un poème intitulé « Kentucky », célébrant l'entrée du Kentucky dans la guerre, mais sans succès³. L'écriture et la publication de ces différents poèmes révèlent une conception engagée du rôle de la littérature à l'opposé de la vision défendue par le rédacteur en chef du *Harper's Monthly* pour qui les œuvres littéraires offraient « un refuge à l'abri du soleil féroce et des nouvelles d'une guerre plus féroce encore⁴ ». Whitman apparaît donc en cette année 1861 comme un poète conscient de la gravité de l'heure et désireux de prendre part au débat public.

L'année 1862 ne voit par contre la publication d'aucun nouveau poème. Il n'y a selon Genoways aucun indice qui montrerait que Whitman ait cherché à publier de nouvelles pièces au cours de cette année et ce bien que ses bonnes relations avec Henry Clapp, l'ancien rédacteur en chef du *New York Saturday Press* qui était alors à la tête *New York Leader*, permettent de supposer qu'il aurait pu continuer de faire paraître ses poèmes s'il l'avait souhaité⁵. C'était peut-être la conséquence d'un manque de disponibilité de la part du poète, devenu avec le départ de son frère le soutien financier de sa famille. En décembre, Walt se rendit à Washington puis à Fredericksburg au chevet de George, victime d'une blessure à la tête qui s'avéra sans gravité. Ce voyage fut l'occasion pour le poète de visiter les hôpitaux militaires, d'abord ceux de la capitale dans lesquels il chercha son frère, puis deux hôpitaux de campagne installés à proximité du régiment de George. Whitman forma alors le projet de

¹ “the heir, the son you love, was not really dead; / The Lord is not dead—he is risen again” Walt Whitman, « Old Ireland », 1861, *op. cit.*

² Ted Genoways, *Walt Whitman and the Civil War. America's Poet During the Lost Years of 1860-1862*, 2009, *op. cit.* P. 128.

³ *Ibid.* P. 127.

⁴ “a retreat from the fierce sun and news of fiercer war.” Cité par Genoways, *ibid.* P. 119.

⁵ *Ibid.* P. 141.

s'installer à Washington et d'apporter aide et réconfort aux soldats hospitalisés¹. Trop âgé pour combattre lui-même (il avait alors quarante-trois ans)², le poète s'engagea comme infirmier volontaire et devint ainsi celui que son ami William Douglas O'Connor surnommerait en 1866 « le bon poète gris³ », rendant visite à environ cent mille blessés entre fin 1862 et 1867⁴.

Le « bon poète gris », témoin de la violence de la guerre

L'expérience de l'hôpital se reflète dans de nombreux poèmes, parfois composés directement sur place :

J'ai nourri les blessés, réconforté maint soldat moribond,
Et dans les pauses, au milieu des campements,
J'ai composé ces chansons⁵ (433).

La manière d'écrire évoquée dans ces vers, « au milieu des campements », en attendant l'arrivée d'un nouveau contingent de blessés⁶, par laquelle Whitman le poète rejoint Whitman le journaliste reporter, inaugure dans son écriture poétique une veine réaliste nouvelle. Dans « Le Panseur de plaies », Whitman détaille le moignon putrescent, la « plaie profonde au flanc », le « pansement d'une épaule, d'un pied troués par balle »⁷. Dans « Progressant en rangs à marche forcée sur une route incertaine », la description contient des éléments visuels mais aussi olfactifs et sonores :

Les chirurgiens en train d'opérer, leurs aides qui les éclairent, l'odeur de l'éther, l'odeur du sang,

¹ *Ibid.* P. 171 *sqq.*

² Jerome Loving, « Caresser of Life: Walt Whitman and the Civil War », *Walt Whitman Quarterly Review*, vol. 15 / 2, octobre 1997, p. 67-86. P. 75.

³ William Douglas O'Connor, *The Good Gray Poet. A Vindication*, New York, Bunce & Huntington, 1866, 46 p.

⁴ Luke Mancuso, « Civil War », in *A Companion to Walt Whitman*, Malden (Mass.); Oxford, Blackwell Publishing, 2006, p. 290-310. P. 299.

⁵ “I have nourish'd the wounded and sooth'd many a dying soldier,
And at intervals waiting or in the midst of camp,
Composed these songs.” (253)

⁶ Et parfois même sur des feuilles tachées du sang des soldats, comme il le raconte dans ses *Souvenirs de la guerre* : « Je laisse ces notes telles que je les ai jetées sur le papier pendant la Guerre, souillées ici et là de plus d'une tache de sang, écrites à la hâte, parfois à l'hôpital » (“I leave them just as I threw them by during the War, blotch'd here and there with more than one blood-stain, hurriedly written, sometimes at the Clinique”). Walt Whitman, *Memoranda During the War*, Camden, New Jersey, 1875, 68 p. P. 3.

⁷ “I dress a wound in the side”; “I dress the perforated shoulder, the foot with the bullet-wound” (246)

Toute une foule, oui, une vraie foule de formes sanglantes qui débordent dehors dans la cour,
Les uns étendus à même le sol nu, d'autres couchés sur des planches, des brancards, d'autres
transpirant aux derniers soubresauts de la mort,

Avec ça et là un hurlement, un cri, un ordre, un appel à l'aide du docteur¹ (416).

L'énumération, considérée, parfois avec moquerie², comme un trait caractéristique de la poésie whitmanienne depuis la première publication de *Feuilles d'herbe* en 1855, ne met plus en présence des éléments hétérogènes composant les différentes facettes du peuple américain ou de son territoire comme dans « Chanson de moi-même », mais permet de peindre la scène de la manière la plus précise possible. La vision n'est plus extensive, englobant la diversité, mais intensive, le *je* lyrique cherchant à s'imprégner de toute la richesse d'une scène particulière pour la fixer dans sa mémoire :

Puis au moment de quitter l'endroit promène mon regard sur la scène entière dans l'espoir de tout absorber,

Les visages, les postures diverses, indescriptibles, presque tous sont dans l'obscurité, certains sont morts³ (415 *sq.*).

Le *je* lyrique dit ici la difficulté à reproduire le tableau qui s'offre à ses yeux. L'horreur atteint un paroxysme qui défie les limites du langage : dans ce contexte, l'accumulation énumérative apparaît comme une tentative de circonvenir l'indicible.

Dans « Scène de camp dans un matin de grisaille », il décrit plusieurs corps allongés sur des civières :

La curiosité m'arrête, je ne dis rien,

Mais du bout des doigts soulève légèrement la couverture du brancard le plus proche,

Qui es-tu, vieillard si maigre si sombre aux cheveux grisonnants, aux orbites profondément rentrées dans la peau ?

Qui es-tu mon pauvre camarade ?⁴ (417)

¹ "Surgeons operating, attendants holding lights, the smell of ether, the odor of blood;
The crowd, O the crowd of the bloody forms of soldiers – the yard outside also fill'd;
Some on the bare ground, some on planks or stretchers, some in the death-spasm sweating;
An occasional scream or cry, the doctor's shouted orders or calls" ("A March in the Ranks Hard-Prest, And the Road Unknown", 242 *sq.*)

² Avec l'emploi de termes argotiques, c'est l'un des traits caricaturés dans les poèmes qui parodient son style. Voir par exemple « The War », *Southern Literary Messenger*, vol. 34 / 1, janvier 1862, p. 72.

³ J'ai modifié la traduction de Jacques Darras dans un sens plus littéral.

"Then before I depart I sweep my eyes o'er the scene, fain to absorb it all;
Faces, varieties, postures beyond description, most in obscurity, some of them dead" (242)

⁴ "Curious, I halt, and silent stand;

Ce poème offre un portrait du défunt, à la manière des peintures, masques mortuaires ou photographies grâce auxquels les familles conservaient un souvenir du disparu sur son lit de mort, pratique courante au XIX^e siècle¹. Comme l'analyse Wynn Thomas, le poète agit ici comme un « parent de substitution » qui veille les morts en lieu et place de leurs proches absents². Mais à la différence du deuil familial, la victime est anonyme et le *je* lyrique s'interroge sur l'identité de ce soldat inconnu, tentant d'établir avec lui le lien de la camaraderie. Le regard que le poète porte sur ces hommes que la guerre a privés de leur identité leur restitue leur singularité, sans toutefois leur rendre leur nom. Le poème témoigne ainsi de la puissance déshumanisante de la guerre moderne de masse tout en rendant hommage à l'humanité de chaque combattant, quel que soit son camp.

La lecture de ces poèmes montre qu'après avoir appelé aux armes et une fois remplie sa mission d'assistance immédiate aux blessés et de veilleur des défunts, Whitman assume le rôle de témoin d'un conflit dont il restitue l'horreur avec minutie. Dès le début de l'année 1863 il projette la publication d'un recueil qui brosserait un portrait de « l'Amérique déjà conduite à l'hôpital dans sa belle jeunesse » :

Je désire et ai le projet de faire un petit livre de cette phase de l'Amérique, ses jeunes hommes virils, sa conduite dans les circonstances les plus éprouvantes et les plus critiques, qu'elle m'accorde de voir, comme si on soulevait le coin d'un rideau, l'Amérique déjà conduite à l'hôpital dans sa belle jeunesse, conduite et déposée ici dans cette sépulture grandiose et blanche de Washington [...]³.

Then with light fingers I from the face of the nearest, the first, just lift the blanket:

Who are you, elderly man so gaunt and grim, with well-grey'd hair, and flesh all sunken about the eyes?

Who are you, my dear comrade?" (243)

¹ « Longtemps réservé à une élite, le dernier portrait se démocratisa grâce à la photographie : très tôt, des daguerréotypes furent réalisés, le plus souvent par des photographes anonymes. Images modestes mais impressionnantes, qui rendent compte de la mortalité élevée des femmes et des enfants tout en conférant à chacun de ces individus anonymes une dignité posthume. Grâce à ces clichés, ceux qui restaient pouvaient contempler l'image - souvent la seule qu'ils possédaient de ceux qui partaient et accomplir ainsi le nécessaire travail du deuil. » Musée d'Orsay, « Le dernier portrait. Exposition », 2002. [En ligne : [http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/archives/presentation-detaillee/browse/7/page/3/article/le-dernier-portrait-4186.html?tx_ttnews\[backPid\]=252&cHash=664e67fabd](http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/archives/presentation-detaillee/browse/7/page/3/article/le-dernier-portrait-4186.html?tx_ttnews[backPid]=252&cHash=664e67fabd)] Consulté le 5 septembre 2012.

² "a surrogate mourner of the dead" M. Wynn Thomas, *Transatlantic Connections: Whitman U.S., Whitman U.K.*, 2005, *op. cit.* P. 123.

³ "I desire and intend to write a little book out of this phase of America, her masculine young manhood, its conduct under most trying of and highest of all exigency, which she, as by lifting a corner in a curtain, has

Dans cette lettre adressée à Emerson, le poète envisage de porter à la connaissance de ses concitoyens un aspect de la guerre dont les journaux ne faisaient pas l'étalage, l'hôpital étant d'abord perçu par les Américains du XIX^e siècle comme un mouvoir pour les indigents¹. L'administration militaire semble avoir eu peu de soins de ses blessés et Whitman critiquera explicitement l'organisation des hôpitaux dans *Échantillons de jour*, pointant « de sérieuses insuffisances, du gâchis et un triste manque d'organisation² ». Mais le poète se pose également dans ces lignes en juge qui examine « la conduite » de son peuple dans les circonstances exceptionnelles de la guerre. Témoin de la souffrance des soldats et de leur attitude face à la douleur et à la mort, il conçoit cette position comme lui donnant un accès privilégié à « l'Amérique », c'est-à-dire une essence de l'esprit américain qui serait incarnée dans le soldat anonyme couché sur un lit d'hôpital.

En 1867, dans la première édition de *Feuilles d'herbe* éditée après la guerre, Whitman se met en scène comme le chantre de « ces jours grandioses » :

Sur les rives de l'Ontario bleu,
 Comme rêveusement je méditais à ces jours grandioses, à la paix revenue et aux morts qui eux ne
 reviendront pas
 Apparut tout à coup à mon côté un Fantôme magnifique, l'air sévère :
Chante-moi, me fit-il, *un poème de la classe de la grande Âme des Poètes*,
Et chante-moi ces bardes bienvenus qui ne respirent que mon air natal – invoque ces bardes ;
Et chante-moi avant ton départ les épreuves de la Démocratie³.

Le poète se représente comme l' élu, investi par une autorité supranaturelle de la

vouchsafed me to see America, already brought to Hospital in her fair youth—brought and deposited here in this great, whited sepulchre of Washington itself [...]” Walt Whitman, « À Ralph Waldo Emerson », 1863. [En ligne: <http://www.whitmanarchive.org/biography/correspondence/cw/tei/uva.00344.html>] Consulté le 22 août 1863.

¹ Kenneth M. Price, « Love, War, and Revision in Whitman's Blue Book », *Huntington Library Quarterly*, vol. 73 / 4, 2010, p. 679-692. P. 685.

² “[...] there are [...] serious deficiencies, wastes, sad want of system” (“Army surgeons – aid deficiencies”, 612)

³ “As I sat alone, by blue Ontario's shore,
 As I mused of these mighty days, and of peace return'd, and the dead that return no more,
 A Phantom, gigantic, superb, with stern visage, accost'd me;
Chant me the poem, it said, *of the range of the high Soul of Poets*,
And chant of the welcome bards that breathe but my native air – invoke those bards;
And chant me, before you go, the song of the throes of Democracy.” Walt Whitman, *Leaves of Grass*, New York, 1867, 338+72a+24b+36c p. P. 3c.

mission de raconter les années de la guerre. Le fantôme, dont l'identité est indéfinie, pourrait être un symbole des plus de six cent vingt mille victimes de la guerre de Sécession¹. Cette figure spectrale s'inscrit par ailleurs dans la tradition littéraire anglo-saxonne. Hamlet reçoit sa mission du fantôme de son père, tandis que les poèmes d'Ossian sont peuplés de fantômes de guerriers. Durant tout le XIX^e siècle, la vogue gothique marque de son empreinte la production littéraire, notamment romanesque. Cependant le fantôme whitmanien est imposant plutôt qu'effrayant. Whitman revisite peut-être plutôt ici la tradition initiée par Dante dans l'*Enfer*, poème épique qu'il relisait en 1862². Dans l'œuvre de Dante, le *je* lyrique est placé sous la figure tutélaire d'un auteur majeur du passé, Virgile, qui lui sert de guide. Comme ce dernier, le fantôme whitmanien est une caution qui garantit le statut exceptionnel du poète, à la différence près cependant que son anonymat en fait une figure trop impalpable pour projeter une quelconque ombre sur le poète américain. Cette posture est à la fois plus présomptueuse et plus modeste que celle de Dante : certes, Whitman refuse la soumission à une figure tutélaire de la littérature occidentale, mais ce faisant il ne se présente pas non plus comme le successeur de cette grande figure. L'héritage de Dante est ainsi revendiqué et mis à distance dans le même mouvement, selon une structure rappelant la figure du chiasme.

Whitman modifie ce passage dans l'édition de 1872 de *Feuilles d'herbe* :

*Chante-moi, dit-il, chante-moi le poème sacré qui monte de l'âme de l'Amérique, chante-moi le Noël de la victoire,
Donne la première mesure des marches à la gloire de Libertad, j'en veux de plus puissantes encore
Et chante-moi avant ton départ les épreuves de la Démocratie*³ (456).

La revendication de la filiation littéraire à la tradition épique est finalement délaissée au profit d'un discours sur le poème, présenté à la fois comme une célébration de la victoire et un discours éclairant la signification de la guerre en tant que combat pour la liberté et mise à l'épreuve de la démocratie. Whitman se montre comme celui qui mesure la portée de l'évènement historique et la révèle au lecteur. Le poète élabore ainsi durant les années de la guerre puis de la Reconstruction un discours littéraire sur la fonction sociale et historique de

¹ James M. McPherson, *Ordeal by fire. The Civil War and Reconstruction*, 2001, *op. cit.* P. 164.

² Joshua Steven Matthews, *The American Alighieri: receptions of Dante in the United States, 1818-1867*, University of Iowa, 2012, 262 p. P. 160.

³ "Chant me the poem, it said, that comes from the soul of America – chant me the carol of victory;
And strike up the marches of Libertad – marches more powerful yet;
And sing me before you go, the song of the throes of Democracy." Walt Whitman, *Leaves of grass. Followed by Passage to India*, Washington D. C., 1872, 384 + 120a p. P. 309.

premier plan qu'il considère lui être dévolue en tant que poète et observateur privilégié du conflit.

Le tambour bat : épopée démocratique, épopée de la démocratie

Le volume envisagé par Whitman dans sa lettre à Emerson parut finalement à la fin des combats, en 1865, l'impression en étant temporairement interrompue pour y ajouter une *Suite* d'une dizaine de pièces. Si la grande majorité des poèmes de ce recueil double ont explicitement trait à la guerre, les batailles se situent toujours hors champ par rapport au regard que pose le poète sur le conflit. Courts récits ou simples vignettes, ces pièces représentent les soldats ordinaires et leurs familles dans des scènes typiques plutôt qu'exceptionnelles : marche d'un régiment, mort d'un soldat, réception d'une lettre annonçant à des parents que leur fils a été blessé. Le nom des grands généraux de la guerre, comme Lee ou Grant, sont absents de ce recueil, à l'exception de celui de Sherman mais qui n'est évoqué qu'à travers la référence à un soldat appartenant à l'un de ses régiments¹. Plutôt qu'un récit des triomphes et défaites de l'Union et des hauts faits de ses généraux modelé sur les formes épiques du passé, Whitman offre une vision kaléidoscopique et imagiste du conflit, inventant, selon les termes de Betsy Erkkila, « un nouveau style de reportage poétique à la mesure de la guerre moderne de masse² ».

Le premier poème du recueil, « Couplets qui allez être mon prélude », décrit comment les différentes classes sociales répondent à l'appel à la mobilisation du président Lincoln :

S'arment les ouvriers (ils jettent précipitamment de côté truelle, rabot, marteau de forge),
S'arme l'avocat, il quitte son étude, le juge, il quitte la cour,
Abandonne en pleine rue son chariot le roulier, il saute à terre [...]
Quitte son échoppe le commerçant, patron, comptable, portier tous s'en vont³ (383)

Les catégories professionnelles variées évoquées dans ces vers sont énumérées sans que leur succession obéisse à un schéma de progression qui irait des métiers manuels aux

¹ Dans « Éthiopie salue les couleurs », le soldat participe à la campagne de Virginie menée par Sherman.

² Betsy Erkkila, *Whitman the Political Poet*, 1996, *op. cit.* P. 214.

³ "The mechanics arming (the trowel, the jack-plane, the blacksmith's hammer, tost aside with precipitation,) The lawyer leaving his office and arming, the judge leaving the court, The driver deserting his wagon in the street, [...] The salesman leaving the store, the boss, book-keeper, porter, all leaving;" (223)

professions intellectuelles : portier, roulier et juge sont de ce fait mis sur un pied d'égalité. La foule citadine devient un bataillon et une force de type naturel : la métaphore de la ruche (« à l'aube bourdon prophétique notre ruche dégorgea ses myriades¹ », 383) suggère l'idée d'un travail collectif dans lequel l'individu n'est plus mû par son intérêt propre mais se met au service d'une cause commune. L'appel des armes et la lutte collective sont ainsi représentés comme abolissant les barrières sociales et unissant la nation, ou tout au moins sa partie Nord.

Dans « Cavalerie franchissant un gué », le poète attire l'attention sur le caractère pictural de « ces visages d'hommes hâlés, chaque groupe chaque individu une image typée, les négligents restent en selle² » (408). Whitman s'oppose ici à la tradition de la peinture d'histoire, dans laquelle la masse des soldats ne forment que le second plan de l'image alors que le centre est occupé par une grande figure menant la bataille, tradition dont s'inspirent les illustrateurs du *Harper's Weekly*³. Comme l'analyse Betsy Erkkila dans sa monographie *Whitman le poète politique* « Les images de « chevaux éclaboussant⁴ » et paresseux et les « hommes au visage hâlé » se reposant « négligemment » sur leur selle contredisent les notions traditionnelles d'ordre militaire, de discipline et de hiérarchie, projetant ainsi l'image d'une armée démocratique⁵ ».

Le poème « J'ai vu le vieux général dans le danger » lie la représentation de la hiérarchie militaire à l'idée de liberté : plus de cent soldats du vieux général sont prêts à « risquer librement leur vie⁶ » (429) lorsque celui-ci demande des volontaires. L'enthousiasme de ces hommes, outre qu'il démontre leur bravoure, reflète la confiance qu'ils accordent à leur général. La saynète suggère ainsi que la hiérarchie est juste, étant fondée sur un mérite reconnu par les soldats. La valeur militaire est donc partagée par les gradés aussi bien que par les simples troupiers.

Cette représentation d'une armée démocratique fait abstraction de certains faits historiques et analyses qui apparaissent pourtant dans la prose ou la correspondance de

¹ “our hive at daybreak pour'd out its myriads.” (222)

² “Behold the brown-faced men, each group, each person, a picture, the negligent rest on the saddles” (238)

³ Voir par exemple la gravure représentant la bataille de Pittsburg Landing, qui montre au centre le major-général Grant menant ses troupes au combat parue dans le *Harper's Weekly* en 1862 (reproduite en annexe).

⁴ “the splashing horses” (238)

⁵ “The images of “splashing horses” loitering and the “brown-faced men” resting “negligently” on their saddles contradict traditional notions of military order, discipline, and hierarchy, thereby projecting the figure of a democratic army.” Betsy Erkkila, *Whitman the Political Poet*, 1996, *op. cit.* P. 215.

⁶ “freely risking their lives” (251)

Whitman. Les émeutes de juillet 1863 à New York, par exemple, sont nées d'une opposition à la guerre exacerbée par le sentiment d'injustice créé par les exemptions et la possibilité d'envoyer un autre homme à sa place, sous réserve de payer la somme de trois cents dollars : une possibilité qui n'était pas à la portée des classes populaires¹. Le poète passe sous silence ces dissensions internes au Nord et la violence qui les accompagne : ainsi, aucun poème n'évoque la douzaine de Noirs lynchés dans les rues de New York le 13 juillet, alors que Whitman se montre très sensible à leur sort dans une lettre adressée à sa mère². Sur la question de l'organisation de l'armée, le poème « J'ai vu le vieux général dans le danger » tait le reproche exprimé ailleurs par le poète à l'encontre de « la théorie, la pratique, les règles et l'organisation militaire actuelle, adoptés de l'Europe et de ses institutions féodales³ ». La prose recueille ainsi la critique explicite tandis que les poèmes enregistrent une vision du conflit qui, si elle est réaliste en ce qui concerne les dégâts humains qu'il occasionne, est à la fois idéalisée et militante sur le plan de la représentation de l'armée. Comme il l'explique à son ami James Redpath, le poète espère en effet que :

[I]'un des apports [du volume] est de mettre en avant cette vérité très grande et qu'il est nécessaire de faire entendre : notre système militaire national a besoin de changer, d'une révolution, et doit être mis en correspondance avec la démocratie, avec le peuple⁴.

La peinture de ce peuple occupe une large place dans le recueil. Alors que dans une autre lettre à Redpath, Whitman regrette que les officiers méconnaissent leurs hommes : « Je n'ai pas vu un seul officier qui connaisse les hommes américains⁵ », critiquant ainsi

¹ James M. McPherson, *Ordeal by fire. The Civil War and Reconstruction*, 2001, *op. cit.* P. 273

² « Ils ont décidé de battre & tuer & annihiler les unionistes [...] aussi brutalement que les Irlandais dans les gangs ont traité les pauvres nègres à New York » (“so they determined to pound & kill & crush out the unionists [...] as bad as the Irish in the mob treated the poor niggers in New York” Walt Whitman, « À Louisa Van Velsor Whitman », 1863. [En ligne: <http://www.whitmanarchive.org/biography/correspondence/cw/tei/loc.00789.html>] Consulté le 7 septembre 2012.)

³ “the current military theory, practice, rules and organization, (adopted from Europe from the feudal institutes [...])” (605)

⁴ “a book full enough of mosaic, but all fused to one comprehensive thing—one of the drifts is to push forward the very big & needed truth, that our national military system needs shifting, revolutionizing & made to tally with democracy, the people” Walt Whitman, « À James Redpath », 1863. [En ligne: <http://www.whitmanarchive.org/biography/correspondence/cw/tei/yal.00093.html>] Consulté le 11 septembre 2012.

⁵ “I have seen not a single officer that seemed to know American men”. Extrait d'un carnet de Whitman cité dans

implicitement le manque de représentativité de cette hiérarchie, le poème « 1861 » offre la description du fantassin nordiste type, celui-là même que les officiers semblent ignorer ou mésestimer :

Tu es un homme solide debout très droit sur ses pieds tu as une vareuse bleue tu avances un fusil à l'épaule,
Tu as un corps aux muscles bien noués le visage les mains hâlés par le soleil un couteau contre toi fiché dans ta ceinture,
Je t'ai entendu crier d'une voix forte dont le timbre portait à travers les continents¹ (385).

Ce combattant yankee partage certains traits en commun avec la persona du *je* lyrique dépeinte au fil de « Chanson de moi-même » : viril, modelé par la vie au grand air, fort physiquement aussi bien que moralement. Il se distingue cependant du *je* lyrique et du *b'hoy* new-yorkais dont il ne partage pas le caractère turbulent et bagarreur : toute l'agressivité du personnage de « Chanson de moi-même » semble avoir été absorbée et sublimée par le conflit. Aux images de l'armée en tant qu'entité collective s'ajoutent ainsi des représentations de soldats peints individuellement mais dont le poète accentue le caractère représentatif plutôt que particulier en n'utilisant ni nom, ni détail descriptif singulier.

Le poème « Allant péniblement dans les forêts de Virginie » évoque les qualités morales d'un soldat inconnu dont le *je* lyrique lit l'épithète : « *Brave, prudent, fidèle, mon camarade aimé*² ». Outre les vertus propres à l'individu, que son anonymat rend représentatif de l'ensemble des soldats ordinaires, ces quelques mots gravés à la hâte pendant une retraite dépeignent l'intensité des sentiments unissant les hommes entre eux : une affection sincère et profonde qui semble la réalisation de la camaraderie décrite et appelée de ses vœux par le poète dans la section « Calamus » de *Feuilles d'herbe* et dans laquelle il voit « la solution aux problèmes de la liberté³ ». Enfin, il faut noter que la louange n'est pas partisane : aucun élément ne permet de déterminer si la tombe est celle d'un soldat de l'Union ou de la Confédération. Cet hommage rendu à la bravoure des combattants rapproche le Nord et le Sud : plutôt que d'accabler le vaincu, l'indétermination de ce poème permet de penser que les deux camps ont prouvé leur valeur militaire. De même, la description des blessés et de leurs

sa lettre à Redpath, *ibid.*

¹ “A strong man erect, clothed in blue clothes, advancing, carrying a rifle on your shoulder, With well-gristled body and sunburnt face and hands, with a knife in the belt at your side, As I heard you shouting loud, your sonorous voice ringing across the continent” (224)

² “As toilsome I wander'd Virginia woods”; “*Bold, cautious, true, and my loving comrade.*” (244)

³ “affection shall solve the problems of freedom” (250)

plaies dans « Le panseur de plaies » est impartiale et n'invite pas à la vengeance. Les hôpitaux accueillent en effet aussi bien les blessés de l'un et de l'autre camp et le *je* lyrique met explicitement les deux armées sur le même plan : « [...] des occasions / Où s'illustrent insurpassablement les héros (y eut-il bravoure dans un camp ? dans l'autre également¹ » (419). À une représentation du conflit qui suivrait une ligne de démarcation politique, Whitman préfère donc une perspective démocratique et unificatrice et fait des soldats ordinaires, représentés en groupes ou individuellement, le héros collectif de son volume.

Évolution du recueil au fil des éditions

Dans sa version de 1865, le recueil *Le tambour bat* peut-être divisé en deux parties. Les deux premiers tiers contiennent des poèmes évoquant l'entrée en guerre comme « Battez battez tambours ! », étudié plus haut, « Le tambour bat », « 1861 » ou « Cité des vaisseaux ». Leur enthousiasme martial est contrebalancé par des poèmes plus sombres évoquant les blessés et les morts comme « Le panseur de plaies » et « Scène de camp dans un matin de grisaille », déjà analysés, ou encore « Quelle étrange veillée je montai cette nuit-là sur le champ de bataille ». L'ombre de la mort se double de celle des doutes et de la confusion, dépeints notamment dans « Année de sables mouvants² » et « Progressant à marche forcée sur une route incertaine » : « Cette marche, notre marche tout au cœur de la nuit, dans la pression des rangs, / Notre marche progressant sur une route incertaine³ » (416). Mais dans le dernier tiers du recueil, le poème « Années de ce qui n'est pas encore réalisé⁴ » marque l'introduction d'une orientation prophétique absente des poèmes précédents. Ici le *je* lyrique qui s'était effacé au profit des figures de soldats reprend toute sa place pour énoncer sa vision du futur : « Je vois les frontières les clôtures de la vieille aristocratie s'effondrer, / Je vois les signes terrestres des monarchies européennes être abolis⁵ » (640). Le ton est à la confiance dans l'avenir. Ce n'est plus seulement la guerre civile américaine et son issue qui sont en jeu, mais

¹ “[...] these chances / Of unsurpass’d heroes (was one side so brave? the other was equally brave;)” (245)

² “Quicksand years that whirl me I know not whither”

³ “A march in the ranks hard-pressed, and the road unknown”; “Resuming, marching, ever in darkness marching, on in the ranks, / The unknown road still marching” (242 sq.)

⁴ Ce titre deviendra « Horizon du moderne » dans l'édition de 1871 de *Feuilles d'herbe*. (“Years of the unperfomr’d”, and later “Years of the modern”).

⁵ “I see the frontiers and the boundaries of the old aristocracies broken ; I see the landmarks of European kings removed” (379)

le progrès vers la démocratie et la liberté à l'échelle de l'humanité toute entière : « L'humanité se forme-t-elle en masse ? au moins les tyrans tremblent-ils, les couronnes deviennent grises¹ » (641). L'expression d'une telle croyance dans une marche irréfrenable vers l'horizon démocratique contrebalance la vision grave du présent que transportent le poème suivant, intitulé « Année qui trembla sur tes roues sous moi », ou encore « Hymne aux soldats morts ».

Considéré dans son ensemble, le recueil *Le tambour bat* révèle ainsi une progression dans la représentation de la guerre reflétant les moments de doute et de découragement qui ont succédé à l'enthousiasme des premiers mois dépeint dans « Le tambour bat » et qui laissent eux-mêmes la place au travail du deuil et à la projection dans l'avenir. Cependant, des poèmes sans rapport explicite avec la guerre, comme « Mère et petit enfant » ou « Paysage avec ferme », ne s'intègrent pas dans ce schéma. Selon le critique Michael Warner, leur présence répondrait à des exigences pratiques.

Les contraintes d'édition ont déterminé un certain nombre de caractéristiques du livre ; la mise en page gouverne en partie la distribution, les poèmes plus courts étant placés en bas de page après des poèmes plus longs, de façon à ce que d'autres poèmes longs puissent commencer au début de la page suivante².

Quelles qu'en soient les raisons, cette alternance des pièces longues évoquant la guerre et de pièces plus courtes sans relation avec celle-ci fait que le parcours du *je* lyrique confronté quotidiennement aux dégâts de la guerre n'est pas aisément identifiable par le lecteur.

Les années d'après-guerre sont pour Whitman celles d'un long travail d'organisation et de redistribution des poèmes de *Feuilles d'herbe*, dans lequel sont inclus les poèmes du *Tambour bat*, de sa *Suite* ainsi que de nouvelles pièces comme « Embarquement pour l'Inde ».

Dans l'édition de 1871-72, les poèmes du *Tambour* sans lien explicite avec le conflit sont éparpillés dans le volume tandis que ceux ayant trait à la guerre sont organisés en trois groupes principaux intitulés « Le tambour bat », « Marches, maintenant que la guerre est finie » et « Baigné dans le parfum de la guerre ». Les pièces incluses dans « Le tambour bat »

¹ "Is humanity forming en masse? For lo, tyrants tremble, crowns grow dim" (380)

² "Publication constraints determined a number of features about the book ; layout partly governs sequence, for example, since shorter poems are put at the bottom of pages after longer poems, in order for other longer poems to begin at the top of the following page." David Haven Blake et Michael Robertson, *Walt Whitman, Where the Future Becomes Present*, Iowa city, University of Iowa Press, 2008, 201 p. P. 82.

évoquent la guerre de façon concrète : il s'agit des poèmes d'appel aux armes et des pièces descriptives sur les régiments et l'hôpital. Comme son titre le laisse présager, le groupe « Marches, maintenant que la guerre est finie » traite de la démobilisation, comme par exemple dans « Adieu à un soldat ». Le groupe « Baigné dans le parfum de la guerre » est constitué de six pièces évoquant le drapeau américain, comme « Chant de la bannière au petit matin » et « Éthiopie saluant les couleurs », soit autant de poèmes qui interrogent le sens de la guerre. Enfin, l'appendice à *Feuilles d'herbe*, intitulé *Embarquement pour l'Inde*, contient des poèmes de deuil regroupés sous le titre « Cendres des soldats » et « Hymne funéraire pour le Président Lincoln ». La création de ces sous-groupes de poèmes réunis sous un titre commun distingue et identifie quatre étapes dans cette période historique : le temps de la guerre elle-même, le temps de l'après-guerre et de la réconciliation, le moment réflexif de méditation sur ce que symbolise le drapeau au nom duquel cette guerre a été menée et enfin le temps de la douleur et du deuil. L'ébauche de structuration repérée dans la version de 1865 est ainsi affinée et mise en exergue pour le lecteur.

L'édition de 1881-82 présente l'agencement définitif du recueil. La section « Le tambour bat » est conservée, suivie d'une nouvelle section entièrement consacrée à Lincoln, intitulée « Souvenirs du Président Lincoln ». Certaines pièces de démobilisation et de deuil, comme « Le retour des héros » ou « Cendres des soldats » apparaissent dans le dernier tiers, dans les groupes « L'automne en ses ruisseaux » et « Chanson pour une séparation ». Le groupe le plus riche, « Le tambour bat », composé de trente-neuf pièces, conserve la structure chronologique observée dans l'édition de 1865. La distribution des poèmes est cependant modifiée par rapport aux éditions précédentes. Les neuf premiers poèmes évoquent les premiers mois du conflit, la mobilisation des troupes et leur préparation au combat. Le dixième poème marque l'entrée véritable dans la guerre : le régiment est en marche (« Cavalerie franchissant un gué », « Régiment d'infanterie en marche ») ou stationné pour la nuit (« Bivouac à flanc de coteau », « Dans la lueur vacillante du feu de camp »). Le quinzième poème commence une série sur les morts et les blessés, évoquant le deuil des familles et les scènes de l'hôpital. Le doute et la peur de la défaite sont également enregistrés dans « Année qui trembla sous moi ». Le poème « Le panseur de plaies » soulève la question de la signification de la guerre, l'infirmier étant interrogé sur ce qu'il considère être les scènes les plus mémorables du conflit. À partir de cette pièce, les poèmes évoquant la signification du conflit, de l'après-guerre et de la réconciliation ainsi que le rôle du poète dans le futur alternent avec des pièces plus réalistes décrivant le deuil et le carnage ou encore la bataille

telle qu'elle continue de hanter un vétéran rentré chez lui. Le canevas narratif lâche qui présidait à l'organisation du premier recueil est donc resserré et rendu plus lisible, faisant apparaître la logique d'un parcours initiatique : l'ardeur militariste initiale est refroidie par un baptême du feu aux conséquences humaines dramatiques, mais dont l'Amérique et son idéal démocratique sortent néanmoins vainqueurs.

Interprétation des significations historiques de la guerre civile

L'entrée en guerre et les causes du conflit

Au cheminement dessiné par la succession des poèmes s'ajoutent des pièces offrant une interprétation des significations historiques du conflit. Le poème « Chanson de la bannière au petit matin » met en présence des arguments contradictoires, en faveur de, et contre la guerre. Comme l'analyse M. Wynn Thomas :

Une guerre démocratique était dans la conception whitmanienne, sinon une contradiction dans les termes, au moins un phénomène requérant un examen attentif et une justification très particulière [...] Le poème « Chanson de la bannière au petit matin » est aussi raté sur le plan poétique qu'il est déplaisant sur le plan moral, mais c'est aussi la tentative la plus aboutie de la part de Whitman de se confronter frontalement à ce dilemme et de le résoudre par l'argumentation¹.

Les différentes voix représentées sont celles du poète, de la bannière, d'un enfant et de son père. Le regard de l'enfant est aimanté par la bannière : « Oui je l'entends – cela me parle – Ah ! quel bonheur ! », tandis que son père tente de détourner son attention :

Tais-toi, tais-toi donc, mon petit bêta,
Ce que tu me dis me fait du chagrin, je n'aime pas du tout ça,
Je te l'ai dit regarde comme tout le monde autre chose que les bannières ou les drapeaux du ciel,
Regarde les trottoirs des rues bien propres, regarde les maisons aux murs solides² (391).

La bannière en appelle au poète : « Parle donc à l'enfant toi le barde de Manhattan »,

¹ "A democratic war, if not a direct contradiction in terms, was then in Whitman's view a phenomenon in need of careful examination and very special justification [...] "Song of the Banner at Daybreak" is as poetically unsuccessful as it is morally unpleasant, but it is also Whitman's most sustained attempt at facing his dilemma directly and arguing it out." M. Wynn Thomas, « Whitman and the American Democratic Identity before and during the Civil War », 1981, *op. cit.* P. 86 sq.

² "Cease, cease, my foolish babe,
What you are saying is sorrowful to me, much it displeases me;
Behold with the rest again I say, behold not the banners and pennants aloft,
But the well-prepared pavements behold, and mark the solid-wall'd houses." (227 sq.)

qui explique alors la signification du drapeau : « Ah ! bannière certes non tu n'es pas force précieuse de l'argent ni produit de ferme ni bonne matière nutritive »¹. L'abandon volontaire de la paix apparaît comme l'abandon de la sécurité et du matérialisme au profit d'une « idée pure »². Le drapeau symbolise la nation et la liberté (« Ce que j'entends, ce que je vois n'est pas simple chiffon [...] j'entends la Liberté »³, 392). En embrassant sa défense, la société américaine apporte ainsi la preuve qu'elle n'est pas motivée uniquement par l'appât du gain mais qu'elle est également capable de se battre pour des idéaux. Le commentaire sur le sens de l'entrée en guerre laisse ainsi voir en filigrane une critique du présent, ou du passé récent, déjà contenue dans « Chanson de moi-même » :

Je crois bien que je pourrais m'en retourner vivre chez les animaux, si placides, si autonomes [...]
Jamais ils ne sont insatisfaits, ni saisis de la folie furieuse de posséder les choses⁴ (103).

Cette évocation des animaux tirée de la section trente-deux laisse en effet poindre une critique de l'appétit de ses contemporains pour les biens matériels par le *je* lyrique. De la même façon que la camaraderie entre soldats apparaît comme la réalisation de l'amitié masculine décrite dans « Calamus », l'acceptation enthousiaste de la guerre montre un peuple qui laisse derrière lui la sécurité de la ville et de ses maisons pour se lancer sur la route, répondant à l'appel lancé par le poète dans « Chanson de la piste ouverte ». De ce fait, « [l]a nauséuse ondoyante reptation de serpent du doute » qui hantait encore le *je* lyrique n'a plus lieu d'être puisqu'il « a vu de [ses] yeux vu la véritable foudre, j'ai vu de mes yeux vu mes cités électriques / J'ai vécu et j'ai vu l'homme sortir de ses chaînes l'Amérique guerrière se dresser »⁵ (400). La guerre est ainsi présentée comme un test permettant de prouver la valeur morale des citoyens américains et d'établir la nature de leurs aspirations. C'est également le sens du poème « Longtemps, trop longtemps, pays », dont le titre deviendra en 1881 « Longtemps, trop longtemps, Amérique » :

[...] aujourd'hui est arrivée pour toi l'heure d'apprendre à l'école de l'angoisse aigüe, de te colleter sans faiblesse avec la douleur noire du destin,

¹ “O banner, not money so precious are you, not farm produce you, nor the material good nutriment” (230)

² “an idea only” (231)

³ “I hear and see not strips of cloth alone [...] I hear Liberty!” (228)

⁴ “I think I could turn, and live with animals, they are so placid and self-contain'd [...] / Not one is dissatisfied, not one is demented with mania of owning things” (50)

⁵ “One doubt nauseous undulating like a snake, crawl'd on the ground before me”; “I have witness'd the true lightning, I have witnessed my cities electric / I have lived to behold man burst forth and warlike America rise” (233)

L'heure de montrer consciemment au monde ce que *l'en-masse* de tes enfants veut vraiment dire
(Qui d'autre que moi jusqu'à présent fut jamais conscient de la réalité *en-masse* de tes
enfants ?)¹ (423)

Si jusqu'alors le poète était seul capable de percevoir la valeur du peuple américain, la guerre doit permettre à la nation de prendre conscience d'elle-même et de ses qualités.

Les références aux causes du conflit sont allusives. En employant le terme de « liberté » comme cri de ralliement dans « Chanson de la bannière dans le petit matin » Whitman choisit un terme potentiellement plus fédérateur que celui d'« union », mot d'ordre du camp nordiste. Dans le contexte de la guerre de Sécession, « liberté » est polysémique : il peut en effet renvoyer à l'émancipation des esclaves et aux territoires dits libres, par opposition aux territoires pratiquant l'esclavage. Mais le terme fut également utilisé comme cri de ralliement par les membres de la Confédération qui l'opposaient à celui de « tyrannie », supposé caractériser l'attitude du Nord². Cependant la référence à Manhattan quelques vers plus haut ne laisse pas de doute à ce sujet : « Parle donc à l'enfant toi le barde de Manhattan, / Parle parle à tous nos enfants qu'ils soient au nord au sud de Manhattan³ » (391). Enfin, la liberté est également associée dans la culture américaine à une autre guerre, celle menée pour l'indépendance du pays, évoquée dans le poème « L'histoire du centenaire ». L'idée de liberté est donc fédératrice en tant qu'elle appartient aux deux camps et à leur Histoire commune.

Le poème « L'Ouest la Virginie » aborde plus explicitement la question de l'opposition Nord Sud : « Le noble géniteur tombé dans l'infortune [...] Brandissant le couteau de la folie contre notre Mère à Tous⁴ ». Whitman emploie ici une métaphore familiale qui réduit la sécession à un conflit d'ordre interne. L'épithète « noble » exprime le respect de l'opposant tandis que sa qualité de père le montre comme voué à laisser sa place « au noble

¹ “But now, ah now, to learn from crises of anguish, advancing, grappling with direct fate and recoiling not, And now to conceive and show to the world what your children en-masse really are, (For who except myself has yet conceiv'd what your children en-masse really are?)” (247)

² Comme le rappelle M. Wynn Thomas, « [l]es Confédérés se voyaient précisément comme les véritables héritiers de la tradition révolutionnaire » (“Confederates specifically saw themselves as the true heirs of the Revolutionary tradition [...]"). M. Wynn Thomas, *Transatlantic Connections: Whitman U.S., Whitman U.K.*, 2005, *op. cit.* P. 117

³ “Speak to the child O bard out of Manhattan, / To our children all, or north or south of Manhattan” (228)

⁴ “The noble sire fallen on evil days [...] The insane knife toward the Mother of All” (233)

fils [...] Qui venait à la rescousse¹ ». La référence à George Washington dans le dernier vers (« Alors que tu m’as procuré Washington [...] »², 401) fait apparaître la sécession comme une trahison par le Sud de sa propre histoire plus encore que de l’union. Plutôt qu’un différend entre deux parties d’un même peuple, ou deux peuples distincts, la revendication de séparation politique est ainsi montrée comme une rébellion matée par le fils et une attaque contre la mère, c’est-à-dire à la fois une sorte d’anachronisme et un acte contre nature.

Seuls deux poèmes font référence à la question de l’esclavage. « Éthiopie salue les couleurs », déjà étudié dans le chapitre précédent³, évoque l’émancipation et les questions que celle-ci soulève relativement à la place des affranchis dans la société américaine. Sans apporter de réponse ni prendre position ouvertement pour ou contre la concession des droits civiques aux Africains-américains, cette pièce met en scène ces questionnements. Deux pages plus loin, dans le poème « Délicate image de ralliement », le drapeau, apostrophé par le poète, est décrit comme « ô mon blanc laineux mon rouge cramoisi⁴ ! ». Si le rouge symbolise le sang versé pour la défense du drapeau, l’image de la laine blanche peut être rapprochée de la représentation traditionnelle des Noirs comme ayant une tête laineuse ou crépue. Cette image apparaît à plusieurs reprises dans *Feuilles d’herbe*, par exemple dans le poème « Salut au monde » dans lequel les Hottentots, peuple d’Afrique du Sud, sont décrits comme « Toi le Hottentot qui cliques ta langue contre ton palais, toi l’homme des hordes à la chevelure laineuse⁵ » (209) ou encore dans « Chanson de la piste ouverte » : « Le Noir à la tête laineuse⁶ » (213). En associant les bandes blanches du drapeau à la chevelure des Noirs, le poème intègre les Africains Américains à la citoyenneté américaine au même titre que les États, alors au nombre de trente-six, qui constituent la fédération, et que les soldats qui ont donné leur vie pour protéger l’Union. La couleur blanche suggère par ailleurs la chevelure d’une personne âgée, comme celle de la vieille affranchie représentée dans « Éthiopie ». En opérant à un niveau symbolique, ce poème demeure toutefois allusif plutôt qu’explicite. Sans

¹ “The noble son of sinewy feet advancing [...] To the rescue the stalwart giant hurry his plenteous offspring” (233)

² “For you provided me Washington [...]” (233)

³ Cf. *supra*, chapitre trois, p. 202 *sq.*

⁴ “[...] ah my wooly white and crimson!” (225)

⁵ J’ai légèrement modifié la traduction de Jacques Darras dans un sens plus littéral. « Laineuse » peut être traduit par « crépu », mais on perd dans ce cas l’écho avec l’image développée dans « Délicate image de ralliement ». “You Hottentot with clicking palate! You woolly- hair’d hordes!” (117)

⁶ “The black with his woolly head” (119)

doute faut-il voir là un exemple de la rhétorique de conciliation décrite par M. Wynn Thomas à propos de l'édition de 1860 de *Feuilles d'herbe* et la marque d'une certaine prudence sur un sujet polémique¹. Enfin, s'il peut paraître surprenant, voire choquant, que la question de l'esclavage et de l'émancipation ne figure que dans deux poèmes, il faut toutefois se rappeler que la lutte concrète contre l'esclavage s'intègre au sens, plus abstrait, de défense des idéaux de la liberté et de la démocratie que le poète donne à l'entrée en guerre.

La signification de la guerre considérée à la lumière de la victoire

Le poème « Race de vétérans » signale que l'issue de la guerre marque une rupture positive avec le passé : « (Désormais non plus race de la crédulité, race des attentes sages,) / Race dorénavant qui ne suivra plus d'autre loi que la sienne² » (433). L'épreuve de la guerre apparaît comme une seconde naissance ou un passage à l'âge adulte pour la « race des vétérans, race des vainqueurs » qui abandonne la « crédulité » et une forme de timidité associables à l'enfance pour entrer dans la force de l'âge, celui « des passions, des orages »³. Dans « Prends bonne note univers », le poète se pose en porte-parole de l'Amérique, délivrant au reste du monde le message de la victoire :

Prends bonne note univers, étoiles d'argent éteintes [...]
Trente-huit charbons, flammes d'hostilité brûlant,
Rouge écarlate lourd de sens, avertissement aux mains⁴ ! (433 sq.)

L'universitaire américaine Cristanne Miller voit dans ces vers une allusion politique à l'espoir nourri par certains confédérés de voir l'Angleterre ou la France intervenir dans la guerre en leur faveur et à la menace consécutive énoncée par Lincoln : les États-Unis déclareraient la guerre à tout pays qui tenterait une telle intervention⁵. Le caractère allusif du passage donne également à celui-ci une portée plus large, le succès de l'Union apparaissant comme une sorte de seconde déclaration d'Indépendance.

¹ Cf. *supra*, chapitre trois, p. 197.

² “(No more credulity’s race, abiding-temper’d race,) / Race henceforth owning no law but the law of itself” (253)

³ “Race of veterans – race of victors!”; “Race of passion and the storm” (*ibid.*)

⁴ “World take good notice, silver stars fading, [...]

Coals thirty-eight, baleful and burning,

Scarlet, significant, hands-off warning” (*ibid.*)

⁵ Cristanne Miller, « Drum-Taps: Revisions and Reconciliation », *Walt Whitman Quarterly Review*, vol. 26 / 4, Printemps 2009, p. 171-196. P. 181.

L'héritage de la guerre d'Indépendance

Le poème « L'histoire du centenaire » développe de manière explicite le parallèle entre la guerre civile et la guerre d'Indépendance. Sous-titré « Volontaire de 1861-62 (portant assistance à un centenaire à Brooklyn, dans Washington Park)¹ », cette pièce raconte comment un jeune volontaire de la guerre civile décrit à un volontaire de la guerre d'Indépendance les exercices des troupes stationnées dans le parc Washington. Le vieillard est alors envahi par les souvenirs de sa propre guerre et plus particulièrement de la sanglante bataille de Brooklyn à laquelle il participa « Ici même, à l'endroit où nous sommes, sur cette colline² » (403). La distance de quatre-vingt-cinq ans qui sépare les deux événements semble temporairement abolie et les fantômes de la bataille passée viennent jeter leur ombre sur cette belle journée d'été où la guerre n'apparaît encore que comme un jeu, « une routine militaire, partout brillent les sourires, / Partout les amis, les jeunes femmes dans leurs meilleurs atours³ » (402). En même temps qu'il commémore le souvenir des soldats tués le 27 août et rappelle la dure réalité des combats, ce poème place les soldats de l'Union dans un rapport de filiation aux partisans de la guerre d'Indépendance et au premier président du pays, George Washington, dont ce fut la première bataille.

La bataille de Brooklyn se solda par une sévère défaite et le centenaire raconte le choix du général, choix autant humain que tactique, d'opérer la retraite. Pourtant, en dépit de ce revers, le vieillard se souvient que :

[...] quand mon général passa devant moi,
Debout dans sa barque regard tourné vers le soleil levant
Je vis tout autre chose que la capitulation sur ses traits⁴ (407).

Alors que l'exemple de la jeune brigade inculque au volontaire de la guerre nouvelle la leçon de l'héroïsme (« Qui donc selon vous a marché sans faiblir pour se colleter

¹ “The Centenarian’s story. *Volunteer of 1861-62, (at Washington Park, Brooklyn, assisting the Centenarian)*” (234). L'évolution du titre de ce poème, qui était d'abord « La première bataille de Washington » est un autre exemple de l'attention portée aux engagés anonymes et sans distinction particulière, de préférence aux grandes figures de la guerre.

² “Walking then this hilltop, this same ground” (235)

³ “The troupes are but drilling, they are yet surrounded with smiles,
Around them at hand the well-drest friends and the women” (234)

⁴ “But when my General pass’d me,
As he stood in his boat and look’d toward the coming sun,
I saw something different from capitulation.” (237)

sérieusement avec la mort ? / Eh bien ça a été la brigade la plus jeune, deux mille en tout », 405), l'exemple de Washington enseigne la détermination et la ténacité dans l'épreuve : « Aussi déterminé dans la défaite que d'autres généraux furent orgueilleux en leurs triomphes ? »¹ (407). Une telle représentation de la valeur militaire se manifestant même dans la défaite œuvre par ailleurs en faveur de la réconciliation du Nord et du Sud.

Cette pièce accorde aux volontaires de 1861 le statut d'héritiers authentiques de leurs pères révolutionnaires alors que le poème d'avant-guerre, intitulé « Ballade bostonienne », décrivait la relation de filiation entre les partisans et l'Amérique contemporaine comme rompue. Sous-titré « (1854) », ce poème évoque l'affaire de l'esclave fugitif Anthony Burns que les troupes fédérales, la police locale et la milice d'État avaient aidé à restituer à son propriétaire. L'incident avait soulevé une vive émotion à Boston : alors que les soldats d'infanterie escortaient Burns dans la ville, certains magasins avaient été fermés, un bâtiment entièrement voilé de noir, des drapeaux américains, eux aussi voilés, étaient en berne, et un énorme cercueil sur lequel était écrit « Liberté » était suspendu au-dessus de la chaussée par des cordes². Whitman décrit la scène : « Place aux troupes fédérales infanterie et dragons (la vague successive des apparitions)³ » (365), et imagine une autre troupe, celle-là venue du passée :

Les vieux cimetières de la colline se sont précipités pour voir !
Fantômes sur les flancs, fantômes à l'arrière, partout des fantômes ! [...]
Quel est votre problème, fantômes Yankee ? qu'est-ce que ce soudain concert de bouches édentées ?
[...] Si vous inondez vos yeux de larmes, vous ne verrez jamais le maréchal présidentiel [...]»⁴.

Le poète emploie ici la satire pour critiquer l'action du gouvernement fédéral en représentant celle-ci comme une trahison des idéaux de la Révolution américaine.

En plaçant « Ballade bostonienne » en tête du groupe « Sur le bord de la route », qui précède immédiatement « Le tambour bat », Whitman suggère que les années d'immédiat

¹ “Who do you think that was marching steadily sternly confronting death? / It was the brigade of the youngest men, two thousand strong”; “As resolute in defeat as other generals in their proudest triumphs?” (237)

² Albert J. Von Frank, *The Trials of Anthony Burns: Freedom and Slavery in Emerson's Boston*, Cambridge, Mass., et Londres, Harvard University Press, 1998, 409 p. P. 208 sq.

³ “Way for the Federal foot and dragoons, (and the apparitions copiously tumbling.)” (212)

⁴ “The old graveyards of the hills have hurried to see!

Phantoms! phantoms countless by flank and rear! [...]

What troubles you Yankee phantoms? what is all this chattering of bare gums? [...]

If you blind your eyes with tears you will not see the President's marshal [...]” (*ibid.*)

avant-guerre ont malmené les valeurs héritées de la Révolution et de la Déclaration d'Indépendance et fait apparaître la guerre civile comme une réaction de défense de ces valeurs. Et c'est ce moment qui occupe la place centrale dans le recueil. « Le tambour bat » est positionné au milieu du volume et en constitue, avec « Souvenirs du Président Lincoln », le groupe de poèmes le plus important : environ quarante pages contre une quinzaine pour « Calamus » ou trente pour « L'automne en ses ruisseaux ». Seul « Chanson de moi-même » est plus long avec une cinquantaine de pages. Le poème « Ne me fermez pas vos portes » affirme lui la centralité de la guerre dans la genèse de *Feuilles d'herbe* : « Du fond de la guerre émerge un livre que j'ai fait¹ ». Par ailleurs, les éditions du recueil à partir de 1867 effacent certaines références explicites à la guerre d'Indépendance. Après l'épisode de la bataille navale dans « Chanson de moi-même », on peut lire dans l'édition de 1855 :

Ce qui arrête le voyageur venu visiter le caveau au Mont Vernon,

Ce qui donne au garçon de Brooklyn une mine grave alors qu'il regarde vers les rives du Wallabout et se rappelle les bateaux-prisons,

Ce qui brûla les gencives à la redingote rouge à Saratoga lorsqu'il se rendit avec ses brigades².

Le Mont Vernon est le lieu de sépulture du général Washington³. Le Wallabout est une portion de la baie de l'Hudson dans laquelle étaient stationnés les prisons flottantes des Anglais dans lesquels périrent des milliers de partisans américains, retenus prisonniers dans des conditions d'insalubrité extrême⁴. Enfin, Saratoga est une bataille majeure de la guerre d'Indépendance et une victoire contre les Anglais vêtus de redingotes rouges⁵. Or ce passage disparaît à partir de 1867 et il ne subsiste alors plus dans « Chanson de moi-même » que l'évocation de la bataille navale, dans lequel la référence à la guerre d'Indépendance ne comporte ni date, ni élément de localisation, ni nom de personne. Dans « Chanson de la hache

¹ "Forth from the war emerging, a book I have made" (12)

² "What stills the traveler come to the vault at Mount Vernon,

What sobers the Brooklyn boy as he looks down the shores of the Wallabout and remembers the prison ships,

What burnt the gums of the redcoat at Saratoga when he surrendered his brigades" Walt Whitman, *Leaves of Grass*, 1855, *op. cit.* P. 69 sq.

³ "Mount Vernon", *Encyclopedia Britannica [Academic online edition]*, 2011, *op. cit.*

⁴ New York City", *ibid.*

⁵ « La bataille de Saratoga a convaincu la France que la Grande-Bretagne pouvait être battue ; un an plus tard elle entra dans la guerre, suivie de peu par son allié, l'Espagne » ("Saratoga convinced France that this was a war in which Great Britain really could be beaten, and the following year she entered it, followed shortly after by her ally, Spain.") Hugh Brogan, *The Penguin history of the United States of America*, London ; New York ; Ringwood, Penguin books, 2001, 737 p. P. 180 sq.

à large lame », la référence à l'Indépendance est encore plus allusive. Après avoir évoqué « Le débarquement, la fondation d'une cité nouvelle, / La traversée de ceux qui recherchant une nouvelle Angleterre la trouvèrent, départ au hasard des côtes¹ » (262), le poème fait référence à l'indépendance comme trait de caractère (« La beauté de l'indépendance, des départs, des actions accomplies en toute autonomie² », 263) plutôt que comme évènement historique et politique.

C'est donc la guerre civile et non la fondation politique du pays ou la découverte du continent par Christophe Colomb, à laquelle ne sont consacrés que deux poèmes³, qui reçoit la place de choix dans ce recueil que Whitman définit, dans « Poème pour les terres étrangères », comme une « clé capable d'ouvrir cette énigme le Nouveau Monde⁴ » (32). Whitman inscrit ainsi la guerre de Sécession dans la chronologie américaine comme un pivot à partir duquel se tisse la relation à l'histoire du pays.

Démobilisation et projection de la nation réconciliée dans la modernité

À partir de cet évènement fondateur, le *je* lyrique appelle la liberté à continuer son expansion dans « Retourne-toi Libertad⁵ Retourne-toi » :

¹ “The disembarkation, the founding of a new city,

The voyage of those who sought a New England and found it, the outset anywhere,
The settlements of the Arkansas, Colorado, Ottawa, Willamette” (148)

² “The beauty of independence, departure, actions that rely on themselves” (*ibid.*)

³ « Prière de Christophe Colomb » (558 *sq.*) et « Une pensée pour Colomb » (n'est pas inclus dans la traduction de Darras) (“Prayer of Columbus”, 329, “A thought of Columbus”, 437 *sq.*)

⁴ “I heard that you ask'd for something to prove this puzzle the New World,

And to define America, her athletic Democracy,

Therefore I send you my poems that you behold in them what you wanted.” (5)

⁵ L'utilisation par Whitman du terme espagnol *libertad* remonte à 1860. Selon l'*Encyclopédie Walt Whitman*,

Tourne-toi détourne-toi aucune alarme ma Libertad – retourne ton visage immortel
Dans la direction d'un futur plus grand que le passé tout ensemble,
Qui à toute allure assurément se met en préparatifs toi¹ (441).

Plutôt qu'un acquis de la victoire nordiste, qui a permis d'abolir l'esclavage dans le pays, la liberté apparaît comme un horizon vers lequel la nation doit continuer de tendre. Dès lors, la mission du poète, chantre de la guerre, ne peut s'arrêter au jour de l'armistice mais doit se poursuivre dans la paix. Le *je* lyrique en appelle à « L'esprit dont l'œuvre est achevé » pour qu'il lui lègue ses « impulsions de rage – donne-les-moi en héritage, emplis de ton courant convulsif² » (439). La voix du poète et ses admonestations vigoureuses seront nécessaires pour que la nation n'oublie pas dans la paix les idéaux qu'elle a su défendre par la guerre.

« Ces inventions mi-hommes mi-dieux les machines » (486)

Dans « Le retour des héros », le *je* lyrique désigne aux vétérans de nouveaux objectifs :

Dissolvez-vous armées, dispersez-vous tuniques bleues,
Rendez vos armes meurtrières une bonne fois, et revenez à vous,
À nous autres sont les armes les champs dorénavant, Sud ou bien Nord,
Autres les guerres plus belles, plus douces, guerres créatrices de vie³ (485).

Whitman l'aurait repris des pièces de monnaie mexicaines encore en circulation légale aux États-Unis jusqu'en 1857 (J. LeMaster et Donald D. Kummings, *Walt Whitman: an Encyclopedia*, 1998, *op. cit.*, P. 227). Son emploi de plus en plus fréquent par le poète dans *Feuilles d'herbe* (deux fois en 1860, dix-neuf fois en 1867) témoigne sans doute de l'intérêt de celui-ci pour l'apport hispanique à la nationalité américaine. Dans une lettre adressée à des habitants de Santa Fé en 1883, il affirme que « le caractère espagnol fournira à l'identité américaine composite du futur certains de ses éléments les plus importants » ("To that composite American identity of the future, Spanish character will supply some of the most needed parts." *CPW*, 386 *sq.*).

¹ "Then turn, and be not alarm'd O Libertad – turn your undying face,
To where the future, greater than all the past,
Is swiftly, surely preparing for you." (257)

² "Leave me your pulses of rage – bequeath them to me- fill me with currents convulsive" (256)

³ "Melt, melt away ye armies, disperse ye blue-clad soldiers,
Resolve ye back again, give up fro good your deadly arms,
Other the arms the fields henceforth for you, or South or North,
With saner wars, sweet wars, life-giving wars." (286)

L'ardeur combative doit changer d'objectif et travailler à produire plutôt qu'à détruire. Le soldat doit troquer son fusil contre « de meilleures armes » pour moissonner les champs de la « Féconde Amérique »¹. Ces instruments ne sont pas les outils agricoles traditionnels mais « Ces monstres rampants qui couvrent les champs de l'Ouest, / Ces inventions mi-hommes mi-dieux les machines, économie d'effort² » (486). Les inventions de la modernité, « râteaux mécaniques à foin », « moissonneuses marchant à la vapeur » et « batteuses mécaniques »³ permettront aux héros reconvertis de faire « Moisson générale cueillette générale » des produits de tout le pays, « blé de l'Ohio » comme « coton cueilli dans le Mississippi »⁴ (487). L'appel à la moisson est donc aussi concret que métaphorique : la concentration de l'énergie du pays dans la modernisation et la production, au Nord comme au Sud, est une manière de poursuivre la défense de l'Union et de faire fructifier l'héritage laissé par les soldats morts pour cette cause. De fait, le drame de la guerre et ses « spectacles affligeants, contre nature », s'il est d'abord opposé au « calme drame annuel de Dieu / Ses grandioses processions, le chant des oiseaux »⁵ (481), est finalement intégré au paysage naturel : « Mais non les morts ne dérangent rien ils cadrent bien dans la Nature, / Ils font très bien dans le paysage sous les arbres sous l'herbe⁶ » (484). Les cadavres humains font partie du cycle de vie, de mort, de décomposition et de fertilisation.

La technique moderne viendra effectivement à l'appui de la reconstruction d'un Sud qu'il fallait remettre en état après près de cinq ans de combats dévastateurs. Dans « Chanson de l'exposition », elle est plus généralement associée à la création de richesse dans tout le pays :

Remarque de tous côtés l'esprit de l'invention, brevet sur brevet,
 Tes ateliers, tes fonderies à l'activité incessante, établis ou s'établissant,
 Regarde tous ces drapeaux de flammes à leurs torchères.
 Remarque la quantité innombrable de tes fermes, nord et sud,
 La prospérité de tes filles-États, à l'est ou à l'ouest,

¹ "I see well-wielded in their arms the better weapons"; "Fecund America" (283)

² "Over the fields of the West those crawling monsters,
 The humane-divine inventions, the labor-saving implements" (287)

³ "The revolving hay-rakes"; "the steam-power reaping machines"; "the engines, thrashers of grain" (287)

⁴ "All gather and all harvest"; "the wheat of Ohio"; "Gather the cotton in Mississippi" (*ibid.*)

⁵ "no more the sad, unnatural shows of war" (284); "God's calm annual drama, / Gorgeous processions, songs of birds" (283)

⁶ "Ah the dead to me mar not, they fit well in Nature,
 They fit very well in the landscape under the trees and grass" (285)

La variété des produits de l'Ohio, de la Pennsylvanie, du Missouri, de la Géorgie, du Texas et autres,
L'infinie abondance des récoltes [...] ¹ (287).

L'activité industrielle est ici mise en parallèle avec les activités agricoles, dont elle partage la vitalité. Dans *Perspectives démocratiques* la prospérité économique est présentée comme la prochaine étape de l'avancée vers l'horizon démocratique :

Le vrai levier de gravitation du libéralisme aux États-Unis sera une plus universelle disposition de la propriété, de l'acquisition générale de terres exploitables, de l'aisance générale – une large réticulation, un entrelacs de ressources de richesse. [...] la démocratie regarde d'un œil suspicieux, insatisfait, les gens très pauvres, les ignorants et ceux qui ne participent pas aux affaires. Elle demande des hommes et des femmes qui soient actifs, des gens aisés, propriétaires de maisons et de surfaces de terrains, et disposant d'argent liquide à la banque [...] ².

L'enrichissement du pays, en particulier des classes populaires, est défini dans ces lignes comme un pré-requis à la démocratie. Qui plus est, les machines permettant une « économie d'efforts ³ » (486) sont un vecteur de libération des individus, en libérant leur temps et leur énergie pour d'autres activités. Enfin, on peut également penser que les machines pourront remplacer en partie la main d'œuvre esclave, permettant ainsi une évolution de l'organisation économique et sociale du Sud dans l'après-guerre.

Technologies de communication

Dans un poème de 1888, le poète célèbre l'unification du continent américain permise par le chemin de fer et la navigation moderne qui raccourcissent les distances et mettent la Floride à portée de main :

¹ “Mark the spirit of invention everywhere, thy rapid patents,
Thy continual workshops, foundries, risen or rising,
See, from their chimneys how the tall flame-fires stream.
Mark, the interminable farms, North, South,
Thy wealthy daughter-states, Eastern and Western,
The varied products of Ohio, Pennsylvania, Missouri, Georgia, Texas, and the rest” (163 *sq.*)

² Walt Whitman, *Perspectives démocratiques*, trad. Auxeméry, Paris, Belin, 2011, 125 p. (« L'extrême contemporain »). P. 42. “The true gravitation-hold of liberalism in the United States will be a more universal ownership of property, general homesteads, general comfort – a vast, intertwining reticulation of wealth. [...] democracy looks with suspicious, ill-satisfied eye upon the very poor, the ignorant, and on those out of business. She asks for men and women of occupations, well-off, owners of houses and acres, and with cash in the bank [...] (479)

³ “the labor-saving implements” (287)

Venue jusqu'à ma modeste cabane nordique, sous un ciel de neige et de nuages,
Après parcours sans encombre de plusieurs milliers de milles sur terre et mer,
Trois jours plus tôt vivant encore sur leur sol natal au bout de leur branche,
À présent dévoilant leur douceur dans tout le volume de ma chambre,
Ce bouquet de bourgeons d'orangers, par la poste, depuis la Floride¹ (690).

Au contraire de ce que fera la conscription au XX^e siècle, l'armée pendant la guerre de Sécession n'a pas beaucoup mis en contact les jeunes gens issus de régions éloignées, les bataillons étant structurés autour d'une même origine géographique². Mais la technique semble à même de remplir ce rôle et ainsi de réaliser la prophétie énoncée dans « Du carnage monta une voix prophétique » :

Celui du Massachussets deviendra le camarade du Missourien
Et trinité d'amis l'homme du Maine, celui de la chaude Caroline, le troisième l'Orégonais,
Plus précieux l'un à l'autre que toutes les richesses de la terre³ (428).

Si la préservation de l'Union sur le continent constituait l'objectif de la guerre civile, la vision du poète s'élargit après la guerre. L'unification par le télégraphe et autres inventions de la modernité n'a pas vocation à s'arrêter aux frontières américaines. Dans « Horizon du moderne », il annonce : « Je ne vois pas seulement l'Amérique, pas simplement la nation Liberté mais d'autres nations qui se préparent⁴ ». Dans « Embarquement pour l'Inde », les innovations technologiques unissent les peuples de la terre :

À l'est dans le Vieux Monde le canal de Suez,
L'arc du chemin de fer qui enjambe le Nouveau,
Les mers incrustées de câbles éloquents [...] ⁵ (546)

Le canal de Suez permet de joindre l'Asie à l'Europe, le chemin de fer unit le

¹ "To my plain Northern hut, in outside clouds and snow,
Brought safely for a thousand miles o'er land and tide,
Some three days since on their own soil live-sprouting,
Now here their sweetness through my room unfolding,
A bunch of orange buds by mail from Florida." (410)

² James M. McPherson, *Ordeal by fire. The Civil War and Reconstruction*, 2001, *op. cit.*

³ "One from Massachusetts shall be a Missourian's comrade,
From Maine and from hot Carolina, and another an Oregonese, shall be friends triune,
More precious to each other than all the riches of the earth." (250)

⁴ "I see not America only, not only Liberty's nation but other nations preparing" (379)

⁵ "In the Old World the east the Suez canal,
The New by its mighty railroad spann'd,
The seas inlaid with eloquent gentle wires" (321)

continent américain et les continents sont reliés entre eux par le télégraphe.

Dans sa thèse sur l'électricité et le romantisme américain, Paul Gilmore met en lumière le symbolisme sexuel du télégraphe au XIX^e siècle : parce qu'il sépare le corps de l'esprit en rendant possible une communication entre les hommes *in absentia*, le fluide électrique immatériel qui permet le fonctionnement de la technologie télégraphique devient un substitut des échanges corporels¹. Chez Whitman, ces échanges ne sont pas à sens unique. Certes, « Horizon du moderne » affiche des ambitions impérialistes : « De son pied audacieux il accoste la terre, chevauche la mer partout, il colonise le Pacifique, les archipels² » (640). Mais le poète y exprime également le désir d'accéder aux « mythes de l'Orient, [aux] fables primitives [...] fables d'antan, d'Asie, d'Afrique³ ». Les rapprochements rendus possibles par les technologies modernes sont ainsi décrits comme favorisant l'identification à d'autres cultures, mais aussi le commerce charnel entre les peuples : « Embarquement pour l'Inde » annonce « [...] la terre reliée en ses réseaux, / Les races, les peuples voisins à marier, à offrir en mariage⁴ » (547). En accordant à la technique moderne la capacité de permettre l'identification à l'autre et le contact physique qui sont au cœur de sa conception de la camaraderie, Whitman embrasse avec enthousiasme la modernisation comme un moyen de préserver et développer la camaraderie rêvée par lui et devenue réalité dans les régiments, et ainsi de continuer à tendre vers l'idéal démocratique.

¹ Paul Gilmore, « The Telegraph in Black and White », *ELH*, vol. 69 / 3, Automne 2002, p. 805-833. P. 810.

² «His daring foot is on land and sea everywhere, he colonizes the Pacific, the archipelagoes» (380)

³ «Eclaircise the myths Asiatic, the primitive fables [...]myths and fables of eld, Asia's, Africa's fables» (321)

⁴ «The earth to be spann'd, connected by network, / The races, neighbors, to marry and be given in marriage (322)

Commémoration(s)

À l'instar du poème « Le retour des héros », la pièce intitulée « Hier comme les buissons du lilas avaient éclo leurs fleurs sur le seuil » met en relation le deuil de la guerre et la Nature. Le cercueil qui « voyage nuit et jour » est celui de Lincoln : le corps de celui-ci fut transporté en train depuis Washington jusqu'à Springfield, en Illinois, croisant sur son passage des millions de citoyens endeuillés¹. Cette mort non naturelle, puisqu'il s'agit d'un assassinat, est placée dans un décor naturel réconfortant, le convoi funéraire voyageant

Au milieu de l'herbe des champs qui bordent les sentiers, plus loin que l'interminable herbe,
Plus loin que l'épi jaune du blé, insurrections des grains aux cosses dans l'argile brunâtre de la terre,
Plus loin que l'effusion blanche et rose des pommiers aux vergers,
Conduisant à son ultime repos dans la tombe ce corps [...] ² (445).

La juxtaposition de la mort et du renouveau de la nature offre à la nation choquée par l'horreur du crime l'espoir d'une renaissance. Qui plus est, la mise en scène d'une Nature compatissant au deuil des hommes à travers l'image de la grive solitaire qui chante au fond du bois permet d'exprimer la douleur de la perte :

C'est la grive,
L'ermite solitaire qui se méfie des villes,
Et chante pour elle-même.
Sa gorge saigne,
Son chant de vie est flûte de mort [...] ³ (444).

L'identification progressive du *je* lyrique à la grive, jusqu'à ce que son « esprit s'accord[e] en écho avec l'oiseau chanteur » (450), fait du poète la voix par laquelle s'exprime la douleur de la Nation provoquée par la perte de « cette âme exquise, sage d'entre

¹ "Millions stood silently along the tracks as a nine-car train carried Lincoln's body by the thousand miles from Washington to Springfield, Illinois." James M. McPherson, *Ordeal by fire. The Civil War and Reconstruction*, 2001, *op. cit.* P. 521.

² "Amid the grass in the fields each side of the lanes, passing the endless grass,
Passing the yellow-spear'd wheat, every grain from its shroud in the dark-brown fields uprisen,
Passing the apple-tree blows of white and pink in the orchards" (260)

³ "Solitary the thrush,
The hermit withdrawn to himself, avoiding the settlements,
Sings by himself a song.
Song of the bleeding throat,
Death's outlet song of life [...]" (260)

les sages, délice de mes journées et mes jardins »¹ (453). Le poème rend hommage à un président désigné comme « celui que j’aimais ». Le lien d’affection sincère supplante le respect dû à l’homme d’État et suppose une proximité entre le *je* lyrique et le défunt qui se double d’une connivence avec le lecteur instaurée par l’omission du nom de Lincoln ou de son titre. Comme l’analyse Betsy Erkkilä :

Whitman présume l’existence d’une communauté de connaissance, une familiarité avec les événements entourant la mort de Lincoln, qui devient un élément du non-dit de son poème. À ce niveau, « Lilas » est une sorte de rituel civique dans lequel le poète se remémore ce que la nation sait déjà.²

Le poète se positionne comme l’officiant d’une cérémonie par laquelle la nation témoigne son attachement au président assassiné et opère le processus de deuil. Le *je* lyrique finit par unir sa voix à celle de la grive pour exprimer l’acceptation de la mort comme une « puissance libératrice³ ».

Le groupe de poèmes « Souvenirs du Président Lincoln », composé de cinq pièces évoquant chacune le deuil du « capitaine », érige ainsi un monument à la mémoire du Président :

Doux, simple, juste, résolu, dont la main avisée
S’opposa aux crimes les plus ignobles jamais commis en aucun lieu ni âge,
Sauvegardant ainsi l’Union de nos États⁴ (455).

Si le contenu de cette épitaphe donne au personnage une stature héroïque, son titre rappelle toutefois qu’il n’était pas un demi-dieu comme les héros des épopées antiques, mais bien un homme : « Poussière est à présent ce qui fut l’homme⁵ ». L’accent est par ailleurs mis sur la représentativité de la figure : c’est là l’autre effet de l’omission de son nom. Qui plus est, Erkkilä a montré que :

¹ “And the voice of my spirit tallied the song of the bird” (264); “For the sweetest, wisest soul of all my days and lands – and this for his dear sake” (266)

² “Whitman assumes a community of knowledge, a familiarity with the events surrounding Lincoln’s death, that becomes part of his poem’s unvoiced text. “Lilacs” is, on this level, a kind of civic ritual in which the poet remembers what the nation already knows.” Betsy Erkkilä, *Whitman the Political Poet*, 1996, *op. cit.* P. 228.

³ “Approach strong deliveress” (264)

⁴ “Gentle, plain, just and resolute, under whose cautious hand,
Again the foulest crime in history known in any land or age,
Was saved the Union of these States.” (267)

⁵ “This dus twas once the man” (*ibid.*)

en imaginant un voyage à travers de vieux bois dans lesquels, « depuis peu » des violettes illuminent des débris gris (suggérant le bleu et le gris des soldats de l'Union et de la Confédération) et à travers des champs dans lesquels le blé sort du linceul de la terre, Whitman englobe par la pensée tous les morts de la guerre¹.

Le deuil de Lincoln est de ce fait le deuil d'une figure historique qui a marqué l'histoire du pays de son empreinte mais aussi, symboliquement, le deuil de tous les soldats ordinaires qui sont le héros collectif de « Le tambour bat ».

Ces soldats tombés au combat continuent de peupler la pensée du *je* lyrique après la fin de la guerre dans « Cendres de soldats » :

La guerre reprend, vos formes parlent à nouveau à mes sens
C'est de nouveau la progression des armées.
Sans bruit, comme vapeur de brouillard,
Du fond des tombes aux tranchées montant,
Sortant des cimetières de Virginie du Tennessee² (641).

Comme les fantômes de la guerre d'Indépendance dans « Une ballade bostonienne », les fantômes de la guerre civile se relèvent de leur tombe. Mais le ton est ici mélancolique plutôt que satirique. Il s'agit de pleurer les disparus et non de juger le présent à l'aune du passé : « Très chers camarades, tout est fini depuis longtemps, / L'amour lui n'a pas fini – l'amour le grand amour, ô mes camarades³ ! » (643). Alors que le poème « Rentre des champs Père » met en scène le deuil d'une famille dont le fils a été tué dans une bataille, le deuil est ici exclusivement l'affaire du *je* lyrique, comme si celui-ci était le plus proche parent de tous ces disparus.

Cette proximité est soulignée dans le poème « Réfléchissant à son regard éteint », dans

¹ “The journey alludes to the actual funeral procession that carried Lincoln’s body from Washington to Springfield, Illinois, where he was buried on May 4, 1865. But by envisioning a journey through old woods were “lately” violets spotted gray debris (suggesting the blue and gray of the Union and Confederate soldiers) and through fields where wheat rises out of the shroud of the land, Whitman imaginatively encompasses the corpses of all the war dead.” Betsy Erkkila, *Whitman the Political Poet*, 1996, *op. cit.* P. 230.

² “The war resumes, again to my sense your shapes,
And again the advance of the armies.
Noiseless as mists and vapors,
From their graves in the trenches ascending,
From cemeteries all through Virginia and Tennessee” (“Ashes of soldiers”, 380)

³ “Dearest comrades, all is over and long gone, / But love is not over – and what love, O comrades!” (381)

lequel les soldats sont désignés comme siens : « vous bois qui rougissez du goutte-à-goutte sanglant de mes enfants¹ » (651). Parce qu'il a été le témoin de la mort de milliers d'hommes, la vision du « bon poète gris » et la peine qu'il exprime dépassent l'échelle individuelle de la perte d'un fils ou d'un frère. Le poète peut ainsi donner au deuil une envergure nationale, soulignée dans le dernier vers de « Cendres de soldats » par la référence au Sud : « Que je puisse exhaler l'amour partout où je vais tel un mouillis de rosée éternelle, / Sur les cendres des soldats morts Sud ou Nord² » (643). Il recueille l'héritage immatériel des victimes des deux camps :

Sous forme d'essence invisible d'odeur de surface et d'herbe, dans les siècles des siècles,
Sous forme de bouffées d'air soufflant des champs, mes chéris, mes héros immortels me seront
rendus,
Exhalés par vous exhalant leur souffle leur haleine, dans les siècles des siècles, sans qu'un seul atome
soit perdu [...] ³ (651).

En plus du rôle de témoin et de commentateur du sens de la guerre qu'il s'est attribué, le poète remplit ainsi finalement le devoir de mémoire de la nation envers ses héros.

¹ “and the woods where my dear children’s blood trickling redden’d” (“Pensive on her dead gazing”, 386)

² “That I exhale love from me wherever I go like a moist perennial dew,
For the ashes of all dead soldiers South or North.” (382)

³ “In unseen essence and odor of surface and grass, centuries hence,
In blowing airs from the fields back again give me my darlings, give me my immortal heroes,
Exhale me them, centuries hence, breathe me their breath, let not an atom be lost [...]” (386)

Martí et Césaire : donner au peuple colonial une histoire propre

Martí

La guerre de Dix Ans

Une poésie de circonstances ?

Le jeune Martí, alors âgé de seize ans, célèbre par l'écriture d'un sonnet la date du 10 octobre 1868 qui marque le commencement de la guerre de Dix Ans. Paru au début de l'année 1869 dans un journal étudiant circulant à La Havane¹, ce poème porte la marque de l'enthousiasme avec lequel le milieu indépendantiste auquel appartenait le jeune poète a accueilli le cri de Yara :

10 octobre !

Non, ce n'est pas un rêve : on entend retentir
du peuple de Cuba les accents belliqueux,
le peuple qui durant trois siècles a souffert [...] ².

Dès la fin du mois de novembre, le groupe de trente-six petits propriétaires terriens menés à la bataille par Carlos Manuel de Céspedes au nom de l'indépendance était devenu une armée de douze mille hommes composée pour l'essentiel d'esclaves émancipés³. La rébellion restait cependant limitée à la zone orientale de l'île⁴ : il est donc exagéré de la part de Martí d'en faire le cri du peuple cubain tout entier. Le poème révèle ici son caractère

¹ En raison de la situation politique de la métropole (Révolution de septembre 1868), Cuba jouissait alors de la liberté d'expression. Voir Manuel Moreno Fraginalls, *Cuba / España - España/ Cuba. Historia común*, Barcelone, Grijalbo Mondadori, 1995, 310 p. P. 239.

² J'ai modifié ici la traduction proposée par André Joucla-Ruau dans un sens plus littéral (José Martí, *Notre Amérique*, trad. André Joucla-Ruau, Paris, F. Maspero, 1968, 342 p. (« Les Textes à l'appui »). P. 297).

“¡10 de Octubre !

No es un sueño, es verdad: grito de guerra

Lanza el cubano pueblo, enfurecido;

El pueblo que tres siglo ha sufrido” (*OC*, vol. XVII, 20)

³ Fermín Valdés Domínguez et Consuelo E. Stebbins, *El 27 de noviembre de 1871*, 156 p. P. 6 sq.

⁴ La guerre s'étendra au maximum aux régions de l'Orient, de Camagüey et une partie de Las Villas. Manuel Moreno Fraginalls, *Cuba / España - España/ Cuba. Historia común*, 1995, *op. cit.* P. 243.

partisan, lequel apparaît également dans la légitimation de la rébellion comme le fruit de trois siècles d'oppression.

La strophe suivante reflète l'euphorie provoquée par les défaites répétées infligées aux soldats espagnols par des rebelles pourtant beaucoup moins nombreux et moins bien armés qu'eux :

[...] les canons rugissants
ont semé la terreur au cœur de nos tyrans
qui, prostrés désormais, gémissent et sanglotent¹.

La confrontation militaire est présentée dans ces vers comme une humiliation pour les autorités coloniales et une victoire sans partage pour les Cubains. Le tercet suivant reconnaît pourtant la valeur de l'ennemi :

Leur vigueur, leur valeur ont trouvé un tombeau
dans nos compagnes, où leur grandeur abattue
du sceau de l'abjection reste à jamais flétrie².

En même temps qu'il lui reconnaît force et courage, mettant ainsi implicitement en relief la prouesse des Cubains, le poète rappelle cependant que la mémoire des Espagnols est entachée d'une souillure morale. Il est frappant de constater que les victimes du conflit évoquées dans cette pièce sont uniquement espagnoles, comme si les troupes coloniales étaient les seules à subir des pertes humaines. Cette évocation reste allusive, ne donnant rien à sentir de la réalité des combats. L'enthousiasme et l'optimisme l'emportent ici sur toute représentation des conditions concrètes de la lutte.

Trois ans plus tard, le jeune poète exilé en Espagne apprend par son ami Fermín Valdés Domínguez l'exécution de huit étudiants, des camarades de classe de Valdés, par le Corps des volontaires cubain. Les quarante et un élèves de la classe de première année de médecine furent accusés d'avoir profané une tombe espagnole et, outre les huit exécutés,

¹ Pour la traduction, José Martí, *Notre Amérique*, 1968, *op. cit.*

“Ruge el cañón, y al bélico estampido,
El bárbaro opresor, estremecido,
Gime, solloza, y tímido se aterra.” (*OC, op. cit.*)

² Pour la traduction, *ibid.*

“De su fuerza y heroica valentía
Tumbas los campos son, y su grandeza
Degrada y mancha horrible cobardía.” (*OC, op. cit.*)

trente et un autres, parmi lesquels Valdés, furent condamnés à la prison ou au bagne. Cet épisode de la guerre de Dix Ans est généralement considéré par les historiens comme l'un des crimes les plus choquants perpétrés par les autorités pro-espagnoles. Il a en effet été établi que les étudiants avaient d'abord été acquittés par les institutions judiciaires officielles. Les volontaires, qui faisaient alors régner la terreur dans les rues de la Havane, décidèrent de rejuger les étudiants innocents devant un « conseil de guerre » sans autre autorité que celle de la force et les condamnèrent à des peines excessivement sévères¹.

Martí aida Valdés à faire connaître ces faits lorsque celui-ci l'eut rejoint à Madrid après avoir été gracié par le roi Amédée. Le 27 novembre 1872, ils faisaient imprimer et placardaient sur les murs de Madrid un pamphlet intitulé *Le 27 novembre*, signé par Valdés et Pedro J. de la Torre, un autre des étudiants condamnés, mais rédigé en réalité par Martí². L'emploi de la date de l'évènement comme titre n'est pas sans évoquer la célèbre toile de Goya « Le trois mai » (1814), représentant l'exécution de quarante-trois patriotes espagnols par les troupes napoléoniennes le 3 mai 1808 à Madrid, en répression d'une manifestation en faveur du retour du roi Ferdinand VII³. En dénonçant la férocité d'une répression injuste, Martí dresse un parallèle entre l'oppression de la péninsule ibérique par son voisin français et l'oppression des Cubains par les Espagnols.

Outre ce pamphlet, le poète dédia la même année aux étudiants fusillés un poème. Après une adresse aux « cadavres aimés » et « à toi, Mort, sœur du martyr », le *je* lyrique décrit sa réaction d'épouvante, de colère et de haine pour l'opresseur en entendant le récit des évènements. Celui à qui le bagne n'avait pas appris à haïr⁴ se laisse ici envahir temporairement par ce sentiment et promet vengeance : « Lorsque l'on pleure comme je pleurais, on prête serment »⁵. À cet engagement solennel et passionné succède une vision cauchemardesque :

Sur un tas de corps déchiquetés
Une légion de hyènes déchaînées,
Vivaces et affamées,

¹ Manuel Moreno Fraguas, *Cuba / España - España/ Cuba. Historia común*, 1995, *op. cit.* P. 237 et 240

² *OC*, vol. I, 81 *sq.*

³ « El Tres de Mayo ». [En ligne : http://www.larousse.fr/encyclopedie/ehm/El_Tres_de_Mayo/181360]
Consulté le 24 février 2013.

⁴ Voir *supra* l'analyse du *Bagne politique à Cuba*, chapitre deux, p. 152.

⁵ “Cadáveres amados”; “Y tú, Muerte, hermana del martirio”; “¡Cuando se llora como yo, se jura!” (*OC*, vol. XVII, 35 *sq.*)

Avides d'êtres humains,
Boit du sang et tue les morts¹.

L'évocation de l'exécution des étudiants est métaphorique et ne permet pas au lecteur qui l'ignore d'en apprendre les circonstances. Le Corps des volontaires n'est nulle part mentionné et le terme « légion » pourrait aussi bien s'appliquer aux troupes espagnoles. Seule la date, inscrite dans le titre (« À mes frères morts le 27 novembre ») permet d'identifier l'évènement avec certitude, de même que les noms de deux des étudiants cités dans la onzième strophe². Le contexte de publication rendait toutefois de telles précisions inutiles : il fut publié en 1873 à la fin de l'ouvrage où Valdés relatait de manière détaillée le déroulement des faits dont il avait été partie prenante, intitulé *Les volontaires de La Havane lors de l'affaire des étudiants en médecine*.

Le *je* lyrique trouve finalement réconfort auprès des étudiants assassinés, qui l'invitent au pardon : « Ce sont eux qui pardonnent à la bête fauve³ ! », et le poème se clôt sur une adresse au despote dans laquelle est affirmée avec force la détermination cubaine « Regarde ce cadavre que tu vainquis / Qui mourut l'hymne aux lèvres⁴ ». Sa cruauté est finalement révélatrice de l'impuissance de l'Espagne face à cette résolution.

Valdés parvint finalement à prouver l'innocence des étudiants en 1887⁵. Martí l'en félicita chaleureusement par lettre :

¹ «Sobre un montón de cuerpos desgarrados

Una legión de hienas desatada,

Y rápida y hambrienta,

Y de seres humanos avarienta,

La sangre bebe y a los muertos mata.» (*Ibid.*, 37)

² Voir à ce sujet *supra*, chapitre deux, p. 136.

³ «¡Ellos los que perdonan a la fiera !» (*Ibid.*, 39)

⁴ «Ese cadáver que venciste mira, / Que murió con un himno en la garganta» (*ibid.*, 41)

⁵ « Quant aux faits, qui sont l'essentiel dans cette histoire, il n'y a aucun doute ; Valdés les a exposés en détails quelques mois après qu'ils se soient produits et personne ne les a depuis rectifiés ou dénaturés à l'aide de preuves historiques valables » («Respecto de los hechos, lo esencial en la historia, no hay duda alguna; expuestos detalladamente por Valdés Domínguez cortos meses después de haberse producido, nadie, con evidencias históricas aceptables los ha rectificado ni desvirtuado.») Juan J., Juan José Remos y Rubio, Ramiro Guerra, José M. Perez Cabrera [et al.], *Historia de la nación cubana : desde 1868 hasta 1902. 5. Guerra de los diez años y otras actividades revolucionarias*, La Habana, Editorial Historia de la nación cubana, 1952, 873 p. P. 142.

Tu as bien servi la paix de notre pays, la seule paix possible pour lui, sans mensonge ni déshonneur, celle qui doit avoir pour bases la charité des vaincus et la soumission et l'embarras des méchants¹.

Pour le poète, la démonstration publique de l'injustice et du crime commis par le Corps des volontaires permet d'envisager une forme de réconciliation de la nation cubaine. En cela, Fermín Valdés Domínguez a remporté « l'une des victoires les plus tristes et les plus fécondes² » de l'histoire de Cuba. La dénonciation par le biais de la poésie apparaît donc comme une étape d'un processus qui trouve son aboutissement dans une reconnaissance historique.

Hormis ces deux poèmes de jeunesse en prise directe avec l'actualité, pièces fugitives qui ne sont pas reprises dans les volumes publiés par Martí de son vivant, celui-ci n'a consacré que très peu de vers aux combats de la guerre de Dix Ans. Un seul de ces poèmes figure dans un recueil³ : le poème XXVII de *Vers simples*, qui fait allusion à une nuit de révolte dans la capitale La Havane⁴. La scène est localisée dans la ville par l'adjectif « havanais », employé pour qualifier les combattants, tandis que l'ennemi est « l'espagnol ». Des connaissances biographiques sur la jeunesse de Martí invitent à penser qu'il s'agit de la nuit dite de Villanueva, l'insurrection du 22 janvier 1869 à laquelle participa le jeune poète. Cependant, le poème lui-même n'est pas aussi précis, ne donnant par exemple aucune indication de date. Après la description de la violence de la répression, qui occupe les deux premières strophes, l'attention est concentrée sur une scène particulière au milieu de cette nuit sanglante : une femme brave les dangers de la rue en quête de son fils :

Il n'y a point de balle qui n'ait traversé
La porte, et la femme
Qui y frappe m'a donné la vie :
C'est ma mère qui vient me chercher⁵.

¹ "Tú has servido bien a la paz de nuestro país, la única paz posible en él sin mentira y deshonra, la que ha de tener por bases la caridad de los vencidos y el sometimiento y la confusión de los malvados" (*OC*, vol. XX, 321 *sq.*)

² *Ibid.* P. 322.

³ Deux autres poèmes font allusion à la guerre, et plus précisément à l'engagement de certains Cubains auprès des forces espagnoles : une lettre rimée destinée à Nestor Ponce de León et le poème non publié « Lisière de palmeraie ». Tous deux sont étudiés dans le chapitre consacré la représentation du peuple. Voir *supra*, chapitre deux p. 143 et 130.

⁴ Ce poème a déjà été évoqué, voir *supra*, chapitre deux, p. 133.

⁵ "No hay bala que no taladre

L'acte de la mère implique que le fils soit jeune, voire très jeune, puisqu'il est peu vraisemblable qu'elle aille chercher un adulte. Outre la vaillance de la mère, qui met sa vie en péril pour tenter de protéger son enfant, la scène dessine ainsi en creux la bravoure du fils qui combat malgré son jeune âge. Le courage est donc partagé par les trois personnages de cette scène : le fils, la mère et les « vaillants havanais », compagnons de combat du *je* lyrique qui ôtent leur chapeau devant « la forte matrone »¹. Cette peinture offre ainsi l'illustration poétique de la maxime politique énoncée par Martí dans l'article de *Patria* intitulé « Le 10 avril » : « Les peuples ont, comme les hommes, des heures d'héroïque vertu [...] »². La tonalité intime du poème est très forte du fait de l'emploi de l'adjectif possessif (« ma mère ») et de la première personne du pluriel dans la description des sentiments d'affection puissants qui unissent la mère et le fils : « nous nous embrassons comme deux fous »³. L'évènement historique est ainsi représenté à travers le prisme d'une aventure individuelle, celle de la mère venu chercher son garçon, mais dans laquelle s'expriment des qualités collectives de courage partagées par toute la communauté des « vaillants havanais ». Poème de la maturité, cette pièce se distingue de deux précédentes par la distance prise vis-à-vis de l'évènement évoqué. Ici, l'évènement historique illustre les qualités d'un peuple mais constitue également une toile de fond à l'expression de sentiments humains universels : amour filial, courage.

Les poètes de la guerre : la poésie comme lieu de mémoire

En 1893, à New York, un groupe d'émigrés cubains parmi lesquels figuraient Martí et plusieurs vétérans de la guerre de Dix Ans collecta et publia sous le titre *Les poètes de la guerre* des poèmes écrits durant la révolution par les partisans⁴. Si Martí ne semble pas avoir été à l'origine de ce projet, il écrivit le prologue de l'ouvrage ainsi que plusieurs notices

El portón: y la mujer

Que llama, me ha dado el ser:

Me viene a buscar mi madre." (*ILS*, 200)

¹ « Los valientes habaneros

Se quitaron los sombreros

Ante la matrona fuerte.» (*Ibid.*)

² « Tienen los pueblos, como los hombres, horas de heroica virtud [...] » (*OC*, vol. IV, 385)

³ « [...] nos besamos / Como dos locos » (*ILS*, 200)

⁴ Le terme *mambi*, d'origine africaine (yoruba), désignait les combattants révolutionnaires. Il s'agissait à l'origine d'une désignation péjorative forgée par les Espagnols, ensuite reprise par les combattants eux-mêmes. J'ai opté pour une traduction par « partisan ». Manuel Moreno Fragninals, *Cuba / España - España / Cuba. Historia común*, 1995, *op. cit.* P. 247.

introduisant des poèmes individuels. Le prologue s'ouvre sur une question rhétorique :

Et on laisserait perdre un seul souvenir de ces temps illustres, une seule phrase de ces jours où parlait l'esprit pur et enflammé, ou même une poignée de ces restes que nous voudrions pouvoir ressusciter avec la chaleur de nos propres entrailles¹ ?

Quinze ans après la paix de Zanjón, un certain nombre de témoins directs du conflit s'étaient éteints et les souvenirs de la vie des partisans et des batailles qu'ils avaient menées perdaient de leur précision. Martí désigne à plusieurs reprises cette mémoire de la guerre comme fragile. Dès la première phrase du prologue, les souvenirs sont présentés comme risquant de se perdre. Un peu plus loin, il rapporte au style direct les propos d'une des personnes impliquées dans le projet de publication : « « Pourquoi, dit l'un, ne publierions-nous pas tout ceci, avant que cela se perde, avant que ne tombent, peut-être, les hommes qui s'en rappellent encore ? »² ». La communauté cubaine exilée se situe ainsi dans ce que l'historien français Pierre Nora a décrit dans son introduction à l'ouvrage collectif *Les lieux de mémoire* comme un :

[m]oment charnière, où la conscience de la rupture avec le passé se confond avec le sentiment d'une mémoire déchirée ; mais où le déchirement réveille encore assez de mémoire pour que puisse se poser le problème de son incarnation³.

Le dispersement de la « collectivité-mémoire⁴ » des partisans par la mort et par l'exil est ressenti comme une perte par les membres encore réunis de cette communauté et ceux qui les fréquentent dans les salons littéraires comme celui de Loreto Castillo de Duque de Estrada à San José de Guaicanamar. Martí relate l'exemple d'une nuit en particulier durant laquelle naquit à New York le projet de publication :

Par une nuit sombre, après la journée utile, dans le recoin d'un vieux porche des environs de New York, un général cubain se souvenait, entouré d'auditeurs avides de l'entendre, des vers de la guerre⁵.

En insistant sur la menace pesant sur la mémoire de la guerre et en racontant d'autre

¹ “¿Y quedará perdida una sola memoria de aquellos tiempos ilustres, una palabra sola de aquellos días en que habló el espíritu puro y encendido, un puñado siquiera de aquellos restos que quisiéramos revivir con el calor de nuestras propias entrañas?” (*OC*, vol. V, 229)

² “¿Por qué, dijo uno, no publicaremos todo eso, antes de que se pierda; antes de que caigan tal vez los hombres que lo recuerdan todavía?” (*Ibid.*)

³ *Les lieux de mémoire*, 1984, *op. cit.* P. XVII.

⁴ *Ibid.*

⁵ “Una noche de poca luz, después del día útil, en el rincón de un portal viejo de las cercanías de New York, recordaba un general cubano, rodeado de ávidos oyentes, los versos de la guerra.” (*OC*, vol. V, 229)

part comment celle-ci est perpétuée dans des endroits spécifiques, Martí décrit les salons littéraires où l'on récite des vers partisans comme des lieux de mémoire tels que les définit Nora, c'est-à-dire des lieux dans lesquels s'incarne « [l]e sentiment de la continuité », alors que se perd le rapport d'immédiateté au passé caractéristique d'une mémoire vivante, qui « s'enracine dans le concret, dans l'espace, le geste, l'image et l'objet »¹.

La vivacité de cette mémoire est constamment mise en scène par Martí, notamment dans ses notices : « [Ces vers] furent récités par cœur, comme ils l'étaient durant la guerre [...] » ; « on les récite encore beaucoup de mémoire, et nous les publions ici comme on a l'habitude de les réciter » ; « [ces vers] étaient très populaires dans ces années-là dans nos campements »². En rappelant la popularité d'antan de ces œuvres menacées par l'oubli, le poète révèle la fracture entre la communauté cubaine et son passé héroïque. Dans le même mouvement, il tente de réduire cette fracture par une transcription de ces traces du passé qui soit la plus fidèle possible. Le projet de préserver la mémoire des partisans dans un ouvrage apparaît donc comme la création d'un lieu de mémoire second, dérivé des salons littéraires où il est né.

Les poèmes collectés sont l'œuvre d'auteurs divers, tous combattants qui profitaient des instants de répit entre les campagnes pour écrire des vers relatant une bataille gagnée (« La bataille de Báguanos »), célébrant l'amour de la patrie (« L'hymne de Bayamo ») ou la force de l'amitié liant les partisans entre eux (« Mon cœur. À José Joaquín Palma »). Cet ouvrage est donc fondé sur un principe polyphonique de nature démocratique³, qui préside également à l'organisation collective du travail éditorial et à l'écriture des notices précédant chaque poème : celles-ci sont signées par cinq personnes différentes en incluant Martí⁴. Qui plus est, les poètes dont les œuvres sont réunies sont aussi bien de grands noms de la guerre,

¹ *Les lieux de mémoire*, 1984, *op. cit.* P. xvii sqq.

² “[...] se recitaron de memoria, como por la guerra andaban [...]”; “[...] se la repite aun mucho de memoria, y aquí se publica como se le suele recitar”; “[...] fueran por aquellos años muy populares en nuestros campamentos.” (*Los poetas de la guerra*, éd. José Martí, New York, Patria, 1893. [En ligne: <http://bdigital.bnjm.cu/index.php?secc=autores1>] Consulté le 16 juin 2014.

³ Je reprends ici en l'appliquant aux *Poètes de la guerre* l'idée développée par l'universitaire cubaine Ana Cairo Ballester au sujet de certains articles de Martí mettant en scène les conditions de transmission des souvenirs de la guerre d'un interlocuteur à l'autre. Ana Cairo Ballester, *José Martí y la Novela de la Cultura Cubana*, 2003, *op. cit.* P. 83 sqq.

⁴ Martí signait de l'initiale P., renvoyant à *Patria*, l'éditeur du recueil. Les autres collaborateurs étaient Serafín Sanchez, Fernando Figueredo, un certain « N.C. » et Gonzalo de Quesada.

comme Serafín Sanchez, que des auteurs anonymes. Plutôt que l'œuvre d'un homme qui serait le porte-parole de la nation, l'hommage rendu aux partisans de la Révolution passe ainsi par les voix des partisans eux-mêmes.

Cette poésie cubaine, dont Martí juge qu'elle est encore à un stade embryonnaire de son développement¹, brille selon lui dans la description de « la tendresse pudique des affections du foyer » et dans les « plaisanteries justes et abondantes, comme un sourire de dédain, qui fleurissaient alors continûment au milieu de la mort »². Le recueil *Les poètes de la guerre* propose ainsi grâce à la diversité de ses voix et de ses thèmes un reflet de la culture des partisans, en plus de commémorer leurs hauts faits. Acte de piété nationale, on peut rapprocher cette publication de l'érection d'un monument en honneur aux morts de la guerre de Dix Ans par les émigrés cubains de Key West (Floride), saluée par Martí dans *Patria*³.

« Je serai chroniqueur, à défaut de pouvoir être soldat » : le projet
d'une *Histoire de la Révolution*

Hormis sa participation à la publication des *Poètes de la guerre* et les trois pièces écrites en réaction à des événements historiques dont il était un témoin indirect ou évoquant une révolte dont il avait été acteur, on ne trouve guère d'autre référence explicite à la guerre de Dix Ans dans les poèmes de Martí. Il préféra à l'écriture poétique le véhicule de la prose pour « révé[er] nos héros, écri[re] avec fougue leurs campagnes et tent[er] d'immortaliser nos martyrs⁴ ». Dans une lettre à son ami Manuel Mercado datée du 6 juillet 1878, le poète évoque son projet, presque achevé, d'écrire l'histoire de la Révolution : « j'avais presque terminé, avec l'amour et l'ardeur que vous me connaissez, l'histoire des premières années de

¹ Martí note dans ces vers la trace d'une influence étrangère : « Et s'il y avait deux notes saillantes au milieu de tous ces vers moulés dans une forme étrangère et incertaine, l'esprit neuf et viril des cubains demandant en vain des formes à une poésie insignifiante et enflée [...] » (« Y si hubiera dos notas salientes entre tantos versos de molde ajeno e inseguro, en que el espíritu nuevo y viril de los cubanos pedía en vano formas a una poética insignificante e hinchada [...] », *OC*, vol. v, 230 *sq.*). L'esprit cubain n'a selon lui pas encore trouvé dans ces poèmes une expression singulière qui soit le reflet de son génie. On reconnaît ici l'héritage de la conception romantique de l'esprit des peuples et de sa relation avec la littérature.

² « La púdica ternura de los afectos del hogar [...] el chiste certero y abundante, como sonrisa de desdén, que florecía allí continua en medio de la muerte » (*OC*, vol. v, 231)

³ « Nueva York, el escudo » (*OC*, vol. iv, 396)

⁴ « Había revelado a nuestros héroes, escrito con fuego sus campañas, intentado eternizar nuestros martirios. » (*OC*, vol. xx, 54)

notre Révolution¹ ! ». Le poète exprime sa déception de voir ce projet interrompu par son retour à La Havane, rendu possible par l’amnistie décidée à la fin de la guerre, car il prévoit qu’un « tel livre ne pourra entrer [à Cuba]² ».

Une lettre écrite au général Máximo Gómez dans le courant de l’année 1878 donne un aperçu de la méthode d’investigation historique mise en œuvre par le poète. Martí demande à celui qui fut l’un des principaux chefs militaires de la guerre de Dix Ans « quelles sont les principales charges qui peuvent être retenues contre Céspedes et qu’est-ce qui peut être invoqué pour sa défense³ ». Il fait ici allusion à la destitution de Céspedes de sa charge présidentielle le 27 octobre 1873 par la Chambre qui lui reprochait une tendance dictatoriale dans l’exercice du pouvoir⁴. Sachant le sujet délicat, Martí se montre soucieux d’obtenir les informations les plus fiables possibles : « J’aurais pu m’adresser à d’autres personnes : mais c’est en vous que j’ai confiance⁵ ». Ne se contentant pas des sources écrites à sa disposition – une lettre de démission et de maintien de pension envoyée à Céspedes par Agramonte – il profite de la proximité temporelle des événements pour demander des éclaircissements sur ce document : « J’ai avant tout besoin de savoir qu’est-ce que c’est que [cette] lettre⁶ ». Par ce travail d’enquête auprès d’un témoin direct, il tente d’obtenir une vision claire et impartiale des événements dans le but avoué de « défendre. – Les gloires ne doivent pas être portées en terre sans entrer dans la lumière⁷ ». La conception martinienne de l’écriture de l’Histoire répond ainsi à un double impératif de recherche de la vérité et de patriotisme, très proche en cela du courant historiographique académique français de la fin du XIX^e siècle qui prend ses distances avec l’historiographie chrétienne, à laquelle le courant académique oppose une

¹ «¡Ahora que tenía casi terminada, con el amor y ardor que V. me sabe, la historia de los primeros años de nuestra Revolución!» (*Ibid.*)

² «Mucho he de padecer en una tierra donde no puede entrar semejante libro.» (*Ibid.*)

³ “[...] necesito saber qué cargas principales pueden hacerse a Céspedes, qué razones pueden darse en su defensa [...]” (*ibid.*, 263)

⁴ “[...] sus irreconciliables adversarios políticos juzgaban la determinación tomada por él en diciembre 1872 de acogerse a Quesada, como un evidente testimonio del contumaz propósito cespedita de imponer sus criterios políticos personales [...]” Juan J., Juan José Remos y Rubio[et al.], *Historia de la nación cubana : desde 1868 hasta 1902. 5. Guerra de los diez años y otras actividades revolucionarias*, 1952, op. cit. P. 169.

⁵ «A otros pudiera dirigirme: en V. fño.» (*OC*, vol. XX, *ibid.*)

⁶ «Sobre todo, necesito saber qué fue una carta que Ignacio Agramonte envió a Céspedes sobre renuncia de mando y mantenimiento de pensión.» (*Ibid.*)

⁷ “[...] puesto que escribo, es para defender. – Las glorias no se deben enterrar sino sacar a luz.” (*Ibid.*)

méthode de travail visant à la scientificité, tout en promouvant un patriotisme plus ou moins agressif vis-à-vis de l'Allemagne¹. Il faut peut-être voir dans cette proximité une trace du passage de Martí par la France après ses années d'exil en Espagne. Le caractère militant de son entreprise d'écriture de l'histoire de la révolution transparaît par ailleurs dans les explications qu'il juge nécessaire de donner au général concernant sa position vis-à-vis de la lutte pour l'indépendance : « Je vis ici dans la honte de ne pas combattre. Sérieusement malade et fortement contraint, je réfléchis, je vois et j'écris. [...] Je serai chroniqueur, à défaut de pouvoir être soldat² ». Souffrant encore des séquelles physiques de son séjour au bagne et obligé d'aider financièrement ses parents et ses sœurs, Martí ne pouvait effectivement pas prendre part à la guerre de Dix Ans comme il en manifeste le désir dans cette lettre³. Plutôt qu'une continuation de son engagement patriotique, l'écriture est donc présentée ici comme un pis-aller, un échelon inférieur dans la typologie des modalités d'action politique qui s'offrent à lui à cette époque et dans sa situation.

L'article de Martí intitulé « Céspedes et Agramonte », paru le 10 octobre 1888 dans l'hebdomadaire *El Avisador Cubano* publié à New York offre un portrait détaillé de Céspedes qu'il est intéressant de mettre en regard avec la demande d'information envoyée à Gómez dix ans plus tôt. Le journaliste compare le premier président du gouvernement rebelle « au volcan qui surgit, énorme et imparfait, des entrailles de la terre⁴ ». Dès les premières lignes de son article, Martí annonce qu'il ne cherchera pas à cacher les défauts du fondateur de la patrie. La métaphore naturelle lui permet cependant de les représenter sous un jour acceptable. Après un propos liminaire qui campe sommairement les deux héros, Martí rappelle les grandes actions dont ils furent les auteurs : libération de ses propres esclaves par l'un, rédaction de la loi d'abolition de l'esclavage par l'autre. Le journaliste consacre ensuite un long paragraphe à l'explication des erreurs de Céspedes. Sans l'en absoudre, il avance des éléments qu'on pourrait qualifier de circonstances atténuantes⁵ : « Il croit que son peuple vit en lui et comme

¹ Charles-Olivier Carbonell, « L'histoire dite « positiviste » en France », *Romantisme*, vol. 8 / 21, 1978, p. 173-185. P. 177 *sqq.*

² “Aquí vivo, muerto de vergüenza porque no peleo. – Enfermo seriamente y fuertemente atado, pensó, veo y escribo. [...] Seré cronista, ya que puedo ser soldado.” (*OC*, vol. XX, 263)

³ Luis Toledo Sande, *Basket of Flames. A Biography of Jose Martí*, trad. Pamela Barnett Idahosa, La Havane, Editorial José Martí, 2002, 259 p. (« Paradigma »). P. 50 *sqq.*

⁴ “[Céspedes] es como el volcán, que viene, tremendo e imperfecto, de las entrañas de la tierra” (*OC*, vol. IV, 358)

⁵ Il est intéressant de comparer cette présentation des faits avec celle donnée en 1995 par l'historien cubain

il fut le premier à œuvrer, il se croit des droits propres et personnels, comme des droits de père, sur son œuvre¹ ». Les tendances autocratiques reprochées à Céspedes sont présentées autant comme la marque d'un caractère « à la fois raffiné et primaire » que comme une conséquence de la situation historique : « [il fut l'homme] en qui s'entrechoquèrent, comme sur un rocher, se déchirant dans leur premier combat, les forces rudes d'un pays neuf² ». La vertu pédagogique de l'exemple qu'il offre est donc celle d'une mise en garde contre « la foi aveugle dans l'union imposée par une œuvre surnaturelle entre sa personne et la République³ ». Mais l'article se veut également hommage rendu à un grand homme à qui la patrie doit sa création : « [...] sois bénis, homme de marbre⁴ ! ». Par ce portrait respectueux mais nuancé, Martí contribue ainsi à la réhabilitation d'une grande figure de la révolution cubaine. L'écriture martinienne de l'histoire est donc à la fois sous-tendue par une éthique d'exactitude et résolument engagée, la célébration des héros de la guerre de Dix Ans constituant en elle-même un acte de rébellion vis-à-vis des autorités coloniales toujours en place.

La fortune du manuscrit que Martí annonçait le 6 juillet 1878 comme pratiquement achevé demeure une énigme. On peut supposer que le poète, qui ne passa finalement qu'un an à La Havane avant d'en être expulsé de nouveau, aurait pu chercher à le publier une fois

Manuel Moreno Friginals. Celui-ci offre de cet évènement une vision qui absout Céspedes de toute faute et n'indique pas quels furent les motifs avoués de dissensions entre les révolutionnaires : « Il était le chef suprême et quand survinrent d'inévitables querelles intestines, il s'éloigna du commandement et accepta sa marginalisation de la guerre » (“Fue el jefe máximo y cuando se produjeron inevitables luchas intestinas se apartó de la dirección y aceptó su marginación de la guerra”, Manuel Moreno Friginals, *Cuba / España - España/ Cuba. Historia común*, 1995, *op. cit.* P. 244). La version des faits que donne l'*Encyclopedia Britannica* donne de Céspedes une image moins imposante : « Un tribunal cubain le destitua *in absentia* (1873), il fut forcé de se cacher et finalement découvert et tué par des soldats espagnols. Son corps fut enterré dans une fosse commune » (“A Cuban tribunal deposed him in absentia (1873), and he was forced into hiding; he was finally discovered and shot by Spanish soldiers, and his body was buried in a common grave.” « Carlos Manuel de Céspedes », *Encycloepdia Britannica, online edition*).

¹ “Cree que su pueblo va en él, y como ha sido el primero en obrar, se ve como con derechos propios y personales, como con derechos de padre, sobre su obra.” (*OC*, vol. IV, 360)

² “[...] el hombre a la vez refinado y primario [...] en quien chocaron, como en una peña, despedazándola en su primer combate, las fuerzas rudas de un país nuevo [...]” (*ibid.*, 361)

³ “[...] su fe ciega en la unión impuesta por obra sobrenatural entre su persona y la República [...]” (*ibid.*, 360)

⁴ “¡sé bendito, hombre de mármol!» (*Ibid.*, 361)

arrivé à New York en janvier 1880. Mais Martí ne mentionne plus ce projet¹ et le manuscrit n'apparaît pas dans son testament littéraire : aurait-il été confisqué par les autorités coloniales au moment de son arrestation le 17 septembre 1879, ou perdu lors de sa seconde déportation en Espagne ? Si le manuscrit a été perdu, on peut néanmoins supposer que Martí en a conservé des traces, ne serait-ce que dans sa mémoire, qui servirent de base à ses évocations en prose de la guerre de Dix Ans².

Luttes du passé et luttes à venir : fragments d'histoire de la Révolution dans *Patria*

L'étude de la représentation du peuple cubain par Martí a montré que l'écrivain choisit parmi des figures du passé et du présent des exemples incarnant les vertus civiles qui seraient celles de la nation cubaine, composant ainsi une sorte de catéchisme républicain³. Si la guerre de Dix Ans ne constitue pas l'unique source dans laquelle Martí puise ses *exempla*, celle-ci apparaît toutefois de façon récurrente dans *Patria*. L'article « Le 10 avril », publié le 10 avril 1892, commémore l'une des dates clés de la guerre : l'établissement de la constitution à Guáimaro, suivi le lendemain par l'élection de Céspedes à la fonction présidentielle. La moitié environ de l'article est composée de descriptions des acteurs de ce jour historique. Martí en campe les personnages en quelques adjectifs :

Vont et viennent, caracolant, l'adjudant Jorge Milanés, très urbain et patricien, le gouverneur Miguel Luis Aguilera, élevé au camp loyal et épris du chef, et un jeune au dos large et au regard à la fois fougueux et tendre, qui montait comme un qui est né pour commander : c'est Fernando Figueredo⁴.

Les héros célèbres et les hommes moins connus qui les accompagnaient sont honorés par le biais de portraits animés qui révèlent leur caractère. Les grands noms acquièrent grâce aux détails descriptifs l'épaisseur d'un personnage, à une époque où il n'est pas encore possible de prendre des photos sur le vif. Le lecteur peut ainsi se représenter visuellement la scène et s'approprier par l'imagination cette page de l'Histoire.

¹ Du moins à ma connaissance.

² On peut lire un fragment, vraisemblablement daté de 1878, intitulé « Carlos Manuel de Céspedes » dans le volume XXII des *Œuvres complètes* (P. 235) : y figurent quelques anecdotes et éléments biographiques sur Céspedes.

³ Voir *supra*, chapitre deux, p. 152 *sqq.*

⁴ “Van y vienen, caracoleando, el ayudante Jorge Milanés, muy urbano y patricio; el gobernador Miguel Luis Aguilera, criado al campo leal, y prendado del jefe; y un mozo de ancha espalda, y mirada a la vez fogosa y tierna, que monta como quién nació para mandar, y es Fernando Figueredo.” (*OC*, vol. IV, 384)

À ce défilé de héros succèdent des réflexions générales sur la guerre et une analyse critique des modalités d'élaboration de la constitution, Martí regrettant notamment une tendance trop marquée à imiter le modèle nord-américain. L'écrivain abandonne ainsi la posture de narrateur discret qui était la sienne jusqu'alors pour prendre ses distances vis-à-vis de certains des choix faits par les révolutionnaires. Le récit historique sert ici de support à une réflexion politique.

Le paragraphe final de l'article sacralise la ville qui a accueilli cet événement glorieux : « De leurs mains ils accrochèrent la couronne du bûcher à la ville sainte et quand vint la nuit, le sacrifice se reflétait dans le ciel¹ ». Les insurgés préfèrent incendier le village de Guáimaro plutôt que de le laisser aux mains des Espagnols. Dans les dernières lignes, la commémoration affiche explicitement sa fonction militante : « Une main secourable enfouit en terre la Constitution. Il nous faut aller la déterrer !² ». L'écriture de l'histoire se confond finalement avec l'appel aux armes. Le récit des événements des 10-12 avril 1869 et la peinture de leurs acteurs contribuent ainsi à ériger cette date au rang d'événement fondateur pour la nation cubaine et à en faire un symbole potentiellement mobilisateur pour les luttes à venir.

Les articles comme « Le 10 avril » consacrés à une date ou un événement important de la guerre de Dix Ans sont cependant rares dans *Patria*. Si les références à cette guerre sont nombreuses dans le journal, celle-ci constitue en général un arrière-plan plutôt que le sujet principal des chroniques. L'article consacré au général Antonio Maceo est à cet égard caractéristique. Figure majeure de la guerre dont il fut un grand combattant, le général est dépeint par Martí non sur le champ de bataille mais sur le lieu de son exil :

Là-bas, près de l'Atlantique, au bord du río Matina, les bananiers sont aussi grands que le palmier royal et c'est un Cubain, qui donna son sang à Cuba, qui cultive sur la terre amie la bananeraie la plus grande³.

Celui qui fut surnommé le titan de bronze est représenté ici dans l'intimité de son foyer costaricain, Martí décrivant sa mère, sa femme et leur intérieur. La valeur guerrière du général n'est évoquée que brièvement : « [Sa mère] vit se dresser son fils, le corps tout

¹ «Con sus manos prendieron la corona de hogueras a la santa ciudad, y cuando cerró la noche, se reflejaba en el cielo el sacrificio» (*ibid.*, 389)

² «Y en la tierra escondió una mano buena el acta de la Constitución. ¡Es necesario ir a buscarla!» (*Ibid.*)

³ «Allá del lado del Atlántico, por el río Matina, los plátanos son tan altos como la palma real, y es un cubano, que dio su sangre a Cuba, quien cría en la tierra amiga el platanal mejor» (*ibid.*, 451)

ensanglanté, et avec dix hommes en mettre en déroute deux cents¹ ». Mais comme dans l'article « Le 10 avril », la guerre du passé et la guerre à venir sont explicitement mises en relation : le héros en exil attend patiemment et « [d]e temps en temps il sourit : c'est qu'il voit venir la guerre² ». Plutôt que de dessiner les jalons chronologiques de la guerre ou de faire le récit de ses grandes batailles, Martí se concentre donc sur ses acteurs, ces « hommes de marbre³ », qu'ils soient encore vivants et prêts à combattre comme Maceo et Gómez, ou trop âgés, ou déjà morts, comme les combattants moins connus auxquels rend hommage l'article « Les anciens s'en vont ». Considérée dans son ensemble, *Patria* n'offre donc pas une vision globale du conflit mais en subordonne une représentation fragmentaire à la préparation de l'action future.

Les luttes fondatrices à venir

Vers simples : universalité du patriotisme

La pièce XXVIII du recueil *Vers simples* s'ouvre sur les vers « Près de la tombe de la ferme / Où se trouve enterré le père⁴ ». L'utilisation de l'article défini (« la ferme », « le père ») en dehors de sa fonction référentielle habituelle crée un trouble : le poème semble décrire une scène bien particulière mais sans donner au lecteur les moyens de l'identifier. Le premier vers de la seconde strophe renforce ce sentiment : « Le père, un brave pendant la guerre⁵ ». Parce qu'il arrive juste après le poème XXVII faisant référence à une révolte dans La Havane, le lecteur est incité à penser qu'il est question de Cuba et que la guerre est celle de Dix Ans. Cependant on ne peut que se borner à émettre cette hypothèse, sans pouvoir éliminer la possibilité que le contexte soit tout autre. Ainsi, le fait que le fils soit devenu « soldat de l'envahisseur⁶ » est peut-être une référence au Corps des volontaires. Mais est-il légitime d'appliquer le terme d'« envahisseur » aux Espagnols ? On ne peut donc dire avec certitude si les couleurs du drapeau dans lequel le père est enveloppé sont bien celles de Cuba :

¹ “Vio erguirse a su hijo, sangrando el cuerpo entero, y con diez hombres desbandar a doscientos.»
(*Ibid.*, 452 sq.)

² “De vez en cuando sonrío, y es que ve venir la guerra.» (*Ibid.*, 453)

³ “Los hombres de mármol” (*ILS*, 210)

⁴ “Por la tumba del cortijo / Donde está el padre enterrado” (*ILS*, 200)

⁵ “El padre, un bravo en la guerra,” (*ibid.*)

⁶ “[...] soldado / Del invasor” (*ibid.*)

Près de la tombe de la ferme
Où se trouve enterré le père
Passe le fils, soldat
De l'envahisseur : passe le fils.

Le père, un brave pendant la guerre,
Enveloppé dans son drapeau
Se lève et, d'un coup,
Fait tomber à terre son fils, mort.¹

Plutôt qu'un poème partisan célébrant l'héroïsme cubain, ces vers superposent l'image de Cuba, qui n'apparaît qu'en filigrane, et celle d'un patriotisme héroïque universel. Le geste du père n'est donc pas donné comme preuve de la valeur des Cubains, comme dans les articles de *Patria*, mais est cependant célébré et donné en exemple à méditer. Aucune leçon morale explicite ne nous est en effet dispensée par l'instance énonciative de ce court récit.

On peut rapprocher ces vers du poème XXXI :

Fils, au nom du soleil natal !
Fils, au nom du drapeau !

Eh bien, en route, fils viril :
En route tous les deux : si je meurs,
Embrasse-moi ; si c'est toi... Je préfère
Encore te voir mort que déshonoré !²

L'utilisation du présent de l'indicatif sonne ici comme un appel au lecteur, qui peut s'identifier au père ou à la figure du jeune garçon, s'imaginant fils spirituel du *je* lyrique.

¹ "Por la tumba del cortijo
Donde está el padre enterrado,
Pasa el hijo, de soldado
Del invasor: pasa el hijo.
El padre, un bravo en la guerra,
Envuelto en su pabellón
Álzase: y de un bofetón
Lo tiende, muerto, por tierra. " (*Ibid.*)

² "¡Hijo, por la luz natal!
¡Hijo, por el pabellón!
Vamos, pues, hijo viril:
Vamos los dos: si yo muero,
Me besas: si tú... ¡prefiero
Verte muerto a verte vil! " (*Ibid.*, 202)

Plutôt que d'évoquer de grandes figures du passé, cette pièce projette son lecteur dans la lutte qui approche. En outre, le nationalisme apparaît dans ces vers comme une aspiration universelle des peuples à la liberté et à la justice plutôt que l'amour d'une terre en particulier. De par son universalité, cette aspiration justifie implicitement le patriotisme cubain, et ce alors même que ce dernier n'apparaît nulle part explicitement dans ces deux poèmes.

États-Unis d'Amérique, modernité et menace impérialiste

Le combat pour l'indépendance de Cuba ne se limite pas à la lutte armée à venir contre les troupes espagnoles. Vivant aux États-Unis, Martí est pleinement conscient de la méconnaissance et du dédain communément répandus chez les Américains vis-à-vis de leurs voisins du Sud :

Il ne se passe pas de jour sans que cette presse ignorante et dédaigneuse ne nous traite de petits peuples dénués d'importance, de nations d'opérettes, de pitoyables républiques dépourvues de savoir comme de portée, de « peuples aux jambes rachitiques » – ainsi que l'écrivait hier Charles Dudley Warner au sujet du Mexique –, « rebut d'une civilisation dégénérée, sans but et sans virilité »¹.

Le contexte idéologique de ces jugements est celui de l'évolutionnisme social, appliqué aux peuples nord-américains et latino-américains. Dans son article « Histoire et "biologie" dans l' "Amérique métisse" de José Martí² », Jean Lamore nous rappelle qu'à la suite du commentaire de Buffon sur une supposée dégénérescence des espèces animales dans le Nouveau Monde³ s'est développé un mythe de l'infériorité de ces espèces, englobant l'homme. D'abord appliqué aux Indiens, puis aux métis, ce mythe s'est compliqué au XIX^e siècle de l'idée de l'infériorité de la « race latine » par rapport à la « race anglo-saxonne ». La croyance dans une incapacité des Latino-Américains, y compris sur le plan intellectuel, est tenace et Martí la combat sans relâche. Il publie par exemple dans *La América* un article

¹ José Martí, *Notre Amérique*, trad. par André Joucla-Ruau, Paris, Maspéro, « Les Textes à l'appui », 1968, P. 176.

² Jean Lamore, « Histoire et "biologie" dans l' "Amérique métisse" de José Martí », in *Cuba. Les étapes d'une libération.*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1979, p. 131 - 149.

³ « [...] j'ai observé qu'en général les espèces américaines sont plus petites que les espèces de l'ancien continent, et probablement par le concours des mêmes causes qui, dans cette même Amérique, s'opposent au développement et à l'entier accroissement, soit des quadrupèdes indigènes, soit de ceux qu'on y transportent d'ailleurs », Georges Louis Leclerc Buffon, *Œuvres complètes*, Paris, Verdière et Ladrangé, 1827, vol. XXXVI, partie 7, p. 394. Thomas Jefferson a démontré que cette hypothèse est erronée dans ses *Notes sur l'État de Virginie* (1787).

intitulé « Intelligence latine », dans lequel il rend compte des brillants résultats scolaires d'élèves sud-américains :

Il s'agit d'un collège nord-américain, dans lequel à peine un sixième des étudiants est de souche espagnole. Il n'en va pas de même pour les prix : là, on voit s'accroître la proportion et si pour un élève de langue espagnole il y en a six de langue anglaise, pour six Nord-Américains primés, six Sud-Américains le sont également¹.

En plus de relever les succès de ses compatriotes, Martí élabore une critique de l'évolutionnisme dont il rejette le déterminisme pseudo-biologique au profit d'un raisonnement historique. Dans un discours qu'il prononce en 1889 à l'attention des délégués de la Conférence américaine internationale, il analyse ainsi le poids de l'héritage colonial, « poison accumulé² » dans les veines des nations sud-américaines.

Il y a urgence pour Martí à combattre les présupposés racistes de ses contemporains. Le sentiment d'infériorité, largement intériorisé par les Sud-Américains, va souvent de pair avec une « américanolâtrie³ » et un désir d'imitation des cultures étrangères (américaines et/ou européennes) : « Nous formions une espèce de chienlit, avec nos culottes anglaises, notre gilet parisien, notre veston nord-américain, et notre toque espagnole⁴ ». L'intérêt pour le voisin anglophone est ancien : selon Julio Ramos, auteur d'une monographie sur la modernité et les rapports entre littérature et politique au XIX^e siècle, le « Nord » était déjà dans les jeunes années de Martí à La Havane l'un des modèles, avec la France, sur lequel s'appuyait le discours libéral critique du pouvoir colonial⁵. En montrant que la fascination pour les États-Unis est préjudiciable au développement de l'Amérique du Sud, car « Ni le livre européen, ni le livre yankee ne fournissaient la clef de l'énigme hispano-américaine⁶ », Martí souligne la

¹ José Martí, *La Guerre de Cuba et le destin de l'Amérique latine*, trad. Jean Lamore, Paris, Aubier Montaigne, 1973, 286 p. (« Collection bilingue »). P. 202 sq. «Es un colegio norteamericano, donde apenas una sexta parte de los educandos es de raza española. Pero en premios no: allí la parte crece, y si por cada alumno hispanoparlante hay seis que hablan inglés, por cada seis americanos del Norte premiados hay otros seis americanos del Sud.» (OC, vol. VI, 25)

² José Martí, *Notre Amérique*, 1968, *op. cit.*, P. 194. «¡Y todo ese veneno lo hemos trocado en savia!» (OC, vol. VI, 138)

³ *Ibid.* P. 290. « La vérité sur les EU », *Patria*, 23 mars 1894.

⁴ *Ibid.* P. 162. «Éramos una máscara, con los calzones de Inglaterra, el chaleco parisiense, el chaquetón de Norteamérica y la montera de España.» («Nuestra América», OC, vol. VI, 20)

⁵ Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América latina: literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de cultura económica, « Tierra firme », 1989, p. 148.

⁶ José Martí, *Notre Amérique*, 1968, *op. cit.*, P. 163. «Ni el libro europeo, ni el libro yanqui, daban la clave del

limite de l'utilisation de l'horizon nord-américain pour construire une critique de l'autorité coloniale espagnole : il ne s'agit pas en effet de se contenter de substituer un autre modèle au modèle colonial.

Les quelque trois cents chroniques nord-américaines¹ publiées par Martí dans des journaux hispanophones latino-américains comme *La Nación* de Buenos Aires, *La Opinión Nacional* de Caracas, *La Pluma* de Bogota ou encore *La América*, journal hispanophone publié à New York, sont pour lui l'occasion de donner aux Latino-Américains une vision qui ne soit pas caricaturale de la modernité américaine, notamment dans ses aspects économiques et sociaux. Dans « La guerre sociale à Chicago », par exemple, paru dans *La Nación* de Buenos Aires en 1888, Martí dépeint l'injustice sociale derrière la réussite économique, selon des termes proches de ceux de l'analyse marxiste :

[...] l'Ouest, où la prodigieuse rapidité de la croissance elle-même, en accumulant à un pôle les palais et les comptoirs, tandis qu'à l'autre elle parque la multitude misérable, dénonce clairement l'iniquité d'un système qui affame les plus laborieux, pourchasse le plus généreux, et accable le père de famille – qui a su se rendre utile – de la détresse de ses enfants².

Un an plus tôt, dans un article paru dans le même journal Martí reprenait les propos sur l'Argentine d'un certain William Eleroy Curtis, présenté comme le secrétaire d'une commission nord-américaine ayant voyagé à travers l'Amérique du Sud. Celui-ci vantait un pays moderne et en pleine croissance : « ce peuple, qui a doté ses villes de plus de téléphones et d'électricité que nous, qui les avons inventés³ ». Le journaliste offre ici aux Latino-Américains une image inversée de la fascination qu'ils éprouvent vis-à-vis des États-Unis : la modernité économique et technique est l'attribut d'un pays du Sud et l'admiration est celle du voisin du Nord.

La critique de la modernité américaine par Martí ne donne donc pas lieu à un rejet

enigma hispanoamericano.” (OC, vol. VI, 20)

¹ Ce nombre à lui seul reflète bien la curiosité infatigable de l'Amérique du Sud pour l'Amérique du Nord. Ce matériau journalistique varié, qui couvre une période de dix ans, a été réuni de manière posthume dans quatre volumes intitulés *Chroniques nord-américaines*. OC, vol. IX - XII.

² José Martí, *Notre Amérique*, 1968, *op. cit.*, P. 249. “[en el Oeste] donde la misma rapidez asombrosa del crecimiento, acumulando los palacios de una parte y las factorías, y de otra la miserable muchedumbre, revela a las claras la iniquidad del sistema que castiga al más laborioso con el hambre, al más generoso con la persecución, al padre útil con la mísera de sus hijos [...]” (OC, vol. XI, 336)

³ José Martí, *Notre Amérique*, 1968, *op. cit.*, P. 181. “[...] aquel pueblo [...] que tiene en sus ciudades más teléfonos y luces eléctricas que nosotros, sus propios inventores [...]” (OC, vol. VII, 333)

global, puisque la modernité technique n'est pas perçue de manière négative *a priori*¹. Elle est au contraire décrite avec lyrisme dans le poème « Amour de grande ville », qui fait figurer la date et le lieu de son écriture : « New York. Avril 1882 ». Le poème s'ouvre sur l'évocation de l'invention du téléphone (« comme la lumière court la voix », *VL*, 83), du paratonnerre et du ballon à gaz :

[...] sur une haute flèche
Tel un vaisseau jeté en une triste grève
S'abat la foudre, et dans une frêle nacelle,
L'homme, comme un oiseau peut traverser les airs (*ibid.*)².

Les prouesses techniques et technologiques sont comparées à des phénomènes naturels parmi les plus positifs : lumière, oiseaux, et leur invention est présentée comme une inversion de la relation de domination entre l'homme et la nature : ce n'est plus la mer qui jette le bateau sur la grève, mais le tonnerre qui est jeté sur la grève tel un bateau.

Le développement technique et économique occupe une place importante dans la chronique « Coney Island ». Les quatre hôtels de la péninsule sont décrits avec une certaine précision et Martí indique qu'ils sont sortis de terre en moins de quatre ans, accompagnés de quais, de places, de bals avec leurs orchestres, de restaurants, de musées et d'un chemin de fer aérien³. Cependant, l'évocation de l'affluence joyeuse de cette station balnéaire laisse entendre quelques accords dissonants. Si l'observateur est d'abord frappé par la joie et l'animation régnante (« aucune foule aussi joyeuse, aussi gaie, aussi bien pourvue, aussi compacte, aussi joviale [...]»⁴), il remarque bientôt une « extravagance et [une] disposition exagérée à la gaieté⁵ ». Un peu plus loin, le comportement de certaines femmes fait l'objet

¹ Martí diffère sur ce point des autres représentants du *modernismo*, et notamment de Ruben Dario.

² «Corre cual luz la voz» (*VL*, 82)

«Cual nave despeñada en sirte horrenda

Húdense el rayo, y en ligera barca

El hombre, como alado, el aire hiende.» (*Ibid.*)

³ «Los periódicos norteamericanos vienen llenos de descripciones hiperbólicas de las bellezas originales y singulares atractivos de uno de esos lugares de verano, rebosante de gente, sembrado de suntuosos hoteles, cruzado de un ferrocarril aéreo, matizado de jardines, de kioscos, de pequeños teatros, de cervecerías, de circos, de tiendas de campaña, de masas de carruajes, de asambleas pintorescas, de casillas ambulantes, de vendutas, de fuentes.» (*OC*, vol. IX, 123.)

⁴ «[...] nunca muchedumbre más feliz, más jocunda, más bien equipada, más compacta, más jovial y frenética [...]» (*ibid.*)

⁵ «[...] su extravagancia, y su exagerada disposición a la alegría [...]» (*ibid.*, 125)

d'une appréciation particulièrement sévère :

De nuit : tant de beauté ! Il est vrai que celui qui raisonne peut s'étonner de voir tant de filles mariées sans mari, tant de mères qui, leur petit sur l'épaule, se promènent au bord de l'eau, dans l'air humide, soucieuses de leur plaisir et non de ce que le souffle trop pénétrant puisse malmener la faible nature de la créature, tant de dames qui abandonnent leur progéniture à l'hôtel, dans les bras d'une revêche irlandaise et qui, au retour de leur longue promenade, ne prennent pas dans leurs bras leur enfant en pleurs, ni ne l'embrassent sur les lèvres, ni ne satisfont sa faim¹.

Mais plus que le manque de pudeur, les comportements moralement douteux² et l'individualisme égoïste, l'observateur cubain regrette surtout un manque d'idéal : « cette grande terre est vide d'esprit ». Seul le matérialisme semble motiver « ces esprits tranquilles, qui ne sont troublés que par le désir de posséder une fortune »³.

C'est à partir de ce point en particulier que Martí construit une opposition entre ce peuple nord-américain, décrit comme matérialiste et superficiel, et les peuples d'Amérique latine :

[...] il est bien connu qu'une triste mélancolie s'empare des hommes appartenant à nos peuples hispano-américains qui vivent là-bas, qui se cherchent en vain et ne se trouvent pas ; les premières impressions ont beau avoir flatté leurs sens, charmé leurs yeux, ébloui et aveuglé leur raison, l'angoisse de la solitude les possède finalement, la nostalgie d'un monde spirituel supérieur les envahit et les afflige, ils sont comme des agneaux privés de leur mère et du berger⁴.

¹ “De noche, cuánta hermosura! Es verdad que a un pensador asombra tanta mujer casada sin marido; tanta madre que con el pequeñuelo al hombro pasea a la margen húmeda del mar, cuidadosa de su placer, y no de que aquel aire demasiado penetrante ha de herir la flaca naturaleza de la criatura; tanta dama que deja abandonado en los hoteles a su chicuelo, en brazos de una áspera irlandesa, y al volver de su largo paseo, ni coge en brazos, ni besa en los labios, ni satisface el hambre a su lloroso niño.” (*Ibid.*, 127)

² Le poème « Amour de grande ville » contient lui aussi une critique des relations entre hommes et femmes. Le *je* lyrique y condamne la prostitution et les amours passagères qui semblent être la norme dans ces « temps de plaisir de rapidité » (“De gorja y rapidez los tiempos”, *VL*, 82 *sq.*) :

« On s'aime debout, dans les rues, dans la poussière

Des salles et des places : la fleur se fane

Le jour où elle est née » (*ibid.*)

(“Se ama de pie, en las calles, entre el polvo

De los salones y la plazas: muere

La flor el día en que nace”, *ibid.*).

³ “[...] aquella gran tierra está vacía de espíritu.”; “No así aquellos espíritus tranquilos, turbados sólo por el ansia de la posesión de una fortuna.” (*OC*, vol. IX, 126)

⁴ “[...] es fama que una melancólica tristeza se apodera de los hombres de nuestros pueblos hispanoamericanos que allá viven, que se buscan en vano y no se hallan; que por mucho que las primeras impresiones hayan

Selon le poète, c'est leur aspiration à l'idéal qui distingue et unit les peuples latino-américains lorsqu'on les compare aux Américains du Nord. La critique d'un progrès uniquement matériel permet ainsi de définir, par contraste, une qualité qui serait spécifiquement latino-américaine. La mise en opposition, qui est en fait une mise en valeur du Sud par rapport au Nord, est synthétisée dans une formule lapidaire : « Ces gens-là mangent en quantité ; nous, de la qualité¹ ». Comme le note la critique vénézuélienne Susana Rotker dans son ouvrage sur les chroniques américaines de Martí, « le regard de l'observateur exerce un pouvoir sur ce qui est observé (l'objet), en lui imposant les règles du jeu de son idéologie² ». La conscience de la différence, née ou tout du moins confortée dans l'observation de l'Autre, donne à Martí une fondation sur laquelle il peut construire un discours critique sur les États-Unis et le type de progrès que cette société incarne. Cette critique définit en creux un système de valeurs : aspiration à l'idéal, pudeur et retenue, empathie, autour duquel les lecteurs de *La Pluma*, journal colombien qui a publié cette chronique, et du reste de l'Amérique latine peuvent se fédérer et affirmer une différence qui ne les situe pas dans une relation d'infériorité avec leur imposant voisin.

Comme le souligne Susana Rotker, « le lieu de pouvoir est déplacé dans les chroniques [de Martí], le regard étant fixé sur New York (entité familière quoique menaçante) plutôt que sur l'autorité coloniale immédiate qu'est l'Espagne pour Cuba³ ». Martí pressentit très tôt les dangers que faisaient peser sur Cuba les vellétés impérialistes nord-américaines. Le 18 mai 1895, quelques jours avant sa mort, il écrivait à son ami Manuel Mercado : « J'ai vécu à l'intérieur du monstre et connais ses entrailles – et ma fronde est celle de David⁴ ». Martí journaliste et diplomate n'a de cesse de mettre en garde ses contemporains et compatriotes, dénonçant les projets d'annexion de Cuba avec la plus grande vigueur :

halagado sus sentidos, enamorado sus ojos, deslumbrado y ofuscado su razón, la angustia de la soledad les posee al fin, la nostalgia de un mundo espiritual superior los invade y aflige; se sienten como corderos sin madre" (*ibid.*)

¹ "Aquellas gentes comen cantidad; nosotros clase." (*Ibid.*, 127)

² Susana Rotker, *The American Chronicles of José Martí: Journalism and Modernity in Spanish America*, Hanover, N.H., University Press of New-England, 2000, x-144 p. (« Reencounters with colonialism »). P. 95.

³ Susana Rotker, *The American Chronicles of José Martí*, *op. cit.*, P. 84.

⁴ José Martí, *Notre Amérique*, 1968, *op. cit.*, P. 148. "Viví en el monstruo, y le conozco las entrañas: - y mi honda es la de David." (*OC*, vol. IV, 168)

Il est probable qu'aucun de mes compatriotes, conscient de sa dignité, n'entend voir son pays se fondre dans une nation où les responsables de l'opinion partagent, en ce qui le concerne, des préjugés excusables à la rigueur chez un politicien présomptueux ou un inconcevable ignorant¹.

Martí cherche avant tout à faire comprendre aux Cubains et aux Américains du Sud les motivations à l'œuvre dans l'intérêt des États-Unis pour leurs voisins du Sud et de la Caraïbe :

Depuis deux ans on remarque dans la presse des États-Unis un désir prononcé de connaître les pays et les ressources de notre Amérique, tenus pour le débouché naturel sinon obligatoire de la superproduction industrielle nord-américaine, sans qu'ait pour autant présidé à ces enquêtes relatives à nos richesses et à nos mœurs cette sympathie chaleureuse qui séduit nos pays foncièrement courtois et chevaleresques et nous amène, en contrepartie, à sacrifier notre propre intérêt².

Martí présente ainsi à ses compatriotes latino-américains l'exemple d'une indépendance réussie qui culmine dans un développement économique et technique enviable, tout en étant conscient que la fascination qu'exerce le modèle nord-américain sur l'Amérique du Sud constitue une menace pour cette dernière car elle aveugle les Sud-Américains quant aux velléités impérialistes de leur voisin anglophone et les détourne de leur propre développement. L'utilisation des États-Unis comme horizon politique et économique pour l'Amérique du Sud, permettant à celle-ci de se défaire de l'emprise espagnole, va donc de pair avec la mise en place d'un discours qui cherche à se départir des États-Unis d'un point de vue moral et culturel, un discours réformateur sur la modernité autour duquel peut se cristalliser un projet national, pour Cuba ou pour une entité latine supranationale dont Martí rêve de voir l'unification et qu'il appelle « Notre Amérique³ ». Dans ce double mouvement de fascination et de répulsion, Martí met en place les éléments du vocabulaire de la critique postcoloniale : indépendance politique et économique, spécificité morale et culturelle, revalorisation de

¹ *Ibid.* P. 67. “Es probable que ningún cubano que tenga en algo su decoro desee ver su país unido a otro donde los que guían la opinión comparten respecto a él las preocupaciones sólo excusables a la política fanfarrona o la desordenada ignorancia.” (*OC*, vol. I, 236)

² *Ibid.* P. 175. “De dos años se nota en los periódicos de los Estados Unidos deseo marcado de conocer los países y recursos de nuestra América, que les parece campo necesario, cuando no obligado, para los productos excesivos de las industrias norteamericanas; sin que a estas averiguaciones de riquezas y costumbres haya presidido aquella cordial afición que a nuestros países corteses y caballerescos enamora, y nos induce a sacrificar en pago de ella el propio interés [...]” (*OC*, vol. VII, 229 *sq.*)

³ Dans la conférence donnée par Martí devant les délégués d'Amérique latine présents à la Conférence américaine internationale de 1889, le poète construit un système d'opposition entre l'Amérique qui vit naître Benito Juárez et celle qui vit naître Lincoln (*OC*, vol. VI, 131 *sqq.*) Voir également l'article « Notre Amérique », publié par Martí en 1891 et traduit en français par Jean Lamore. José Martí, *La Guerre de Cuba et le destin de l'Amérique latine*, 1973, *op. cit.*, P. 155 *sqq.*

l'image d'un peuple en refusant toute soumission à une autre nation.

Césaire

La célébration des hauts faits de grandes figures noires

Toussaint Louverture

James Arnold analyse la représentation de la négritude dans le *Cahier d'un retour au pays natal* comme s'organisant selon le rythme ternaire de la dialectique. Au sein de cette structure, l'évocation de la figure de Toussaint Louverture constitue selon lui un moment de « synthèse provisoire où la négritude est promue à une position de splendide gloire du passé¹ ». Le héros de Saint-Domingue apparaît quelques strophes après la description élogieuse de son île comme le lieu « où la négritude se mit debout pour la première fois et dit qu'elle croyait à son humanité » (24). Il est décrit dans la cellule du fort de Joux où Bonaparte l'a fait enfermer :

c'est un homme seul emprisonné de blanc

c'est un homme seul qui défie les cris blancs de la mort blanche

(TOUSSAINT, TOUSSAINT LOUVERTURE)

c'est un homme seul qui fascine l'épervier blanc de la mort blanche (25).

Après l'évocation de la misère caractérisant la Guadeloupe et la Martinique (« la Guadeloupe de même misère que nous »), des pratiques américaines de lynchage (« la Floride où d'un nègre s'achève la strangulation ») et de « la Mort fauch[ant] à larges andains » (24) en Afrique, la représentation de Louverture emprisonné dans le Jura continue la série des victimes noires. Toutefois, à la différence des « Putréfactions monstrueuses de révoltes inopérantes » (25) évoquées quelques vers plus haut, sa révolte a finalement été victorieuse, même s'il y laissa la vie. Le général incarne la fierté et la force : il « défie » la mort qui le menace, la « fascine » également et se tient debout, « dressé contre les eaux du ciel » (26). L'image de la « mort blanche », métaphore de la neige et du froid qui ont semble-t-il tué Louverture à petit feu², repose sur une inversion du symbolisme occidental traditionnel des

¹ «a provisional synthesis in which blackness is promoted to a position of splendid past glory [...]». Albert James Arnold, *Modernism and Negritude. The Poetry and Poetics of Aimé Césaire*, 1981, *op. cit.* P. 156.

² Les causes exactes de la mort de Louverture demeurent aujourd'hui encore inconnues. Selon C. L. R. James, « Bonaparte n'a pas fait assassiner Toussaint, car il craignait les répercussions qu'un procès et une

couleurs qui associe la mort au noir. À cette tradition occidentale, Césaire préfère le symbolisme commun à l'Asie et à une partie de l'Afrique, régions dans lesquelles le blanc est couleur de mort et de deuil¹. Plus généralement, le blanc, valeur suprême selon la hiérarchie raciste, se voit attribuer des caractères péjoratifs. Habituellement symbole de lumière et de pureté, c'est ici ce qui emprisonne et qui tue. Le champ sémantique négatif est étoffé dans le reste de la strophe : « la mer inféconde de sable blanc » (26) associe blanc et stérilité, nouvelle image de mort. Le « cheval blanc » est une image de liberté et de puissance, mais qui se trouve ironiquement déniée par l'enfermement : « la mort galope dans la prison comme un cheval blanc » (26). Enfin, dans l'image de la « blanche mare de silence » (26), le silence suggère encore la mort. L'association de cette dernière à la blancheur tend à la fois à dénoncer l'œuvre de mort perpétrée par la colonisation et l'esclavage organisés et systématisés par l'Occident, remettant ainsi en question la valorisation du Blanc dans l'échelle raciale, mais également à figurer la puissance du Blanc. En associant le défi contre l'autorité blanche (l'épervier, figure dégradée de l'aigle napoléonien) à un défi contre la mort, l'image poétique souligne l'immensité et la difficulté de la tâche. La figure de Louverture n'en apparaît dès lors que plus grande. C'est finalement la mort qui s'affaiblit et rend l'âme : « la mort galope », « la mort hoquette », « la mort décroît », « la mort vacille », « la mort expire dans une blanche mare de silence » (26). La mort de la mort, image provocante, renverse la vérité historique : c'est l'épervier qui succombe dans ces vers et non le général noir, pourtant décédé à Joux mais dont la fin n'est nulle part évoquée. Pour le lecteur qui a en tête la biographie de l'ancien esclave, les connaissances historiques se superposent à la représentation poétique et la mort de Louverture coïncide dans son esprit avec celle de l'épervier. Le héros de Saint-Domingue paraît ainsi emporter avec lui dans la tombe la puissance de destruction qui l'a annihilé. La victoire du héros se manifeste précisément au moment de son apparent échec, l'incarcération puis la mort du personnage historique ne pouvant empêcher la disparition d'un certain ordre du monde, qui peut alors renaître sous une forme nouvelle.

exécution capitale n'eussent pas manqué de provoquer à Saint-Domingue. Pourtant, comme il fallait s'en débarrasser, il décida de le faire mourir à petit feu grâce aux mauvais traitements, au froid, aux privations. C'est sur les instructions expresses de Bonaparte que ses geôliers l'humilièrent [...] réduisirent sa nourriture et, l'hiver venu, sa ration de bois. » C. L. R. James, *Les Jacobins noirs. Toussaint Louverture et la Révolution de Saint-Domingue*, trad. Pierre Naville, 1980, Paris, Éditions Amsterdam, 2008, 402 p. P. 345 sq.

¹ Notamment en Nouvelle-Guinée. « Blanc », Jean Chevalier et Alain Gheerbrandt, *Dictionnaire des symboles*, 1982, *op. cit.*

Césaire reprendra et développera cette conception du martyr politique dans son ouvrage d'histoire, *Toussaint Louverture. La Révolution française et le problème colonial*, paru pour la première fois en 1960. Le chapitre consacré à l'arrestation du général est intitulé « Le sacrifice » et Césaire y décrit l'acceptation par Louverture de l'invitation qui lui a été envoyée par le général de division Brunet non comme un manque de discernement concernant les intentions dudit général, mais au contraire comme un acte politique révélant une clairvoyance supérieure :

Ce rôle de martyr, Toussaint l'accepta, mieux, alla au-devant de lui, parce qu'il le croyait indispensable en effet. [...]

Oui, ce voyage qui le conduisait à la captivité et à la mort, il le conçut comme son dernier acte politique et, sans doute, un des plus féconds.¹

Non seulement Louverture a-t-il parfaitement saisi ce que cache Brunet derrière son « inquiétante politesse² » mais il est de surcroît capable d'imaginer, par-delà son arrestation, l'avenir d'une Haïti que sa disparition de la scène politique permettra de rassembler : « Toussaint gênait donc. Alors, disparaître, pour unir. Disparaître pour ressouder les forces haïtiennes³ ». Le martyr offre donc volontairement sa vie, permettant ainsi que triomphe la cause qu'il défend. Son sacrifice est conçu comme un moment fondateur dans l'éclosion de la nation politique haïtienne.

Les quelques lignes citées ci-dessus donnent un aperçu du ton et de la méthode employés par Césaire pour décrire son personnage historique. L'hypothèse, et notamment l'hypothèse concernant les intentions de Louverture, tient une part importante dans son analyse. Le poète historien semble avoir un accès privilégié aux pensées du personnage : « il se pénétrait peu à peu de cette idée que sa disparition seule pouvait parfaire [son œuvre]⁴ ». Interprète des intentions du personnage historique, Césaire s'inscrit par ailleurs dans la tradition du discours historique inspiré de l'hagiographie, que dénote l'emploi du terme « martyr » dans la citation ci-dessus. Tout au long de la troisième partie, consacrée à « La révolution nègre », les commentaires laudatifs abondent pour décrire Louverture. Le chapitre « Stratégie et tactique » insiste par exemple sur l'intelligence politique du personnage :

¹ Aimé Césaire, *Toussaint Louverture. La Révolution française et le problème colonial*, Paris, le club français du livre, 1960, 289 p. P. 267 sq.

² *Ibid.* P. 263.

³ *Ibid.* P. 267.

⁴ *Ibid.* P. 266.

« Toussaint était trop intelligent, trop intuitif aussi pour ne pas sentir que ce qui se cachait derrière le libéralisme des formes, c'était la dépendance [...] ¹ », tandis que le chapitre « Apprentissage » évoque son « tact psychologique très sûr ² ». Ailleurs, Césaire met en avant ses rares qualités d'analyse : « Une circonstance exceptionnelle, inattendue de tous, mais certainement pas de Toussaint [...] ³ ». Louverture apparaît comme doté de multiples qualités par lesquelles il se distingue du commun des mortels. Dès lors, ses changements de cap, son ralliement d'un temps à la royauté, puis à la République française avant d'embrasser la défense de la liberté et l'égalité des Noirs contre Bonaparte doivent être analysés, non comme les errements d'un homme en proie au doute, commettant des erreurs, ou encore comme le cheminement sinueux d'un homme n'ayant pas de but défini en vue, mais comme une pratique raisonnée du compromis au service de la réalisation d'une œuvre unique : « Toussaint, à travers toutes les étapes intermédiaires et les compromis imposés par le développement historique, ne perdit jamais de vue le but final : la libération des nègres ⁴ ».

Parallèlement à cette héroïsation du personnage, Césaire s'attache également à produire un discours rigoureux, en étayant fréquemment ses propos sur la lecture de documents d'époque, par exemple des lettres écrites par Louverture, ou sur les travaux antérieurs qui lui ont été consacrés : « Je trouve confirmation de mon hypothèse dans Gragnon-Lacoste ⁵ ». Ces précautions prises pour respecter la rigueur du discours scientifique témoignent du souci d'écrire un ouvrage d'histoire dont on ne puisse balayer les analyses d'un revers de main en arguant du caractère résolument engagé de la présentation du personnage. Césaire prend en compte les critiques prévisibles et y répond par avance :

Je n'irai pas jusqu'à dire que la reddition de Toussaint fut une manière de *devotio* à l'antique : l'abandon d'une vie, celle d'un chef, en un acte de foi, pour le salut du peuple. J'y vois mieux qu'un acte mystique : un acte politique ⁶.

Cet appel implicite au lecteur demandant à celui-ci de ne pas réduire son propos à sa seule dimension hagiographique est également pour Césaire une manière d'en énoncer le caractère visionnaire : non seulement sa clairvoyance, qui l'apparente à son personnage, lui permet-elle de cerner les intentions de Louverture, mais elle lui permet également de

¹ *Ibid.* P. 208.

² *Ibid.* P. 166.

³ *Ibid.* P. 177.

⁴ *Ibid.* P. 175.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.* P. 267 sq.

comprendre la véritable valeur historique de ses actes. En transmettant cette connaissance à ses lecteurs, Césaire s'inscrit dans la filiation du héros de Saint-Domingue, en héritier de ses combats.

Louis Delgrès

Le poème « Mémorial de Louis Delgrès », publié dans le recueil *Ferrements*, est précédé de deux épigraphes. La première, tirée du *Larousse* du XIX^e siècle, rappelle que Delgrès fut le « dernier défenseur de la liberté des noirs à la Guadeloupe¹ » et loue son courage dans la bataille. La seconde, extraite d'un discours de Jean-Jacques Dessalines, célèbre « le brave et immortel Delgrès emporté dans les airs avec les débris de son fort plutôt que d'accepter les fers ». Grâce à ces deux sources, Césaire rappelle qui est ce Delgrès auquel il élève un monument littéraire : né en Martinique, ce colonel métis combattit en Guadeloupe les troupes de général Richepanse, envoyées par Bonaparte en 1802 pour rétablir l'esclavage dans l'île. Les épigraphes apportent également quelques précisions sur les combats : « La Guadeloupe saccagée et détruite, ses ruines encore fumantes du sang de ses enfants, des femmes et des vieillards passés au fil de l'épée ». Jean-Jacques Dessalines décrit dans les lignes ci-dessus la cruauté montrée dans la bataille par l'envoyé de Bonaparte, là où l'extrait du *Larousse* se contente d'évoquer « les boulets du général Richepanse ». Les deux discours, historiographique et politique, se complètent donc pour célébrer la justesse de la cause défendue par le « guerrier magnanime » (Dessalines) et dénoncer l'inhumanité des Français menant « l'odieuse expédition » (*Larousse*).

La fonction de célébration du personnage historique déjà remplie par les épigraphes se retrouve dans le poème lui-même, lequel loue l'obstination et le courage de Louis Delgrès :

et je chante Delgrès qui aux remparts s'entête
trois jours Arpentant la bleue hauteur du rêve
projeté hors du sommeil du peuple [...]².

Surhumain, sa force morale fait de lui un roc, capable de résister à l'explosion qui emporta le morne Matouba : « Tout trembla sauf Delgrès³ ». Césaire rend également hommage à son compagnon d'armes, Ignace, décrivant son habileté dans la bataille : « le souple bond d'Ignace égrenant essoufflée / par cannaies et clérodendres la meute

¹ Aimé Césaire, *P*, 356. *Ibid.* pour toutes les citations extraites des épigraphes.

² *Ibid.* P. 358.

³ *Ibid.* P. 359.

colonialiste¹ », puis évoquant sa mort. La fonction de célébration rejoint ici la fonction narrative du poème. La chute de son camarade annonce en effet la fin de Delgrès :

Mais quand à Bainbridge Ignace fut tué que l’oiseau charognard du hurrah colonialiste
eut plané son triomphe sur le frisson des îles

Alors l’Histoire hissa sur son plus haut bûcher
la goutte de sang que je dis [...]².

Les strophes centrales du poème reposent sur une trame narrative retraçant le déroulement des événements qui ont conduit le héros de la rébellion (« un poing surgit / qui cassa le brouillard³ ») à la mort (« O Mort, vers soi-même le bond considérable / tout sauta sur le noir Matouba⁴ »). Césaire en retrace les principaux moments : d’abord trois jours d’affrontement entre Delgrès et le général Gobert, chargé de débarquer de nouvelles troupes venues de France pour mater la révolte et appuyé par le mulâtre Pélage :

trois jours tu vis contre les môles de ta saison [...]
maintenir dans l’exacte commissure de leur rage impuissante
Gobert et Pélage les chiens colonialistes⁵.

La désignation exacte, par l’emploi des noms propres, des acteurs de cet événement historique et des lieux qui en furent le théâtre (le « Fort Saint-Charles⁶ », cité plus bas, ainsi que le « Morne Matouba ») situe la geste héroïque dans le temps identifiable de l’Histoire plutôt que dans le temps immémorial du mythe. L’absence de dates dans le poème est compensée par leur présence dans la première épigraphe, ainsi que par l’emploi du terme « prairial⁷ », issu du calendrier révolutionnaire, lequel situe les faits dans le contexte plus large de la Révolution française. Après que les Noirs insurgés ont réussi à tenir tête à leurs assaillants (Ignace parvenant à semer « la meute colonialiste » dans la campagne et Delgrès s’entêtant sur les remparts), la mort d’Ignace marque la première victoire ennemie (le « hurrah colonialiste » qui plane sur l’île). Delgrès abandonne alors le fort pour trouver refuge sur le morne Matouba (« Lieu abrupt. Nom abrupt et de ténèbres⁸ ») où il se suicide à l’explosif

¹ *Ibid.* P. 358.

² *Ibid.* P. 359.

³ *Ibid.* P. 357.

⁴ *Ibid.* P. 359.

⁵ *Ibid.* P. 358.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.* P. 359.

avec ses hommes plutôt que de se rendre. Le poème est ici plus suggestif qu'il n'expose les faits avec précision et le lecteur qui ne connaît pas les détails de l'histoire pourrait aussi bien penser que le fort est situé sur le morne. Comme les évocations de l'esclavage dans le *Cahier d'un retour au pays natal*, cette écriture de l'Histoire n'a donc pas vocation à se substituer au discours historique¹.

À l'orée du poème, l'épigramme tirée du *Larousse* annonçait que la lutte de Delgrès était sans espoir dès son commencement : « Sans illusion sur l'issue certaine d'une lutte qu'il avait acceptée, non provoquée² ». Pourtant, son acte de résistance à l'oppression coloniale est présenté comme porteur d'espoir :

trois jours il vit Delgrès de sa main épeleuse de graines ou de racines
maintenir dans l'exacte commissure de leur rage impuissante
Gobert et Pélage les chiens colonialistes³

Graines et racines symbolisent en effet l'espoir d'une moisson future tandis qu'un peu plus haut l'image des lucioles luisant dans la nuit (« je heurte la précise épaisseur de la nuit / d'un rucher extasié de lucioles...⁴ ») suggère un espoir opiniâtre au milieu de conditions défavorables. L'image du brouillard brisé par le surgissement d'un poing repose sur une opposition similaire :

un brouillard monta
le même qui depuis toujours m'obsède
tissu de bruits de ferrements de chaînes sans clefs
d'éraflures de griffes
d'un clapotis de crachats

un brouillard se durcit et un poing surgit
qui cassa le brouillard
le poing qui toujours m'obsède⁵

À l'instar de la lumière des lucioles trouant l'obscurité de la nuit, le poing fissure le mur d'opacité créé par le brouillard enserrant les îles antillaises. La prise des armes par les métis et les Noirs de la Guadeloupe pour défendre leur liberté est présentée comme

¹ Voir *supra*, chapitre trois, p. 248 *sqq.*

² *Ibid.* P. 356.

³ *Ibid.* P. 358.

⁴ *Ibid.* P. 357.

⁵ *Ibid.*

introduisant dans l'Histoire une brisure :

O Briseur Déconcerteur Violent

Je chante la main qui dédaigna d'écumer
de la longue cuillère des jours
le bouillonnement de vesou de la grande cuve du temps¹

Comme dans la présentation de l'arrestation du général noir dans *Toussaint Louverture*, le sacrifice volontaire de sa vie et de celle de ses soldats par le héros est ainsi érigé au rang de moment fondateur. Plutôt que la victoire ou la défaite militaire, c'est la lutte contre l'oppression et la renaissance de l'espoir qu'elle permet qui ont dans ce poème valeur d'évènement historique. Delgrès oppose aux bruits des chaînes de l'esclavage la musique de son violon, dont il joue « pour animer ses soldats » et dont le *je* lyrique se fait l'écho par son propre chant :

et je chante

mais de toute la trompette du ciel plénier et sans merci
rugi le tenace tison hâtif
lointainement agi par la rigueur téméraire de l'aurore² !

Ici encore, le poète s'inscrit dans la filiation de son héros, donnant par là pour fondation à son propre combat une réalité historique incontestable.

La diffusion d'une histoire occultée

Comblent les lacunes du « schœlcherisme officiel »

Le caractère elliptique et suggestif de la narration poétique qui occupe les strophes centrales de « Mémorial de Louis Delgrès » permet à la fois de rendre compte de l'évènement et, le cas échéant, de renvoyer le lecteur à sa méconnaissance du sujet. Or, ce n'est pas l'ignorance ou l'incompétence de celui-ci qui est mise en cause par Césaire mais les silences de l'histoire officielle :

Delgrès point n'ont devant toi chanté
les triomphales
flûtes ni rechigné ton ombre les citernes [...] ³.

Le poète rappelle que le héros ne fait l'objet d'aucune célébration, populaire ou

¹ *Ibid.* P. 360.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

institutionnelle. Il est au contraire tombé dans un oubli duquel le *je* lyrique le tire, « soulevant ce nom hors maresmes¹ », c'est-à-dire hors du marécage où il s'est perdu. Célébration des hauts faits de ce personnage historique, le poème est également un monument élevé à sa mémoire.

En « [...] soulevant hors silence le socle de ce nom² », Césaire dénonce implicitement le « raturage de l'histoire collective³ » décrit par Édouard Glissant dans son *Discours antillais*. Selon l'analyse de celui-ci :

[...] Delgrès fut vaincu une seconde fois par la ruse feutrée de l'idéologie dominante, qui parvint pour un temps à dénaturer le sens de son acte héroïque et à l'effacer de la mémoire populaire. Ainsi la proclamation du gouvernement français aux esclaves martiniquais (mars 1848) affirme que les Guadeloupéens ont *eux-mêmes réclamé* le rétablissement de l'esclavage en 1802⁴.

La « ruse feutrée de l'idéologie dominante » dénoncée par Glissant prend notamment la forme de ce que Césaire décrit dans un discours à ses administrés de Fort-de-France comme un « schœlcherisme officiel⁵ » (discours du 22 mai 1971) :

[...] depuis quelques temps [...] les officiels de la V^e République, véritables imposteurs, sont repartis à la conquête de Schœlcher et fêtent Schœlcher à leur manière, c'est-à-dire sans le peuple bien sûr mais avec préfets, généraux et amiraux.

Eh bien ce Schœlcher ce n'est pas le nôtre et je dois à la vérité de dire qu'il n'a avec le vrai Schœlcher qu'un rapport très lointain.

Quant au vrai Schœlcher [...] il se fut bien gardé de passer sous silence le rôle de ces combattants de l'ombre et de la nuit que furent les nègres marrons et les insurgés nègres.⁶

Selon la spécialiste de l'histoire des abolitions Nelly Schmidt, « le principe assimilateur républicain [...] mis en œuvre, à partir de 1848, sous l'impulsion de Schœlcher, fut étroitement associé à celui de l'« oubli du passé »⁷ ». Elle rappelle par exemple que :

en 1948, le 100^e anniversaire de l'abolition de l'esclavage [...] prit, sur le plan historique, des allures

¹ *Ibid.* P. 361.

² *Ibid.* P. 357.

³ Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997, 839 p. (« Folio essais »). P. 224.

⁴ *Ibid.*

⁵ Aimé Césaire, « Discours du 22 mai 1971 à Fort-de-France ». [En ligne :

<http://patrimoinemartinique.free.fr/discoursaimecesaire.htm>] Consulté le 19 juillet 2012.

⁶ *Ibid.*

⁷ Nelly Schmidt, « Commémoration, histoire et historiographie : À propos du 150^e anniversaire de l'abolition de l'esclavage dans les colonies françaises », *Ethnologie française*, vol. 29 / 3, juillet 1999, p. 453-460. P. 457.

d'hommage exclusif à la République généreuse et libératrice que représentait Victor Schœlcher¹.

Un an plus tard, alors que « la guerre d'Indochine conduisait les autorités françaises à célébrer le lien unissant la France et ses colonies [...] Schœlcher parut, cette fois encore, être l'homme-symbole providentiel² » et sa dépouille fut transférée au Panthéon. Schœlcher incarnait un mythe, celui « des deux France, celle des planteurs conservateurs nostalgiques de l'esclavage et celle de la République libératrice³ ». En célébrant sa mémoire, la République s'offrait une caution morale : présenter l'abolition comme l'octroi bienveillant de la liberté aux esclaves par la métropole permettait de racheter la faute morale de l'esclavage qui entachait l'Histoire de France au profit d'une République apparaissant dès lors comme un régime juste, corrigeant les fautes des régimes précédents. Mais pour Nelly Schmidt, un tel mythe « masque [...] un processus historique en réalité plus complexe⁴ ».

Césaire s'attache à rendre compte de cette complexité et à mettre en lumière le rôle joué par les Noirs dans ce long processus historique. Jusqu'à la publication de « Mémorial de Louis Delgrès » en 1958 dans la revue *Présence africaine* puis au Seuil en 1960⁵, seules une rue Delgrès, baptisée au début du siècle dernier à Pointe-à-pitre, et une plaque commémorative apposée au pied du morne Matouba en 1948 rendaient hommage à l'insurgé⁶. Grâce à ce poème, œuvre d'un auteur reconnu et membre de l'Assemblée nationale française, l'histoire de Delgrès a pu quitter le rivage de la Guadeloupe pour atteindre le reste des Antilles et la métropole française. Césaire a ainsi aidé à briser « la gangue que le lacs colonial avait tissée au long des côtes [des pays antillais]⁷ » décrite par Glissant, si bien que celui-ci pouvait se réjouir en 1976 de ce que « Aujourd'hui pourtant, nous entendons le fracas

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Nelly Schmidt, « Victor Schoelcher. Une vie, un siècle ». [En ligne :

http://www.senat.fr/evenement/victor_schoelcher/engagements.html] Consulté le 14 novembre 2012.

⁵ Première parution dans *Présence africaine*, n° 23, décembre 1958-janvier 1959. Le poème est ensuite republié dans le recueil *Ferremets*, Éditions du Seuil, 1960.

⁶ « Jean-Luc Bonniol, De la construction d'une mémoire historique aux figurations de la traite et de l'esclavage dans l'espace public antillais. Façonner le passé. Représentations et cultures de l'histoire. ». [En ligne : http://classiques.uqac.ca/contemporains/bonniol_jean_luc/construction_memoire_historique/construction_memoire_texte.html] Consulté le 9 novembre 2012.

⁷ Édouard Glissant, *Le discours antillais*, 1997, *op. cit.*

de Matouba¹ ».

En complément de la vision centrée sur l'hexagone du « schœlcherisme officiel », le poète s'attache donc à combler certaines lacunes dans la connaissance de l'histoire des Antilles.

Si Delgrès incarne de manière éclatante le désir de liberté et la capacité des Noirs à la résistance et à la rébellion, d'autres insurrections et actes de résistance restèrent anonymes. Ce sont les « combattants de l'ombre et de la nuit » évoqués par Césaire dans son discours du 22 mai 1971. Le député-maire rappelait ce jour-là aux Foyalais que Schœlcher avait comptabilisé quatre insurrections de Noirs entre 1811 et 1841. Ces mouvements culminèrent finalement dans les révoltes du 22 mai 1848 qui forcèrent les autorités à promulguer la loi d'abolition du 27 avril. Selon Césaire :

On peut affirmer que seule l'*action* violente des masses martiniquaises empêcha le recul et convainquit les colons [...]

Seule la force révolutionnaire pouvait contenir la contre-force révolutionnaire.

C'est à la Martinique que les forces populaires entrèrent en action.

Le 22 mai, des attroupements se forment à Fort-de-France.

Des émeutes éclatent [...]².

Non content de commémorer ce soulèvement, son discours en souligne le caractère décisif au regard du contexte politique. Mais il s'agit également d'un discours d'inauguration, Césaire dévoilant une statue de l'artiste martiniquais René Corail représentant une femme noire, l'arme à la main³. Au monument verbal à Delgrès s'ajoute donc un monument de pierre aux révoltés anonymes. Écriture poétique et action politique se rejoignent ici pour élever aux combattants noirs pour la liberté les monuments qui manquaient aux Antilles pour faire pendant aux statues de Schœlcher, comme celle située devant le Palais de Justice de Fort-de-France, qui est selon le député-maire « à sa manière à la gloire du Blanc libérateur⁴ ». Césaire complète ainsi certains manques dans l'analyse de Schœlcher. Alors que ce dernier présentait les exemples de révoltes comme une preuve de l'inhumanité de l'esclavage et de l'humanité

¹ *Ibid.* Le chapitre « La querelle avec l'Histoire » dont est extraite cette citation est daté par l'auteur de 1976, date à laquelle il en a communiqué le contenu lors d'un colloque en Jamaïque (cf. note de l'auteur, P. 222).

² Aimé Césaire, *Victor Schœlcher et l'abolition de l'esclavage suivi de Trois discours*, Lectoure, Éd. le Capucin, 2004, 90 p. P. 39.

³ Aimé Césaire, « Discours du 22 mai 1971 à Fort-de-France », *op. cit.*

⁴ *Ibid.*

des esclaves¹, Césaire nous propose d'y voir la preuve de leur capacité à mettre en œuvre une action politique construite et efficace. Le poète prend appui sur le discours de Schœlcher, bénéficiant par là même de son aura, et l'utilise comme levier pour faire entendre ses propres idées qui prolongent et complètent la pensée de l'abolitionniste.

En mettant en lumière de la figure de Louverture et le rôle majeur joué par les Noirs dans l'obtention de leur libération, que ce soit à Saint-Domingue/ Haïti ou un demi-siècle plus tard en Martinique, le poète oppose un démenti flagrant à l'idée d'une émancipation accordée généreusement par une République exemplaire. Le sous-titre de cet ouvrage, *La Révolution française et le problème colonial*, laisse entendre d'emblée qu'il sera question de la France avant d'être question d'Haïti, le nom de l'île étant absent aussi bien sous sa forme nominale qu'adjectivale. La première et la seconde parties du volume, abondamment documentées, font une large place à la restitution des débats parlementaires durant lesquels ces questions furent discutées. Grâce à de très nombreuses et longues citations, l'historien donne à entendre les différents arguments des députés. Il révèle ainsi des pages sombres de l'histoire de la Révolution française en rapportant les propos colonialistes, esclavagistes et racistes de Moreau de Saint-Méry² ou de l'abbé Maury³ volontiers oubliés au profit des déclarations humanistes de Robespierre ou de l'abbé Grégoire. Il décrit par ailleurs les tergiversations et les compromis des différentes assemblées appelées à se prononcer sur la question coloniale. Il rapporte par exemple qu'après trois jours de débats passionnés, la Constituante décrète que :

le Corps législatif ne délibèrera jamais sur l'état politique des gens de couleur qui ne seraient pas nés de père et de mère libres, sans le vœu préalable, libre et spontané des colonies [...] mais que les gens de couleur nés de père et de mère libres seront admis dans toutes les assemblées paroissiales et coloniales futures [...]⁴.

Pour l'historien, « l'irrésolution même de la majeure partie de l'Assemblée, et la lassitude générale [avaient] préparé les voies du compromis » et l'amendement finalement adopté est le reflet de cette indécision : « trop pour les uns et trop peu pour les autres »⁵.

¹ Voir par exemple, Victor Schœlcher, *Des colonies françaises : Abolition immédiate de l'esclavage*, Pagnerre, 1842, 512 p. (« Toute révolte est à nos yeux non seulement légitime, mais respectable », P. 125)

² Aimé Césaire, *Toussaint Louverture. La Révolution française et le problème colonial*, 1960, *op. cit.* Voir notamment P. 78 *sq.*

³ *Ibid.* Voir notamment P. 83 *sqq.*

⁴ *Ibid.* P. 93.

⁵ *Ibid.*

Plutôt que de proposer une analyse manichéenne de la question coloniale qui distinguerait les hommes de bien des hommes d'intérêt, Césaire en fait un enjeu central de la Révolution :

À l'occasion de la question coloniale, la Révolution française avait commencé à s'affronter elle-même, et, en se confrontant avec les principes dont elle était née, à se cliver, donc à se définir¹.

En ce sens, les interventions de Robespierre sont fondamentales puisqu'elles posent enfin la question « dans toute son ampleur et sa vraie dimension² », l'arrachant définitivement au domaine du débat de spécialistes. Césaire rapporte donc ses propos *in extenso* « Dès le moment où dans un de vos décrets, vous aurez prononcé le mot esclaves, vous aurez prononcé et votre propre déshonneur et le renversement de votre constitution [...]³ ». À la citation succède une analyse qui oriente l'interprétation du lecteur et lui suggère des pistes de réflexion qu'il n'aurait peut-être pas envisagées :

Pas énorme : pour la première fois, la question était posée dans toute son ampleur et sa vraie dimension. La question coloniale. Mais aussi la question de la Révolution elle-même. Jusque-là la Révolution se présentait comme un bloc. Le débat colonial introduit dans la Révolution sa propre contradiction, donc une ligne nodale d'un côté, ceux qui veulent arrêter la Révolution ; de l'autre ceux qui veulent la continuer et l'étendre. Par là, la Révolution se révèle à elle-même [...].⁴

Par le clivage qu'elle suscite au sein de l'Assemblée, la question de l'abolition de l'esclavage se révèle un véritable moteur grâce auquel la Révolution peut prendre conscience d'elle-même et évoluer. En ce sens, l'abolition n'est pas tant une émanation logique et naturelle des idéaux de la Révolution française que la Révolution menée à son terme grâce à l'action des Noirs d'Haïti. La défense par les armes de l'abolition obtenue de Sonthonax permet aux idéaux universels de s'incarner dans une réalité particulière. La révolte de Saint-Domingue est donc une véritable Révolution digne de figurer aux côtés de la Révolution française dans les livres d'histoire⁵. Les Noirs d'Haïti retrouvent ainsi dans le panorama historique de Césaire le rôle d'acteurs non seulement de leur histoire locale, mais également de l'histoire mondiale tandis que l'œuvre émancipatrice de la Révolution française est étudiée

¹ *Ibid.* P. 80.

² *Ibid.* P. 87.

³ *Ibid.* P. 86.

⁴ *Ibid.* P. 87.

⁵ Voir à ce sujet l'ouvrage de l'historien haïtien Michel-Rolph Trouillot, *Silencing the Past Power and the production of History*, Boston, Beacon Press, 1995, 191 p. Selon son analyse, la plupart des historiens omettent de parler de la Révolution de Saint-Domingue et, lorsqu'ils le font, « tendent à éviter les termes tels que “révolution”, utilisant plutôt les mots “insurgés”, “rebelles”, “bandes” et “insurrection” ». P. 15.

dans sa complexité et ses limites.

La diffusion de l'histoire d'Haïti et de l'image du roi Christophe, contre le « blocus idéologique¹ » imposé à l'île

L'étude de Césaire sur Toussaint Louverture s'inscrit dans une tradition historiographique ancienne. Victor Schœlcher lui avait consacré une monographie en 1889, intitulée *Vie de Toussaint Louverture*, et le XX^e siècle a vu la publication de plusieurs ouvrages d'importance sur le sujet comme *Les Jacobins noirs : Toussaint Louverture et la Révolution de Saint-Domingue* du Trinidadien C. L. R. James, paru en 1938 et réédité en 1963², ou encore *Silhouettes de nègres et de négrophiles* du Haïtien Jean Price Mars, publié à Paris par les éditions Présence africaine en 1960. Avec *La Tragédie du roi Christophe*, Césaire aborde un aspect moins connu de l'histoire d'Haïti. Troisième « père de la nation », avec Toussaint Louverture et Jean-Jacques Dessalines, aux côtés desquels il a combattu, la figure d'Henri Christophe n'a pas le même prestige en dehors d'Haïti que celle de Louverture, volontiers désigné comme le « Spartacus noir » dont l'abbé Raynal prédisait la venue ou encore comparé à Bonaparte³. Or, comme le fait remarquer Daniel-Henri Pageaux dans *Images et mythes d'Haïti* :

le propos [de Césaire] suppose un public « non caraïbe ». Dès le début, le « si vous voulez » ou le « c'est-à-dire » matérialisent, entre autres effets, la nécessité d'une traduction et d'une exposition pédagogique [...]⁴.

La figure du « présentateur-commentateur » qui intervient à l'issue du prologue pour en expliquer le contenu donne en effet au spectateur non caraïbe les clés susceptibles de lui manquer pour saisir le contexte historique de la pièce qu'il s'apprête à voir. Il rappelle par exemple que l'île d'Haïti était « jadis colonie française sous le nom de Saint-Domingue⁵ », ainsi que la « part éminente » prise par Christophe dans « la lutte pour la libération de son

¹ Édouard Glissant, *Le discours antillais*, 1997, *op. cit.* P. 224.

² C. L. R. James, *The Black Jacobins : Toussaint Louverture and the San Domingo Revolution* (1938).

³ Ces deux comparaisons sont notamment véhiculées par C. L. R. James dans *The Black Jacobins*. Le titre de l'ouvrage de Percy Waxman, *The Black Napoleon : The Story of Toussaint Louverture* (1931), illustre également cette tendance à comparer les deux figures historiques.

⁴ *Images et mythes d'Haïti : El Reino de este mundo, Alejo Carpentier, La Tragédie du Roi Christophe, Aimé Césaire, Îles de tempête, Bernard Dadié*, éd. Daniel-Henri Pageaux, Paris, l'Harmattan, 1984, 237 p. P. 109.

⁵ Aimé Césaire, *La Tragédie du roi Christophe*, 1970, Paris / Dakar, Présence africaine, 2007, 153 p. P. 14.

pays, sous la direction de Toussaint Louverture » et qui l'amena naturellement à succéder « au premier chef de l'État haïtien, Dessalines [...] le « fondateur » »¹. À ce panorama historique s'ajoutent des transpositions permettant au spectateur de mieux cerner les personnages ou les situations. Ainsi, la position d'esclave-cuisinier de Christophe avant l'abolition de l'esclavage dans l'île est rapportée à une catégorie esclavagiste, celle des « nègres à talents », que le présentateur compare à une position sociale et professionnelle moderne, celle de l'ouvrier spécialisé : « Il faisait partie de ce que l'on appelait à Saint-Domingue, les “nègres à talents”, c'est-à-dire quelque chose comme un ouvrier spécialisé² ». Tout est ainsi mis en œuvre pour permettre au spectateur non-haïtien de pouvoir comprendre la pièce qui va suivre. Et, de fait, après sa publication à Paris en 1963, c'est en Europe que fut d'abord joué *La Tragédie du roi Christophe* : la première représentation fut donnée en 1964 à Salzbourg, suivie d'une tournée européenne passant notamment par le théâtre parisien de l'Odéon en 1965³. C'est donc devant un public français et européen que Césaire va dans un premier temps représenter l'histoire d'Haïti, et plus particulièrement la période qui s'étend de l'année 1806, date à laquelle Christophe refuse la Présidence du pays, à 1820, date de sa mort.

Dans un entretien accordé à l'économiste Khalid Chraïbi, grand amateur de l'œuvre de Césaire, au moment de la création de la pièce à Paris, le dramaturge souligne l'ignorance des Français relativement à l'histoire d'Haïti : « En France, beaucoup de gens m'interrogent sur le Roi et croient que c'est une histoire imaginaire⁴ ». Affranchie de la tutelle française dès 1804, Haïti a infligé à l'orgueil colonial de la France et, plus largement, de l'Europe, une blessure qui explique le peu d'attention accordée ensuite au devenir de cette île, qui est d'autant plus frappant si l'on pense aux liens étroits que la France a conservé par la suite avec ses colonies africaines devenues indépendantes au tournant des années 1960. Le rapport de la commission Debray sur les relations franco-haïtiennes, remis au ministre des Affaires étrangères Dominique de Villepin en 2004, signale en préambule que « Haïti fait partie de notre histoire, mais non de notre mémoire⁵ ». Cette absence est analysée par les auteurs de ce rapport en

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Musée du quai Branly, « Présence africaine. Dossier pédagogique de l'exposition », 2009. [En ligne: http://www.quaibrantly.fr/fileadmin/user_upload/enseignants/DOSSIER_PEDAGOGIQUE_PRESENCE_AFRICAINE_MUSEE_DU_QUAI_BRANLY.pdf] Consulté le 21 novembre 2012. P. 11.

⁴ Aimé Césaire, « Aimé Césaire à Khalid Chraïbi : La Tragédie du roi Christophe », 1965.

⁵ Comité Debray, « Rapport au ministre des Affaires étrangères M. Dominique de Villepin du comité indépendant de réflexion et de propositions sur les relations Franco-Haïtiennes », 2004, p. 104. P. 8.

termes psychanalytiques : « La quasi-disparition d’Haïti [...] et plus largement de l’esclavage de notre roman national, ne procède pas d’une lacune ni d’un interdit, mais d’une rature au sens freudien¹ ». L’historien haïtien Michel-Rolph Trouillot, lui, analyse le silence historiographique général qui entoure en Europe la Révolution d’Haïti comme le résultat d’une incapacité à rendre compte d’un évènement dont la survenue était impensable avant 1790 et même encore pendant les évènements eux-mêmes². Passé ce premier moment, l’ostracisme prit le relais de l’incompréhension. La représentation de *La Tragédie du roi Christophe* à Salzbourg, Paris et plusieurs autres villes d’Europe, brise donc le tabou et confronte le public européen à son refoulement de l’histoire et de la culture haïtienne. On ne peut cependant manquer de s’interroger sur le choix de la figure de Christophe de préférence à celle de Jean-Jacques Dessalines, qui déclara l’indépendance et fut le premier chef de l’État haïtien. Peut-être Césaire a-t-il été gêné par la charge polémique de ce personnage qui donna l’ordre au début de l’année 1805 de massacrer tous les Blancs encore présents en Haïti³, à l’issue de combats durant lesquels l’armée napoléonienne avait elle-même fait preuve d’une cruauté remarquable⁴. Si le personnage de Dessalines risquait d’être associé dans l’esprit des spectateurs occidentaux à une figure de terreur et de barbarie, l’ignorance même du public vis-à-vis de l’histoire de Christophe laissait peut-être plus de latitude à Césaire pour en faire le matériau de sa tragédie.

La diffusion de la pièce ne s’est toutefois pas limitée à l’Europe occidentale. Trois ans après sa première représentation, *La Tragédie du roi Christophe* était jouée à Dakar, à l’occasion du premier festival mondial des arts nègres (1^{er}-24 avril 1966) organisé par Alioune Diop et Léopold Sédar Senghor dans le Sénégal nouvellement indépendant⁵. Dans un entretien accordé à François Beloux dans le *Magazine littéraire* de novembre 1969, Césaire commente la résonance de l’histoire haïtienne de Christophe avec l’actualité africaine à

¹ *Ibid.* P. 9.

² The general silence that Western historiography has produced around the Haitian Revolution originally stemmed from the incapacity to express the unthinkable [...]” Michel-Rolph Trouillot, *Silencing the Past Power and the production of History*, 1995, *op. cit.* P. 97. Voir l’ensemble du chapitre “An Unthinkable History” P. 70-107.

³ C. L. R. James, *Les Jacobins noirs. Toussaint Louverture et la Révolution de Saint-Domingue*, 2008, *op. cit.* P. 352.

⁴ *Ibid.* P. 342 *sqq.*

⁵ Musée du quai Branly, « Présence africaine. Dossier pédagogique de l’exposition », 2009, *op. cit.* P. 11 *sqq.*

l'époque de l'écriture de la pièce et de sa représentation sur le continent :

D'abord, il y a l'impulsion intérieure, à savoir le besoin que j'ai de parler de Haïti ; et, en même temps ça coïncidait avec l'accès à l'indépendance des pays africains. Brusquement, l'Afrique a été assaillie par des problèmes nouveaux. [...] La libération c'est épique, mais les lendemains sont tragiques. C'est ce problème-là que j'avais en tête. Alors j'ai eu l'idée de situer en Haïti le problème de l'homme noir assailli par l'indépendance. Parce que c'est le premier pays noir à avoir été confronté avec ces questions.¹

À la demande du Président Senghor, après la représentation officielle au théâtre Daniel Sorano dans le cadre du festival, la pièce fut rejouée en plein air, au stadium de Dakar, devant un public populaire. Comme le rapporte le critique Thomas Hale, d'après ce que Césaire lui a lui-même raconté en 1972, l'auteur circulait parmi les spectateurs pendant la représentation et les interrogeait lorsqu'ils riaient :

À la question : « pourquoi est-ce que vous riez ? », ses interlocuteurs lui répondaient : « mais Christophe est comme nos propres dirigeants, ils disent, eux aussi, qu'il faut travailler, travailler. Mais on ne vous donne rien ».²

La résonance du sujet historique de la pièce avec la situation africaine contemporaine semble donc être apparue clairement au public africain, ou tout au moins à celui de Dakar.

« Une réactivation du passé en vue de son propre dépassement³ »

Cette définition du rapport au passé du mouvement de la négritude, extraite d'un discours de Césaire datant de 1987, donne une idée du poids accordé par le poète au matériau historique. Appliquée à la *Tragédie du roi Christophe*, l'expression « réactivation du passé » laisse imaginer qu'il serait donné au passé de reprendre vie sur les planches. Et en effet, Césaire, soucieux de ne pas offrir de l'histoire haïtienne une vision univoque, déclare la mettre en scène dans toute sa richesse : « On peut presque dire parfois que c'est ambigu, parce

¹ Aimé Césaire et François Beloux, « Un poète politique. Aimé Césaire », *Magazine littéraire*, N 34, novembre 1969.

² Colloque international sur l'œuvre d'Aimé Césaire, *Aimé Césaire ou L'athanor d'un alchimiste*, Paris, Éditions caribéennes, Agence de coopération culturelle et technique, 1987, 381 p. P. 198.

³ Aimé Césaire, « Discours sur la négritude, prononcé à la Conférence hémisphérique des peuples noirs de la diaspora », 1987. [En ligne : <http://www.africamaat.com/Discours-sur-la-negritude>] Consulté le 23 novembre 2012.

que je ne l'ai pas voulu, je n'ai pas voulu appauvrir la réalité¹ ». Cependant, cette expression tend également à masquer ce en quoi la représentation se distingue du matériau qu'elle s'approprie, en même temps qu'elle suggère un certain effacement de l'auteur. Le philosophe français Jean-Luc Nancy, dans son ouvrage *Au fond des images*, définit le rapport de l'image (entendu dans un sens large couvrant les domaines musicaux, picturaux et poétiques) à la chose (dans le cas qui nous occupe, le passé) comme un rapport de concurrence :

L'image n'est l'imitation d'une chose qu'au sens où l'imitation est l'*émule* de la chose : elle rivalise avec la chose, et la rivalité n'implique pas tant la reproduction que la compétition, et pour ce qui nous occupe, la compétition en vue de la présence. L'image dispute à la chose sa présence².

Au terme « réactivation », on pourrait donc préférer le terme de « re-crédation » du passé employé par Césaire lors d'un entretien accordé à la critique Jacqueline Leiner en 1982 :

Je n'ai pas voulu donner de leçon. Il ne s'agit pas de théâtre idéologique. Il ne s'agit pas de théâtre didactique. Il s'agit d'une re-crédation. Il s'agit d'un « donner à voir », d'un « donner à comprendre », d'un « donner à penser ».³

Cette lecture de sa pièce par Césaire rejoint l'analyse de portée générale proposée par Nancy :

Au lieu que la chose se contente d'être, l'image montre que la chose est et comment elle est. L'image est ce qui sort la chose de sa simple présence pour la mettre en pré-sence, en *pres-entia*, en être-en-avant-de-soi, tournée vers le dehors [...].⁴

Ainsi, tout en se refusant à tirer de l'histoire d'Haïti une leçon politique ou morale pour l'Afrique de la seconde moitié du XX^e siècle, le dramaturge fait aux peuples africains confrontés aux défis de l'indépendance le cadeau de ce passé recréé s'offrant à eux dans l'image.

Après l'évocation très brève des grandes figures de l'indépendance de l'île dans le prologue, le premier acte offre un survol historique couvrant une dizaine d'années : la première scène représente le refus de la présidence par Christophe, le deuxième son couronnement, les scènes cinq et six les actes de guerre et luttes politiques opposant le Nord et le Sud d'Haïti, Christophe à Pétion, la royauté à la République. Enfin, la septième scène montre

¹ Jacqueline Leiner, *Aimé Césaire, le terreau primordial*, vol. 1, Tübingen, Allemagne, G. Narr Verlag, 1993, 172 p. (« Études littéraires françaises »).

² Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, 181 p. P. 46.

³ Jacqueline Leiner, *Aimé Césaire, le terreau primordial*, 1993, *op. cit.* P. 141.

⁴ Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, 2003, *op. cit.* P. 46.

l'anniversaire du couronnement de Christophe en 1815. « Acte de la chronologie véloce » pour Daniel-Henry Pageaux, « du rythme cursif, de l'ellipse historique, du manuel hâtivement feuilleté »¹, cet acte promène le spectateur dans les premières années de l'histoire haïtienne et lui fait découvrir les difficultés et dissensions qui s'opposent à la constitution de l'État dans l'ancienne colonie. L'île est divisée en deux régimes distincts qui s'affrontent par les armes, la confrontation tournant finalement à l'avantage de Christophe. Celui-ci se refuse cependant à écraser ses opposants et se retire du champ de bataille sans leur porter le coup fatal (scène six). L'action se concentre alors sur la figure du roi et ses réalisations au sein de son royaume. Plutôt que politiques, ses ambitions pour son peuple sont celles d'un démiurge : « Voyez-vous, Vastey, le matériau humain lui-même est à refondre. Comment ? Je ne sais. Nous essaierons dans notre coin ! Dans notre petit atelier !² ». L'acte deux représente la mise en place progressive d'un État exigeant de ses sujets de travailler toujours plus dur pour construire la Citadelle, une forteresse inexpugnable qui pourrait mettre debout le peuple haïtien, et l'incarnation concrète du rêve christophien de faire d'Haïti l'« Annulation du négrier³ », lequel n'est pas sans rappeler le rêve du récitant pour son île dans le *Cahier d'un retour au pays natal*. La forme théâtrale permet à la fois de mettre en scène le déroulement de l'histoire du pays⁴ et de donner à voir, à travers les interventions de son personnage, les motivations du souverain. La tentation despotique de Christophe est ainsi présentée comme l'expression d'un projet pour son peuple plutôt que comme la seule marque d'un caractère ou d'une déviance : la Citadelle est « bâtie par le peuple [...] et pour le peuple⁵ » et le roi ne semble pas rechercher son enrichissement personnel. Les notables, comme les filles du souverain, sont mis au travail avec les paysans et Christophe lui-même s'arme d'une truelle pour donner l'exemple (acte 2, scène 8). L'acte trois montre la chute progressive de Christophe, que ses exigences démesurées ont coupé de son peuple. Les Républicains

¹ *Images et mythes d'Haïti : El Reino de este mundo, Alejo Carpentier, La Tragédie du Roi Christophe, Aimé Césaire, Îles de tempête, Bernard Dadié. P. 27 sq.*

² Aimé Césaire, *La Tragédie du roi Christophe*, 2007, *op. cit.* P. 50.

³ *Ibid.* P. 63.

⁴ L'auteur insiste sur cet aspect dans l'entretien accordé à K. Chraïbi en 1965: « La pièce respecte scrupuleusement l'histoire, les événements, au point que beaucoup de mots prononcés par Christophe sont historiques, parfois rapportés tels quels ». Aimé Césaire, « Aimé Césaire à Khalid Chraïbi : La Tragédie du roi Christophe », 1965, *op. cit.* [En ligne : <http://www.la-tragedie-du-roi-christophe.blogspot.fr/>] Consulté le 23 novembre 2012.

⁵ Aimé Césaire, *La Tragédie du roi Christophe*, 2007, *op. cit.* P. 63.

regagnent peu à peu du terrain, aidés en cela par la désertion de plusieurs partisans du roi, et Christophe finit par se donner la mort.

Cette lecture focalisée sur le plan historique de la pièce permet de déceler l'installation progressive d'une dissonance majeure entre un peuple et son roi ainsi que l'émergence d'une tentation despotique chez ce dernier, dissonance qu'on retrouve dans la réaction des spectateurs dakarois lors de la représentation. Daniel-Henri Pageaux propose un second niveau de lecture, opérant un détour par le mythe et sa valeur éthique. À ce niveau, Christophe apparaît « comme un personnage messianique, instaurant sur la terre américaine la réalité d'un salut possible pour le groupe l'acceptant comme mythe¹ ». L'œuvre politique de Christophe serait ainsi féconde, en dépit de ses failles, puisqu'il « a indiqué à *la fois* ce qu'il fallait faire et ce qu'il ne fallait pas faire² ». Doublement créatrice, son action aurait ainsi permis de délimiter « le périmètre d'un nouvel univers culturel noir », et ce « négativement, donc [en] laissant la place à une continuation possible »³. Vouée à l'échec sur le plan politique, c'est sur le plan mythique que son œuvre révèle sa dimension fondatrice pour Haïti et plus largement pour les peuples africains, voire pour tous les peuples décolonisés. « Statue "parlante"⁴ », le personnage historique d'Henri Christophe tel que Césaire le met en scène montre aux Africains l'impasse du despotisme et *La Tragédie du roi Christophe* les invite à tenter d'inventer une autre voie sans attendre, tout en indiquant les grands défis culturels qu'il leur faudra relever. Au moment où les peuples africains accèdent aux responsabilités, le poète martiniquais leur offre ainsi l'opportunité de « jeter un regard en arrière⁵ » pour pouvoir construire leur futur :

Maintenant ce sont eux qui forgent leur destinée, et mettent en question, et le théâtre est la mise en question de la vie par elle-même. Avec l'indépendance, le Tiers-Monde est arrivé à l'âge où l'on s'interroge sur soi-même, et c'est là l'âge du théâtre.⁶

En faisant concurrence au passé dont elle est l'image, la pièce historique de Césaire a vocation à se substituer à ce passé et à recentrer le spectateur sur le présent de la monstration,

¹ *Images et mythes d'Haïti : El Reino de este mundo*, Alejo Carpentier, *La Tragédie du Roi Christophe*, Aimé Césaire, *Îles de tempête*, Bernard Dadié. P. 208.

² *Ibid.* P. 212.

³ *Ibid.* P. 212 sq.

⁴ *Ibid.* P. 211.

⁵ Aimé Césaire et François Beloux, « Un poète politique. Aimé Césaire », 1969, *op. cit.*

⁶ Aimé Césaire, « Aimé Césaire à Khalid Chraïbi : La Tragédie du roi Christophe », 1965, *op. cit.*

sur cet âge du théâtre et les interrogations collectives dont celui-ci peut être le véhicule. Le recours au matériau historique se situe ainsi à l'opposé d'une nostalgie, dans la perspective d'un dépassement, évoquée par Césaire lui-même dans son discours sur la négritude¹.

En conclusion de son article intitulé « D'Haïti à l'Afrique : *La Tragédie du roi Christophe* » James Arnold fait remarquer que :

la pièce de Césaire se révèle, en dernière analyse, moins le drame de la décolonisation de l'Afrique que la tragédie d'une génération d'Afro-antillais en face de cette même décolonisation qui leur échappe².

La situation de l'écrivain est en effet tragique en ce qu'il n'est qu'un spectateur d'un mouvement international de décolonisation duquel sont exclues la Martinique, la Guadeloupe et la Guyane française, devenues départements français avec la loi de départementalisation de 1946. L'intérêt pour les grandes figures antillaises de défense de la liberté et de la dignité des Noirs que sont Toussaint Louverture, Henri Christophe et Louis Delgrès au tournant des années 1960 peut dès lors se comprendre comme l'inscription des Antilles (entendues au sens large) dans l'évènement historique contemporain de la décolonisation. Mais à la différence des États africains nouvellement indépendants, c'est leur passé, plutôt que leur situation politique présente, qui détermine l'appartenance des Antilles à ce mouvement.

Selon Césaire, Louverture fut l'inventeur de l'idée de *commonwealth* et d'autonomie :

[...] chemin faisant, Toussaint Louverture apportait une précieuse contribution à la science politique en donnant forme, lui le premier, à la théorie du « dominion » [...] Intuition géniale. L'idée du *commonwealth* français était là en germe. Toussaint n'avait qu'un tort : d'être en avance sur son époque, et d'un bon siècle et demi³.

L'invention d'une forme politique qui permettrait à des territoires indépendants de conserver des rapports étroits et basés sur le respect mutuel avec leur ancienne puissance coloniale ne pouvait manquer d'interpeler le député qui fut l'un des rapporteurs de la loi de départementalisation supposée mettre les Antilles sur un pied d'égalité avec la métropole française. Mais, comme le montre le critique américain John Patrick Walsh dans son article

¹ Aimé Césaire, « Discours sur la négritude, prononcé à la Conférence hémisphérique des peuples noirs de la diaspora », 1987, *op. cit.*

²A. J. Arnold, « D'Haïti à l'Afrique : La Tragédie du roi Christophe de Césaire », *Revue de littérature comparée*, vol. 60 / 238, p. 133-148. P. 148.

³ Aimé Césaire, *Toussaint Louverture. La Révolution française et le problème colonial*, 1960, *op. cit.* P. 238 *sqq.*

« Césaire lit Toussaint Louverture : la Révolution haïtienne et le problème de la départementalisation », loin de tenir ses promesses, cette loi s'avéra finalement pour son auteur une source de déception. Dans l'entretien qu'il accorde à Françoise Vergès en 2004, le poète rappelle les résistances qui s'opposèrent à l'application de la loi : « [...] nous avons mis dix ans avant d'obtenir des réalisations concrètes¹ ! ». Puis, alors qu'il distinguait dans sa jeunesse assimilation culturelle et assimilation politique, la différence entre les deux tend finalement à s'estomper dans ces lignes extraites de *Toussaint Louverture* : « L'assimilation, comme toujours dans l'histoire, n'était, il le saisissait bien, que le masque de l'assujettissement² ». Dans ce contexte, Louverture offre l'exemple d'un homme qui sut aller plus loin, ouvrant la voie de l'indépendance lorsque le maintien des liens avec la France bonapartiste se révéla incompatible avec la sauvegarde du décret d'abolition de l'esclavage.

En se replongeant dans l'histoire de Louverture, dont il présente l'œuvre et la vie comme un sacrifice préparant le futur, Césaire laisse ainsi entendre son insatisfaction vis-à-vis de la situation antillaise contemporaine. De façon plus explicite, le poème « Hors des jours étrangers » paru dans le recueil *Ferrements* (1960) appelle les Antillais à rejeter la domination « des autres » :

quand
hors des jours étrangers
germeras-tu une tête bien tienne sur tes épaules renouées
et ta parole

le congé dépêché aux traîtres
aux maîtres
le pain restitué la terre lavée
la terre donnée

quand
quand donc cesseras-tu d'être le jouet sombre
au carnaval des autres
ou dans les champs d'autrui
l'épouvantail désuet [...] ³.

¹ Aimé Césaire et Françoise Vergès, *Nègre je suis, nègre je resterai : entretiens avec Françoise Vergès*, Paris, Albin Michel, 2005, 148 p. (« Itinéraires du savoir »). P. 37.

² Aimé Césaire, *Toussaint Louverture. La Révolution française et le problème colonial*, 1960, *op. cit.* P. 208. Voir l'analyse de Walsh, John Patrick Walsh, « Césaire reads Toussaint Louverture: The Haitian Revolution and the Problem of Departmentalization », *Small Axe*, vol. 15 / 1, 2011, p. 110-124. P. 122.

³ Aimé Césaire (*P*, 371)

Alors que le reproche adressé par le poète à « [s]on peuple » semble dans ces vers empreint d'un profond pessimisme, le « Mémorial de Louis Delgrès » trouve dans le passé héroïque de la Guadeloupe « une insondable source¹ » qui laisse des raisons d'espérer :

Or

constructeur du cœur dans la chair molle des mangliers

aujourd'hui Delgrès

au creux de chemins qui se croisent

ramassant ce nom hors mares

je te clame et à tout vent futur

toi buccinateur d'une lointaine vendange².

Le poète et le héros se rejoignent ici dans leur rôle de « buccinateur », c'est-à-dire de joueur de trompette que le *je* lyrique espère annonciatrice d'un futur meilleur (« vendange »). La re-création poétique de cette page de l'histoire de la Guadeloupe offre aux Antillais l'image d'un passé héroïque qui ne soit pas seulement antérieur à la colonisation et à l'esclavage mais également contemporain de ceux-ci. Césaire fonde ainsi la possibilité d'un sentiment d'estime de soi des Noirs sur des bases historiques indubitables, à la différence des amazones du roi du Dahomey et autres racines historiques récusées comme illusoire dans le *Cahier d'un retour au pays natal*³. L'image de la trompette est cependant ambiguë du fait de sa résonance avec l'*Apocalypse* de Jean. Cette note plus inquiétante, moins optimiste, est maintenue par l'emploi de l'adjectif « lointaine » : la vendange est-elle lointaine pour Delgrès seulement, ou bien l'est-elle toujours un siècle plus tard pour le *je* lyrique ?

¹ (*Ibid.*, 361)

² (*Ibid.*)

³ « Non, nous n'avons jamais été amazones du roi du Dahomey, ni princes de Ghana avec huit cents chameaux, ni docteurs à Tombouctou Askia le Grand étant roi, ni architectes de Djenné, ni Mahdis, ni guerriers. » Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris / Dakar, Présence africaine, 1983, 93 p. P. 38. Cf. *supra*, chapitre deux, p. 126 sq.

Conclusion

La représentation des luttes fondatrices de la nation américaine divisée chez Whitman, de la nation cubaine que Martí rêve de voir indépendante et de la communauté transnationale noire que conçoit Césaire, qu'elles soient en cours ou qu'elles appartiennent à un passé plus ou moins éloigné, oscille chez ces trois poètes entre la mémoire et l'histoire. Témoin direct et privilégié de la guerre de Sécession et de ses lourdes conséquences humaines, Whitman en fait un récit à la fois elliptique et réaliste centré sur la troupe. Derrière la succession chronologique des images de l'entrée en guerre, du quotidien des soldats, des victimes, du doute et enfin de la victoire de l'Union se profile le parcours initiatique d'une Amérique qui prouve sa valeur en tant que nation démocratique. Chantre de ces jours grandioses, le poète célèbre la défense de la liberté, offre une vision unificatrice du conflit rendant hommage à la valeur des deux camps et projette la nation réunifiée dans un avenir commun. Puis, à mesure que le pays se reconstruit et avance dans la modernité, le *je* lyrique se pose en garant de la mémoire des milliers de camarades morts sur les champs de bataille. Le travail d'explication et de compréhension du conflit qui sous-tendait les multiples révisions des sections consacrées à la guerre cède ainsi le pas dans les dernières années de la vie du poète à un vœu de fidélité¹ à la mémoire des disparus.

Les fragments d'une histoire de la Révolution qu'incorpore Martí dans *Patria* sont l'occasion d'une quête de la vérité et d'une prise de distance critique vis-à-vis de ce moment d'affirmation à Cuba d'une volonté d'indépendance nationale. La prose journalistique est également le lieu de l'analyse du modèle économique, politique et culturel nord-américain contemporain. Martí y reconnaît une indépendance exemplaire en même temps qu'il examine les menaces que ce modèle recèle pour la souveraineté des nations sud-américaines et de Cuba. La poésie est par contre le lieu préférentiel de la mémoire : souvenir des étudiants assassinés et commémoration de la bravoure des Havanais durant la répression sanglante de la nuit de Villanueva dans les pièces écrites par le poète, célébration de batailles de la guerre de Dix Ans et mémoire de la culture des partisans dans *Les poètes de la guerre*. Les vers dénoncent l'injustice et rendent hommage aux Cubains aux prises avec le pouvoir espagnol.

Le travail d'historien de Césaire œuvre au rétablissement de certaines vérités

¹ Je reprends ici les termes par lesquels Paul Ricœur décrit la compétition entre mémoire et histoire dans un article paru en 2000 dans les *Annales*. Paul Ricœur, « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 55 / 4, 2000, p. 731-747. P. 747.

historiques occultées, développant un discours critique qui porte à la fois sur son objet : l'histoire d'Haïti et des Antilles françaises, et sur les représentations qui en sont disponibles, en particulier le « schœlcherisme officiel ». La réévaluation d'évènements historiques (indépendance d'Haïti, abolition de l'esclavage et Révolution française) se conjugue à la célébration poétique de grandes figures (Louverture, Delgrès) pour permettre à la mémoire collective de jouer enfin son rôle dans « la reconnaissance du passé comme ayant été¹ ».

¹ *Ibid.*

CHAPITRE CINQ :

POÈTES NATIONAUX, LITTÉRATURE MINEURE

Whitman : une ambition nationale pour ses poèmes, une ambition démocratique pour sa nation

Une ambition nationale exposée dans la préface à la première édition de *Feuilles d'herbe* (1855)

Whitman affirme en préambule de sa préface à la première édition de *Feuilles d'herbe* que « Les Américains ont sans doute la nature la plus poétique jamais vue au monde dans aucune nation à aucun âge¹ » (725). La nation américaine est ainsi distinguée des autres dans le temps et dans l'espace par ce qui serait un trait de caractère. À cette nature poétique correspond un certain rôle réservé au poète dans la vie nationale :

Veines débordant de matière poétique, les États-Unis ont plus que toute autre nation besoin de poètes et auront sans aucun doute les plus grands poètes, qu'elles utiliseront de la façon la plus grandiose² (728).

Ce rôle d'importance est décrit un peu plus bas comme une fonction d'arbitre : « Leurs présidents ne seront pas les arbitres de la communauté autant que le seront les poètes. [...] [Le poète] est l'arbitre du divers et il en est la clé³ » (*ibid.*). Dans cette « nation fourmillant d'autres nations⁴ » (725) qu'est l'Amérique, le poète est défini comme un élément d'unification et d'harmonisation de la diversité : « Il est l'égaliseur de son pays et de son

¹ “The Americans of all nations at any time upon the earth have probably the fullest poetical nature.” (441)

² “Of all nations the United States with veins full of poetical stuff most need poets and will doubtless have the greatest and use them the greatest.” (444)

³ “Their Presidents shall not be their common referee so much as their poets shall. [...] [The poet] is the arbiter of the diverse and he is the key” (*ibid.*)

⁴ “Here is not merely a nation but a teeming nation of nations.” (441)

âge...¹ » (728). En lui et grâce à lui, l'Amérique peut trouver son équilibre.

Pour être en mesure d'exercer cette fonction prééminente, le barde de l'Amérique doit connaître sa nation dans toute sa richesse et sa complexité : « Son esprit vibrera en réponse à l'esprit de son pays... il incarnera sa géographie, sa vie naturelle, ses fleuves et lacs² » (727). Whitman énumère les différents aspects que le poète américain se doit d'apprécier. Le territoire est évoqué en premier lieu à travers ses caractéristiques naturelles, avec ses fleuves et rivières, ses mers et océans (« Là où la longue côte de l'Atlantique tire sur son extension comme la côte du Pacifique tire sur la sienne, il suit sans peine, Nord et Sud³ », *ibid.*), ainsi que ses arbres (« de lui monte des forêts opaques répondant aux forêts de pins, cèdres, ciguës, chênes [...]»⁴, *ibid.*), ses paysages et ses oiseaux (« pâturages d'herbe douce et profuse comme herbe de savane ou plateau ou prairie... avec vols d'oiseaux et cris répondant à l'appel du pigeon ramier, du pic doré [...]»⁵, *ibid.*). Vient ensuite la connaissance du passé, l'histoire de l'installation des premiers colons, l'Indépendance et l'expansion territoriale progressive (« les premiers campements de colons au Nord et au Sud – la stature rapide, musculaire – le défi audacieux de l'année 76 [...]»⁶, 728). Cette histoire permet de rendre compte de la constitution d'un système politique, économique et culturel propre :

l'arrivée perpétuelle des immigrants – les cités festonnées de quais, la supériorité de la marine – l'intérieur inexploré – les cabanes de rondins les clairières aux animaux sauvages les chasseurs les trappeurs... la liberté des échanges – les pêcheries et la chasse à la baleine et la quête d'or – la gestation sans fin de nouveaux États - la convocation du Congrès chaque décembre, les représentants arrivant ponctuellement de toute une variété de climats et de lieux parmi les plus excentriques⁷ (*ibid.*).

¹ "He is the equalizer of his age and land..." (444)

² "His spirit responds to his country's spirit... he incarnates its geography and natural life and rivers and lakes." (442 sq.)

³ "When the long Atlantic coast stretches longer and the Pacific coast stretches longer he easily stretches with them north and south" (443)

⁴ La cigüe à laquelle il fait référence ici est un arbre, aussi appelée sapin du Canada ou sapin-cigüe.

"On him rise solid growths that offset the growths of pine and cedar and hemlock and liveoak [...]"(*ibid.*)

⁵ "pasturage sweet and free as savannah or upland or prairie... with flights and songs and screams that answer those of the wild-pigeon and highhold [...]"(*ibid.*)

⁶ "the first settlements north or south – the rapid stature and muscle – the haughty defiance of '76 [...]" (*ibid.*)

⁷ "the perpetual coming of immigrants – the wharfhem'd cities and superior marine - the unsurveyed interior – the loghouses and clearings and wild animals and hunters and trappers... the free commerce – the fisheries and whaling and gold-digging – the endless gestation of new States - the convening of Congress every December, the members duly coming up from all climates and the uttermost parts..." (*ibid.*)

Au travers de ses différents modes de vie et de son organisation sociale, c'est finalement le peuple américain et son caractère que définit le poète : « le caractère noble du jeune mécanicien, de tous les ouvriers et ouvrières de l'Amérique...¹ » (*Ibid.*). La diversité des individus est ici ramenée à une personnalité commune que Whitman caractérise comme noble, passionnée et chaleureuse (« l'ardeur générale, la convivialité, l'esprit d'entreprise – l'égalité parfaite de la femme avec l'homme... l'amativité universelle² », *ibid.*).

Le poète se distingue donc par sa capacité à embrasser l'hétérogénéité naturelle et humaine de sa nation. Figure de dimension surhumaine, il est « commensurable au peuple » (727) et à sa terre : « Il comble l'intervalle entre elles Est-Ouest, réfléchissant au monde intermédiaire qui les sépare »³ (*ibid.*). Son envergure est telle qu'il est le réceptacle capable de recevoir tous les cours d'eaux du pays :

Le Mississippi avec ses mascarets annuels, ses chutes changeantes, le Missouri, la Columbia et l'Ohio, le Saint-Laurent avec ses cascades et le superbement masculin Hudson, n'ont pas plus généreusement embouchure là où se jette leur eau qu'ils n'ont leur embouchure en lui⁴ (*ibid.*).

De même, les arbres poussent sur lui : « de lui montent des forêts opaques⁵ » (*ibid.*). Cette fonction de récipient englobe le domaine matériel mais aussi immatériel : « L'imprègnent les essences des choses réelles, des événements passés et présents [...] »⁶ (*ibid.*). Le poète est pénétré de l'esprit même des choses et de l'Histoire.

Dans cette description du barde idéal de l'Amérique se reconnaît sans peine le *je* lyrique de « Chanson de moi-même » ou du poème « Les Dormeurs ». Les chapitres précédents de cette étude l'ont en effet montré arpentant le sol national, en dénombant les richesses ou en parcourant les paysages variés⁷. Tour à tour observateur extérieur ou acteur de la vie de la communauté, c'est à travers son regard que le lecteur découvre les visages

¹ “the noble character of the young mechanics and of all free American workmen and workwomen...” (443 *sq*)

² “the general ardor and friendliness and enterprise - the perfect equality of the female with the male... the large amativity [...]” (444)

³ Entre elles : entre les côtes Pacifique et Atlantique. “Of them a bard is to be commensurate with a people.” (442); “He spans between them also from east to west and reflects what is between them.” (443)

⁴ “Mississippi with annual freshets and changing chutes, Missouri and Columbia and Ohio and Saint Lawrence with the falls and the beautiful masculine Hudson, do not embouchure where they spend themselves more than they embouchure into him.” (*Ibid.*)

⁵ “On him rise solid growths [...]” (*ibid.*)

⁶ “To him enter the essences of the real things and past and present events [...]” (*ibid.*)

⁷ Cf. chapitre 1.

d'Américains de toutes conditions et de toutes origines¹. Enfin, la fluidité de son identité lui permet de s'identifier à diverses figures marquantes de la vie nationale comme l'esclave en colère dans « Les Dormeurs »² ou le courageux pompier à la poitrine écrasée dans l'écroulement d'un bâtiment dans « Chanson de moi-même »³. Il s'agit également de personnages du passé, comme le vieil artilleur évoquant la guerre du Texas⁴ ou le marin racontant un combat naval, probablement un épisode de la guerre de 1812 opposant les États-Unis à l'Angleterre⁵, également dans « Chanson de moi-même ». Réalisant le programme annoncé dans la préface, le *je* lyrique de *Feuilles d'herbe* réfléchit donc la réalité nationale dans ses diverses facettes géographiques, humaines, sociales et historiques.

Cette prétention poétique à représenter la nation se manifeste également dans le choix éditorial de Whitman de faire figurer sur la page de titre du recueil, en guise de nom d'auteur, un daguerréotype le montrant dans ses habits de travail⁶. Le volume apparaît ainsi comme l'œuvre d'un homme du peuple et, comme tel, comme une émanation de ce peuple plutôt que d'un individu cherchant à se distinguer. La représentativité de l'écrivain n'a d'ailleurs pas échappé aux critiques, notamment étrangers. Selon le journal anglais *The Critic*, « ce portrait affiche tous les traits du démocrate pur et dur⁷ », tandis que l'auteur d'un compte rendu paru dans le *London Leader* estime que le poète ainsi campé « a tout du *Yankee doodle*⁸ ». Entièrement confondu avec sa persona poétique, Whitman est considéré par ces Européens comme une incarnation de l'esprit démocratique américain.

¹ Cf. chapitre 2.

² Cf. chapitre 3.

³ « Chanson de moi-même », § 33.

⁴ « Chanson de moi-même », § 34.

⁵ « Chanson de moi-même », § 35-36.

⁶ Voir à ce sujet, *supra*, chapitre 2, p. 109.

⁷ “This portrait expresses all the features of the hard democrat [...]” Walt Whitman, *Leaves of Grass*, 1856, *op. cit.* P. 374.

⁸ “Fronting the title is the portrait of a bearded gentleman in his shirt-sleeves and a Spanish hat, with an all-pervading atmosphere of Yankeedoodle about him.” *Ibid.* P. 382.

Affermissement de l'ambition nationale du poète dans les éditions de 1856 et 1860

Le poème « Sur les rives de l'Ontario bleu », publié pour la première fois dans la seconde édition (1856)¹, reprend en grande partie le contenu de la préface et notamment l'extrait vu plus haut évoquant l'envergure nationale du poète. Des phrases entières sont réutilisées presque mot à mot, le passage à la ligne permettant de scinder les syntagmes en vers. Mais le déplacement d'une phrase qui apparaissait à l'origine plus loin dans la préface et qui dans le poème est légèrement modifiée et placée en tête de la longue liste évoquant les parties de la nation que le poète doit connaître, infléchit notablement la tonalité du passage :

Continent des continents et sa corroboration par les bardes !
D'entre lesquels surgit droit tourné vers la lumière un visage né à l'Ouest, [...]
Par sa familiarité des autres pays incarnant à souhait ce pays-ci,
Magnétisé à lui-même corps et âme comme cordelière d'amour incomparable autour du cou,
Voyez-le pénétrer son muscle séminal dans les mérites et démérites de sa terre,
Donner voix par sa voix à cités, évènements auguraux, guerres des diversités,
Donner embouchure liquide en lui à fleuves lacs ou baies ses mascarets saisonniers ses chutes
changeantes libre dépense à la Columbia, au Niagara, à l'Hudson [...] ² (460).

Si dans la préface de 1855 le poète recueillait passivement les fleuves, l'englobement de la diversité du continent est décrite dans les vers ci-dessus comme un acte volontaire, ce que souligne la répétition du verbe anglais faire (*making*), traduit ici par « donner » (« donner voix », « donner embouchure »). Ce qui était à l'origine une position d'accueil féminine devient ainsi dans le poème une posture masculine agressive. La connotation sexuelle est exprimée crûment par la référence au membre viril par lequel le poète explore le territoire et la nation. En faisant de l'acte charnel une métaphore de la connaissance du territoire et de son peuple, Whitman représente le barde en divinité fécondante de la terre et en amant de sa nation. Plutôt que le rapport à sens unique que dessinait la préface, le lien unissant le poète et

¹ Sous le titre « Poème du divers dans l'un ».

² “Lands of lands and bards to corroborate!

Of them standing among them, one lifts to the light a west-bred face, [...]

Used to dispense with other lands, incarnating this land,

Attracting it body and soul to himself, hanging on its neck with incomparable love,

Plunging its seminal muscle into its merits and demerits,

Making its cities, beginnings, events, diversities, wars, vocal in him,

Making its rivers, lakes, bays, embouchure in him [...]” (270 sq.)

sa nation est ainsi décrit comme un contact réciproque et une relation privilégiée.

Alors que « Chanson de moi-même » l'avait montré au-milieu du peuple américain, partageant ses activités ou spectateur discret, le *je* lyrique est ici campé face à lui :

J'arpente les États pose mes questions au hasard des rencontres langue critique pointue,
Ainsi donc vous attendiez tout bonnement qu'on vous enseigne ce que vous saviez déjà ?
Ainsi donc vous n'attendiez que le livre qui vous donnerait la clé de votre non-sens ?¹ (458)

Détenteur d'une clé de compréhension qui échappe à ses contemporains, il apostrophe et questionne son lecteur et la nation dans son ensemble : « Veux-tu un jour te retrouver plus libre qu'aucune terre ne le fut jamais, continent ? » (*Ibid.*) et lui délivre une leçon :

Crains la grâce, crains l'élégance, la civilisation, la délicatesse,
Crains le sucre mielleux, la mélasse du miel liquide [...]
Prévies tout signe avant-coureur du déclin de la rugosité des hommes des États² (*ibid.*).

L'ambition nationale du poète s'affirme ici comme ambition de rencontrer la nation et d'être entendue d'elle. Alors que la persona poétique construite dans « Chanson de moi-même » dépeignait un caractère américain indépendant et fier, invitant implicitement le lecteur à s'y identifier et se conformer à cette vision, le poème « Sur les rives de l'Ontario bleu » transforme l'invitation en injonction et la description en prescription. L'ajout de ce nouveau poème n'offre donc pas de nouvelles représentations de l'Amérique ou des représentations d'aspects négligés jusqu'alors mais explicite plutôt un message resté latent dans l'édition précédente en même temps qu'il donne à voir un changement de posture du poète.

Le poème « Chanson de la hache à large lame » retrace dans sa troisième section l'histoire des États-Unis à travers une série d'esquisses rapidement brossées : « Les colonies de l'Arkansas, le Colorado, Ottawa, Willamette, / La lente progression, la nourriture rare, la hache, le fusil, les sacs de selle³ » (262 *sq.*). L'utilisation de la hache est le point commun des

¹ "I am he who walks the States with a barb'd tongue, questioning every one I meet,
Who are you that wanted only to be told what you knew before?
Who are you that wanted only a book to join you in your nonsense?" (269)

² "Fear grace, elegance, civilization, delicatessen,
Fear the mellow sweet, the sucking of honey-juice, [...]
Beware what precedes the decay of the ruggedness of states and men." (*Ibid.*)

³ "The settlements of Arkansas, Colorado, Ottawa, Willamette, / The slow progress, the scant fare, the awe, rifle,

différentes étapes historiques représentées, mais également de nombreux métiers pratiqués sur le continent que Whitman décrit ensuite : « Les bouchers aux abattoirs, les mousses au schooner ou au cotre, le pilote de radeaux, le pionnier, / Le camp de bûcherons pendant l'hiver [...] »¹ (263). À cette énumération des activités américaines succède « la spectaculaire procession des ombres des tout premiers utilisateurs² » (265), les hommes des civilisations antérieures qui eurent également recours à cet instrument. La comparaison entre l'usage qui en fut fait dans le passé et l'usage américain est révélatrice. Alors que les travailleurs américains sont charpentier, maçon, « constructeur de quais, de ponts, de jetées, de cloisons, de flotteurs, d'étais aptes à supporter la mer³ » (264) et mettent tous leurs efforts à bâtir et à fabriquer, l'évocation des utilisateurs du passé recense avant tout des images de violence :

Ancestral guerrier d'Europe combattant hache à la main,
 Bras dressé, une bruyante grêle de coups s'abat sur les casques,
 Hurlement à la mort, le corps mollement s'affaisse, ami, ennemi se ruent ensemble [...] »⁴ (265).

Cette mise en regard d'un passé certes glorieux mais aussi chaotique et brutal, associé au vieux continent, et d'un présent exclusivement associé à une Amérique tournée vers la construction et le progrès offre une représentation des plus flatteuses des États-Unis. La description est ainsi guidée par une certaine interprétation de la réalité américaine qui s'articule à une conception de la destinée du continent, lequel serait appelé à supplanter les civilisations anciennes :

Je vois le bourreau ne plus servir, prendre sa retraite,
 Je vois l'échafaud moisir, plus personne n'y marche, je n'y vois plus de hache,
 Je vois l'impressionnant emblème d'amitié de la puissante race à laquelle j'appartiens, ma plus neuve,
 ma plus vaste race⁵ (271).

La hache prend sous la plume de Whitman un caractère emblématique. L'arme de

saddle-bags" (148)

¹ "The butcher in the slaughter-house, the hands aboard schooners and sloops, the raftsmen, the pioneer, / Lumbermen in their winter camp, daybreak in the woods [...]" (*ibid.*)

² "The shadowy procession of the past users also" (150)

³ "The constructor of wharves, bridges, piers, bulk-heads, floats, stays against the sea" (149)

⁴ "The antique European warrior with his awe in combat,
 The uplifted arm, the clatter of blows on the helmeted head,
 The death-howl, the limpsy tumbling body, the rush of friend and foe thither [...]" (150)

⁵ "I see the headsman withdraw and become useless,
 I see the scaffold untrodden and mouldy, I see no longer any awe upon it,
 I see the mighty and friendly emblem of the power of my own race, the newest, largest race." (154)

guerre devenue outil de construction symbolise le passage de témoin et la transformation qui s'opèrent entre le vieux continent et le Nouveau Monde. Grâce à ses facultés de visionnaire, le poète peut donner à l'évènement que constituent la création et l'expansion des États-Unis le sens d'un progrès pour l'humanité toute entière hors de la violence des temps primitifs. Les ambitions et désirs individuels hétérogènes qui s'expriment sur le continent américain se trouvent ainsi rassemblés sous un étendard commun, tout en conservant leur spécificité.

En imaginant la place qui sera celle de sa jeune nation dans l'histoire universelle, Whitman se pose en guide pour ses contemporains. Il se conforme ainsi à la conception du poète développée par Emerson dans son essai « Le poète », elle-même inspirée d'une conception néo-platonicienne puis romantique du poète voyant : « Tout comme les yeux de Lyncaeus pouvaient, dit-on, voir au travers de la terre, ainsi le poète donne au monde la transparence du verre et nous montre les choses dans leur ordre et leur succession véritable¹ ». Doté d'une capacité de perception et de compréhension supérieures à celles du commun des mortels, le poète transmet ses visions à ses lecteurs.

La prédiction s'accompagne toutefois d'une remise en question :

D'ailleurs, qu'est-ce qui résiste le mieux selon vous ?

Une ville, une grande cité, vous croyez vraiment ?

Un État regorgeant de manufactures une constitution élaborée ? des navires à vapeur impeccablement conçus ? [...]

Vous êtes à côté ! Toutes ces choses valent pour autre chose qu'elles-mêmes² (266).

Le poète signale que la production industrielle, les institutions politiques et le progrès technique ne sont pas une fin en eux-mêmes et enjoint ses contemporains à réévaluer leur conception de ce qui fait la grandeur de l'Amérique :

Ce ne sont pas les kilomètres de quais, de docks, de manufactures, de dépôts de marchandises qui font la qualité d'une grande ville [...]

Mais là où la législation est légère aux hommes comme aux femmes,

Mais là où l'esclave ni l'esclavagiste n'ont plus cours,

¹ "As the eyes of Lyncaeus were said to see through the earth, so the poet turns the world to glass, and shows us all things in their right series and procession" Ralph Waldo Emerson, *Essays and English Traits*, 1841, *op. cit.* [En ligne: <http://www.bartleby.com/5/110.html>] Consulté le 10 novembre 2013.

² "What do you think endures?"

Do you think a great city endures?

Or a teeming manufacturing state? Or a prepared constitution? Or the best built steamships? [...]

Away! These are not to be cherish'd for themselves" (151)

Mais là où la populace spontanément se soulèvera contre l'inépuisable impudence des élus
Mais là où jaillit la fierté en vagues pareilles aux longues vagues ondulantes de la mer sous le sifflet
de la mort [...]
Là, oui, est la grande cité¹ (267 *sq.*).

Ce qui distingue réellement l'Amérique ne serait pas tant sa modernité que son peuple, capable d'accepter la contrainte de la loi de bon gré, de mettre un terme à l'esclavage et de défendre la démocratie contre des institutions et des représentants faillibles. L'homme et la femme de la rue sont ainsi présentés comme le cœur de la nation et son rempart à toute épreuve. Cette peinture d'une société idéale dessine en creux une critique de certains traits de la société contemporaine, notamment l'esclavagisme et la corruption politique. Whitman réunit ainsi les éléments d'une critique du présent et ceux qui forment sa vision d'une autre Amérique. Son ambition de poète à dimension nationale est également ambition du poète pour sa nation.

Une autre pièce datant de 1856 recueille une série d'exhortations adressées à « une jeune fille ou un jeune homme de ces États² » :

Souviens-toi de la convention organique de ces États !
Souviens-toi du serment prêté par les Treize Anciens dorénavant envers les droits, la vie, la liberté,
l'égalité de l'homme !
Souviens-toi de ce qui fut promulgué par les fondateurs, ratifié par les États, signé noir sur blanc par
les Commissaires, lu par Washington à l'armée !³

Le contenu est ici explicitement politique du fait des références aux actes fondateurs

¹ "The place where a great city stands is not the place of stretch'd wharves, docks, manufactures, deposits of
produce merely [...]"

Where the men and women think lightly of the laws,

Where the slaves ceases, and the master of slaves ceases,

Where the populace rise at once against the never-ending audacity of elected persons,

Where fierce men and women pour forth as the sea to the whistle of death pours its sweeping and unript
waves, [...]"

There the great city stands" (151 *sq.*)

² "Poem of Remembrances for a Girl or a Boy of These States"

³ "Remember the organic compact of These States!"

Remember the pledge of the Old Thirteen thenceforward to the rights, life, liberty, equality, of man!

Remember what was promulged by the founders, ratified by The States, signed in black and white by the
Commissioners, read by Washington at the head of the army!" Walt Whitman, *Leaves of Grass*, 1856,
op. cit. P. 275.

de l'indépendance de la nation et à leurs auteurs. L'encouragement à se souvenir n'est pas tant une incitation à commémorer les grands moments et symboles de la nation qu'un appel à méditer les valeurs de l'Amérique. Le poète en distingue trois en particulier : l'hospitalité (« Maudite soit la nation, la femme, l'homme dénué d'hospitalité¹ ! »), l'égalité (« Nul, pas même le président, n'a droit à un iota de plus que toi ou moi² »), la liberté (« Imagine quand les trente ou cinquante millions seront devenus cent, ou deux cents, ou cinq cents millions d'hommes et de femmes égaux et libres, tendrement liés³ »). L'emploi du mode impératif fait que cette interprétation de la signification historique et politique de l'aventure américaine est également une tentative d'orienter son devenir.

En énonçant des jugements de valeur sur son époque et sur ce qui serait le cœur du projet politique américain, jugements que l'on pourrait décrire selon les termes de la spécialiste de l'analyse du discours Ruth Amossy comme des subjectivèmes axiologiques⁴, Whitman parsème ses poèmes de marques participant à la construction de son ethos discursif. Héritée de la rhétorique, la notion d'ethos est définie dans le champ de l'analyse du discours comme une « image de la personnalité, des compétences et du système de valeurs du locuteur⁵ ». Dans le champ littéraire, l'ethos auctorial est plus précisément décrit par Amossy comme « un effet du texte [...] Il désigne la façon dont le garant du texte désigné par son nom propre construit son autorité et sa crédibilité au yeux du lecteur potentiel⁶ ». À partir de 1856, Whitman construit dans sa poésie une image de poète guide du peuple qui enrichit son ethos auctorial. Sans se départir de la fonction d'unification et d'arbitrage décrite dans la préface, il assume plus volontiers une position de conducteur de la nation, explicitant sa vision du destin de l'Amérique et de sa spécificité politique et usant de l'apostrophe comme moyen

¹ “Cursed be nation, woman, man, without hospitality!” *Ibid.*

² “Not any, not the President, is to have one jot more than you or me [...]” *ibid.*

³ “Anticipate when the thirty or fifty millions are to become the hundred, or two hundred, or five hundred millions, of equal freemen and freewomen, amicably joined.” *Ibid.* P. 276.

⁴ C'est-à-dire des énoncés ayant valeur de jugement et portant la marque de la subjectivité du « je ». Voir Ruth Amossy, *La présentation de soi : Ethos et identité verbale*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, 235 p. P. 109.

⁵ *Ibid.*

⁶ Ruth Amossy, « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, N 3, éds. Michèle Bokobza Kahan et Ruth Amossy, octobre 2009, (« Ethos discursif et image d'auteur »).

d'encourager ses lecteurs à s'y conformer.

« Chants démocratiques nés de l'Amérique¹ »

L'édition suivante de *Feuilles d'herbe*, parue en 1860, arbore une nouvelle image de l'auteur en frontispice : le daguerréotype d'un Whitman dans ses habits de travail, affichant la fierté presque crâneuse de l'homme du peuple, est remplacé par une gravure réalisée à partir d'une huile sur toile de Charles W. Hine². Whitman y apparaît plus âgé, les cheveux grisonnant et le front ridé. Vêtu d'une veste et d'un large foulard, il ne porte pas de chapeau et tient sa tête droite, le regard calmement fixé vers le spectateur. Bien loin de l'attitude quasi provocante qu'il arborait cinq ans plus tôt, il apparaît ainsi sérieux, voire grave. Mais, comme dans les deux éditions précédentes, la gravure tient lieu de nom d'auteur. Le choix de cette nouvelle image reflète et souligne l'évolution de l'ethos auctorial whitmanien repéré dans l'édition de 1856 : ce portrait digne et nettement plus conventionnel que le précédent est de nature à inspirer confiance au lecteur, l'âge du poète sur cette image et sa posture le mettant davantage en position d'apparaître comme une figure de référence et un guide potentiel pour la nation.

Whitman emploie à nouveau l'apostrophe dans « Feuille première³ », le poème inaugural de ce nouveau volume : « Americanos ! vous les conquérants ! dans la parade de l'humanité / Qui marchez en tête ! qui marchez le siècle ! Libertad, vous les masses !⁴ » (47). Cette fois ce n'est plus un lecteur individuel, jeune homme ou jeune fille, qu'interpelle le *je* lyrique, mais le peuple américain tout entier, y compris dans ses composantes hispanophones⁵. L'ambition de s'adresser à la nation est ainsi clairement affichée dès les premières pages du volume, de même que le désir d'exercer une influence politique concrète sur le pays :

Je ferai poème de nos États de manière qu'aucun de nos États ne soit jamais menacé de soumission à un autre,

¹ "Chants Democratic and Native American". Walt Whitman, *Leaves of Grass*, 1860, *op. cit.* P. 105-194.

² Voir la reproduction de ce portrait en annexe, *infra*, p. 437.

³ "Protoleaf". Le titre de ce poème deviendra ensuite « Départ à Paumanok » ("Starting from Paumanok").

⁴ "Americanos ! Conquerors ! marches humanitarian ! / Foremost ! Century marches ! Libertad ! masses" (14)

⁵ L'emploi de termes espagnols a pour effet d'intégrer, bon gré mal gré, les hispanophones au projet politique nord-américain. On peut y voir à la fois un geste d'ouverture vis-à-vis des émigrés mexicains et, de manière inverse, une annexion linguistique du Mexique aux États-Unis.

Je ferai mon poème de telle sorte qu'il y ait camaraderie jour et nuit entre tous nos États, entre deux États pris au hasard,

Je ferai poème hérissé d'armes aux pointes menaçantes pour les oreilles du Président [...] ¹ (49).

L'évocation du risque de soumission d'un État à un autre, de la désunion entre les États et du manque de représentativité des institutions politiques fait référence au contexte historique et politique de cette nouvelle édition, parue un an avant que n'éclate la guerre de Sécession. Le sentiment d'une crise imminente est reflété dans le poème « Apostrophe » :

Ô, alors que je marchais sur la plage, j'entendais les notes lugubres présageant une tempête [...]

Ô j'entendais, et j'entends encore, le tonnerre courroucé – Ô vous marins ! Ô navires! préparez-vous en hâte!²

Le *je* lyrique endosse dans ces vers le rôle mystique de l'oracle en mettant en garde ses concitoyens contre le danger menaçant la nation.

Alors que la société américaine au bord de la guerre civile est confrontée à l'échec d'un système politique, Whitman place la démocratie au cœur de son recueil. Le terme « démocratie » qui n'apparaissait que deux fois dans la première édition du volume figure à quatorze reprises dans l'édition de 1860, auxquelles s'ajoutent deux occurrences sous sa forme adjectivale. L'une de ces occurrences apparaît dès la table des matières. Dans cette édition, Whitman organise pour la première fois son ouvrage en séquences. La première de celles-ci fait suite aux poèmes « Feuille première » et « Walt Whitman » (lequel deviendra « Chanson de moi-même ») et s'intitule « Chants démocratiques nés de l'Amérique ». Dédiée au thème national, on y retrouve les trois poèmes publiés en 1856 et étudiés ci-dessus, « Sur les rives de l'Ontario bleu », « Chanson de la hache à large lame » et « Poème de réminiscences à une jeune fille ou un jeune homme de ces États », ainsi que « Notre antique feuillage », vu précédemment³. Les éléments de critique et les perspectives ouvertes par le poète, et analysés ci-dessus, sont ainsi placés en exergue et offerts à la méditation du lecteur

¹ "I will make a song for these States that no one State may under any circumstances be subjected to another State,

And I will make a song that there shall be comity by day and by night between all the States, and between any two of them,

And I will make a song for the ears of the President, full of weapons with menacing points" (15)

² "O, as I walk'd the beach, I heard the mournful notes foreboding a tempest [...] / O I heard, and yet hear, angry thunder; – O you sailors! O ships! make quick preparation!" (in "Apostroph") Walt Whitman, *Leaves of Grass*, 1860, *op. cit.* P. 105.

³ Voir *supra*, chapitre un à trois, p. 35 *sq.*, p. 67, 69 *sq.*, 99 *sq.*, 196, 200 *sq.*

comme un tout propre à l'Amérique¹. Le titre « Chants démocratiques nés de l'Amérique » affirme par ailleurs la position mystique du poète en tant que voix par laquelle s'exprime la nation.

Le titre de la séquence « Enfants d'Adam² » fait écho au refrain de la *Marseillaise* « Allons enfants de la patrie ». La nation américaine est ainsi posée en héritière de l'idéal démocratique de la Révolution française en même temps que cette dernière est inscrite dans une logique de continuité dans l'histoire occidentale *via* la religion chrétienne.

Le premier poème, qui sera finalement intitulé « Jusqu'au jardin le monde »³, présente le *je* lyrique en Adam découvrant la création avec émerveillement :

Voyez comme est curieuse ma résurrection, j'ai dormi
Mais la ronde des cycles en son vaste manège m'a ramené
Vers vous, je suis mûr, amoureux, tout est beau, tout m'étonne⁴ (143).

L'idée de cyclicité indique que le jardin est une nouvelle version du paradis dont Adam et Ève ont été chassés, offrant ainsi à l'humanité l'espoir d'un nouveau commencement. Le douzième poème, qui deviendra « Le manège des âmes par cycles s'en revenant », reprend la même image :

Moi, phallique, plein de sève, puissance de reins originelle, tendresse totale,
Chante mes chants adamiques,
Appelle dans le nouveau jardin à l'Ouest les grandes cités⁵ (164).

La mention du point cardinal « l'Ouest » peut désigner l'intérieur du pays restant à explorer, défricher et rattacher aux États déjà constitués, par rapport à la frange orientale colonisée depuis le dix-septième siècle. Mais il peut également s'agir du Nouveau Monde par rapport au vieux continent. De fait, la référence aux États-Unis est explicitée dans le poème

¹ Voir à ce sujet Robin P. Hoople, « “Chants Democratic and Native American”: A Neglected Sequence in the Growth of Leaves of Grass », *American Literature*, vol. 42 / 2, mai 1970, p. 181-196.

² En français dans le texte. La graphie fautive du terme « enfants » est celle de Whitman.

³ Dans l'édition de 1860, les poèmes de la séquence « Enfants d'Adam » sont numérotés mais ne portent pas de titre.

⁴ “Curious here behold my resurrection after slumber,
The revolving cycles in their wide sweep having brought me again,
Amorous, mature, all beautiful to me, all wondrous [...]” (76)

⁵ “Lusty, phallic, with the potent original loins, perfectly sweet,
I, chanter of Adamic songs,
Through the new garden the West, the great cities calling [...]” (90)

« Je suis attendu par une femme » :

Répandant à foison la matière à faire naître filles et fils aptes à nos États, vous pressant lentement de mon muscle rigide [...]

Sur vous je greffe les greffes de mes propres préférences qui sont le choix de l'Amérique¹ (158).

Le doute n'est plus permis quant à la localisation du jardin : il ne s'agit pas d'un espace imaginaire ou symbolique, mais bien d'un continent en particulier. Whitman développe ainsi dans cette séquence une métaphore assimilant l'Amérique à un nouvel Eden.

Dans ces deux derniers extraits, les références aux fils et aux filles à naître et à l'acte sexuel font du *je* lyrique une figure d'ensemencement. Nouvel Adam, il doit logiquement engendrer une nouvelle descendance. L'idée était déjà présente dans « Jusqu'au jardin le monde » : « Puissants époux, filles, fils, en prélude / Étant ou signifiant l'amour et la vie de leur corps² » (143). Si la force caractérise cette humanité à venir, elle l'est aussi par l'absence de péché originel, auquel il n'est fait aucune mention dans cette séquence. Au contraire, le poème « Je suis attendu par une femme » affirme qu'un rapport nouveau au corps est possible : « Il n'a pas honte mon ami l'homme, il le sait, il l'avoue, le plaisir délicieux que lui donne son sexe, / Elle n'a pas honte mon amie la femme, qui sait et avoue le sien³ » (157). Whitman s'oppose ici à la tradition chrétienne qui associe nudité et gêne en se basant sur la honte ressentie par le couple originel lorsqu'il prend conscience de son état après avoir mangé du fruit défendu⁴. L'Adam et l'Ève américains, eux, n'éprouvent de gêne ni vis-à-vis de la nudité, ni vis-à-vis du plaisir charnel. L'éros est libéré et pleinement assumé, aussi bien par la gent masculine que par la gent féminine : « C'est pourquoi vous me voyez quitter tout de suite la femme froide, / Pour aller chez celle qui m'attend, et autres femmes au sang brûlant qui

¹ "I pour the stuff to start sons and daughters fit for these States, I press with slow rude muscle [...]"

On you I graft the grafts of the best-beloved of me and America" (86)

² "Potent mates, daughters, sons, preluding,

The love, the life of their bodies, meaning and being [...]" (76)

³ "Without shame the man I like knows and avows the deliciousness of his sex,

Without shame the man I like knows and avows hers." (85)

⁴ « Leurs yeux s'ouvrent à tous les deux

ils découvrent qu'ils sont nus

cousent des feuilles de figuier

pour se couvrir les reins » Genèse, 3-7. Frédéric Boyer, *La Bible*, Paris, Bayard ; Montréal (Québec), 2001,

3186 p. P. 39.

sont à mon goût¹ » (*ibid.*). Hommes et femmes sont placés sur un pied d'égalité :

Mes égales parfaites,
Au visage hâlé par l'éclat du soleil, par le souffle des vents,
Qui ont cette vieille félinité et fermeté divine en leur chair,
Qui savent nager, qui savent ramer, monter à cheval, lutter, tirer au fusil, courir, frapper, décrocher,
avancer, résister, se défendre,
Et vont aux extrémités pour leur droit – calmement, clairement, en parfait sang-froid² (157 *sq.*).

Ces femmes athlétiques et courageuses partagent avec le *je* lyrique dépeint dans « Chanson de moi-même » l'amour du grand air, de l'activité physique et une fierté reposant sur le respect de soi et la conscience de sa propre valeur. Le poète dessine ainsi à travers les figures exemplaires d'Adam et de ses compagnes les contours d'une humanité nouvelle, dans laquelle les vertus trouvent leur expression dans le peuple plutôt que parmi une élite aristocratique. L'accent mis par Whitman sur la force physique et morale des femmes permet par ailleurs d'imaginer une société sans discrimination fondée sur le sexe. Le poème « Je suis attendu par une femme » peut sur ce point être rapproché du poème « Je chante le corps électrique », également inclus dans cette séquence, dans lequel l'affirmation de la sainteté du corps humain permet de remettre en cause la discrimination des individus en fonction de la couleur de leur peau³. La séquence trace donc les grandes lignes d'une démocratie égalitaire d'origine divine dans « des chants de la procréation qui ne sont pas tant des poèmes intimes d'amour que des exhortations publiques à la création d'un avenir démocratique⁴ », pour reprendre les termes de la critique Betsy Erkkila.

La séquence « Calamus » développe quant à elle une conception de la camaraderie liée à la conception de la démocratie américaine :

Je planterai communauté de compagnons aussi drue que les arbres sur les rives des rivières

¹ “Now I will dismiss myself from impassive women, / I will go and stay with her who waits for me, and with those women that are warm(blooded and sufficient for me)” (85)

² “They are not one jot less than I am,
They are tann'd in the face by shining suns and blowing winds,
Their flesh has the old divine suppleness and strength,
They know how to swim, row, ride, wrestle, shoot, run, strike, retreat, advance, resist, defend themselves,
They are ultimate in their own right – they are calm, clear, well-possess'd of themselves.” (86)

³ Pour l'analyse de ce poème, cf. *supra*, chapitre 3, p. 179 *sqq.*

⁴ “[...] his songs of procreation are not personal love poems but public exhortations to the creation of the democratic future.” Betsy Erkkila, *Whitman the Political Poet*, 1996, *op. cit.* P. 178.

d'Amérique, sur les rivages des grands lacs, à la surface des prairies,
Je rendrai les cités indénouables avec leurs bras au cou l'une de l'autre,
Par l'amour des camarades,
Par le viril amour des camarades¹ (174).

L'emploi du terme « démocratie » dans le titre du poème dont sont extraits ces vers (« Pour toi Démocratie ») affirme sans ambiguïté la portée politique du propos tandis que l'adjectif « indénouables » apposé au substantif « cités » fait allusion au risque de dissolution qui menace l'Union. La camaraderie est décrite comme un rapport passionnel entre les individus. La résonance homosexuelle de cette notion et de la séquence « Calamus » dans son ensemble a été abondamment commentée par la critique whitmanienne². Mais comme le fait remarquer Betsy Erkkila, l'érotisme homosexuel est légitimé en tant que « composante de la culture publique de la démocratie et comme un moyen de souder la nation divisée³ ». Le poème « J'apprends qu'on m'accuse » propose en effet d'élever la camaraderie au rang d'institution nationale :

Si j'ai un but c'est d'établir sur Mannahatta, et dans la moindre de nos cités, côtières ou intérieures,
Dans les bois, dans les champs, sur les ponts de toutes les quilles de toutes les tailles qui entament
l'eau,
En l'absence d'édifices, de règles, de garants, de palabres,
L'institution unique du tendre amour des camarades⁴ (187).

La sympathie des cœurs est présentée comme le ciment qui pourra sceller l'unité des territoires (« cités », « côtes », « bois » et « champs »). Cette proposition s'accompagne d'une

¹ "I will plant companionship thick as trees along all the rivers of America, and along the shores of the great lakes, and all over the prairies,

I will make inseperable cities with their arms about each other's necks

By the love of comrades,

By the manly love of comrades." (96)

² Voir notamment Marc Bellot, « "Faint clues and indirections". La rhétorique de l'aveu dans les Feuilles d'herbe de Walt Whitman », in *De la norme à la marge. Ecritures mineures et voix rebelles*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010, p. 109-135.

³ "Whitman moves [...] back to the center of the American culture, legitimizing his calamus emotions as part of the public culture of democracy and as a means of welding the divided nation." Betsy Erkkila, *Whitman the Political Poet*, 1996, *op. cit.* P. 181.

⁴ "Only I will establish in the Mannahatta and in every city of these States inland and seaboard,

And in the fields and woods, and above every keel little or large that dents the water,

Without edifices or rules or trustees or any argument,

The institution of the dear love of comrades." (104)

remise en cause de l'utilité des institutions traditionnelles, les « règles », « édifices », « garants » et « palabres », respectivement évocateurs de la Constitution, du Parlement, des élus et de leurs débats, étant donnés comme absents. Une telle posture n'est pas sans rappeler la critique des autorités ecclésiastiques chrétiennes par le courant réformateur protestant. Celui-ci encourage les croyants à construire une relation immédiate à la divinité en s'affranchissant de la tutelle des représentants de l'Église ou de l'intercession des saints¹. D'une manière similaire, Whitman prône le développement d'une relation affective sans médiation entre les individus. La camaraderie qu'il envisage a ainsi valeur de religion nationale. Elle complète qui plus est le tableau de l'humanité nouvelle esquissée dans « *Enfants d'Adam* » en ajoutant aux qualités de force et de courage qui garantissent en chaque individu la viabilité du projet démocratique une qualité qui permet de souder la collectivité dans son ensemble de manière plus solide que par les seuls liens politiques.

L'ambition nationale du poète et son ambition pour sa nation atteignent donc leur pleine dimension dans l'édition de 1860 de *Feuilles d'herbe* : à travers la critique de la société contemporaine et la peinture d'une cité idéale, Whitman offre à ses lecteurs des clés permettant d'imaginer la sauvegarde de l'Union en impulsant à la nation américaine un nouvel élan démocratique. En adoptant une posture de juge et d'oracle, le poète termine de construire un ethos de guide de la nation qui fait du *je* lyrique une figure d'exemplarité. Les valeurs et les qualités du *je* lyrique qui apparaissaient dans l'édition de 1855 comme représentatives du caractère américain, en vertu de l'image de l'auteur en homme du peuple apposée en frontispice, acquièrent ainsi progressivement entre 1856 et 1860 une dimension exemplaire qui ne contredit pas la représentativité mais vient plutôt l'enrichir. Le *je* lyrique apparaît à la fois comme un parmi la masse et comme le modèle d'après lequel les générations à venir seront formées, à l'instar d'Adam.

Le bon poète gris

Les éditions postérieures, parues après 1865, mettent quant à elles l'accent sur la guerre de Sécession et son rôle de pivot dans le devenir national : cela a été montré dans le chapitre consacré aux luttes fondatrices. Là encore, le poète revendique une position

¹ « Réforme », *Encyclopedia Universalis [Online]*, 2008, *op. cit.*

privilegiée vis-à-vis de son peuple en tant que panseur des plaies de la nation, veilleur de ses morts et garant de leur mémoire¹. L'engagement de Whitman en tant qu'infirmier pendant la guerre, dont on a pu voir qu'il est relaté dans certains de ses poèmes et dans des textes en prose², étaye sa prétention à pouvoir témoigner des horreurs de la guerre et à donner un sens à celle-ci. Qui plus est, cette image de l'auteur construite dans et par le discours trouve un écho en dehors du texte whitmanien dans le pamphlet de William Douglas O'Connor *Le bon poète gris*. Celui-ci y atteste avec véhémence du dévouement remarquable avec lequel Whitman s'est occupé des soldats pendant la guerre et au-delà. On peut supposer que l'intervention de cette instance extérieure, parce qu'elle corrobore les affirmations du *je* lyrique concernant son action pendant le conflit, a pu avoir une valeur légitimante encourageant l'identification par le lectorat du poète à son ethos et ainsi favoriser l'effectivité de celui-ci.

Cette nouvelle facette de l'ethos auctorial whitmanien permet d'appuyer la crédibilité de l'auteur en tant que guide national sur une expérience individuelle exceptionnelle qui justifie la prétention du poète à être entendu de la nation, justification à la fois plus personnelle et plus spécifiquement américaine que la seule référence à l'imagerie romantique du poète *vates*.

Une pratique littéraire marginale

Les « indécences nauséabondes³ » de *Feuilles d'herbe*

La peinture d'une sexualité assumée qui est au centre de la séquence « Enfants d'Adam » passe notamment par l'évocation du désir :

Disant le chant de la procréation, [...]

Disant le désir musculaire, la fusion brûlante,

Disant le désir de partager sa couche avec une femme⁴ (*ibid.*).

¹ Voir chapitre 4.

² Cf. *supra*, chapitre quatre, p. 276 *sqq.*

³ "Is it possible that the most prudish nation in the world will adopt a poet whose indecencies stink in the nostrils?" Article anonyme paru dans le journal anglais *The Critic* du 1^{er} avril 1856, reproduit dans Walt Whitman, *Leaves of Grass*, 1856, *op. cit.* P. 374.

⁴ "Singing the song of procreation, [...]"

Singing the muscular urge and the blending,

Singing the bedfellow's song [...]" (*ibid.*)

Le groupe nominal « désir musculaire » désigne l'érection sans équivoque, quoique sans verser dans la pornographie. L'attirance sexuelle est clairement décrite comme telle, et non de manière voilée comme l'attirance d'une âme vers une autre, par exemple. Un peu plus bas, Whitman évoque le trouble physique né à la vue du corps féminin :

Et voici la femme en ses formes, je suis rêveur, ma chair d'amour frissonne, elle a mal,
Pour elle-même, pour vous, pour tous modelant l'image du divin catalogue,
Le visage, les jambes, la liste complète en pied et ces envies qui naissent,
Délires mystiques, fureur amoureuse, total abandon (*ibid.*)¹.

Si l'expression « chair d'amour » (en anglais *love-flesh*) est imagée, elle n'en désigne pas moins le pénis, tandis que les « délires mystiques, fureur amoureuse, total abandon » renvoient à l'acte sexuel et au plaisir. Le poète est encore plus explicite dans l'évocation des rapports charnels dans « Je suis attendu par une femme » :

C'est moi, femmes, me voici, j'entre,
Je suis dur, acéré, grand, indissuadable, et qui vous aime
Sans vous blesser plus profondément qu'il ne faut,
Répandant à foison la matière à faire naître filles et fils aptes à nos États, vous pressant lentement de
mon muscle rigide (158)².

Il raconte ici sans détours l'érection, la pénétration et l'éjaculation.

La poésie amoureuse de Whitman dans « Enfants d'Adam » se caractérise donc par son franc-parler et son prosaïsme, tant au niveau du vocabulaire employé que des images développées. Cette manière de représenter le corps et la sexualité se rencontre en réalité dès la première édition de *Feuilles d'herbe* dans le poème « Chanson de moi-même ». La section onze décrit le désir d'une femme pour un groupe de vingt-huit baigneurs (« Lequel préfère-t-elle de tous les jeunes gens ? / Ah ! le moins beau d'entre eux est encore beau pour elle³ ! », 75) tandis que la section vingt-quatre contient une apostrophe passionnée du *je*

¹ "The female form approaching, I pensive, love-flesh tremulous aching,
The divine list for myself or you or for any one making,
The face, the limbs, the index from head to foot, and what it arouses,
The mystic deliria, the madness amorous, the utter abandonment" (77)

² "It is I, women, I make my way,
I am stern, acrid, large, indissuadable, but I love you,
I do not hurt you any more than is necessary for you,
I pour the stuff to start sons and daughters fit for these States, I press with slow rude muscle" (86)

³ "Which of the young men does she like the best? / Ah the homeliest of them is beautiful to her." (32)

lyrique à son sperme (« Toi, mon riche sang, et toi jus laiteux, pâle effilement de ma vie¹ ! », 94). Dans cette dernière section, le poète utilise un vocabulaire anatomique ou médical avec des termes comme « utérus » (« de fils connectant les étoiles, d’utérus, de semence de père », 93), « coït » (« Le coït n’est pas plus sale pour moi que la mort », 94), « aisselles » (« L’odeur de mes aisselles est arôme plus subtil que la prière », *ibid.*), ou encore « organes génitaux » (« vents au doux effleurement d’organes génitaux contre moi ! », 95)². L’intimité est ainsi désignée avec une précision quasi scientifique, y compris dans ses aspects qu’on pourrait qualifier de malpropres avec l’évocation de l’odeur de la transpiration.

Les commentateurs contemporains de la poésie whitmanienne ont critiqué ces choix d’écriture dès 1855. Pour Charles Eliot Norton, professeur d’art et de poésie à l’université d’Harvard³, Whitman « se moque du goût du public au point de faire insulte à toutes les convenances concernant le langage poétique⁴ ». Un journaliste plus indulgent précise à la suite d’une citation dans le *Christian Spiritualist* que « Nous coupons beaucoup, même dans ce court extrait, car ce livre regorge de passages qu’il est impossible de citer dans un salon⁵ », la citation en question, tirée de la section vingt-quatre, faisant notamment disparaître le vers évoquant utérus et semence masculine⁶. L’auteur pense sans doute en écrivant ces lignes à la tradition populaire américaine de lecture collective : dans ce pays très largement alphabétisé⁷, on passe de nombreuses soirées près de l’âtre en famille ou entre amis à lire ou réciter la Bible mais aussi les œuvres de poètes respectables et très appréciés comme J. G. Whittier, H. W. Longfellow, O. W. Holmes ou encore W. C. Bryant, surnommés pour cette raison les « poètes

¹ “You my rich blood! You milky stream pale strippings of my life!” (44)

² “And of the threads that connect the stars, and of wombs and of the father-stuff” (43); “Copulation is no more rank to me than death is”; “The scent of these arm-pits aroma finer than prayer”; “Winds whose soft-tickling genitals rub against me” (44) (j’ai légèrement modifié la traduction de J. Darras dans ce dernier extrait afin de restituer l’emploi du terme anglais *genitals*).

³ J. LeMaster et Donald D. Kummings, *Walt Whitman: an Encyclopedia*, 1998, *op. cit.* P. 466.

⁴ “[with] contempt for public taste to affront all usual propriety of diction” Charles Eliot Norton, *in* Walt Whitman, *Leaves of Grass*, 1856, *op. cit.* P. 367.

⁵ “We omit much even in this short extract, for the book abounds in passages that can not be quoted in drawing-rooms” Article anonyme paru dans le *Christian Spiritualist*, *ibid.* P. 366.

⁶ Mais également les références aux « voleurs », aux « nabots » ou encore aux « difformes » et aux « imbéciles ». *Ibid.*

⁷ En 1870 on estimait le taux d’alphabétisme des adultes aux États-Unis à 80 %. « L’alphabétisation, un enjeu vital », Paris, Unesco, 2006, (« Rapport mondial de suivi sur l’éducation pour tous »), p. 464. P. 203.

du coin du feu »¹.

Le reproche adressé par ces critiques à Whitman est en fait double. Norton désapprouve l'emploi de mots qu'il juge impropres à l'expression poétique et contrevenant à la politesse :

Le mépris de l'auteur pour les usages coutumiers du bien écrire s'étend jusqu'au vocabulaire qu'il adopte ; des termes habituellement bannis de la bonne société sont employés ici sans réserve et avec une parfaite indifférence quant à leur effet sur l'esprit du lecteur. Ainsi le livre n'est pas de ceux qu'on peut lire à un auditoire mixte. Qui plus est, l'introduction de termes jamais encore entendus ou lus et d'expressions argotiques rend des passages qui pourraient être frappants tout à fait risibles.²

C'est le prosaïsme de la poésie whitmanienne qui est censuré ici, qu'il se manifeste sous la forme de l'emploi d'argot ou d'un lexique désignant l'anatomie ou l'activité sexuelle, tous deux considérés comme choquants pour la gent féminine. Mais au-delà de la seule question du langage, de nombreux critiques réproouvent le traitement de la sexualité dans *Feuilles d'herbe* dans sa globalité. Le journaliste du *London Leader* dit ainsi en 1856 « déplor[er] tout particulièrement la franchise gratuite avec laquelle Walt révèle à ses lecteurs des choses qui devraient plutôt demeurer dans un silence sacré³ ». Plus d'un quart de siècle plus tard (1882), c'est encore le même grief qu'expose un compte rendu anonyme paru dans le *San Francisco Evening Bulletin* : « Avec [Whitman], aucun fait de l'amour n'est soustrait au regard public par délicatesse⁴ ». Henry David Thoreau estime quant à lui qu'« il y a deux ou trois poèmes dans le livre qui sont désagréables, à tout le moins, uniquement sensuels. Il ne célèbre pas du tout l'amour. – C'est comme si la bête parlait⁵ ». L'écrivain

¹ Joann P. Krieg, « Literary Contemporaries », in *A Companion to Walt Whitman*, Malden, Oxford, Victoria, Blackwell Publishing, 2006, p. 392-408. P. 397.

² «The writer's scorn for the wonted usages of good writing, extends to the vocabulary he adopts; words usually banished from polite society are here employed without reserve and with perfect indifference as to their effect on the reader's mind; and not only is the book one not to be read aloud to a mixed audience, but the introduction of terms, never before heard or seen, and of slang expressions, often renders an otherwise striking passage altogether laughable.» Charles Eliot Norton, in Walt Whitman, *Leaves of Grass*, 1856, *op. cit.* P. 368.

³ «especially do we deplore the unnecessary openness with which Walt reveals to us matters which ought rather to remain in sacred silence.» Anonyme, *ibid.* P. 383.

⁴ «With him, love is not allowed the delicate withdrawal of anything from the public gaze.» « Walt Whitman's *Leaves of Grass* », *San Francisco Evening Bulletin* 53, San Francisco, 7 janvier 1882, p. 1.

⁵ «There are 2 or 3 pieces in the book which are disagreeable to say the least, simply sensual. He does not celebrate love at all – It is as if the beast spoke.» Cité dans Justin Kaplan, *Walt Whitman: A Life*, New York,

transcendantaliste juge grossière l'expression du désir considéré en tant que tel plutôt que dans son lien avec le sentiment amoureux. Plus virulent, le *Boston Intelligencer* se réfère également à l'idée d'animalité, affirmant que « La bestialité de l'auteur est affichée dans la description qu'il fait de lui-même, et nous ne pouvons concevoir de meilleure récompense pour une telle violation de la décence que le fouet¹ ».

David Reynolds explique dans sa biographie culturelle de Whitman que :

Le climat sexuel avant la guerre de Sécession était bien plus varié qu'on ne le croit communément. [...] Seuls quatre États avaient passé des lois contre l'obscénité et les affaires d'obscénité étaient rarement portées devant les tribunaux américains.²

La littérature pornographique, qu'elle soit locale ou importée de l'étranger, était de fait florissante au point que le pasteur Henry Ward Beecher³ la comparait en 1846 aux dix plaies d'Égypte :

Les Dix Plaies ont visité notre littérature [...] Cette littérature en lettres noires circule dans cette ville, s'insinue dans les magasins, niche dans les boutiques, est manipulée et lue dans l'obscurité, et fait éclore dans les jeunes esprits des pensées salaces.⁴

Comme le suggèrent les réactions à la poésie de Whitman citées plus haut, celle-ci est assimilée à ce pan de la littérature contemporaine du fait de son caractère explicite. Cette opinion ne se limite pas aux cercles littéraires puisqu'elle est relayée par les autorités à deux reprises : en 1865 lorsque le secrétaire de l'Intérieur James Harlan renvoie Whitman de son poste dans l'administration fédérale au motif qu'il juge son œuvre obscène et l'auteur

HarperCollins, 2003, 468 p. P. 222.

¹ "The beastliness of the author is set forth in his own description of himself, and we can conceive no better reward than the lash for such a violation of decency as we have before us." Walt Whitman, *Leaves of Grass*, 1856, *op. cit.* P. 384.

² "The sexual atmosphere before the Civil War was far more varied than is commonly believed. [...] Only four states had obscenity laws, and obscenity cases were rarely heard by American courts." David S Reynolds, *Walt Whitman's America: a Cultural Biography*, 1996, *op. cit.* P. 195.

³ Henry Ward Beecher (1813-1887). Frère de Harriet Beecher Stowe et pasteur congrégationaliste influent, il défendit l'abolition et plus tard le vote des femmes. *Encyclopedia Britannica [Academic online edition]*, 2011, *op. cit.*

⁴ "The Ten Plagues have visited our literature. [...] This black-lettered literature circulates in this town, floats in our stores, nestles in the shops, is fingered and read nightly, and hatches in the young minds broods of salacious thoughts." Cité par Reynolds. David S Reynolds, *Walt Whitman's America: a Cultural Biography*, 1996, *op. cit.* P. 205.

immoral¹, puis en 1882 lorsque le procureur de Boston déclare à son tour *Feuilles d'herbe* obscène et ordonne que soit stoppée sa publication².

En 1860, alors qu'il travaillait à la publication de la troisième édition de *Feuilles d'herbe*, Emerson aurait attiré l'attention du poète sur cette question et lui aurait suggéré de supprimer ou d'édulcorer certains passages de ses poèmes. Leur conversation fut rapportée par Whitman à son ami et biographe Horace Traubel :

« Les objections d'Emerson concernant les passages à bannir de *Feuilles d'herbe* », m'a dit Whitman ce soir « n'étaient ni de nature morale, ni de nature littéraire, mais étaient faites en considération de mon succès matériel. Il pensait que le livre se vendrait – a dit que le peuple américain devait connaître ce livre ; oui, qu'il le connaîtrait s'il n'y avait ce handicap sexuel.³

Si l'on peut accorder foi à ces propos rapportés, Emerson jugeait que la manière inhabituelle dont Whitman représentait les relations physiques heurtait la sensibilité du public de l'époque et empêchait son œuvre de rencontrer la popularité qu'elle méritait.

Huit ans plus tard, l'éditeur anglais du recueil William Michael Rossetti faisait le choix radical d'exclure certains poèmes, arguant dans sa préface :

qu'il était totalement impossible que le livre, si on y avait inclu ses audaces thématiques et d'expression, ait les mêmes chances d'être reçu avec justice et de circuler entre des esprits et des mains raffinées⁴.

Principal soutien de Whitman en Europe, Rossetti avait à cœur de faire connaître son œuvre⁵. L'exclusion de poèmes ne peut donc être considérée de sa part comme une liberté abusive prise vis-à-vis de son auteur, celui-ci ayant donné son autorisation, ou comme une timidité excessive par rapport au lectorat britannique mais révèle plutôt le souci de permettre aux poèmes de Whitman de sortir de l'ombre relative dans laquelle ils étaient restés jusqu'alors. Rossetti connut à cet égard un certain succès puisque cette édition expurgée

¹ J. LeMaster et Donald D. Kummings, *Walt Whitman: an Encyclopedia*, 1998, *op. cit.* P. 265.

² *Ibid.* P. 71.

³ ““Emerson's objections to the outcast passages in *Leaves of Grass*,” said W. tonight, “were neither moral nor literary, but were given with an eye to my worldly success. He believed the book would sell—said that the American people should know the book: yes, would know it but for its sex handicap”” Horace Traubel, *With Walt Whitman in Camden*, Boston, Small, Maynard & Company, 1906, 473 p. P. 50.

⁴ “it was clearly impossible that the book, with its audacities of topic and of expression included, should run the same chance of justice, and of circulation through refined minds and hands” Walt Whitman, *Poems*, éd. William Michael Rossetti, London, John Camden Hotten, 1868, 403 p. P. 22.

⁵ J. LeMaster et Donald D. Kummings, *Walt Whitman: an Encyclopedia*, 1998, *op. cit.* P. 596.

marqua un tournant dans la reconnaissance européenne et américaine du poète américain, qui sortit alors de la confidentialité¹. Son lectorat resta toutefois limité puisque l'interdiction de Boston frappa la seule édition du recueil qui devait être publiée par une maison d'édition d'envergure nationale du vivant de l'auteur².

Son traitement de la sexualité et du corps place ainsi l'œuvre de Whitman en marge de la littérature considérée par son époque comme convenable et lui interdit d'atteindre un vaste public. Hormis les pièces dédiées à la mort de Lincoln, en particulier « Ô Capitaine mon capitaine », volontiers lu ou récité dans les familles³, ses poèmes ne connaîtront jamais la popularité dont jouirent en ce temps-là les « poètes du coin du feu ».

Une écriture qui rebute

Le caractère sexuellement explicite de sa poésie n'est cependant pas le seul trait d'écriture dont on ait fait reproche à Whitman. Ainsi, Charles Eliot Norton décrit ses vers comme « ni rimés ni blancs, mais une sorte de prose excitée ne révélant aucun effort de mesure ou de régularité et, comme beaucoup de lecteurs le penseront peut-être, sans rime ni raison⁴ ». Norton n'apprécie guère l'emploi du vers libre par le poète, tout comme le critique du *London Leader* :

Ce poème est écrit en « longueurs » folles, irrégulières et pratiquement dénuées de mètres [...] La forme extérieure est de ce fait surprenante et en aucune façon séduisante pour une oreille anglaise, accoutumée à la musique somptueuse du mètre ordinaire.⁵

¹ *Ibid.*

² La firme bostonienne Osgood comptait en effet parmi ses auteurs Henry James, William Dean Howells et Mark Twain. *Ibid.* P. 373. C'est finalement une petite maison spécialisée dans la publication d'ouvrages de droit, les éditions Rees Welsh & Company (qui deviendront David McKay), qui récupéra les plaques et reprit l'impression en espérant bénéficier de la publicité entourant l'édition Osgood du fait de l'interdiction. Voir à ce sujet Charles Green, « David McKay: Whitman's Final Publisher », *Walt Whitman Quarterly Review*, vol. 24 / 2, octobre 2006, p. 126-140. P. 127.

³ Joann P. Krieg, « Literary Contemporaries », 2006, *op. cit.* P. 398.

⁴ «The poems [...] are neither in rhyme nor blank verse, but in a sort of excited prose broken into lines without any attempt at measure or regularity, and, as many readers will perhaps think, without any idea of sense or reason.» Charles Eliot Norton, in Walt Whitman, *Leaves of Grass*, 1856, *op. cit.* P. 367.

⁵ «The poem is written in wild, irregular, unrhymed, almost unmetrical "lengths," [...]. The external form, therefore, is startling, and by no means seductive, to English ears, accustomed to the sumptuous music of

Les choix formels de Whitman déplaisent à ces lecteurs qui cherchent en vain dans sa poésie la musicalité de la métrique traditionnelle, sans parvenir à déceler sa musicalité propre. Le compte rendu publié dans *The Critic* va même jusqu'à comparer les poèmes à des vociférations de sauvages :

Walt Whitman est aussi familier de l'art qu'un cochon l'est des mathématiques. Ses poèmes – que nous qualifions de ce titre par facilité – au nombre de douze, sont dénués de rythme et ne ressemblent à rien tant qu'au cri de guerre des Peaux Rouges. Et de fait Walt Whitman a eu amplement l'occasion d'étudier de près les vociférations de quelques aimables sauvages.¹

Le chauvinisme de ce lecteur anglais, qui annonce en préambule de son article que « Nous avons cessé d'être étonné par quoi que ce soit que l'Amérique peut produire² », le conduit certainement à forcer le trait dans son appréciation de l'œuvre de Whitman. Mais il pose toutefois explicitement une question que Norton ne faisait que suggérer par l'emploi du terme « prose » : celle du statut de l'écriture whitmanienne. Le rejet de la rime et du mètre décontenance en effet les critiques qui s'interrogent : s'agit-il encore de poésie ? Le *San Francisco Evening Bulletin* tranche cette question par le sarcasme :

Mais cela doit bien être de la poésie, puisque chaque ligne commence avec une lettre capitale et que le poète déclare que *c'est* de la poésie, dont la vertu principale est que vous ne pouvez pas la comprendre tant que vous n'êtes pas allé plus loin et avez vagabondé avec Walt Whitman³.

Parce qu'elle s'affranchit des règles de la poésie versifiée et des « usages coutumiers du bien écrire⁴ », l'écriture whitmanienne est difficile à appréhender pour ses contemporains. Ainsi, le critique du *New York Daily Times* explique qu'il lui a fallu de nombreuses lectures pour saisir une unité dans les vers de *Feuilles d'herbe* : « En le lisant et le relisant, et nous confessons y être retourné fréquemment, un ordre singulier semble émerger de ces vers chaotiques⁵ ». Mais tous les lecteurs n'ont pas cette patience et beaucoup sont plus à l'aise

ordinary metre.” Article anonyme paru dans le *London Leader*, *ibid.* P. 382.

¹ “Walt Whitman is as unacquainted with art, as a hog is with mathematics. His poems – we must call them so for convenience – twelve in number, are innocent of rhythm and resemble nothing so much as the war-cry of the Red Indians. Indeed, Walt Whitman has had near and ample opportunities of studying the vociferations of a few amiable savages.” Anonyme, *ibid.* P. 375.

² “We had ceased, we imagined, to be surprised at anything that America could produce.” *Ibid.* P. 373.

³ “But it must be poetry, for every line begins with a capital letter, and the poet declares that it *is* poetry, having the chief virtue that you cannot understand it until you have got further along and taken a tramp with Walt Whitman.” « Walt Whitman's Leaves of Grass », 1882, *op. cit.*

⁴ “The writer's scorn for the wonted usages of good writing [...]”, Charles Eliot Norton. Cf. *supra*, p. 375.

⁵ “As we read it again and again, and we will confess that we have returned to it often, a singular order seems to

avec les poèmes de forme traditionnelle, comme le critique du *San Francisco Evening Bulletin* :

À deux ou trois occasions, il s'est astreint à la discipline du vers et du rythme. À chaque fois qu'il l'a fait, il a produit des vers qui resteront – en particulier son « Ô Capitaine mon capitaine », inspiré par la mort de Lincoln. C'est un poème plus que bon et qui montre bien tristement ce que Whitman aurait pu faire s'il n'avait été Walt Whitman.¹

Loin de percevoir une harmonie dans l'œuvre du poète, il interprète le vers libre comme une abjuration de la raison au profit de l'impulsivité et un gâchis des capacités de Whitman.

La poésie de Whitman choque donc par ses audaces formelles autant que thématiques et suscite chez nombre de lecteurs contemporains des réactions d'incompréhension, sinon de moquerie.

Une marginalité assumée

La mise en annexe par Whitman de sept articles écrits en réaction à la première édition de *Feuilles d'herbe* dans l'édition suivante du recueil révèle la connaissance qu'avait le poète des critiques formulées à l'égard de son œuvre et de sa personne. Les articles cités plus haut, y compris les plus virulents², sont en effet tirés de cet appendice intitulé *Chutes de feuilles*³. Réunis dans une section « Opinions »⁴, ils sont précédés d'une lettre envoyée par Emerson à Whitman le félicitant pour son recueil et le « salu[ant] à l'orée d'une grande carrière⁵ » et de la réponse de celui-ci au chef de file de l'école transcendantaliste de la Nouvelle-Angleterre. Le poète y explique notamment son rapport à la tradition. Après avoir salué avec respect le

arise out of its chaotic verses." Anonymous, « Review of Leaves of Grass (1856) », *The New York Daily Times*, New York, 13 novembre 1856, p. 2.

¹ "In two or three places he has put himself under the bondage of rhythm and rhyme. Whenever he does this he writes lines that will live—notably, his "O Captain, my Captain," inspired by the fall of Lincoln. This is more than a fine poem, and lamentably shows what Whitman might have done had he not been Walt Whitman." « Walt Whitman's Leaves of Grass », 1882, *op. cit.*

² Hormis bien sûr celle du *San Francisco Evening Bulletin* datant de 1882, et celle de Thoreau, exprimée dans une lettre privée.

³ *Leaves-Droppings*. Voir à ce sujet l'article d'Edward Whitley, « Presenting Walt Whitman: "Leaves-Droppings" as Paratext », *Walt Whitman Quarterly Review*, vol. 19 / 1, juillet 2001, p. 1-17.

⁴ *Leaves-droppings* contient en réalité neuf articles critiques mais deux furent écrits par Whitman lui-même et publiés anonymement (l'article de l'*American Phrenological Journal* et celui du *Brooklyn Daily Times*).

⁵ "I greet you at the beginning of a great career" Walt Whitman, *Leaves of Grass*, 1856, *op. cit.* P. 345.

« riche répertoire de traditions, de poèmes, de l’histoire, de la métaphysique, du théâtre, des classiques, des traductions¹ » que l’Amérique a reçu en héritage avec la langue anglaise, Whitman encourage les auteurs du Nouveau Monde à rejeter les modèles du passé : « Ce qu’il reste à faire, c’est à se défaire des précédents² ». S’il adopte ici un point de vue général, évoquant la situation de la littérature américaine plutôt que de parler directement de sa propre production poétique, il se montre plus explicite dans le compte rendu qu’il écrit à l’occasion de la publication de l’anthologie critique *Les imprimés de Feuilles d’herbe* publié quatre ans plus tard parallèlement à la troisième édition du recueil :

En vérité, ce poème et son auteur contredisent et confondent l’un comme l’autre plusieurs des canons les plus chéris, acceptés parce qu’anciens, édictant la bonne manière et la bonne matière qui font les hommes et les livres. Ils ne peuvent donc être jugés sur ces bases ; ils cherchent à en établir de nouvelles et ne peuvent être jugés que sur celles-ci. Tout comme l’Amérique est et ne peut être jugée qu’ainsi.³

Whitman affiche ainsi sa pleine conscience de se situer hors des canons hérités de la tradition littéraire et son refus délibéré de s’y conformer. Celui qui veut s’adresser au peuple américain dans son ensemble et être absorbé par sa nation « aussi affectueusement⁴ » qu’il l’a absorbé lui-même fait donc le choix d’une expression poétique marginale plutôt que de se couler dans le moule des formes et des genres répandus en son temps. On pourrait voir ici une contradiction mais il s’agit plutôt d’un pari, celui que sa nation fera la moitié du chemin vers son œuvre : ainsi qu’il l’écrit dans la préface à l’édition de 1855, « L’âme de la plus vaste, la plus fière, la plus riche nation fera peut-être la moitié du chemin au-devant de ses poètes⁵ ».

¹ “all the rich repertoire of traditions, poems, historic, metaphysics, plays, classics, translations” *ibid.* P. 347.

² “What is to be done is to withdraw from precedents” *ibid.* P. 350.

³ “The truth about the poem and its author is, that they both of them confound and contradict several of the most cherished of the old and hitherto accepted canons upon the right manner and matter of men and books – and cannot be judged thereby; – but aim to establish new canons, and can only be judged by them. Just the same as America itself does and can only be judged.” Walt Whitman, « Leaves of Grass Imprints », *Brooklyn City News*, Brooklyn, 10 octobre 1860, p. 2.

⁴ “The proof of a poet is that his country absorbs him as affectionately as he has absorbed it.” (*Preface*, 459)

⁵ “The soul of the largest and wealthiest and proudest nation may well go half-way to meet that of its poets.” (*Ibid.*)

Une littérature mineure

Le philosophe Gilles Deleuze décrit dans son ouvrage *Critique et clinique* le style de Whitman comme une

écriture fragmentaire [qui] ne se définit pas par l'aphorisme ou la séparation, mais par un type particulier de phrase qui module l'intervalle. C'est comme si la syntaxe qui compose la phrase, et qui en fait une totalité capable de revenir sur soi, tendait à disparaître en libérant une phrase *asyntaxique* infinie, qui s'étire ou pousse des tirets comme intervalles spatio-temporels.¹

La technique du catalogue et celle de la répétition, notamment de l'anaphore, qui caractérisent de nombreux vers dans « Chanson de moi-même », « Sur les rives de l'Ontario bleu », « Les Dormeurs » ou encore « Chanson de la hache à large lame » tendent en effet à disloquer la syntaxe en l'étirant par l'accumulation de propositions coordonnées. Ainsi l'une des phrases de la section trente-trois de « Chanson de moi-même » se déploie sur trois pages et quatre-vingt-un vers, rythmés par la répétition anaphorique de « Allant », « Là où » ou encore « Dépassant » :

Là où broutillent les génisses, là où les oies extirpent du bec leur pâture par saccades,
Là où les ombres du couchant envahissent les plaines sans fin, les plaines solitaires de la Prairie,
Là où, à perte de vue, les troupeaux de bisons font un mouvant océan de milliers de milles carrés,
Là où chatoient les ailes du colibri, là où le cygne à vie longue allonge et fléchit son cou
sinueux² (107).

Ce n'est qu'au terme d'une longue énumération évoquant les diverses facettes naturelles et humaines du continent américain que le lecteur découvre le sujet de la phrase ainsi que son verbe principal : « Telles sont les routes où nuit et jour je marche³ » (109). Il lui faut alors revenir en arrière et survoler la phrase de son début jusqu'à son terme s'il veut en saisir la structure d'ensemble. Cette démarche n'est toutefois pas indispensable puisque chaque vers offre une saynète ou un tableau existant pour lui-même et éclipsant le vers précédent. L'écriture accumulative whitmanienne additionne donc les images dans un mouvement d'empilement qui tend vers l'infini plus qu'elle ne les réunit sous la houlette d'un prédicat commun. La nation est saisie sous la forme d'un album de vignettes plutôt que d'un

¹ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Les éditions de Minuit, 1993, 187 p. P. 77.

² "Where the heifers browse, where geese nip their food with short jerks,
Where sun-down shadows lengthen over the limitless and lonesome prairie,
Where herds of buffalo make a crawling spread of the square miles far and near,
Where the humming-bird shimmers, where the neck of the long-lived swan is curving and winding" (52)

³ "I tread day and night such roads" (54)

discours.

Pour Deleuze, les Américains, au contraire des Européens, « ont un sens naturel du fragment » qui s'explique par le fait que « l'Amérique elle-même est faite d'États fédérés et de peuples divers immigrants (minorités) : partout collection de fragments, hantée par la menace de la Sécession, c'est-à-dire la guerre »¹. Dès lors, il peut affirmer que « l'œuvre fragmentaire [a] la valeur immédiate d'une énonciation collective² », c'est-à-dire que l'expérience américaine s'exprime à travers la forme poétique de *Feuilles d'herbe* même lorsque le sujet de l'énoncé est tout autre. L'écriture fragmentaire whitmanienne serait donc un « agencement collectif d'énonciation³ » reflétant la situation politique et démographique du peuple américain, c'est-à-dire la marque du collectif dans la production d'un individu plutôt qu'un trait distinctif signant l'originalité de l'auteur. On peut ainsi dire de l'œuvre de Whitman que « tout y est politique » et que « tout [y] prend une valeur collective »⁴ : deux des trois caractères propres à une littérature mineure décrits dans le chapitre « Qu'est-ce qu'une littérature mineure ? » de l'ouvrage intitulé *Kafka : pour une littérature mineure* cosigné par Deleuze et Félix Guattari.

Le premier caractère des littératures mineures décrit par les auteurs est que « la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation⁵ ». Or parler anglais en dehors de l'Angleterre est une déterritorialisation. Whitman reconnaît implicitement cette situation marginale lorsqu'il évoque les spécificités de la langue anglaise parlée aux États-Unis. On peut en effet lire dans *Un abécédaire américain* :

Je sens que le temps est proche où l'on se débarrassera de l'étiquette des salons au profit de cette grande chose, la langue anglaise rénovée en Amérique. Les opportunités qui s'offrent à la langue anglaise en Amérique sont immenses, profondes – s'étendent à travers dix mille vastes cités, sur des milliers d'années, des millions de milles de prairies, de montagnes, d'hommes.⁶

¹ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, 1993, *op. cit.* P. 75 sq.

² *Ibid.*

³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Qu'est-ce qu'une littérature mineure ? », in *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Les éditions de Minuit, 1975, p. 29-50. P. 33.

⁴ *Ibid.* P. 30 sq.

⁵ *Ibid.* P. 29.

⁶ "I see that the time is nigh when the etiquette of salons is to be discharged that great thing, the renovated English speech in America. The occasions of the English speech in America are immense, profound –

Whitman propose de considérer l'anglais américain comme une branche autonome de l'anglais d'Angleterre, appelée à connaître un développement distinct de ce dernier. Le poète voyait dans la langue de Shakespeare un terreau fertile pour l'expression américaine : il l'associe à l'appétit de liberté, en particulier politique, dans la préface à l'édition de 1855 de *Feuilles d'herbe* et la décrit comme « la langue puissante de la résistance... le dialecte du sens commun. C'est la parole des races orgueilleuses et mélancoliques, le langage de tous les hommes d'aspiration¹ » (743). Mais cet héritage doit être enrichi « de contributions de toutes les langues, anciennes ou nouvelles » qui sont rendues nécessaires par « des circonstances inédites, des faits nouveaux, une nouvelle politique, de nouvelles combinaisons »².

Comme l'a montré notre analyse de la représentation du territoire dans la poésie de Whitman, celui-ci s'intéressait de près aux évolutions de la langue aux États-Unis et intégrait certains des nouveaux mots qui faisaient leur entrée dans les dictionnaires, notamment des termes issus du fonds amérindien³. Ces termes, comme le substantif « caribou » (« Le caribou du Grand Nord au sabot onglé, le chat sur l'appui de la fenêtre, la mésange charbonnière, le chien des prairies », 78⁴), s'intègrent à la phrase whitmanienne au même titre que les termes plus usuels, ici « chat » ou « mésange », grâce à une syntaxe répétitive juxtaposant les groupes nominaux. Il en va autrement des noms propres, toponymes réunis sous forme de liste notamment dans le poème « Départ à Paumanok » : « Okonee, Koosa, Ottawa, Monongahela, Sauk, Natchez, Chattahoochee, Kaqueta, Oronoco, / Wabash, Miami, Saginaw, Chippewa, Oshkosh, Walla-Walla⁵ » (60). Comme cela a été dit précédemment, le signifiant prime ici sur le signifié, le poète s'enivrant des sonorités exotiques plutôt qu'il n'emploie ces termes pour

stretch over ten thousand vast cities, over through thousands of years, millions of miles of meadows, mountains, men.” Walt Whitman, *An American Primer. With facsimiles of the original manuscript*, 1904, *op. cit.*

¹ “It is the powerful language of resistance... it is the dialect of common sense. It is the speech of the proud and melancholy races and of all who aspire.” (458)

² “enriched with contributions from all languages, old and new”; “called for by new occasions, new facts, new politics, new combinations.” Walt Whitman, *An American Primer. With facsimiles of the original manuscript*, 1904, *op. cit.*

³ Cf. *supra*, chapitre 1, p. 47 sq.

⁴ J'ai légèrement modifié la traduction de J. Darras en remplaçant le terme « orignal » par « caribou », le second étant issu du fonds amérindien (algonquin du nord) alors que le premier vient du basque, selon le *Trésor de la langue française*.

“The sharphoofed moose of the north, the cat on the house-sill, the chickadee, the prairie-dog” (33)

⁵ “Starting frm Paumanok”, § 17, P. 22.

désigner des lieux particuliers¹.

Dans leur ouvrage sur Kafka, Deleuze et Guattari, après avoir analysé la situation linguistique des juifs germanophones de Prague, élargissent leur réflexion sur la littérature mineure au langage en général :

Riche ou pauvre, un langage quelconque implique toujours une déterritorialisation de la bouche, de la langue et des dents. La bouche, la langue et les dents trouvent leur territorialité primitive dans les aliments. En se consacrant à l'articulation des sons, la bouche, la langue et les dents se déterritorialisent.²

L'acte de parler implique déjà en lui-même une déterritorialisation, indépendamment de la situation du locuteur. Cette déterritorialisation initiale est cependant compensée presque immédiatement : « D'ordinaire, en effet, la langue compense sa déterritorialisation par une reterritorialisation dans le sens. Cessant d'être organe d'un sens, elle devient instrument du Sens³ ». Tel n'est pas le cas de la litanie de toponymes amérindiens dans « Départ à Paumanok » : on a affaire ici à un « son qui va lui-même se déterritorialiser sans compensation, absolument⁴ ». Cette liste correspond à ce que Deleuze et Guattari nomment un « *usage intensif* assignifiant de la langue⁵ ».

Au lexique d'origine amérindienne inclus par Whitman dans sa poésie s'ajoute un vocabulaire argotique ou familier dont certains termes et expressions sont spécifiquement américains, comme les surnoms donnés aux États et à leurs habitants⁶. L'étude de la représentation du peuple a cependant montré que, si le poète montrait un enthousiasme très volontaire vis-à-vis de ces expressions dans *L'argot en Amérique*, l'emploi d'un lexique idiomatique demeure limité dans ses poèmes⁷. Matthiessen juge quant à lui que :

Whitman n'emploie rien qui ressemble à un parler populaire. En effet, ses tournures de phrase sont éloignées de toutes les locutions populaires qu'il avait prises en note en vue de l'écriture d'un poème qui ne vit jamais le jour.⁸

¹ Cf. *supra*, chapitre 1, p. 49.

² Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Qu'est-ce qu'une littérature mineure ? », 1975, *op. cit.* P. 35 *sq.*

³ *Ibid.* P. 37.

⁴ *Ibid.* P. 38.

⁵ *Ibid.* P. 41.

⁶ Cf. *supra*, chapitre 1, p. 55 *sq.*

⁷ Cf. *supra*, chapitre 1, p. 56 *sq.* et chapitre 2, p. 111 *sq.*

⁸ "Whitman is not using anything like a folk-speech. Indeed, his phrasing is generally remote from any customary locutions of the sort that he jotted down as notes for one unwritten poem" Francis Otto Matthiessen, *American Renaissance: art and expression in the age of Emerson and Withman*, London;

Parce que l'étirement infligé à la syntaxe étudié plus haut ne reproduit pas le parler local, la langue de Whitman n'a donc ni le poli coutumier à la poésie de son temps, ni l'estampille de l'homme du peuple américain.

De ce fait, si l'emploi de termes argotiques idiomatiques ou d'un lexique d'origine amérindienne donne une touche de couleur locale à la poésie whitmanienne, sa syntaxe contredit tout mouvement de reterritorialisation dans le folklore américain. Les constructions faisant des toponymes amérindiens un « *usage intensif* asignifiant » ou morcelant la phrase anglaise en une litanie sans fin conservent au contraire à cette écriture un fort coefficient de déterritorialisation, multipliant (plutôt que réduisant) le coefficient de déterritorialisation propre à son lieu d'énonciation.

La poésie de Whitman répond donc bien aux trois caractères de la littérature mineure définis par Deleuze et Guattari : « la déterritorialisation de la langue, le branchement de l'individuel sur l'immédiat-politique, l'agencement collectif d'énonciation¹ ». Dès lors, on peut affirmer grâce au concept de littérature mineure que cette poésie :

se trouve chargée positivement de ce rôle et de cette fonction d'énonciation collective, et même révolutionnaire : c'est la littérature qui produit une solidarité active, malgré le scepticisme ; et si l'écrivain est en marge ou à l'écart de sa communauté fragile, cette situation le met d'autant plus en mesure d'exprimer une autre communauté potentielle, de forger les moyens d'une autre conscience et d'une autre sensibilité².

Si Whitman se situe en marge de la communauté littéraire de son temps et dans l'incapacité d'atteindre la popularité en raison de ses choix thématiques et d'écriture, sa situation marginale est également ce qui le met en position « d'exprimer une autre communauté potentielle ». On pense bien sûr à la communauté nationale, menacée par la désunion interne après avoir été menacée de l'extérieur. En vertu du fait que « ce que l'écrivain tout seul dit constitue déjà une action commune³ », le choix fait par Whitman de rompre avec la littérature majeure d'origine ou d'inspiration européenne constitue dès l'écriture du recueil l'acte de naissance révolutionnaire d'une littérature nationale. La nation, si elle se cherche encore politiquement, existe déjà bel et bien dans ce coup d'État littéraire.

Oxford; New York, Oxford Univ. Press, 1968, 678 p. (« Galaxy books »). P. 531.

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Qu'est-ce qu'une littérature mineure ? », 1975, *op. cit.* P. 33.

² *Ibid.* P. 30 sq.

³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Qu'est-ce qu'une littérature mineure ? », 1975, *op. cit.* P. 31.

Whitman offre à tous les Américains séparés de leurs compatriotes par la distance géographique et culturelle, la diversité des modes de vie et des origines et le manque d'une histoire commune, ses représentations d'une Amérique aux multiples visages qu'il accumule dans des phrases déstructurées reconduisant toujours plus loin la clôture et donc le sens. L'analyse du langage « arraché au sens » par Deleuze et Guattari s'applique pleinement à ces représentations : « Du sens subsiste seulement de quoi diriger des lignes de fuite. Il n'y a plus désignation de quelque chose d'après un sens propre, ni assignation de métaphores d'après un sens figuré¹ ». Les images d'Épinal dont on a vu précédemment le caractère abstrait² renvoient en effet davantage à un imaginaire de l'Amérique qu'à une Amérique concrète. Elles offrent au lecteur un tremplin pour laisser vagabonder son esprit entre souvenirs personnels et stéréotypes collectifs et, ce faisant, rêver son Amérique.

Loin d'un discours identitaire, par définition figé, la poésie de Whitman attend donc d'être mise en mouvement par l'interprétation de son lecteur. La coopération de ce dernier est d'ailleurs mise en scène dans « Chanson de moi-même » :

Ne soyez pas découragés par l'échec de votre poursuite,
Vous ne me trouvez pas ici ? Dans ce cas courez plus loin,
Je suis quelque part, immobile, je vous attends (142).³

Le poète guide se refuse ici à son lecteur tout en le pressant de poursuivre sa tentative de déchiffrement. De fait, la poésie de Whitman, de par sa nature mineure, exige plus qu'elle n'invite à sa mise en mouvement par l'interprétation : sa valeur collective ne peut laisser le lecteur américain indifférent. Celui-ci sera interpellé par ces représentations et obligé de les accepter comme collectives et donc siennes, mais il ne pourra se contenter de les considérer comme l'expression d'un point de vue individuel sur la nation.

Si le lecteur est sommé de s'approprier les représentations de la vie nationale que le poète mineur impose comme collectives, il est également sollicité par la forme lyrique du poème. Comme le décrit Dominique Combe dans « La référence dédoublée. Le *je* lyrique entre fiction et autobiographie », « la poésie lyrique est l'expression de l'expérience vécue – *Erlebnis* -, affranchie des contingences de l'anecdote, dans laquelle le singulier rencontre

¹ *Ibid.* P. 39.

² Cf. *supra*, chapitre 1, p. 24 et chapitre deux, p. 102.

³ "Failing to fetch me at first keep encouraged,

Missing me one place search another,

I stop somewhere waiting for you" (75)

l'universel¹ ». Le moi recèle une part d'impersonnalité dès qu'il tente de s'exprimer. Dès lors :

la mélancolie qui affecte le sujet élégiaque, par exemple, n'est pas le sentiment éprouvé par Lamartine, Musset ou Baudelaire en tant qu'individus mais un « état pathématique », *a priori* partagé avec le lecteur².

L'empathie du *je* lyrique whitmanien vis-à-vis de ses contemporains des deux sexes, de toutes classes sociales et de toutes origines géographiques est donc par la force du paradoxe lyrique un sentiment *a priori* partagé avec le lecteur. *Feuilles d'herbe* encourage ainsi la cohésion nationale et donne aux lecteurs les moyens de s'identifier aux images construites par Whitman : le *bh'uoy* en particulier, mais aussi le chasseur solitaire arpentant la nature américaine, ou encore les femmes vigoureuses et hardies de l'Ouest sauvage.

Whitman ne décrit donc pas une identité nationale préexistante à ses poèmes mais offre plutôt à ses contemporains la possibilité d'un devenir national à la fois individuel et collectif : individuel dans le moment de la lecture solitaire et collectif lorsque les interprétations de l'œuvre se rencontrent, se confrontent, s'enrichissent et que s'écrit peu à peu une interprétation majeure de l'œuvre mineure. En ce sens, l'évocation de la nation américaine par le poète est un acte de langage performatif : elle fait advenir dans une situation de communication mettant en jeu le texte et sa réception une communauté qui n'existait pas encore avant d'être énoncée et que le texte programme et réunit « même si les autres ne sont pas d'accord³ », selon les termes de Deleuze et Guattari. La nation s'écrit ainsi dans le présent de la constante actualité de l'énonciation lyrique plutôt que dans le passé du récit, comme dans l'épopée.

¹ Dominique Combe, « La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », in *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996, p. 39-63.P. 60.

² *Ibid.*

³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Qu'est-ce qu'une littérature mineure ? », 1975, *op. cit.*

Martí : la poésie à l'appui de l'ambition libératrice pour Cuba

Parce qu'ils dénoncent l'oppression brutale du peuple cubain, les poèmes XXVII et XXIX de *Vers Simples*¹ invitent le lecteur à imaginer un avenir différent pour l'île et singulièrement des relations avec l'Espagne basées sur la Justice et le respect mutuel. De la même façon, en déplorant dans ses poèmes l'état présent de sa nation (la « terre esclave » du poème « Pluie de juin » (VL, 161) et le « peuple esclave » du premier poème de *Vers simples*), Martí fait apparaître en filigrane l'image d'une Cuba idéale, libérée du joug de la domination espagnole.

Dans un autre registre, dans « Banquet de tyrans » (VL) et le poème XLV (VS), sa critique de la servilité de la « race vile » qui aime les tyrans et qui « boit son propre sang dans les coupes / Vénéneuses de ses maîtres !² » (VL, 119) suggère à ses compatriotes la voie de l'insoumission et de l'honneur. Le poème VII reprend et développe cette idée par la comparaison avec le peuple d'Aragon :

J'estime celui qui fait tomber
À terre le tyran :
Je l'estime s'il est Cubain ;
Je l'estime s'il est d'Aragon³.

Les allusions à la situation politique de Cuba dans la poésie de Martí véhiculent ainsi une ambition pour le peuple cubain que le lecteur se prend à rêver libre et fier plutôt que soumis.

Cette aspiration transparaît également à demi-mot dans le prologue à *Vers simples*, dans la charge contre les velléités d'annexion de Cuba aux États-Unis qualifiées de trahison

¹ Ces poèmes ont été étudiés dans le chapitre deux, cf. *supra*, p. 133 sq.

² “Dicen que beben tus hijos
Su propia sangre en las copas
Venenosas de sus dueños!” (ILS, 209, v. 19-21)

³ “Estimo a quien de un revés
Echa por tierra a un tirano:
Lo estimo, si es un cubano;
Lo estimo, si aragonés” (ILS, 186, v. 21-24)

criminelle. De fait, on a déjà vu que les opinions politiques de l'auteur sont abondamment développées dans ses textes en prose, en particulier dans les articles de *Patria* dont l'analyse a montré qu'ils offrent au lecteur des modèles de patriotisme, de courage et de grandeur¹, ou encore dans des textes comme *Le baigneur politique à Cuba* ou *La République espagnole face à la Révolution cubaine* dans lesquels Martí expose une critique argumentée de la domination coloniale espagnole sur Cuba². Ce que les poèmes se contentent de sous-entendre y est énoncé et expliqué sans détour dans une prose didactique et à travers des médias visant une diffusion large (presse, pamphlet).

Si la prose est le véhicule privilégié de l'expression de l'ambition de Martí pour son peuple, celle-ci ne fait donc toutefois guère de doute même pour le lecteur de sa seule poésie. Comme il l'écrit dans « Je hais la mer » :

Et je ne garde pas, mesquin, mon vers sacré
Pour tresser aux dames des rosaires
Et des masques honorables aux voleurs [...] (VL, 115).

Poésie et prose travaillent à travers deux registres distincts, l'un plus allusif et l'autre davantage explicite, à la poursuite d'un même but : la dénonciation de la situation politique de Cuba, la critique des autorités péninsulaires et l'appel à la révolte à l'intérieur comme à l'extérieur de l'île. L'écriture martinienne répond ainsi aux objectifs qu'il assigne à l'art dans sa critique de l'œuvre peinte du Russe Vereschagin, publiée dans la *Nación* en janvier 1889 :

Lorsqu'on ne peut jouir de la liberté, la seule excuse de l'art et la seule justification de son existence, c'est qu'il se mette au service de celle-ci. Jetons tout au feu, jusqu'à l'art, pour alimenter le bûcher !⁴

Ces deux modes d'écriture se complètent plutôt qu'ils ne s'opposent et la poésie apparaît comme un moyen parmi d'autres de l'action politique. Les études biographiques comme celle de Juan Marinello⁵ rappellent d'ailleurs que le temps consacré par celui-ci à la

¹ Cf. *supra*, chapitre deux, en particulier p. 152 *sqq.*

² Cf. *supra*, chapitre deux, en particulier p. 135 *sq.* et 152.

³ “Ni mi sagrado verso nimio guardo

Para tejer rosarios a las damas

Y máscaras de honor a los ladrones [...]” (*ILS*, 143, v. 51-53)

⁴ “Cuando no se disfruta de la libertad, la única excusa del arte y su único derecho para existir es ponerse al servicio de ella. ¡Todo al fuego, hasta el arte, para alimentar la hoguera!” (*OC*, vol. XV, 433)

⁵ « À New York, entre une proclamation et un discours, entre une méditation philosophique et une réunion orageuse, il prend conscience d'un lyrisme qui s'achemine avec une rapidité surprenante vers des formes

poésie était mince en comparaison de l'énergie déployée dans la mise en œuvre de ses projets révolutionnaires : préparation de l'insurrection armée dans l'île et création et organisation du Parti révolutionnaire cubain. La voie choisie par Martí est en ceci clairement différente de celle favorisée par Whitman qui délaissa toute action politique directe au profit d'une écriture poétique considérée comme le moyen privilégié d'influer sur le devenir de la nation, y compris dans des moments de crise aiguë comme les années précédant la Guerre de Sécession¹.

Martí déclare réserver malgré tout à la poésie un rôle de choix, dans un projet de prologue à un recueil qui ne vit pas le jour, en tant que « tendre refuge du proscrit² ». La même idée sous-tend sa peinture des circonstances entourant la rédaction des poèmes de *Vers simples* : « Le médecin m'envoya à la montagne : les ruisseaux couraient, les nuages s'amoncelaient : j'écrivis des vers³ ». Après les angoisses et les déceptions provoquées par la Conférence des Nations Américaines de l'hiver 1889-1890, la poésie offre, comme l'éloignement géographique, une retraite loin des vicissitudes de l'engagement politique auxquelles est confronté l'auteur. Ces informations biographiques tendent à encourager une association constante entre ses vers et son île : tous les poèmes du volume, y compris ceux dans lesquels Cuba n'apparaît pas thématiquement, sont en effet présentés comme le fruit indirect des aléas de la Conférence. L'ethos proposé dans ce discours paratextuel est une figure de poète patriote, engagé concrètement mais aussi très intimement dans l'action en faveur de l'indépendance de Cuba. L'île imprègne de ce fait toute la poésie, non pas tant au travers d'images concrètes de son territoire ou de son peuple qu'au travers du *je* lyrique se proclamant Cubain au seuil du recueil.

Lorsqu'il s'agit d'évoquer Eva et sa beauté dans les poèmes XVI à XX du recueil ou la séduisante danseuse espagnole (X), l'écriture poétique procure un délasserement empreint de légèreté. Martí présente ainsi son recueil comme « cette chose toute simple, écrite comme en jouant⁴ ». Ce répit poétique peut également être plus grave dans les évocations de la Nature

personnelles et achevées. Luttant entre le devoir de la tâche urgente, et une inspiration impérieuse, il tient la poésie pour occupation subalterne [...] » José Martí et Juan Marinello, *José Martí: choix de textes*, Paris, P. Seghers, 1970, 188 p. (« Poètes d'aujourd'hui »). P. 18.

¹ Cf. *supra*, chapitre trois, notamment p. 196 *sqq.*

² «refugio cariñoso del proscrito» (*OC*, vol. XVI, 237)

³ «Me echó el médico al monte: corrían arroyos, y se cerraban las nubes: escribí versos» (*ILS*, 177 *sq.*)

⁴ «esta sencillez, escrito como jugando» (*ILS*, 178)

teintées de spiritualité et de nostalgie des poèmes III, IV, XIII ou XIV, ou dans l'histoire de la jeune fille du Guatemala qui mourut d'une peine d'amour (IX). On rejoint ici pleinement l'analyse faite par le poète de l'œuvre du peintre Vereschagin évoquée plus haut : « Ensuite seulement, pour se reposer, pour reprendre des forces, il peindra, libre et généreux, pour la première fois, la majesté de la Nature¹ ». La poésie offre donc une aire de repos à l'homme d'action mais seulement lorsque celui-ci a épuisé toutes ses forces dans la bataille car, comme Martí l'affirme : « l'expression est la femelle de l'acte et tant qu'il y a à faire, il me semble que l'expression seule est un emploi indigne des forces de l'homme² ».

L'action politique n'est cependant pas toujours possible : à l'époque de la rédaction des vers composant le recueil *Vers libres*, Martí n'avait pas encore trouvé les moyens de s'engager activement dans la lutte pour la libération de Cuba. On a déjà vu que sa santé, grandement fragilisée par son séjour au bagne, ne lui avait pas permis de prendre part aux combats de la guerre de Dix Ans³. En 1884, son désaccord avec les modalités d'action choisies par Máximo Gómez et Antonio Maceo, tous deux à l'initiative de l'insurrection qu'on appellera « Petite guerre », le conduisit à s'éloigner temporairement de leurs projets révolutionnaires. Ce n'est finalement pas avant 1891, année marquée par la fondation du Parti révolutionnaire cubain que Martí commença à dédier la majorité sinon la totalité de son énergie à la libération de son île natale⁴.

Dans le poème « Pluie de juin », datant vraisemblablement de la fin de la décennie 1870 ou du début de la décennie suivante⁵, il évoque avec regret ces circonstances et le sentiment d'inutilité qui les accompagne :

[...] oh patrie bien aimée !

¹ Después, para reposar, para recobrar bríos, pintará, libre y grande, por primera vez, la majestad de la naturaleza.” (OC, vol. XV, 433)

² “[...] me parece la expresión la hembra del acto, y mientras hay qué hacer, me parece la mera expresión indigno empleo de fuerzas del hombre.” (OC, vol. XVI, 237)

³ Cf *supra*, chapitre quatre, p. 314.

⁴ Voir la chronologie de la vie de Martí dans ses *Œuvres complètes* (OC, vol. *Guía*, 197 *sqq.*) et José Martí et Juan Marinello, *José Martí : choix de textes*, 1970, *op. cit.* P. 10.

⁵ La date d'écriture de ce poème reste inconnue. De par son contenu et sa tonalité élégiaque, il semblerait toutefois qu'on puisse le rapprocher des autres poèmes qui composent *Vers libres* (comme le fait Jean Lamore qui l'intègre dans sa version bilingue du recueil), ce qui permettrait d'en situer la composition dans les années 1878-1882. Cela est également vrai des autres poèmes de *Vers libres* cités ensuite. Voir à ce sujet OC, vol. XVI, 127.

Comme mon cœur, mon corps est à toi !
Que les vers qui me dévoreront soient
Ceux qui creusent ton pauvre sol !
Mon cadavre, à la fin, patrie adorée,
Te sera utile, puisqu'aujourd'hui il ne peut l'être !
Ainsi serai-je aliment de tes enfants
Et gangrène de tes tyrans !¹ – (VL, 161).

Incapable d'être soldat, exilé en un pays dont le climat lui fait sentir douloureusement l'éloignement de la terre natale, le poète trouve dans le vers un espace d'expression de son affliction et de sa frustration. Dans « Soif de beauté », il évoque également son isolement :

Seul, je suis seul : voici le vers ami,
Comme l'époux qui diligent accourt
À l'appel de la tourterelle effrayée² (VL, 77).

Quitté par son épouse qui a préféré rentrer à Cuba avec leur fils plutôt que de rester avec lui en Amérique³, Martí identifie le vers à une compagne idéalisée, fidèle et attentive. C'est vers elle qu'il se tourne, dans « Chant d'automne », lorsqu'avec le jour prend fin son « labeur stérile, morose et obscur⁴ » (VL, 45), ce travail décrit dans « Fer » comme purement alimentaire : « Voici mon pain gagné : que se fasse le vers⁵ » (VL, 39). La pratique poétique apparaît ainsi comme un havre de repos dans une vie de labeur accablant : « Lorsque, ô Poésie, / Lorsqu'en ton sein le repos m'est permis⁶ ! » (« Strophe nouvelle », VL, 89).

¹ “[...] ¡oh patria amada !

¡Como mi corazón, mi cuerpo es tuyo!

¡ Que los gusanos que me coman sean

Los que tu suelo mísero fabrican!

¡Mi cadáver, al fin, patria adorada,

Te servirá, ya que no te puede servir!

Así seré sustento de tus hijos

Y tizón de tus tiranos! –” (VL, 160)

² “Solo, estoy solo: viene el verso amigo,

Como el esposo diligente acude

De la erizada tórtola al reclamo.” (ILS, 121, v. 1-3)

³ Luis Toledo Sande, *Basket of Flames. A Biography of Jose Martí*, trad. Pamela Barnett Idahosa, La Havane, Editorial José Martí, 2002, 259 p. (« Paradigma »). P. 123.

⁴ “[...] mi estéril labor, triste y oscura” (ILS, 107, v. 6)

⁵ “Ganado tengo el pan : hágase el verso” (ILS, 103, v. 1)

⁶ “Cuando, oh Poesía, / Cuando en tu seno reposar me es dado!” (88)

Le sujet de cette poésie de consolation est « la vie intime fébrile, mal jointée, vigoureuse, tonnante » qui selon Martí est devenue « le thème principal et, avec la Nature, le seul thème légitime de la poésie moderne »¹. Refuge de l'âme, la poésie permet d'exprimer ce qui la blesse : l'amertume et la honte de ne faire que « bouillir la marmite » pendant que « grandit ce monde gigantesque »² dans « Minuit », la consternation et même l'épouvante devant l'état d'avitissement moral de la société moderne dans « Amour de grande ville », la colère et l'horreur de celui qui « sonde / Les hommes et les découvre, et les trouve mauvais »³ (VL, 205) dans « [J'arracherai ce que j'ai dans le cœur...] ». Mais le plus souvent, c'est la douleur de l'exil : ainsi dans « Dimanche triste », « Fer », « Pluie de juin », « [Non, musique obstinée...] » ou « Deux patries », poèmes déjà évoqués précédemment.

Pour autant, le poète se défend de se plaindre :

Me plaindre, je ne me plains pas : car de laquais
 Se plaindre est l'apanage, et des femmes,
 Et des apprentis poètes, avec leurs mains
 Novices sur de vieilles lyres : – Mais je vis
 Comme si mon être dans un sanglot
 Violent et déchirant tout entier s'exhalait⁴ (VL, 87).

La plainte est ici définie comme la marque de la servilité et de la faiblesse ou comme une expression conventionnelle et peu sincère. Le *je* lyrique s'en distingue en tentant de donner la mesure de la souffrance qui l'accable, en aucune façon comparable au « chagrin de fourmi » des « rimailleurs » (VL, 154)⁵ décrit dans « [Par Dieu lassé...] ». L'expression de sa

¹ “la vida íntima febril, no bien enquistada, pujante, clamorosa, ha venido a ser el asunto principal y, con la naturaleza, el único asunto legítimo de la poesía moderna” (OC, vol. VII, 229)

² “Y yo, mozo de gleba, he puesto solo,
 Mientras el mundo gigantesco crece,
 Mi jornal en las ollas de la casa!” (ILS, 115, v. 10-12)

³ [Yo sacaré lo que en el pecho tengo] “[...] es que a los hombres / Palpo, y conozco, y los encuentro malos. –”
 (ILS, 161 sq., v. 32-33)

⁴ “Quejarme, no me quejo : que es de lacayos
 Quejarse, y de mujeres,
 Y de aprendices de la trova, manos
 Nuevas en liras viejas: – Pero vivo
 Cual si mi ser entero en un agudo
 Desgarrador sollozo se exhalara.–” (ILS, 128, v. 8-13)

⁵ “Por Dios que cansa / Tanto poetín que su dolor de hormiga [...]” (VL, 154)

douleur n'est pas non plus la supplication du courtisan puisqu'il se refuse dans « Fer » à « léch[er] / Des mains de potentat » pour sortir de la misère et de l'exil où le tyran l'a jeté. Le *je* lyrique accepte son sort comme une épreuve dont il doit sortir grandi car, de la même manière que « le fer féconde la plaine, le coup féconde le fer¹ ! » (VL, 43). L'extériorisation du sentiment de détresse qui l'habite s'accompagne donc de l'affirmation de son courage et de sa détermination et permet de manifester son engagement et son amour pour Cuba. Ainsi, même la poésie la plus intime de Martí sert de véhicule à l'expression de son patriotisme par la peinture d'un amour de la patrie brûlant douloureusement dans le cœur de celui qui se désole d'avoir été arraché au sol natal et de voir son peuple soumis à l'arbitraire d'un pouvoir injuste et brutal. La poésie de consolation rejoint ainsi la poésie dénonciatrice et revendicatrice.

Dans « Par Dieu lassé... », la peine du *je* lyrique est par ailleurs mise à distance pour ne subsister qu'à l'état d'allusion :

Et si un chagrin barbare, opiniâtre,
Et vaste comme la mer, t'envahit et te dévore,
Meurs, meurs en silence, comme meurt,
Engloutie par la mer, une montagne² (VL, 155).

Le caractère voilé de la référence biographique permet tout à la fois de dire et de taire ce chagrin dévorant. Le silence apparaît ici comme une injonction morale adressée au lecteur mais peut-être également par le poète à lui-même. En effet, dans une lettre de 1882 à Manuel Mercado dans laquelle il évoque la rédaction des ses *Vers libres*, Martí exprime la crainte de produire des poèmes « imbibés de larmes. – J'ai horreur des œuvres qui attristent et rendent peureux. Fortifier et agrandir les chemins, telle est la tâche de celui qui écrit³ ». Commentant quelques années plus tard l'œuvre de Walt Whitman dans un article de *La Nación*, il développe cette conception du pouvoir de la poésie :

qui rassemble ou qui divise, qui fortifie ou qui plonge dans l'angoisse, qui soutient ou qui renverse les

¹ “Fecunda el hierro al llano, el golpe al hierro!” (ILS, 106, v. 103)

² “Y si una pena bárbara, ceñuda,
Y vasta como el mar, te invade y come,
Muere, muere en silencio, como muere,
Sorbida por el mar, una montana.” (OC, vol. XVII, 193)

³ “[...] empapado de lágrimas. – Y yo tengo odio a las obras que entristecen y acobardan. Fortalecer y agrandar vías es la faena del que escribe [...]” (OC, vol. XX, 63)

âmes, qui donne ou qui retire aux hommes la foi et le courage, est plus nécessaire aux peuples que l'industrie même, car si celle-ci leur fournit un moyen de subsistance, celle-là leur donne l'envie et la force de vivre¹.

Une telle foi dans l'influence de la poésie, conjuguée au fait que celle-ci prend pour sujet, à l'époque moderne, l'intimité de son auteur, implique une nécessaire prudence de la part de l'écrivain qui doit veiller à ce que la nature autobiographique de son inspiration n'ait pas pour corrélation de propager le découragement chez ses lecteurs. Fina García Marruz voit là l'explication du fait que les *Vers libres* soient restés inédits du vivant de Martí :

La question posée dans le prologue aux *Vers simples* : « Pourquoi publie-t-on cette chose toute simple, écrite comme en jouant, et pas mes tumultueux *Vers libres* [...] » contient en elle-même sa réponse.

Ce livre contenait « de grandes peurs » et « de grandes espérances ». Martí a toujours pensé qu'il ne devait pas offrir ce qui pouvait attrister ou faire perdre courage [...] Les écrire, oui, les publier, non².

L'écriture poétique est ainsi traversée par le silence : silence du poète-soldat qui dépose la plume pour prendre les armes et silence de l'exilé qui préfère taire ses souffrances plutôt que de risquer de disséminer l'abattement.

L'exil est encore présent dans les *Vers simples* : ainsi, le *je* lyrique du poème XXV est « sans patrie » :

Je veux, quand je mourrai
Sans patrie, mais aussi sans maître
Qu'on dépose sur ma tombe un rameau
De fleurs, et un drapeau !³

Mais on voit ici que la tonalité douloureuse qui caractérisait l'évocation de l'exil dans

¹ “la poesía, que congrega o disgrega, que fortifica o angustia, que apuntala o derriba las almas, que da o quita a los hombres la fe y el aliento, es más necesaria a los pueblos que la industria misma, pes esta les proporciona el modo de subsistir, mientras que aquella les da el deseo y la fuerza de la vida.” (OC, vol. XIII, 135). L'article est paru en 1887.

² “La pregunta del prólogo de los *Versos sencillos*: “¿Por qué se publica esta sencillez, escrita como jugando, y no mis encrespados *Versos libres* [...] llevaba en si misma la repuesta. Era este libro de “grandes miedos”, de “grandes esperanzas”. Siempre creyo que no debía ofrecerse lo que acobardase o entristece. [...] Escribirlos podría, publicarlos, no” (Cintio Vitier et Fina García Marruz, *Temas martianos*, La Havane, Centro de estudios martianos, 1982, 324 p. (« Estudios martianos »). P. 246 sq.

³ “Yo quiero, cuando me muera,
Sin patria, pero sin amo,
Tener en mi losa un ramo
De flores, -¡y una bandera!” (ILS, 199, v. 5-8)

les *Vers libres* a totalement disparu au profit d'une affirmation tranquille de l'amour romantique que le *je* lyrique déclare porter à la patrie jusque dans la mort. Celui-ci s'incarne dans un objet, le drapeau, donné à voir à l'ami ou au promeneur passant devant la dalle funéraire. Cette expression démonstrative de patriotisme fait du *je* lyrique une figure exemplaire.

Cette exemplarité était déjà revendiquée dans le poème XXIII. En effet, le *je* lyrique y affirme avec force sa loyauté :

Je veux sortir de ce monde
Par la porte naturelle :
Sur un lit de feuilles vertes
Qu'ils m'emmènent à ma mort.

Qu'on ne me mette pas dans le noir
Pour y mourir comme un traître :
Je suis bon et comme tel
Je mourrai le visage face au soleil !¹

Le *je* réclame ici pour lui-même le respect public dû à l'homme d'honneur, s'érigeant ainsi en modèle à imiter pour ses lecteurs. L'ethos construit dans ces vers est donc celui d'un patriote exemplaire incarnant les valeurs du courage et de la droiture. À l'instar de ce qui a été décrit plus haut concernant l'interaction entre la fonction d'infirmier de guerre de Whitman et son ethos de guide, la vie de Martí était son ethos discursif. Dans le cas du Cubain, c'est même d'abord en tant que martyr de la Révolution que Martí est connu de ses compatriotes, bien avant que ceux-ci ne le découvrent comme poète. En effet, des immigrants de Key West apposèrent dès 1901 une plaque commémorative sur la maison natale de Martí et en 1905 fut érigée la première statue à son effigie à La Havane alors qu'il fallut attendre 1920 pour que commencent à être publiées des bribes de son œuvre à Cuba².

¹ "Yo quiero salir del mundo

Por la puerta natural:

En un carro de hojas verdes

A morir me han de llevar.

No me pingan en lo oscuro

A morir como un traidor:

Yo soy bueno, y como bueno

Moriré de cara al Sol!" (ILS, 198, v. 1-8)

² « C'est ainsi que va naître un véritable "culte" de Martí, conçu afin de légitimer le pouvoir en place : cela se manifesta dès l'Assemblée constituante de 1901. En même temps, se multiplièrent les tentatives pour

La clandestinité et l'exil : une écriture à la marge

Lorsqu'il est désigné Capitaine-Général de Cuba en janvier 1869, Domingo Dulce décrète temporairement sur l'île la liberté de la presse dans un geste d'apaisement vis-à-vis des élites créoles¹. D'une durée de trente-quatre jours, ce bref interlude de liberté constitue avec l'année 1812 et les années 1820-1823 les seuls moments durant lesquels les Cubains purent exprimer librement leur pensée par voie de presse avant 1878 et la signature du Pacte de Zanjón. En dehors de ces périodes exceptionnelles, Cuba était soumise à une censure rigoureuse empêchant la publication d'opinions défavorables aux intérêts espagnols ainsi que l'entrée et la circulation de journaux et publications étrangères sur l'île².

C'est dans le contexte de cette liberté provisoire et de l'intense effervescence qu'elle provoque que paraissent les premiers écrits du jeune Martí. Dix jours seulement après la publication du décret de Dulce, le jeune homme aide son ami Fermín Valdés Domínguez à publier un petit journal de quatre pages, intitulé *El Diablo Cojuelo*, dont il signe l'article de fond (« Ou Yara ou Madrid »)³. Quelques jours plus tard, il fait paraître *La Patria Libre*, journal entièrement conçu par lui et où figure « Abdala », poème dramatique développant l'ébauche de la conception martinienne de la nation⁴. L'histoire du périodique étudiant *Siboney*, dans lequel on peut lire le sonnet « 10 octobre ! » est plus obscure puisqu'il n'a pu être daté avec certitude jusqu'à aujourd'hui. On ne peut donc établir si cet écrit a bénéficié de la courte indulgence de Dulce ou s'il s'agissait d'une publication clandestine, ce que sa forme

édulcorer sa pensée et son œuvre : il fallait faire oublier son œuvre anti-impérialiste, en ne diffusant pas ses écrits. Ceux-ci restèrent en fait inédits jusqu'en 1919 et on fabriqua l'image symbolique d'un Martí désincarné pour représenter la nation, acceptable par la grande bourgeoisie, un Martí rêveur, poète et martyr. » Jean Lamore, *José Martí. La liberté de Cuba et de l'Amérique latine*, 2007, *op. cit.* P. 63.

¹ Luis Toledo Sande, *Basket of Flames. A Biography of Jose Martí*, 2002, *op. cit.* P. 34. L'esclavage restait cependant en dehors du périmètre de cette autorisation.

² De même que les publications cubaines produites à l'étranger. Willis Fletcher Johnson, *The History of Cuba*, vol. 3, New York, Century History Co., 1920. 4 vol.

³ Jean Lamore, *José Martí et l'Amérique : Les expériences hispano-américaines*, Éditions L'Harmattan, 1988, 184 p. P. 14.

⁴ Des incertitudes demeurent quant à la date de cette publication. Selon les *Œuvres de complètes* de Martí, *La Patria Libre* serait parue le 23 octobre 1869, soit en dehors de la période de liberté de la presse accordée par Dulce. Mais plusieurs biographes et spécialistes de Martí (Jean Lamore et Luis Toledo Sande notamment) situent cette publication au 23 janvier 1869. Cela semble plus vraisemblable dans la mesure où Martí a été arrêté le 21 octobre 1869. Voir *ibid.* P. 15 et Luis Toledo Sande, *Basket of Flames. A Biography of Jose Martí*, 2002, *op. cit.* P. 36.

manuscrite autorise à penser¹.

Ces premières publications en prose et en vers de Martí, qu'elles furent autorisées ou qu'elles aient circulé sous le manteau entre lycéens havanais, situent d'ores et déjà l'écrivain en marge : à la marge du centre colonial, en tant que production littéraire issue des colonies, mais également en marge d'une société cubaine qui se conçoit alors toujours en partie comme indissolublement liée à l'Espagne. Par le titre de son article « Ou Yara ou Madrid », l'auteur affirme plutôt l'existence d'une communauté insulaire dotée d'un centre propre (Yara et ce qui s'y passe), reprenant à son compte dans son poème « 10 octobre ! » les ambitions indépendantistes des révolutionnaires. Bien qu'écrivant dans la capitale de La Havane, il prend ainsi position avec les combattants de l'Orient défiant le pouvoir depuis les confins du territoire.

Ce n'est pas pour ces publications que Martí fut condamné à l'exil, du moins pas officiellement, mais à cause d'une lettre écrite à un ancien camarade de classe devenu soldat de l'armée espagnole². Dans ce courrier, tombé entre les mains des autorités, Martí sermonnait le jeune cadet pour son choix antipatriotique et l'incitait à désertre les troupes espagnoles. Cette lettre qui ne faisait certes pas mystère de la position résolument anti-espagnole de l'étudiant donna lieu à sentence particulièrement lourde : six années d'emprisonnement assorti de travaux forcés. Grâce à l'intercession de ses parents, la peine fut d'abord commuée en emprisonnement sur l'île des pins, sauvant ainsi le jeune homme des rudes travaux à la carrière de San Lazare, puis en déportation sur le sol espagnol.

Le 15 janvier 1871 commença donc pour Martí un exil qui ne prendrait fin que dans les dernières semaines de sa vie, exception faite de quelques mois passés à La Havane avec sa femme Carmen après l'amnistie décrétée à l'issue de la guerre de Dix Ans³. Par cette expulsion, la position marginale de l'écrivain Martí, déjà sujet colonial et contestataire

¹ C'est l'opinion de Jean Lamore (Jean Lamore, *José Martí et l'Amérique : Les expériences hispano-américaines*, 1988, *op. cit.* P. 14) mais Toledo Sande reste prudent à ce sujet (Luis Toledo Sande, *Basket of Flames. A Biography of Jose Martí*, 2002, *op. cit.* P. 34).

² Pour les détails de cette affaire, voir Luis Toledo Sande, *Basket of Flames. A Biography of Jose Martí*, 2002, *op. cit.* P. 41 *sqq.*

³ Pour plus de précisions biographiques, se référer à Jean Lamore, *José Martí. La liberté de Cuba et de l'Amérique latine*, 2007, *op. cit.* ou Luis Toledo Sande, *Basket of Flames. A Biography of Jose Martí*, 2002, *op. cit.*

radical, s'enrichit d'une nouvelle dimension en tant qu'il se retrouva coupé de la patrie qui allait revenir continuellement sous sa plume.

Sur le sol espagnol, où la liberté de la presse était inscrite dans la Constitution depuis 1837¹, Martí trouva une liberté d'expression plus durable que sur son île natale. C'est à Madrid qu'il publia *Le baigne politique à Cuba*, déjà étudié plus haut, quelques mois seulement après son arrivée. En septembre de la même année il prit part à une vive polémique concernant la question cubaine opposant deux quotidiens, *El Jurado Federal* et *La Prensa*². En novembre, il aidait Valdés Domínguez dans la publication de son pamphlet *Le 27 novembre 1871*³, avant de faire lui-même paraître en février 1872 son pamphlet intitulé *La Révolution espagnole devant la Révolution cubaine*. Le discours contestataire sur Cuba se publiait ainsi plus facilement dans la péninsule ibérique que sur l'île elle-même qui restait hors de portée de ces publications tombant sous le coup de la censure du Capitaine-Général. Écarté de sa terre natale, Martí l'était aussi du peuple cubain que ses écrits ne pouvaient atteindre.

Martí quitta la péninsule ibérique après avoir fini ses études pour rejoindre l'Amérique du Sud et sa famille, avant de finalement s'établir à New York⁴. Il trouva dans la métropole américaine un centre culturel dans lequel il parvint à se faire une place et à subvenir à ses besoins grâce à son activité de journaliste⁵. À New York la population cubaine en exil, historiquement composée d'élites et estimée par le recensement de 1870 à plus de mille cinq cents individus, s'accrut consécutivement au conflit, offrant au poète un lectorat potentiel de compatriotes qui, pour être minime, n'était pas ridicule si l'on pense que les Cubains étaient approximativement deux fois plus nombreux que les Espagnols au moment du recensement⁶. C'est dans ce contexte que Martí publia les deux seuls recueils de poésie parus de son vivant :

¹ Brigitte Journeau, « Église et censure en Espagne au milieu Éu XIXe siècle », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol. 24 / 1, 1988, p. 209-233. P. 214.

² Luis Toledo Sande, *Basket of Flames. A Biography of Jose Martí*, 2002, *op. cit.* P. 54.

³ Cf *supra*, chapitre quatre, p. 308 *sqq.*

⁴ Luis Toledo Sande, *Basket of Flames. A Biography of Jose Martí*, 2002, *op. cit.* P. 65.

⁵ Cf. *supra*, chapitre quatre, p. 324.

⁶ 1565 Cubains à New York et Brooklyn contre 682 Espagnols, 86 Mexicains et 307 Sud-Américains. Marissa Lyn Ambio, *Solidarities in Exile: Cuban Collectives, Nation and New York City's Spanish-Language Periodical Press, 1868-1878*, Columbia U, 2011, 230 p. P. 151.

Ismaelillo et *Vers simples*, respectivement en 1882 et 1891. À ces deux volumes s'ajoute l'écriture des *Vers libres*, pièces rédigées pour une grande part dans la métropole américaine mais qui demeurèrent inédites jusqu'après la mort du poète. Ces publications sur un sol étranger confirment la position marginale de Martí en tant qu'écrivain : banni de sa terre natale, écrivant dans une langue différente de celle de son pays d'accueil et ne pouvant être entendu que d'une toute petite frange de la population cubaine.

Une littérature mineure

S'il apparaît d'emblée que la situation linguistique de Martí vis-à-vis de la langue espagnole et de l'Espagne est une situation de déterritorialisation similaire à celle expérimentée par Whitman, l'analyse de la conception martinienne d'une fonction dénonciatrice de la littérature développée ci-dessus permet d'affiner en quoi cet auteur répond bien au premier critère de la littérature mineure (« la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation¹ »). On peut en effet appliquer pratiquement mot à mot à Martí la description par Deleuze et Guattari de la situation de déterritorialisation de Kafka : « Impossibilité de ne pas écrire, impossibilité d'écrire en allemand, impossibilité d'écrire autrement² ». Ce qui est en jeu dans le refus de Martí de « [...] tresser aux dames des rosaires / Et des masques honorables aux voleurs » et dans sa volonté de « jet[er] tout au feu, jusqu'à l'art, pour alimenter le bûcher »³ est bien en effet ce que Deleuze et Guattari analysent comme « l'impossibilité de ne pas écrire, parce que la conscience nationale, incertaine ou opprimée, passe nécessairement par la littérature⁴ ». Dans un moment d'oppression sévère où l'expression politique semble impossible, insuffisante ou différée, la littérature demeure comme moyen d'affirmer l'existence d'une conscience nationale niée par le pouvoir colonial. Cette impossibilité de ne pas écrire est illustrée par la vie même de Martí, qui saisit au vol la liberté d'expression offerte pendant à peine plus d'un mois par le Capitaine-Général Dulce, et qui préféra quelques années plus tard risquer à nouveau l'exil, qui lui permettrait d'écrire et d'agir librement, plutôt que de mettre un terme à ses activités indépendantistes⁵. Comme nous

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Qu'est-ce qu'une littérature mineure ? », 1975, *op. cit.* P. 29.

² *Ibid.*

³ Cf. *supra*, p. 390.

⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Qu'est-ce qu'une littérature mineure ? », 1975, *op. cit.* P. 29 sq.

⁵ Référence aux activités de Martí à son retour à Cuba après l'annistie du Pacte de Zanjón, qui devaient le conduire de nouveau en exil très rapidement. Voir *supra* et Luis Toledo Sande, *Basket of Flames. A*

l'avons signalé plus haut, la littérature n'est pas pour Martí l'unique lieu de résistance de la conscience nationale étouffée mais un moyen complémentaire à l'action politique œuvrant à l'émancipation. De ce fait, à l'impossibilité de ne pas écrire s'en ajoute pour Martí une autre : l'impossibilité d'écrire, dans la mesure où l'expression des douleurs de l'exil pourrait être défavorable au combat politique.

En tant que sujet colonial, Martí peut également être rapproché de l'auteur tchèque sur le plan d'une autre double impossibilité : impossibilité de s'exprimer dans la langue du pouvoir oppresseur et impossibilité de s'exprimer autrement, l'espagnol étant sa langue maternelle et ce qui l'unit à l'Amérique latine avec laquelle le Cubain revendique un destin commun, passé et futur¹.

Martí ne semble pourtant pas gêné par sa filiation espagnole. Au contraire, l'écrivain et essayiste cubain José Lezama Lima note dans son *Anthologie de la poésie cubaine du XIX^e siècle* l'influence de la littérature espagnole classique sur le poète : « Martí s'est emparé de l'esprit du Siècle d'or² ». Juan Marinello relève notamment une parenté avec les œuvres de Quevedo, Gracián, Gongora et l'écriture pieuse de Sainte Thérèse³. Cintio Vitier le rejoint, en particulier concernant Gracián et Sainte Thérèse et pointe quant à lui une similitude diffuse avec l'œuvre de Gil Vicente, celle de Lope et la tradition du *Cancionero*. Il remarque également un vocabulaire et des tournures de phrase plutôt espagnols que cubains, par exemple l'emploi fréquent de l'adjectif « vil »⁴. La trajectoire de Martí est donc en ceci diamétralement opposée à celle de Whitman qui cherche au contraire à ancrer son expression poétique dans la réalité américaine par l'utilisation d'un lexique local, issu du fonds amérindien ou argotique, désignant des objets spécifiques au territoire⁵.

Si Martí peut ainsi s'enraciner dans la langue de l'opresseur, allant jusqu'à tourner le dos à la tradition littéraire agreste cubaine qui se plaisait depuis les années 1830-1840 à décrire la nature tropicale et les coutumes paysannes⁶, sans pour autant départir sa poésie de

Biography of Jose Martí, 2002, *op. cit.* P. 103 *sqq.*

¹ Cf. *supra*, chapitre quatre, p. 326 *sq.*

² "Martí se había apoderado del espíritu del siglo de oro." José Lezama Lima, *Antología de la poesía cubana: Siglo XIX*, 1965, *op. cit.* P. 583.

³ José Martí et Juan Marinello, *José Martí: choix de textes*, 1970, *op. cit.* P. 30 et 36.

⁴ Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*, 1958, *op. cit.* P. 206.

⁵ Cf. *supra*, chapitre un, p. 50 *sqq.*

⁶ Cf. *supra*, chapitre un et deux, en particulier 139. Citons entre autres Domingo del Monte, *Romances cubanos* (1829); Francisco Iturrondo, *Rasgos descriptivos de la naturaleza Cubana* (1831); Gabriel de la

son potentiel révolutionnaire, c'est grâce à sa conception des deux Espagne. Le poème VII de *Vers simples*, évoqué au début de ce chapitre, présente en effet une figure espagnole qui n'est pas celle du tyran mais au contraire une figure de résistance :

J'estime celui qui fait tomber
À terre le tyran :
Je l'estime s'il est Cubain ;
Je l'estime s'il est d'Aragon¹.

La révolte et la bravoure du peuple aragonais qui s'était opposé au coup d'État du général monarchiste Manuel Pavía en 1874 et que célèbre ici Martí² montrent que l'Espagne peut, dans les mêmes années, manifester un comportement républicain et courageux à travers le peuple aragonais et un comportement inique vis-à-vis de sa colonie à travers son gouvernement. De cette Espagne aux deux visages Martí choisit de retenir le visage de l'Aragon où il a étudié jeune homme. Le poète gère ainsi le conflit caractérisant sa situation et se donne la possibilité de ne pas renier la part espagnole de sa culture, de sa formation et de sa sensibilité.

L'analyse du prologue à *Vers simples* a montré que le patriotisme revendiqué à l'orée du recueil par le *je* lyrique donne à toute cette œuvre une résonance politique puisque même les poèmes les plus légers sont connectés, par le biais des circonstances de leur écriture, aux aléas de l'avenir politique de Cuba. Ce deuxième caractère des littératures mineures (« tout y est politique³ ») peut également facilement être rapporté aux poèmes de *Vers libres*, dont on a vu que nombre d'entre eux ont pour thème l'exil et ses douleurs. La poésie intimiste du recueil *Ismaelillo*, dans lequel Martí décrit les joies de la paternité qu'il découvrit avec son fils José Francisco né en 1878⁴, ne contient quant à elle aucune allusion, que ce soit dans les poèmes ou le prologue, à la situation de l'île ou à la condition d'exilé de son auteur du type de celles décelées dans le reste de son œuvre. Pourtant l'exil en est le fond même : lorsqu'il

Concepción Valdés (Plácido), *El veguero. Poesías cubanas* (1841-42).

¹ “Estimo a quien de un revés

Echa por tierra a un tirano:

Lo estimo, si es un cubano;

Lo estimo, si aragonés” (*ILS*, 186, v. 21-24)

² Luis Toledo Sande, *Basket of Flames. A Biography of Jose Martí*, 2002, *op. cit.* P. 61.

³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Qu'est-ce qu'une littérature mineure ? », 1975, *op. cit.* P. 30.

⁴ Luis Toledo Sande, *Basket of Flames. A Biography of Jose Martí*, 2002, *op. cit.* P. 107.

raconte les moments de bonheur partagé avec son bambin, Martí tait la triste réalité d'une vie solitaire, l'enfant étant reparti avec sa mère à Cuba. « Effrayé de tout, je me réfugie en toi », « Que ces pages arrivent jusqu'à ton cœur ! »¹ : le prologue adressé au fils ne dit qu'à demi-mot cette séparation et cette solitude. Comme chez Kafka, dans ces vers de Martí « une toute autre histoire s'agite [dans l'affaire individuelle] » et « le triangle familial se connecte aux autres triangles, commerciaux, économiques, bureaucratiques, juridiques, qui en déterminent les valeurs »². Le milieu social ou les circonstances politiques ne servent pas ici « d'environnement ou d'arrière-fond », comme dans les « grandes »³ littératures. Ils sont au contraire effacés au profit d'une affaire individuelle qui leur est liée de manière absolument nécessaire : l'expression de l'amour paternel est en effet issue à la fois de la situation familiale individuelle de l'auteur et de ses choix littéraires, mais aussi de la situation politique et juridique de Cuba, de l'engagement indépendantiste de Martí et de la situation politique et économique de la ville de New York dans laquelle il a trouvé refuge. Ainsi, du point de vue de la littérature mineure, le recueil *Ismaelillo* fait bloc avec le reste de l'œuvre de Martí.

Les critiques de l'œuvre littéraire de Martí s'accordent pour reconnaître à *Vers simples* une qualité populaire. Cintio Vitier note par exemple que le *je* lyrique des *Vers simples* n'est pas un *je* strictement individuel mais un *je* collectif, caractérisé par un « ton de sagesse immémoriale » et qui « se fonde, enfin, avec l'anonyme »⁴. Fina García Marruz poursuit la même réflexion, décrivant le *je* comme :

n'étant ni le *je* romantique ni le *je* anonyme, poli comme une pierre très lisse, du chant populaire, dans lequel toute charge individuelle a disparu pour céder le pas à une sagesse impersonnelle, mais au contraire la conciliation originale des deux⁵.

José Lezama Lima, qui signale que ce recueil est « le plus lu par tous les Cubains »,

¹ “Espantando de todo, me refugio en ti.”; “Esos riachuelos han pasado por mi corazón. ¡Lleguen al tuyo!” (ILS, 65)

² Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Qu'est-ce qu'une littérature mineure ? », 1975, *op. cit.*

³ *Ibid.*

⁴ “un tono de sabiduría inmemorial”; “esa participación, en fin, con lo anónimo”. Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*, 1958, *op. cit.* P. 213.

⁵ “Este “yo” ni es el “yo” romántico ni el “yo” anónimo, limado como una piedra muy lisa, del canto popular, en que toda la carga individual ha desaparecido para ceder el paso a una despersonalizada sabiduría, si no por el contrario, su conciliación original.” Cintio Vitier et Fina García Marruz, *Temas martianos*, 1982, *op. cit.* P. 259.

juge quant à lui que « le peuple participe de ces *Vers simples* »¹. Enfin, Juan Marinello rappelle que la forme en quatrains octosyllabiques rimés du recueil est une forme populaire de la langue espagnole, très appréciée en Amérique latine et loin d'une poésie difficile².

Ces traits stylistiques ne suffiraient toutefois pas pour définir l'écriture de Martí comme un « agencement collectif d'énonciation³ », selon le troisième caractère de la littérature mineure. Cependant, le refus de la plainte et la constitution d'un ethos de patriote exemplaire analysés plus haut peuvent par contre être rapportés à ce que Deleuze et Guattari décrivent chez Kafka comme le fait de « renonce[r] à l'exercice individuel de son chant, pour se fondre dans l'énonciation collective⁴ » : le sujet disparaît comme sujet d'énonciation et les sentiments qui l'affectent perdent leur valeur individuelle au profit d'une valeur collective. La forme lyrique de l'œuvre postule même que ces sentiments sont *a priori* partagés avec le lecteur⁵. L'expression par Martí de l'amour qu'il porte à sa patrie, sa façon romantique et même chevaleresque d'aimer Cuba, est ainsi propulsée au rang de manière cubaine d'aimer sa patrie. Pour reprendre les termes des deux philosophes : « tout prend une valeur collective⁶ » et « ce que l'écrivain tout seul dit constitue déjà une action commune⁷ ».

Nous avons vu par ailleurs concernant Whitman que :

si l'écrivain est en marge ou à l'écart de sa communauté fragile, cette situation le met d'autant plus en mesure d'exprimer une autre communauté potentielle, de forger les moyens d'une autre conscience et d'une autre sensibilité⁸.

Les quelques données biographiques présentées plus haut ont permis de situer la position exacte du poète cubain : en marge de la communauté espagnole en tant que créole, en marge de la société cubaine en tant qu'exilé et partisan de l'indépendance, en marge de sa

¹ « Los VS [...] son los versos más leídos por todos los cubanos. Desde la escuela se saben de memoria. No son versos leídos por un grupo, sino el pueblo participa de esos *Versos sencillos*.” José Lezama Lima, *Antología de la poesía cubana: Siglo XIX*, 1965, *op. cit.* P. 586.

² « La combinaison métrique et strophique choisie par Martí est celle que préfèrent les gens simples d'Amérique hispanique pour dire, ou chanter, leur réaction immédiate plaintive ou malicieuse devant le visiteur ou le voisin. » José Martí et Juan Marinello, *José Martí : choix de textes*, 1970, *op. cit.* P. 57.

³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Qu'est-ce qu'une littérature mineure ? », 1975, *op. cit.* P. 33.

⁴ *Ibid.* P. 32.

⁵ Cf. *supra*, p. 388.

⁶ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, 1993, *op. cit.* P. 31.

⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Qu'est-ce qu'une littérature mineure ? », 1975, *op. cit.* P. 31 *sq.*

⁸ *Ibid.* P. 32.

terre d'accueil en tant qu'hispanophone tourné vers un lectorat essentiellement sud-américain ou exilé comme lui. On peut aussi noter qu'il est resté à la marge de l'Amérique du Sud dans laquelle il a pourtant passé plusieurs années de son exil : chassé du Guatemala par le régime de Barrios¹, il a choisi de ne pas retourner au Mexique où il aurait sans doute pu s'intégrer grâce à l'appui de son ami Manuel Mercado². Enfin, il est remarquable qu'à l'intérieur même de la communauté cubaine exilée, Martí demeure marginal à plus d'un titre : d'abord du fait qu'il n'est pas un vétéran de la Guerre de Dix Ans, contrairement à la majorité des émigrés récents comme lui. Son statut d'intellectuel le situe par ailleurs à la marge des communautés cubaines de Floride composées d'ouvriers du tabac. Enfin, parmi les exilés intellectuels il se distingue encore en initiant dans sa poésie un romantisme sobre en rupture avec la forme abondante et le lyrisme d'influence française et anglo-saxonne, très aut centré, de la génération qui l'a précédé, en particulier de Heredia.

À l'intersection de toutes ces marges, Martí imagine une autre communauté potentielle qu'il donne à voir dans ses écrits en prose comme son journal *Patria*, et dans ses poèmes : une nation cubaine qu'il rêve libérée du joug de l'Espagne, intégrant l'ouvrier comme l'intellectuel ou l'homme fortuné, le Blanc comme le Noir, le créole comme l'Espagnol de bonne volonté et prenant toute sa place dans le concert des nations en tant que composante clé de « notre Amérique ». L'œuvre offre ainsi à ses lecteurs un horizon collectif autour duquel une « autre communauté potentielle³ » peut se construire.

Comme Whitman, Martí ne décrit donc pas une identité nationale préexistante à ses poèmes mais offre à ses compatriotes la possibilité d'un devenir national. Pourtant, leur traitement du matériau national les oppose en de nombreux points, Whitman s'écartant résolument des canons littéraires européens pour se tourner vers la réalité géographique et humaine du Nouveau Monde, alors que Martí n'offre guère de représentations de la nation et choisit de retourner aux sources de la culture espagnole. L'outil deleuzien permet d'analyser ces pratiques très différentes et de les rassembler grâce à la notion de déterritorialisation. De la même manière, le deuxième caractère de la littérature mineure rend compte aussi bien de l'œuvre de Martí, dans laquelle tout est politique de par l'engagement de toute sa vie au

¹ Cf. *supra*, chapitre deux, p. 138.

² « Je ne reviens pas au Mexique pour l'instant, même si je sais bien l'asile que j'y trouverais. » (« No vuelvo a México ahora, aunque sé bien el amante asilo que allí me acogería. », lettre à Manuel Mercado du 6 juillet 1878, *OC*, vol. XX, 54)

³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Qu'est-ce qu'une littérature mineure ? », 1975, *op. cit.* P. 32.

service de la libération et de l'indépendance de Cuba, que de l'œuvre de Whitman qui, lui, s'était détourné délibérément de tout engagement politique au sens partisan du terme mais dont le style fragmentaire est le reflet d'une réalité géographique, humaine et politique. Là encore, l'outil deleuzien permet de réunir les deux auteurs en dépit de ce qui les oppose et dans le respect de leurs spécificités. Enfin, si la découverte de l'œuvre de Martí ne pouvait guère provoquer de réactions aussi épidermiques chez le lecteur que les réactions suscitées par le traitement de la sexualité et du vers chez Whitman, l'auteur cubain n'en reste pas moins comme son aîné américain un marginal, ce qui leur permet à tous deux « d'exprimer une autre communauté potentielle¹ ». Le concept de littérature mineure permet donc d'expliquer comment dans ces deux œuvres lyriques si différentes formellement et thématiquement, « tout prend une valeur collective² ».

Césaire : la poésie, arme miraculeuse contre l'aliénation des Noirs

Dans le *Cahier d'un retour au pays natal*, le récitant exprime explicitement le souhait qu'il forme pour son « unique race » (50) :

la sommer libre enfin
de produire de son intimité close
la succulence des fruits (*ibid.*).

L'adverbe « enfin » implique que la liberté évoquée est différée depuis longtemps. L'abolition de l'esclavage remontant à près d'un siècle au moment de l'écriture de ces lignes, c'est donc une deuxième émancipation des Noirs que le poète appelle ici de ses vœux. La liberté de produire des fruits ne pouvant être comprise de façon littérale, puisque l'enfantement n'est pas interdit, il s'agit plutôt d'une libération des esprits. Le chapitre deux a montré en effet que ceux-ci sont prisonniers de la gangue invisible que les préjugés raciaux continuent à faire peser sur eux et qui leur fait croire que « nous nous n'avons rien à faire au monde/ que nous parasitons le monde » (57). Le récitant enjoint son peuple à se débarrasser de cette conviction débilite pour se rendre « au rendez-vous de la conquête » (*ibid.*)

¹ *Ibid.*

² *Ibid.* P. 31.

On a pu constater dans l'étude de la représentation du territoire que cette libération nécessaire est symbolisée dans le poème par un élan vertical, celui du colibri ou du menfénil, opposé à la position couchée de la ville « Comme cette ville dans la crasse et dans la boue couchée » (41)¹. Cet élan culmine dans le dernier mouvement du *Cahier* dans l'image de « la négraille » (61) :

inattendument debout
debout dans les cordages
debout à la barre
debout à la boussole
debout à la carte
debout sous les étoiles

debout
et
libre (62).

La vision du futur tant espéré incarnée dans cette image inversée du négrier est caractérisée comme un signe, entendu ici au sens de « présage² » : « et voici parmi des déchirements de nuages la fulgurance d'un signe / le négrier craque de toute part... » (60). Cependant elle atteint une telle intensité aux yeux du poète *vates* que celui-ci délaisse le mode optatif au profit de l'indicatif : « Et elle est debout la négraille » (61).

L'aspiration du poète pour son peuple est donc aspiration à une libération morale qui permettra aux Noirs de sortir des cales de l'Histoire pour prendre place sur le pont avec le reste de l'humanité et tenir la barre de leur existence.

Le chapitre deux a montré que cette libération n'est envisageable qu'au terme d'un parcours d'exploration et d'acceptation des bassesses et souffrances de son peuple par le récitant. La description de la ville, de la foule et des mornes est l'occasion pour le *je* lyrique de faire état de ses jugements de valeur. Ces subjectivèmes axiologiques qui émaillent le poème, en l'occurrence des formules vigoureusement péjoratives³, participent à la construction de l'ethos discursif du poète qui se pose en juge de son peuple. À la distance géographique et culturelle qui caractérise celui qui a « longtemps erré » avant de revenir « vers la hideur désertée de vos plaies » (22) s'ajoute ainsi une distance morale. Le *je* lyrique

¹ Cf. *supra*, chapitre un, p. 31.

² *Trésor de la langue française informatisé [cédérom]*, 2004, *op. cit.*

³ Cf. *supra*, chapitre deux, notamment p. 122.

se retrouve coupé des siens : « me voici divisé des oasis fraîches de la fraternité » (23). Cette distance laisse cependant progressivement place à l'identification, le récitant se représentant « - traîné homme sur une route sanglante une corde au cou / – debout au milieu d'un cirque immense, sur mon front une couronne de daturas » (30). Ces images que le lecteur ne peut tenir pour autobiographiques signalent un procédé d'identification par le détour de l'imagination. Puis le récitant trouve dans le souvenir d'une scène dont la nature autobiographique est cette fois plus plausible les traces de sa propre lâcheté : il s'agit de l'épisode du nègre du tramway, déjà analysé précédemment¹. Déchu de son exemplarité morale (« Mon héroïsme, quelle farce !/ Cette ville est à ma taille », 41), le récitant abandonne sa posture de juge pour une docilité apeurée :

Tiède petit matin de chaleur et de peurs ancestrales
je tremble maintenant du commun tremblement que
notre sang docile chante dans le madrépore (44).

Le *je* et le peuple se rejoignent ici dans un « commun tremblement » à la première personne du singulier. L'identification entre peuple et récitant est alors totale.

Cependant, le *je* lyrique se distingue à nouveau par ses capacités de visionnaire :

et voici au bout de ce petit matin ma prière virile
que je n'entende ni les rires ni les cris, les yeux fixés
sur cette ville que je prophétise, belle,
donnez-moi la foi sauvage du sorcier
donnez à mes mains puissance de modeler
donnez à mon âme la trempe de l'épée (49).

Mais la possession du don de prophétie ne donne lieu à aucune arrogance. Au contraire, le récitant fait acte d'humilité devant la force supérieure qui l'inspire et qu'il prie de faire de lui « l'exécuteur de ces œuvres hautes » (49). Plutôt qu'un guide qui se situerait en avant de son peuple, le récitant se met en scène à ses côtés et à son service :

Faites-moi rebelle à toute vanité, mais docile à son génie
comme le poing à l'allongée du bras !
Faites-moi commissaire de son sang
faites-moi dépositaire de son ressentiment [...] (49).

Le discours poétique ne vise donc pas à la construction d'un ethos de poète qui serait exemplaire du fait de ses qualités rares comme l'irréprochabilité morale du juge ou la clairvoyance du guide. Une certaine singularité n'en reste pas moins revendiquée puisque

¹ Cf. *supra*, chapitre deux, p. 127 *sq.*

l'humilité du *je* lyrique atteint ici une limite paradoxale qui consiste à se peindre, non pas comme un outil remplissant une fonction, mais comme l'outil indispensable qui les remplit toutes. Le récitant ne se veut même :

[...] ni un père, ni un frère
ni un fils, mais le père, mais le frère, mais le fils,
ni un mari, mais l'amant de cet unique peuple (49).

Cette singularité n'est acquise qu'à l'issue du parcours du récitant, véritable « odyssée d'une prise de conscience¹ » selon les termes de Césaire lui-même, par lequel il se dépouille de toute fierté pour renaître à la juste estime de soi et à l'amour de son peuple et ainsi devenir son interlocuteur privilégié.

Interrogé par Jacqueline Leiner sur sa conception de la démarche poétique, Césaire décrit celle-ci comme une quête intime :

J. L. : « Vous avez écrit, dans *Tropiques*, que la démarche poétique est une démarche de *naturation*, sous l'impulsion démentielle de l'imagination ». Vous entendez par *naturation*, retrouver votre moi ? »
A. C. « Ma nature, certainement, une *naturation*, oui, un retour à la nature profonde de soi-même. »²

Le moi oublié, étouffé, aliéné, peut être redécouvert grâce à la poésie. La formulation de Césaire insiste sur la dimension active de ce processus : si la dénaturation est l'action d'altérer la nature d'un objet, le néologisme forgé par le poète doit donc désigner l'action par laquelle un objet altéré est rendu à sa « nature profonde ». C'est tout particulièrement le mot qui permet ce travail : « à travers la bouche, c'est par le mot qu'on touche au fond. [...] pour moi, le mot est une sorte de *norja* qui permet de racler les profondeurs et de les faire remonter au jour³ ». Cette conception pourrait sembler supposer l'existence d'une identité, d'une permanence de l'Être que le travail du poète consisterait à révéler. Cependant, Césaire indique que :

Mon moi est *vague*, il est *flou*, il est *incertain*. Si on me demande ce que je pense. Je ne pense rien, c'est *tout* ! Le moi, *c'est une sorte de torpeur* [...] de chose vraiment qui n'a pas « pris » ; c'est le mot qui lui permet de « prendre », de le saisir, de l'appréhender.⁴

Sorte de magma indistinct, le moi a besoin du mot pour prendre forme et accéder à une existence objective. C'est l'analyse que fait Jean-Paul Sartre de la négritude césairienne dans

¹ Cité dans Romuald Fonkoua, *Aimé Césaire*, Paris, Perrin, 2010, 355 p. P. 55.

² Aimé Césaire [et al.], *Tropiques : 1941-1945*, 1978, *op. cit.* P. XVI sq.

³ *Ibid.* P. XII.

⁴ *Ibid.*

sa préface à l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* (1948) : « Les mots de Césaire ne décrivent pas la négritude, ne la désignent pas, ne la copient pas du dehors, comme un peintre fait d'un modèle : ils la font ; ils la composent sous nos yeux¹ ». En ce sens, l'expression d'un moi noir par le poète relève donc d'un devenir plutôt que d'une identité.

Nous empruntons l'image du volcanisme (magma) à Césaire lui-même qui l'emploie dans une lettre rédigée à l'attention de Lilyan Kesteloot en 1962 :

Alors *quid* de la poésie ? Il faut toujours y revenir : surgie du vide intérieur, comme un volcan qui émerge du chaos primitif, c'est notre lieu de force ; la situation d'où l'on somme ; magie ; magie.²

Volcan ou magma connotent l'idée de puissance ; et en effet, Césaire fait référence au moi comme à un « vide intérieur » qui est aussi un « lieu de force ». De la même façon, dans un entretien accordé à Daniel Maximin datant de 1983, il définit la poésie comme « accès à l'Être [...] accès aux forces profondes³ ». La reconquête de ces forces profondes est représentée dans le *Cahier d'un retour au pays natal* comme un combat : « Je force la membrane vitelline qui me sépare de moi-même, / Je force les grandes eaux qui me ceignent de sang (34) ». D'apparence strictement individuelle (« je force »), cette lutte décrite comme un accouchement atteint cependant une dimension à la fois collective et politique par l'identification du récitant à son peuple. Ainsi le processus de désaliénation par l'exploration poétique des vices et de l'infortune des Noirs est offert aux lecteurs du *Cahier d'un retour au pays natal* comme un bien commun.

Le poète antillais, « bâtard de toutes les civilisations⁴ »

Dans sa préface à l'édition de 1947 (Bordas), André Breton décrit les Antillais comme « Ce peuple qui géographiquement a contre lui d'être de loin en loin un semis sur la mer⁵ ». En effet, outre les contraintes que l'insularité oppose à la circulation des personnes au sein de l'archipel caribéen, le système colonial reposait sur une compartimentation stricte des différentes îles. Le système dit de « l'exclusif » imposait de ne commercer qu'avec la

¹ *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, éd. Léopold Sédar Senghor, Presses Universitaires de France, 1948, 290 p. P. XXVIII.

² Cité dans Daniel Delas, *Aimé Césaire ou « le verbe parturiant »*, Paris, Hachette supérieur, 1991, 223 p. (« Portraits littéraires »). P. 135.

³ Cité dans Delas. *Ibid.* P. 141.

⁴ Aimé Césaire, « Société et littérature dans les Antilles », 1973, *op. cit.* P. 12.

⁵ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, 1983, *op. cit.* P. 84.

métropole et les autres possessions coloniales de l'Empire. Ainsi, selon l'historien Pierre Guillaume, auteur d'une monographie consacrée au monde colonial aux XIX^e et XX^e siècles, « les Antilles françaises consommaient-elles la morue séchée de Saint-Pierre-et-Miquelon, qui leur venait sur des goélettes françaises » car « L'exclusif faisait [...] naître des courants commerciaux tout à fait artificiels ; qui n'avaient d'autres justifications que de joindre les points d'un même empire »¹. À cette compartimentation des possessions des différents empires, que renforçaient les spécificités linguistiques de chacune, s'ajoutait une politique de division des îles du même empire décrite par Raphaël Confiant :

La France a, bien sûr, toujours joué un jeu, ce que les Anglais appellent *divide and rule*, c'est-à-dire diviser pour régner. Elle a toujours favorisé la Martinique. C'est ici qu'il y avait le Rectorat. C'est ici qu'il y avait le Général des Forces Armées. C'est ici qu'il y avait le Directeur des Impôts. La Guadeloupe et la Guyane ont toujours mal vécu cela. Il y a eu des espèces de tiraillements.²

Les Antillais sont donc séparés physiquement et moralement les uns des autres par leur histoire coloniale. Césaire lui-même a rapporté à Jacqueline Leiner un fort sentiment d'isolement : « nous n'avons aucun lien *du tout*, avec rien. La Martinique vivait en vase clos : une malheureuse petite île, coupée du monde !³ ». Les Martiniquais ou Guadeloupéens contemporains de Césaire ne pouvant concevoir leur identité en termes d'appartenance à une entité englobante que seraient les Antilles sont donc amenés à se sentir d'abord Français, ou plus exactement dans une position marginale vis-à-vis d'un centre métropolitain lointain. On peut dès lors imaginer le désir de quitter son île qui animait l'adolescent Césaire : une fois son baccalauréat en poche (1931), il embarqua vers la France pour y poursuivre ses études supérieures. La biographie de l'auteur rejoint ici le parcours du récitant du *Cahier d'un retour au pays natal* : « Au bout du petit matin, le vent de jadis qui s'élève, des fidélités trahies, du devoir incertain qui se dérobe et cet autre petit matin d'Europe » (20).

Frantz Fanon, lui aussi Martiniquais, décrit dans *Peau noire, masques blancs* son premier contact avec la métropole :

Et puis il nous fut donné d'affronter le regard blanc. Une lourdeur inaccoutumée nous oppressa. [...] « Tiens, un nègre ! » C'était un stimulus extérieur qui me chiquenaudait en passant. J'esquissai un sourire.
« Tiens un nègre ! » C'était vrai. Je m'amusai.

¹ Pierre Guillaume, *Le Monde colonial. XIX^e-XX^e siècle*, 2e édition, Paris, Armand Colin, 1999, 283 p. P. 247.

² Raphaël Confiant, « Entretien avec Raphaël Confiant », 2011.

³ Aimé Césaire [et al.], *Tropiques : 1941-1945*, 1978, op. cit. P. VII.

« Tiens un nègre ! » Le cercle peu à peu se resserrait. Je m'amusai ouvertement.

« Maman, regarde le nègre, j'ai peur ! » Peur ! Peur ! Voilà qu'on se mettait à me craindre. Je voulais m'amuser jusqu'à m'étouffer, mais cela m'était devenu impossible.¹

Pour les Antillais ou les Africains débarqués de leur pays natal, la descente du bateau est l'occasion de se découvrir noir dans les yeux des Blancs, c'est-à-dire de vivre leur couleur de peau non plus comme une simple donnée biologique mais comme une surdétermination de leur être par un réseau de croyances, préjugés et dogmes pseudo-scientifiques. Comparant le racisme à l'antisémitisme, Fanon ajoute que cette surdétermination est implacable car, contrairement au Juif qui peut « passer inaperçu », dont on peut ignorer l'appartenance au judaïsme, c'est en vain que le Noir « aspire à l'anonymat, à l'oubli »². Bien que Césaire lui-même n'ait pas rapporté d'anecdote similaire à ce que décrit Fanon³, un Noir antillais arrivant à Paris en 1931 ne pouvait guère espérer se fondre dans la masse dans la société française. André Breton lui-même ne rapporte-t-il pas à demi-mot dans sa préface au *Cahier* sa surprise devant sa couleur de peau ? « Je retrouve ma première réaction, toute élémentaire, à le découvrir d'un noir si pur, d'autant plus masqué à première vue qu'il sourit⁴ ». Le verbe « découvrir » semble sous-entendre que Breton n'avait pas imaginé que les textes qu'il avait admirés dans *Tropiques* puissent être l'œuvre d'un Noir. L'intégration à la communauté parisienne blanche fut donc sans doute malaisée et Césaire fréquenta à partir de 1934 ses condisciples antillais, devenant président de l'Association des étudiants martiniquais en France⁵. Les grandes amitiés qu'il noua ou développa durant ses années de formation en métropole le furent avec des déracinés comme lui comme le Croate Petar Guberina chez qui il commença en 1935 la rédaction du *Cahier d'un retour au pays natal*, le Guyanais Léon Gontran Damas et le Sénégalais Sédar Senghor⁶.

¹ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, 1952, *op. cit.* P. 89 sq.

² *Ibid.* P. 93.

³ Du moins pas à ma connaissance. Mais la rencontre avec Senghor dans les couloirs de Louis-le-Grand peut être analysée comme une forme inversée du phénomène décrit par Fanon, les deux jeunes hommes se reconnaissant mutuellement noirs dans ce monde blanc qui les excluait si radicalement. L'anecdote est rapportée dans la notice biographique d'Aimé Césaire sur le site de l'Assemblée Nationale. [En ligne : <http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/aime-cesaire/biographie.asp>] Consulté le 1^{er} mai 2014.

⁴ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, 1983, *op. cit.* P. 79.

⁵ Selon R. Fonkoua, Césaire sortait peu avant 1934, préférant se consacrer à ses études, et fréquentait essentiellement Senghor. Romuald Fonkoua, *Aimé Césaire*, 2010, *op. cit.* P. 45 et 58.

⁶ Césaire connaissait déjà Damas qui avait brièvement été son camarade au lycée Schœlcher en 1925. *Ibid.* P. 34.

La fréquentation de ce dernier¹ provoqua chez Césaire une prise de conscience douloureuse de sa méconnaissance de ses origines, de l'histoire du continent africain et de ses cultures. Comparant sa situation à celle de son ami, le poète dira « Senghor est africain, il a derrière lui un continent, une histoire, cette sagesse millénaire aussi et je suis antillais, donc un homme du déracinement, un homme de l'écartèlement² ». Le vide laissé par cet héritage volé par la colonisation infléchira la conception césairienne de la négritude :

Par conséquent, j'ai été appelé à mettre davantage l'accent sur la *quête dramatique de l'identité*. Je vois que cette quête est superflue chez Senghor parce qu'il est dans son être et ne peut que l'illustrer³.

Dans un cas la négritude est conçue comme une recherche, dans l'autre davantage comme une affirmation⁴.

Selon le poète, ces relations furent salutaires : « Ce qui m'a en grande partie préservé culturellement, c'est la fréquentation assidue des Africains. Ce contact a servi de contrepoids à l'influence de la culture européenne⁵ ». Le risque évoqué ici à demi-mot est celui de l'assimilation. De fait, la formation de haut niveau que Césaire reçut à Paris, d'abord en classes préparatoires au lycée Louis-le-Grand puis à l'École normale supérieure de la rue d'Ulm⁶, scelle son appartenance à une élite occidentale. Cette culture littéraire imprègne le *Cahier*, au point que certains critiques comme Raphaël Confiant voient en Césaire un intellectuel assimilé et lui reproche son éloignement de la culture créole. Cette critique est sans fondement dans l'optique de Césaire dans la mesure où celui-ci met en doute l'existence d'une véritable culture créole. Lors d'une conférence donnée en 1972 au Québec, il rapporte que c'est à l'occasion d'un voyage au Sénégal que le poète a découvert la signification d'un masque utilisé lors des célébrations du mardi gras en Martinique. Ce masque représentant un bœuf est appelé par les Martiniquais le diable : « Pourquoi le diable ? Mais surtout qu'est-ce qu'il représente pour les Martiniquais ? Rien. Personne ne sait ce que c'est. On le sait si peu qu'année après année le costume s'appauvrit ». Mais en Casamance un villageois lui a

¹ *Ibid.* P. 39 sq.

² Jacqueline Leiner, *Aimé Césaire, le terreau primordial*, vol. 1, Tübingen, Allemagne, G. Narr Verlag, 1993, 172 p. (« Études littéraires françaises »). P. 134.

³ *Ibid.*

⁴ Pour une présentation de la conception senghorienne de la négritude et plus largement de l'évolution et des inflexions de la notion de négritude selon les auteurs, voir Lilyan Kesteloot, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala, 2001, 386 p. Concernant Senghor, voir notamment P. 105 sqq.

⁵ Cité par Fonkoua dans Romuald Fonkoua, *Aimé Césaire*, 2010, *op. cit.* P. 46.

⁶ *Ibid.* Chapitre II « Une jeunesse parisienne », p. 37-58.

expliqué que :

les cornes de bovidés, c'était le symbole de la richesse temporelle, et que les miroirs mis côte à côte, c'était le symbole de la richesse spirituelle. [...] Bref, ce masque était un masque divin. Passé à la Martinique qu'est-ce que c'était devenu ? Une pauvre chose, un objet de carnaval, dénué de sens, incongru et absurde, mieux, vaguement diabolique.¹

Privés de l'accès à leurs racines africaines, les Antillais demeurent comme à la marge de leur propre culture si bien que « la culture du peuple, si vous voulez, faute d'aliments, faute de relance créatrice, s'étirole, dépérit [...] et à la limite finit par disparaître », à la manière du masque de bœuf qui « s'appauvrit, se flétrit, s'orne, s'adorné de toutes sortes de fanfreluches inutiles qui finissent par le déformer »². C'est à Gilbert Gratiant³ puis à la génération des écrivains de la créolité⁴ qu'il est revenu d'affirmer la richesse propre de la culture créole, de ses transformations et métissages, nourris non seulement de son héritage africain mais également d'autres apports, notamment indiens. On peut toutefois se demander si la position marginale de Césaire vis-à-vis de la Martinique, conséquence à la fois de son parcours universitaire et des circonstances particulières de son existence qui l'amènèrent à avoir un pied en métropole et un pied sur son île⁵, l'a empêché de percevoir la richesse de cette culture, ou si celle-ci n'a pu émerger et se consolider que postérieurement à la revendication de la dignité des peuples noirs, et plus généralement des peuples de couleur, portée par les auteurs de la négritude.

Ainsi, les années de Césaire dans le Quartier latin ont autant nourri en lui la connaissance et le désir de l'Afrique et des cultures noires dans le monde (particulièrement d'Amérique du Nord) que le goût des lettres françaises et des philosophes européens. Cependant, le poète ne considère pas cette coexistence en lui de plusieurs cultures, occidentale, africaine et antillaise, comme lui étant spécifique. Elle ne tient pas tant aux aléas

¹ Aimé Césaire, « Société et littérature dans les Antilles », 1973, *op. cit.* P. 13.

² *Ibid.* P. 12 sq.

³ Dès 1935, Gilbert Gratiant se propose dans le premier numéro de l'*Étudiant noir* de codifier l'écriture et fixer la grammaire du créole. La même année, il publie cinq poèmes en créole qui seront suivis dans les années 1950 du recueil de fables *Fab' Compè Zicaque*. Lilyan Kesteloot, *Histoire de la littérature négro-africaine*, 2001, *op. cit.* P. 102. Selon Césaire, le créole de Gratiant est toutefois très français. Aimé Césaire, « Préface », in *Fables créoles et autres écrits* de Gilbert Gratiant, Stock, 1996, p. 744.

⁴ Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, 1993, *op. cit.*

⁵ Aimé Césaire représenta la Martinique à l'Assemblée nationale de 1945 à 1993 et il remplit la fonction de maire de Fort-de-France de 1945 à 2001.

du parcours d'un individu qu'à la situation des Antillais en général :

Dépossédé aussi l'homme antillais l'est puisque privé de son héritage, toujours veuf, toujours orphelin, bâtard de toutes les civilisations, mutilé enfin de toute manière, puisque c'est un homme déchiré, tiraillé entre plusieurs civilisations, écartelé entre plusieurs traditions¹.

La situation antillaise est décrite ici dans son versant négatif : privation plutôt que richesse, écartèlement plutôt que carrefour, bâtardise plutôt que métissage. La noirceur du constat et la dureté du vocabulaire employé ici traduisent le fait que cet état est vécu comme une catastrophe par le poète mais visent peut-être également à provoquer chez ses compatriotes une prise de conscience qui fut permise à Césaire par son séjour parisien.

Une littérature mineure

Dans sa préface au *Cahier*, Breton dit de Césaire que « c'est un Noir qui manie la langue française comme il n'est pas aujourd'hui un Blanc pour la manier² ». Fanon a fait remarquer ce que cette phrase contient de racisme latent :

quand bien même M. Breton exprimerait la vérité, je ne vois pas en quoi résiderait le paradoxe, en quoi résiderait la chose à souligner, car enfin M. Aimé Césaire est martiniquais et agrégé de l'Université³.

En effet, on sait que la situation linguistique des Antillais est caractérisée par une diglossie créole-français, le créole étant réservé à certains domaines et contextes et le français à d'autres⁴. La langue française occupant tout le champ de l'expression littéraire et une large part de l'espace scolaire⁵, elle n'est pas pour Césaire une langue apprise par opposition à une langue maternelle. De ce fait, il n'y a donc pas lieu de relever la qualité de l'expression du poète, qui plus est en la mettant en relation avec sa couleur de peau.

La réaction de Breton illustre la déterritorialisation spécifique qui est celle de Césaire vis-à-vis de la langue française : le préjugé racial des interlocuteurs et lecteurs du poète condamne celui-ci à « Être *dans* sa propre langue comme un étranger⁶ », selon les termes

¹ Aimé Césaire, « Société et littérature dans les Antilles », 1973, *op. cit.* P. 12.

² Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, 1983, *op. cit.* P. 80.

³ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, 1952, *op. cit.* P. 31.

⁴ Césaire a parlé de cette question dans son entretien avec J. Leiner préfaçant la réédition de *Tropiques* : « Les Martiniquais sont bilingues. Il y a des choses qu'on dit toujours en créole, d'autres toujours en français ». Aimé Césaire [et al.], *Tropiques : 1941-1945*, 1978, *op. cit.* P. XIII sq.

⁵ Du moins à l'époque de Césaire.

⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Qu'est-ce qu'une littérature mineure ? », 1975, *op. cit.* P. 48.

employés par Deleuze et Guattari à propos du Grand Nageur de Kafka. Quelle que soit l'aisance avec laquelle Césaire manie le français, le regard d'autrui n'a de cesse d'introduire un hiatus dans son rapport avec cette langue.

Écrire dans une langue « affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation » est selon les deux philosophes « quelque chose d'impossible »¹. On a vu précédemment que pour Kafka cette impossibilité est décrite comme triple : « impossibilité de ne pas écrire, impossibilité d'écrire en allemand, impossibilité d'écrire autrement² ». S'il est comme un étranger dans sa propre langue, l'analyse de sa situation culturelle a montré que Césaire est également étranger à lui-même. Pour Sartre, cette aliénation est à la source de l'écriture :

C'est au choc de la culture blanche que sa négritude est passée de l'existence immédiate à l'état réfléchi. Mais du même coup il a plus ou moins cessé de la vivre. En choisissant de voir ce qu'il est, il s'est dédoublé, il ne coïncide plus avec lui-même. Et réciproquement, c'est parce qu'il était déjà exilé de lui-même qu'il s'est trouvé ce devoir de manifester.³

L'aliénation fait de l'expression poétique de la négritude « quelque chose d'impossible » et par là même de nécessaire. Si le philosophe l'envisage dans une perspective morale et donc collective, comme le dénote l'emploi du terme « devoir », Césaire, lui, parle plutôt d'une nécessité intérieure : l'Antillais est contraint à une « quête dramatique de [son] identité⁴ » par sa situation de déracinement. La croyance dans le pouvoir magique de la poésie (« Alors *quid* de la poésie ? Il faut toujours y revenir [...] magie ; magie⁵ ») consacre celle-ci comme moyen d'accomplir cette quête. Cependant l'adjectif « dramatique » implique toujours l'impossibilité : l'identité perdue ne pourra jamais être recouvrée.

On a vu dans l'étude de la représentation du territoire que certains critiques interrogeaient le choix de Césaire d'écrire en français plutôt qu'en créole⁶. Répondant sur ce sujet à J. Leiner, Césaire a affirmé que l'écriture du *Cahier d'un retour au pays natal* ou de *Tropiques* n'était pas concevable en créole car il s'agissait d'une langue orale populaire ne se prêtant pas à l'écriture, et particulièrement à l'écriture littéraire⁷. Le linguiste Jean Bernabé va

¹ *Ibid.* P. 29.

² *Ibid.*

³ *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, 1948, *op. cit.*

⁴ Cf. *supra*, cité p. 414.

⁵ Cf. *supra*, cité p. 411.

⁶ Cf. *supra*, chapitre un, p. 60 *sqq.*

⁷ Aimé Césaire [*et al.*], *Tropiques : 1941-1945*, 1978, *op. cit.* P. x *sqq.*

plus loin en avançant que le créole était perçu par le poète comme « la langue du compromis, voire de la compromission historique avec le colonisateur » et comme « une langue née d'amours ancillaires, voire du viol, une langue marquée par les stigmates de l'esclavage »¹. Pour des raisons à la fois linguistiques et idéologiques, le créole n'apparaît donc pas comme un choix à Aimé Césaire : l'« impossibilité de ne pas écrire » qui le meut se heurte à l'« impossibilité d'écrire autrement² » décrite par Deleuze et Guattari, c'est-à-dire l'impossibilité d'écrire autrement que dans ce français qui est pourtant la langue de l'opresseur. Qui plus est, on a vu que les affleurements du créole dans la langue du poète et les références à la culture créole dans son œuvre sont limités en nombre et cohabitent avec un lexique scientifique très riche et très rare qui contrebalance l'effet de couleur locale que pourrait générer ces éléments. Il n'y a donc pas dans son œuvre de reterritorialisation par le créole ou le folklore. Césaire rejoint en ceci Whitman chez qui l'effet potentiellement folklorique et reterritorialisant de l'emploi des toponymes amérindiens est annulé par l'usage intensif assignifiant qu'en fait le poète. Le poète martiniquais se distingue cependant de son aîné américain dans la mesure où celui-ci donne fréquemment sa préférence à des termes locaux pour décrire le territoire et ses habitants (argot ou surnoms notamment) là où Césaire favorise plutôt le vocabulaire scientifique que les termes vernaculaires pour désigner la flore tropicale.

De fait, à l'instar de Martí qui ne semble nullement gêné de s'exprimer dans la langue du pouvoir qu'il combat, Césaire dit ne pas se sentir « prisonnier de la langue française³ ». Mais alors que le poète cubain se réclame d'une autre Espagne que celle qui brutalise son peuple en retournant aux sources classiques du Siècle d'or, le Martiniquais, lui, déclare vouloir :

infléchir le français, [...] le transformer pour exprimer, disons : « ce moi, ce moi-nègre, ce moi-créole, ce moi-martiniquais, ce moi-antillais ». C'est pour cela que je me suis beaucoup plus intéressé à la poésie qu'à la prose, et ce dans la mesure où c'est le poète qui fait son langage.⁴

Dans cette résistance que le français oppose *a priori* à l'expression du « moi-créole », l'« impossibilité de ne pas écrire » s'affronte à la troisième impossibilité signalée par Deleuze et Guattari, c'est-à-dire « l'impossibilité d'écrire » en employant le « langage de papier » de la

¹ Jean Bernabé, « Choix de la langue et créativité littéraire chez Aimé Césaire », *op. cit.*

² Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Qu'est-ce qu'une littérature mineure ? », 1975, *op. cit.* P. 30.

³ Aimé Césaire [*et al.*], *Tropiques : 1941-1945*, 1978, *op. cit.* P. XIV.

⁴ *Ibid.*

« minorité oppressive »¹.

Césaire affirme avoir voulu forger dans ce matériau son propre langage. Sartre a analysé ce travail poétique :

le héraut noir, lui, va défranciser [les mots] ; il les concassera, rompra leurs associations coutumières, les accouplera par la violence. [...] c'est seulement lorsqu'ils ont dégorgé leur blancheur qu'il les adopte, faisant de cette langue en ruine un superlangage solennel et sacré, la Poésie².

Le jeu sur les associations coutumières, dont Sartre donne pour exemple ces vers du poème « Tam-tam II » « à petits pas de gorgée de lait / à petits pas de roulements à billes [...] »³, déconcerte le lecteur : les expressions figées du discours courant sont remises en mouvement par le pouvoir de l'image poétique et le lecteur doit chercher une signification nouvelle à des mots ou locutions pourtant familières. Le rapport simple ou d'évidence qu'il croyait pouvoir entretenir avec sa langue est ainsi remis en cause et il se retrouve face à elle comme un étranger. De la même façon, l'emploi fréquent d'un vocabulaire rare, exigeant le recours au dictionnaire, met le lecteur dans une situation d'ignorance vis-à-vis de sa langue. Comme on l'a vu dans l'étude de la représentation du territoire, ce procédé concerne quelques régionalismes mais également des termes de botanique ou de zoologie⁴. René Hénane relève par ailleurs que « l'emploi de mots archaïques est caractéristique du discours poétique césairien⁵ », notant par exemple dans le *Cahier* « arlequinade » (12), « conturbe » (52) ou « pouture » (12). Certains de ces termes sont si peu courants que d'autres critiques les ont classés à tort parmi les mots ignorés des dictionnaires, comme Germain Kouassi qui, dans son étude *La Poésie de Césaire par la langue et le style*, ignore « conturbe »⁶. Hénane ajoute que le poète joue bien souvent sur la polysémie : ainsi, les substantifs « douanier » et « ange » dans le vers « douaniers anges qui montez aux portes de l'écume la garde des prohibitions » (29) évoquent de prime abord l'agent des douanes et une puissance de caractère sacré mais désignent également des poissons⁷.

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Qu'est-ce qu'une littérature mineure ? », 1975, *op. cit.* P. 30.

² *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, 1948, *op. cit.*

³ In *Les Armes miraculeuses* (P, 114).

⁴ Voir *supra*, chapitre un, p. 63.

⁵ René Hénane, *Les jardins d'Aimé Césaire : lectures thématiques*, 2004, *op. cit.* P. 32.

⁶ Germain Kouassi, *La poésie de Césaire par la langue et le style: l'exemple du « Cahier d'un retour au pays natal »*, 2006, *op. cit.* P. 16 sq.

⁷ Ce second sens du terme « douanier » est propre au créole guyanais et non répertorié dans le *Trésor de la*

De fait, ce vers illustre bien l'opacité de la poésie césairienne. Le terme « douanier » fait naître dans l'esprit du lecteur l'image de l'agent administratif des douanes, garant de l'ordre établi tout comme le « flic », décrit comme une « vache », un « larbin de l'ordre » dans les premiers vers du *Cahier d'un retour au pays natal* (7). Cette intertextualité interne au poème attache au douanier une connotation négative. Le terme « prohibitions » conforte cette lecture, tout comme la locution verbale « monter la garde ». Cette image rentre cependant en collision avec celle de l'ange. Outre que le spirituel y est associé au concret, les deux connotations s'excluent mutuellement. L'alliance de mots inattendue incite le lecteur à rechercher un lien insoupçonné entre le douanier et l'ange : les douaniers pourraient-ils jouer un rôle protecteur, à l'instar de l'ange gardien ? En ce cas, les prohibitions ne seraient pas négatives comme il y paraissait à première vue. La question de savoir de quelles interdictions il s'agit et à quoi « l'écume » fait référence reste cependant irrésolue, ce dernier terme paraissant isolé dans la phrase. La découverte du deuxième sens des termes « douanier » et « ange », que le lecteur n'est guère enclin à chercher dans un dictionnaire tant ils sont courants, révèle l'existence d'un champ lexical de la mer. Une lumière nouvelle est ainsi jetée sur le vers : le douanier, petit poisson tropical, et l'ange, requin aux allures de raie, monteraient ainsi la garde autour du littoral de l'île, dont les plages seraient les « portes ». On se demande à nouveau à quoi font référence les « prohibitions » dans ce cadre. Puisque le douanier, au sens premier du terme, est chargé de contrôler les marchandises qui entrent et sortent d'un pays, s'agit-il de l'interdiction faite aux esclaves de quitter l'île ? La question demeure ouverte à l'interprétation du lecteur. C'est pourquoi on peut dire avec le critique Michel Hausser que « l'écriture de Césaire [...] sans doute, est symbolique, par moments, voire allégorique, mais [...] le symbole et l'allégorie, une fois débusqués, ne constituent pas le tout du sens¹ ». La clé de lecture qu'offre la connaissance du référent zoologique des substantifs « douanier » et « ange », si elle permet de réduire le caractère énigmatique du vers, n'en fait pas pour autant le véhicule transparent d'une intention signifiante univoque. Enfin, il faut noter que le choix du substantif « ange » de préférence à la locution nominale « ange de

langue française, alors que l'« ange de mer » y figure. Voir le *Trésor de la langue française informatisé [cédérom]*, 2004, *op. cit.* et « Chalceus macrolepidotus », *Species 2000 & ITIS Catalogue of Life: 2006 Annual Checklist*, Reading, U.K., 2006. [En ligne : *Species 2000 & ITIS Catalogue of Life: 2006 Annual Checklist*] Consulté le 11 mai 2014. Cette base de données contient la locution « douanier caca » enregistrée à côté du substantif « douanier » en créole guyanais.

¹ Michel Hausser, « Césaire et l'hermétisme », in *Aimé Césaire ou L'athanor d'un alchimiste*, Paris, Éditions Caribéennes : Agence de la coopération culturelle et technique, 1987, p. 33-52. P. 34.

mer », pourtant plus courante et qui aurait levé toute ambiguïté sémantique, permet de conserver la polysémie. La syntaxe contribue elle aussi à maintenir l'incertitude sur la signification du vers puisque l'accolement des deux substantifs « douaniers » et « anges », s'il implique que l'un des deux remplit une fonction adjectivale, ne désigne pas lequel. Les deux lectures étant possibles sur le plan grammatical, le sens demeure en suspens ou, selon le vocabulaire de Deleuze, il vibre.

Ainsi, on peut appliquer à ce vers l'analyse que Deleuze et Guattari font de l'œuvre de Kafka :

Du sens, subsiste seulement de quoi diriger les lignes de fuite. Il n'y a plus désignation de quelque chose d'après un sens propre, ni assignation de métaphores d'après un sens figuré. Mais la chose *comme* les images ne forment plus qu'une séquence d'états intensifs, une échelle ou un circuit d'intensités pures qu'on peut parcourir dans un sens ou dans l'autre, de haut en bas ou de bas en haut.¹

La notion de littérature mineure nous invite à laisser ouvertes toutes les lignes de fuite grammaticale, sémantique et symbolique auxquelles l'écriture poétique a donné naissance plutôt que de chercher à percer un mystère qui serait la propriété des seuls initiés.

Le travail poétique a donc pour effet de dérober sa langue au lecteur français blanc qui ne la reconnaît plus sous la plume de Césaire. On peut dès lors entendre la phrase de Breton dans son sens le plus littéral : le poète martiniquais manie la langue française mieux que n'importe quel auteur blanc contemporain, mais aussi d'une manière qu'aucun Blanc ne serait capable d'imaginer. Mais surtout, Césaire va « toujours plus loin dans la déterritorialisation...² ». Se refusant à « enrichir artificiellement³ » la langue par des injections de créole qui auraient pour effet une reterritorialisation dans le folklore, il s'abstient également de la « gonfler de toutes les ressources d'un symbolisme, d'un onirisme, d'un sens ésotérique, d'un signifiant caché⁴ » pour plutôt la faire « tendre vers ses extrêmes ou ses limites », là où le langage « cesse d'être représentatif »⁵. L'écriture césairienne répond ainsi à la définition d'une « machine d'expression » selon Deleuze et Guattari, qui ne renvoie pas à un « sujet d'énonciation qui en serait la cause, pas plus qu'à un sujet d'énoncé qui en serait

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Qu'est-ce qu'une littérature mineure ? », 1975, *op. cit.* P. 39.

² *Ibid.* P. 35.

³ *Ibid.* P. 34.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.* P. 42.

l'effet¹ ». Le reproche adressé par Confiand au poète, qu'il accuse de « vouloir *parler pour* ceux qui ne peuvent pas parler alors que nous de la Créolité, nous voulons *laisser parler* les gens du peuple² » apparaît donc sans fondement dans la mesure où, « les conditions [n'étant] pas données d'une *énonciation individualisée*, qui serait celle de tel ou tel "maître" », l'œuvre de Césaire ne peut « être séparée de *l'énonciation collective*³ ».

Cette énonciation collective est portée par un *je* lyrique dont on a analysé la part de fiction dans le chapitre deux, le récitant étant dépeint comme un enfant plus miséreux que ne le fut Césaire⁴. La description de la maison familiale, « carcasse de bois comiquement juchée sur de minuscules pattes de ciment » (13) ou encore « maison minuscule qui abrite en ses entrailles de bois pourri des dizaines de rats et [...] dont l'intransigeance affole nos fins de mois » (18), si elle exagère les données biographiques, prend tout son sens en tant qu'elle est représentative de la situation économique des Noirs antillais. Comme chez Martí, « le triangle familial se connecte aux autres triangles, commerciaux, économiques, bureaucratiques, juridiques, qui en déterminent les valeurs⁵ » et « L'affaire individuelle devient [...] d'autant plus nécessaire, indispensable, grossie au microscope, qu'une toute autre affaire s'agite en elle⁶ ». À la différence de Martí cependant, le substrat autobiographique du « triangle familial » est potentialisé par le recours à la fiction, à l'instar du *je* lyrique whitmanien qui emprunte certaines de ses caractéristiques au type du *b'huoy*⁷.

Répondant comme les œuvres de Whitman et de Martí aux trois caractères de la littérature mineure (« la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation », « tout y est politique », « tout prend une valeur collective »⁸), le *Cahier d'un retour au pays natal* se trouve comme celles-ci « [chargé] positivement de ce rôle et de cette fonction

¹ *Ibid.* P. 32

² Raphaël Confiand, « Entretien avec Raphaël Confiand », 2011, *op. cit.*

³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Qu'est-ce qu'une littérature mineure ? », 1975, *op. cit.* P. 31.

⁴ Cf. *supra*, chapitre deux, p. 119 *sqq.*

⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Qu'est-ce qu'une littérature mineure ? », 1975, *op. cit.*

⁶ *Ibid.* P. 30.

⁷ Cf. *supra*, chapitre deux, p. 109.

⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Qu'est-ce qu'une littérature mineure ? », 1975, *op. cit.* P. 29 *sqq.*

d'énonciation collective, et même révolutionnaire¹ ». Cependant, la question de savoir quelle « autre communauté potentielle » la situation de Césaire, « en marge ou à l'écart »², lui permet d'exprimer pose davantage problème que dans le cas des poètes américain et cubain. Chez ces derniers, en effet, cette communauté peut être rapportée à la nation politique. Rien de tel chez Césaire puisque la négritude est par essence supranationale, se proposant de rassembler en une même solidarité les Noirs d'Afrique et de la diaspora :

que l'on soit français – de culture française – ou de culture américaine, il y a un fait essentiel : à savoir que l'on est noir, et que cela compte. Voilà la négritude. Elle affirme une solidarité. D'une part avec le temps, avec nos ancêtres noirs et ce continent d'où nous sommes issus [...] et puis une solidarité horizontale entre tous les gens qui en sont venus et qui ont, en commun, cet héritage.³

Cet encouragement d'une cohésion fraternelle par-delà l'échelle de la nation n'empêche pas Césaire de prendre en considération l'échelon local. De fait, on a vu que le pays natal décrit par le *Cahier* est localisé géographiquement, d'une manière plus ou moins explicite, à la Martinique et que la quête d'identité du récitant est propre à un Antillais coupé de ses racines. Pour autant, la libération espérée par celui-ci n'est pas une indépendance politique du type de celle pour laquelle Martí a donné sa vie à Cuba. Oscillant continuellement du particulier martiniquais vers l'universel des peuples opprimés de la terre, Césaire envisage une émancipation à laquelle il donne en 1972 le nom de « libération nationale⁴ » et qui permettrait le « passage d'une sous-culture à une culture pleine⁵ » aux Antilles comme chez tous les peuples noirs. L'adjectif « national » est employé ici en opposition à celui de « colonial » qu'il applique à la Martinique ou encore à « néocolonial », employé pour qualifier les îles indépendantes de l'aire caribéenne⁶. Parce que « c'est la culture qui fait la nation et que la nation elle-même est un fait culturel⁷ », Césaire met l'accent sur l'émancipation des esprits, où qu'ils soient, davantage que sur l'indépendance politique des territoires.

¹ *Ibid.* P. 31.

² *Ibid.* P. 31 *sq.*

³ Aimé Césaire, entendu dans le documentaire de Sarah Ducados, dite Maldoror, « Aimé Césaire : au bout du petit matin », INA / CNRS Audiovisuel, 1977, (« Un homme une terre »).

⁴ « La libération, par conséquent nationale, dis-je, fournit seule les conditions du passage de la sous-culture à la culture pleine, d'une culture maigre à une culture totale et harmonieuse. » Aimé Césaire, « Société et littérature dans les Antilles », 1973, *op. cit.* P. 16.

⁵ *Ibid.* P. 16.

⁶ « quand les Antilles ne sont pas coloniales [...] elles sont néo-coloniales. » *Ibid.* P. 15.

⁷ *Ibid.* P. 10.

Si la désignation de la communauté rêvée par le poète paraît plus évidente chez Whitman et Martí par comparaison avec Césaire, cela ne doit pas faire oublier que la nation imaginée par ces auteurs ne recoupe pas exactement leur nation politique. Ainsi, chez Whitman, elle se gonfle jusqu'à englober Cuba et le Canada. Chez Martí, ses limites géographiques sont nettes et coïncident avec l'entité politique du fait de l'insularité de Cuba. Mais ces frontières ne s'abolissent-elles pas dans l'ensemble plus vaste qu'est « Notre Amérique », la fraternité à l'échelle de l'Amérique latine que le poète souhaite voir s'opposer aux velléités expansionnistes nord-américaines ? Enfin, le fait que Césaire écrive d'abord pour les peuples noirs n'empêche pas son discours poétique d'atteindre les lecteurs francophones blancs. Le travail sur la langue française du poète antillais est salué par André Breton comme « le premier souffle nouveau, revivifiant, apte à redonner toute confiance » à « une époque où l'on croit assister à l'abdication générale de l'esprit »¹. Malgré le fond raciste de sa remarque affirmant de Césaire que « c'est un Noir qui manie la langue française comme il n'est pas aujourd'hui un Blanc pour la manier² », le poète surréaliste salue en lui l'espoir de la littérature et de la pensée française.

Conclusion

L'ambition nationale de la poésie whitmanienne, que signale un ethos de poète à la fois représentatif et exemplaire, guidant sa nation dans une époque troublée, s'incarne dans une pratique poétique marginale défiant la bienséance et les canons littéraires de son temps. Le prosaïsme de l'écriture whitmanienne travaille la langue anglaise déterritorialisée sur le continent américain dans le sens de la simplicité, voire de la pauvreté. Le procédé de la liste s'apparentant à une litanie, lui, contrarie toute possibilité d'enfermer les images de la nation contenues dans le recueil dans un discours politique fixé. Ces images ne s'offrent au lecteur que comme un assemblage fragmenté et fragmentaire qui produit dans le champ social des trouées de sens dans lesquelles peut s'inventer la nation américaine de demain.

L'ambition que Martí nourrit pour son île et son peuple oriente toute la vie de ce patriote passionné et imprègne l'ensemble de sa production poétique. *Ismaelillo* et les *Vers simples* respectent les formes métriques populaires traditionnelles héritées de l'Espagne : séguedille, romance et le quatrain octosyllabique très apprécié en Amérique latine, sans y

¹ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, 1983, *op. cit.* P. 80.

² *Ibid.*

apporter de modification formelle, pour exprimer des images nées de sa situation marginale d'exilé politique ballotté entre trois continents et habituellement absentes de ces formes poétiques : amour du père pour son fils absent, patriotisme ardent. L'intime et le collectif se déterritorialisent ainsi mutuellement dans un devenir commun : la forme collective arrache l'expression individuelle à son ancrage subjectif tandis que la charge individuelle des nombreuses allusions biographiques ouvrent dans la forme collective de nouveaux espaces d'expression où peut se dire un sentiment collectif inédit : le patriotisme romantique cubain.

Situé à la marge de la société métropolitaine par sa couleur de peau, de la société créole par sa formation et coupé de ses racines africaines, Césaire développe depuis cette position un discours critique sur son peuple et sur la civilisation occidentale. La force de cette critique est à la hauteur de l'ambition qu'il a pour celui-ci et pour celle-là. S'emparant de l'« arme miraculeuse » de la poésie, il violente le français jusqu'à forcer cette langue de la domination rationaliste occidentale à rester ouverte sur un sens indéfiniment suspendu. Le lecteur mis en échec dans son travail herméneutique est ainsi déterritorialisé par des lignes de fuite qui dessinent la possibilité d'une désaliénation et d'une fraternité transnationale noire et d'un autre rapport entre les civilisations de l'humanité.

CONCLUSION

Partant du constat du destin national des œuvres de Walt Whitman, José Martí et Aimé Césaire¹, nous avons recherché dans ces textes des qualités intrinsèques susceptibles de pouvoir expliquer ce destin. La lecture qui en a été proposée s'est donc focalisée sur la relation de ces textes et de chaque auteur à la communauté: la communauté nationale ou coloniale dont ils sont issus, dans laquelle ils évoluent et dont leur œuvre offre une image, mais aussi une communauté imaginaire, espérée et dépeinte par le poète. Les lectures thématiques développées dans les quatre premiers chapitres ont permis de montrer dans ces œuvres l'existence de nombreuses images de la collectivité : son territoire, évoqué avec plus ou moins de précision et de réalisme, sa population, représentée à travers des saynètes et portraits ou comme entité, l'esclavage sur lequel repose ou dont découle en partie son organisation sociale et enfin les conflits qui ont marqué son histoire récente. L'analyse a montré que toutes ces représentations sont indissociables d'un discours critique sur l'état de la communauté et d'une vision politique pour son avenir. Ainsi, en se départissant de l'héritage de l'exotisme d'origine européenne, les poètes inaugurent un rapport au territoire qui ne passe plus par le détour du regard du vieux continent. Leur manière de peindre le peuple national ou colonial de leur temps inscrit le présent dans la permanence du type, qu'il soit national, racial ou moral. Normatif, celui-ci prescrit des valeurs de fierté, de bravoure et de liberté. Leurs évocations de l'esclavage remettent en cause un état de choses existant et appellent à une transformation sociale radicale. Enfin, ces poètes donnent ses lettres de noblesse à une histoire proche dont les personnages incarnent des principes de démocratie, de liberté, de justice et d'indépendance, lesquels sont de ce fait inscrits dans un déjà-là qui potentialise les forces du présent.

En donnant à voir des traits spécifiques à leur communauté couvrant quatre domaines distincts, ces poètes donnent à l'idée abstraite qu'est la nation, ou toute communauté dont les dimensions ne permettent pas les relations interpersonnelles entre ses membres², une

¹ Voir même supranational pour Martí et Césaire dont les œuvres résonnent, pour l'un, dans toute l'Amérique latine et, pour l'autre, dans toute l'Afrique, en particulier francophone, et même aux États-Unis.

² Selon la définition que donne Benedict Anderson de la nation comme communauté imaginaire. Voir Benedict Anderson, *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, 2002, *op. cit.* P. 19.

incarnation objective et tangible. Leurs œuvres établissent ainsi aux yeux de leurs concitoyens et du monde l'existence d'une communauté de type national. Les conceptions de la nation qui sont ici à l'œuvre prennent place dans l'évolution que connaît cette notion depuis son émergence dans le Nouveau Monde. Selon Benedict Anderson, auteur d'une monographie de référence consacrée à l'origine et au développement du nationalisme intitulée *L'imaginaire national*, ce sont les créoles¹ qui acquièrent le plus tôt « le sentiment de former une nation – bien avant la plus grande partie de l'Europe² », sentiment qui se conjugua aux intérêts économiques de cette classe sociale pour se cristalliser dans des revendications politiques d'indépendance vis-à-vis de la métropole coloniale. Après la Révolution française, la nation s'imposa progressivement comme un modèle en Europe où elle s'enrichit de la question de la langue et de la culture populaire³. Les éléments qui étaient d'abord donnés comme descriptifs, comme l'existence d'un folklore national, prirent alors une valeur prescriptive⁴. Anne-Marie Thiesse distingue dans son ouvrage *La création des identités nationales* quatre moments dans l'entreprise culturelle d'élaboration de l'unité nationale. On en retiendra ici deux qui peuvent être rapportés directement aux auteurs étudiés : l'écriture de l'histoire et la territorialisation⁵. Alors que la conception originelle de la nation liée aux revendications créoles d'indépendance n'avait plus de pertinence dans l'Amérique de 1855, la nation dans sa version européenne s'offrait à ce continent comme un outil permettant de réaliser une unification culturelle susceptible de consolider une structure politique encore instable. Et de fait, on trouve réfractée dans *Feuilles d'herbe* une culture populaire et une langue dont Whitman cherche et met en avant les spécificités nationales. Le cas de Cuba semble anachronique dans la mesure où l'île était encore une possession de l'empire espagnol à une époque où tout le continent sud-américain avait depuis longtemps conquis son indépendance. Or, la nation martinienne est effectivement avant tout une nation politique réclamant la souveraineté, l'unification culturelle ayant selon Martí déjà été réalisée pendant la guerre de Dix Ans. De la traduction européenne de l'idée de nation, sa conception retient cependant le caractère populaire qui

¹ B. Anderson désigne sous le terme créole les « personnes d'ascendance européenne pure (tout au moins en principe), mais née aux Amériques ». *Ibid.* P. 59.

² *Ibid.* P. 61.

³ *Ibid.* P. 90.

⁴ Voir à ce sujet Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales : Europe XVIII^e-XX^e siècle*, 1999, *op. cit.* P. 13.

⁵ *Ibid.* Première partie, chapitre six et deuxième partie, chapitre deux.

manquait à l'idée créole de nation à ses débuts¹ : l'indépendance doit servir les intérêts de tout un peuple et non ceux d'une classe dominante de planteurs et d'administrateurs. Enfin la conception césairienne de la communauté propose un dépassement de l'idée de nation. En effet, ses revendications politiques ne sont pas nationalistes mais empruntent à l'idée de nation telle qu'elle s'est concrétisée en France les notions centrales d'égalité et de fraternité appliquées à la diaspora noire, c'est-à-dire aux membres de la communauté noire mais aussi aux relations de cette communauté avec les autres collectivités humaines. Par ailleurs, si la culture n'apparaît pas dans son œuvre comme un marqueur d'identité, elle y est présente en négatif sous la forme de la désaliénation culturelle. Alors que les Antilles françaises ont pu faire figure de retardataires en ne revendiquant pas leur indépendance à l'ère de la décolonisation, il faut peut-être finalement voir ici en Césaire un précurseur dans la mesure où la fin du XX^e siècle a remis en question la pertinence du modèle national au profit de modèles supranationaux.

La communauté poétique est ainsi chez Whitman une nation culturelle en plus d'être politique, chez Martí une nation politique en plus d'être culturelle et chez Césaire une communauté historique supranationale² alors qu'au moment où ils écrivent la nation américaine est au bord de la dissolution, la nation politique cubaine n'existe pas, non plus que la fraternité noire rêvée par Césaire. Les images et les discours qu'elles véhiculent démontrent l'existence d'une ambition du poète pour sa collectivité, ambition qui se laisse également voir dans la constitution de son ethos auctorial. Figure exemplaire, le poète s'offre en guide à ses contemporains, Whitman lui proposant des perspectives démocratiques, Martí un modèle de patriotisme et Césaire un cheminement introspectif permettant une renaissance.

Chacune des images de la communauté que contiennent ces œuvres mérite l'attention étant donné le rôle que celles-ci se sont trouvées jouer dans l'Histoire. On a pu voir par exemple que l'on discute encore aujourd'hui aux États-Unis de la position de Whitman vis-à-vis de la question noire. Cependant, l'analyse de ces contenus ne peut suffire à expliquer que la nation ou la collectivité puisse se reconnaître de manière pérenne dans ces poèmes. Les représentations manquent toujours la réalité, avec laquelle le fossé se creuse de manière

¹ Benedict Anderson, *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, 2002, *op. cit.* P. 60.

² Que l'on peut subdiviser en minorités nationales ou coloniales, et nations néocoloniales ou véritablement indépendantes.

exponentielle à mesure que le passage du temps en fait progressivement des discours datés, historiquement et politiquement. Qui plus est, la mise au jour d'une ambition nationale des poètes, repérée du point de vue de leur pratique poétique, n'est elle non plus pas d'une grande utilité dans la mesure où l'on sait que les élus sont bien moins nombreux que les appelés sur les rangs des candidats au devenir de poète national. Aux États-Unis toujours, le cas du poème *Hiawata* de Longfellow en offre un bon exemple¹.

L'outil deleuzien a permis de sortir de cette impasse en articulant le destin national de l'œuvre et la pratique et l'ambition du poète à travers l'idée d'un devenir nation, ou devenir communauté, produit par des individus situés à la marge des conceptions de l'identité collective en circulation au moment où ils écrivent. De par sa situation déterritorialisée et son refus de se reterritorialiser, c'est-à-dire « de se conformer à un code d'énoncés dominants, à un territoire d'états de choses établies² », le poète mineur se situe à la pointe même des dynamiques qui travaillent la société. Ce n'est donc pas à la création d'une identité que l'œuvre s'avère participer mais au devenir d'une collectivité. Le caractère révolutionnaire de sa poésie déborde ainsi le champ des lettres pour toucher plus largement tout le champ social.

L'outil deleuzien s'est révélé très pertinent pour chacun des auteurs étudiés. Son utilisation allait de soi pour l'œuvre de Whitman, dont Deleuze avait lui-même parlé brièvement dans *Critique et clinique*, étudiant sa pratique du fragment. La mise en relation de la poésie de Césaire avec la notion de littérature mineure avait été faite par le poète martiniquais lui-même. Dans un discours prononcé en juin 1978 à Genève, celui-ci rapprochait la situation référentielle de la « littérature nègre d'expression française » du « cas de Kafka, juif et tchèque écrivant en allemand », et ce dans le but d'aider les Européens à « comprendre le caractère et le dynamisme »³ de la première. Cette application de la notion à l'écrivain antillais s'inscrit par ailleurs dans le vaste champ des études postcoloniales qui se sont appropriées depuis les années 1980 la notion de la littérature mineure, devenue à cette occasion, par un glissement sémantique, littérature des minorités⁴. Pour finir, l'utilisation de

¹ On peut également consulter à ce sujet Edward Whitley, *American Bards: Walt Whitman and Other Unlikely Candidates for National Poet*, Chapel Hill, UNC Press Books, 2010, 256 p.

² Gilles Deleuze et Claire Parnet, « De la supériorité de la littérature anglaise-américaine », in *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p. 46-91. P. 89.

³ Cité dans Raphaël Confiant, *Aimé Césaire : une traversée paradoxale du siècle*, 1993, *op. cit.* chapitre « Le piège de la littérature mineure ».

⁴ Dirk Weissmann, « De Kafka à la théorie postcoloniale: l'invention de la "littérature mineure" », in *Traduire, transmettre ou trahir. Réflexions sur la traduction en sciences humaines*, Paris, Éditions de la Maison des

cet outil pour l'œuvre de Martí pouvait au premier abord sembler moins évidente. Elle a pourtant permis de mettre en relation des éléments disjoints – engagement politique et situation géographique de l'auteur, choix de formes populaires et faible innovation métrique, lyrisme intime et procédé de l'allusion – en tant qu'ils sont les paramètres du devenir national que construit son œuvre. C'est en effet le second intérêt de cet outil que de prendre en compte des éléments relatifs à la vie de l'auteur (situation historique, politique, linguistique et, on pourrait ajouter, personnelle), non pas pour révéler ce qui serait la clé de l'œuvre, son sens caché selon la conception de l'histoire littéraire développée par Sainte-Beuve, mais pour en déterminer la ligne de friction avec la communauté dans laquelle elle s'écrit, qui est également une ligne d'horizon. À partir de cette ligne de friction, le procédé propre à l'auteur, lequel relève d'un travail littéraire et non d'une simple détermination historico-politique, peut prendre son sens en tant qu'il produit un devenir collectif. Ainsi chaque auteur est caractérisé par une manière spécifique d'altérer ou de renverser les images existantes – comme les représentations auto-exotiques de la nature cubaine chez Martí ou les images condescendantes des Noirs chez Whitman et Césaire – mais aussi de tordre les images nouvelles qu'il offre lui-même : Whitman par le prosaïsme et la fragmentation, Martí par la simplicité d'une forme populaire traditionnelle renouvelée par l'apport d'une intimité moderne et passionnée et Césaire par la transfiguration du réel et de la langue dans une poésie qui exclut la fixation d'une signification. De fait, si la constitution d'un corpus d'images de la collectivité pourrait ressembler à l'application d'une recette permettant la création d'une identité collective, sur le modèle de la « check-list » identitaire décrite par Anne-Marie Thiesse¹, la manière de tordre les images n'est pas reproductible et doit être inventée en propre par chaque écrivain.

La notion de littérature mineure permet de rassembler Walt Whitman, José Martí et Aimé Césaire en identifiant dans leur œuvre le mouvement révolutionnaire de leur littérature. On peut donc se demander si cette notion, qui a démontré sa pertinence comme outil de lecture des textes, ne peut pas être envisagée comme une catégorie littéraire dans la mesure où elle permet de réunir des auteurs autres que celui pour et à travers lequel cette notion a été élaborée par Deleuze et Guattari, Kafka, tout en décrivant leur spécificité littéraire et individuelle. De fait, les auteurs reviendront dans *Mille plateaux* sur cette notion pour en donner une vision englobante : « Telle est la force des auteurs qu'on appelle "mineurs", et qui

sciences de l'homme, 2013, p. 73-85.

¹ Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales : Europe XVIII^e-XX^e siècle*, 1999, *op. cit.* P. 13.

sont les plus grands, les seuls grands¹ ». Cette remarque indique clairement le renversement du mineur et du majeur qu'opèrent les philosophes : le mineur désigne un processus que le théoricien de la littérature Jean Bessière décrit comme une transgression « qui disposerait son propre jeu représentationnel comme un nouveau départ au sein des jeux représentationnels² ». À l'intérieur de la littérature mineure, la poésie nationale mineure décrirait un type d'œuvres capables d'influer sur le réel en tant qu'elles possèdent les éléments indispensables au devenir conjugué de leur communauté et de leur œuvre. Une telle conception offre un dépassement de la question de la réception, sans toutefois l'exclure, en la resituant dans un lien avec les qualités intrinsèques de l'œuvre et non comme un paramètre aléatoire de son existence.

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Tome 2, Mille plateaux*, Paris, Les éditions de Minuit, 1980, 645 p. P. 133.

² *La notion de « mineur » entre littérature, arts et politique*. Préface de Jean Bessière, dir. Béatrice Rodriguez et Caroline Zekri, Paris, Michel Houdiard, 2012, 252 p. P. 27.

Annexes

Annexe 1 : Statues de l'impératrice Joséphine et de Pierre Belain d'Esnameuc à Fort-de-France

Annexe 2 : Portraits de Whitman

Annexe 3 : « Ils se font beaux », F. de Goya

Annexe 4 : Les familles d'esclaves déchirées

Annexe 5 : Manuscrit de « Je suis le poète des esclaves », W. Whitman

Annexe 6 : *Lucifer enchaîné*, G. di Arpo

Annexe 7 : Manuscrit de « Notre Antique Feuillage », W. Whitman

Annexe 8 : “The Union Builds Bridges... and Secession Destroys Them”

Annexe 9 : Scène de bataille dans le *Harper's Weekly*

Annexe 1: Statues de l'impératrice Joséphine et de Pierre Belain d'Esnaumbuc à Fort-de-France

« Dans cette ville inerte, cette foule désolée sous le soleil, ne participant à rien de ce qui s'exprime, s'affirme, se libère au grand jour de cette terre sienne. Ni à l'impératrice Joséphine des Français rêvant très haut au-dessus de la négraille. Ni au libérateur figé dans sa libération de pierre blanchie.



Statue de l'impératrice Joséphine, la Savane – Fort-de-France – Martinique

Ni au conquistador. Ni à ce mépris, ni à cette liberté, ni à cette audace. »

Aimé Césaire, Cahier d'un retour au pays natal (10).

À l'époque où Césaire écrivait ces lignes, la statue de l'impératrice Joséphine, originaire de la Martinique, trônait au centre de la vaste esplanade herbue appelée la Savane qui est un lieu de retrouvailles et de promenade des Foyalais. Dans les années 1970, alors que le poète était maire, la municipalité fit déplacer la statue sur la promenade qui ceinture cette esplanade. Quelques années plus tard, la statue a été retrouvée un matin décapitée et maculée

de peinture rouge¹. Le nom de l'impératrice avait également été rayé sur le socle de la statue qui est depuis restée en l'état.

Un peu plus loin, sur l'extrémité de la Savane qui borde la mer, le promeneur peut voir « le conquistador », Pierre Belain d'Esnambuc, qui découvrit la Martinique. Quant au « libérateur figé dans sa libération de pierre blanchie », Victor Schœlcher, sa statue orne la place du Palais de Justice, à quelques dizaines de mètres de la Savane. La proximité



Statue de Pierre Belain d'Esnambuc, Fort de France – Martinique

géographique de ces trois statues dans la ville de Fort-de-France permet implicitement d'identifier la ville.

¹ Jean-Luc Bonniol, « Césaire et la mémoire de l'esclavage », 2005, *op. cit.*

Annexe 2 : Portraits de Whitman dans *Feuilles d'herbe*

Pour la première édition de *Feuilles d'herbe*, Whitman choisit de laisser la page de couverture vierge de tout nom. Celui-ci n'apparaît qu'avec la mention du copyright ainsi que



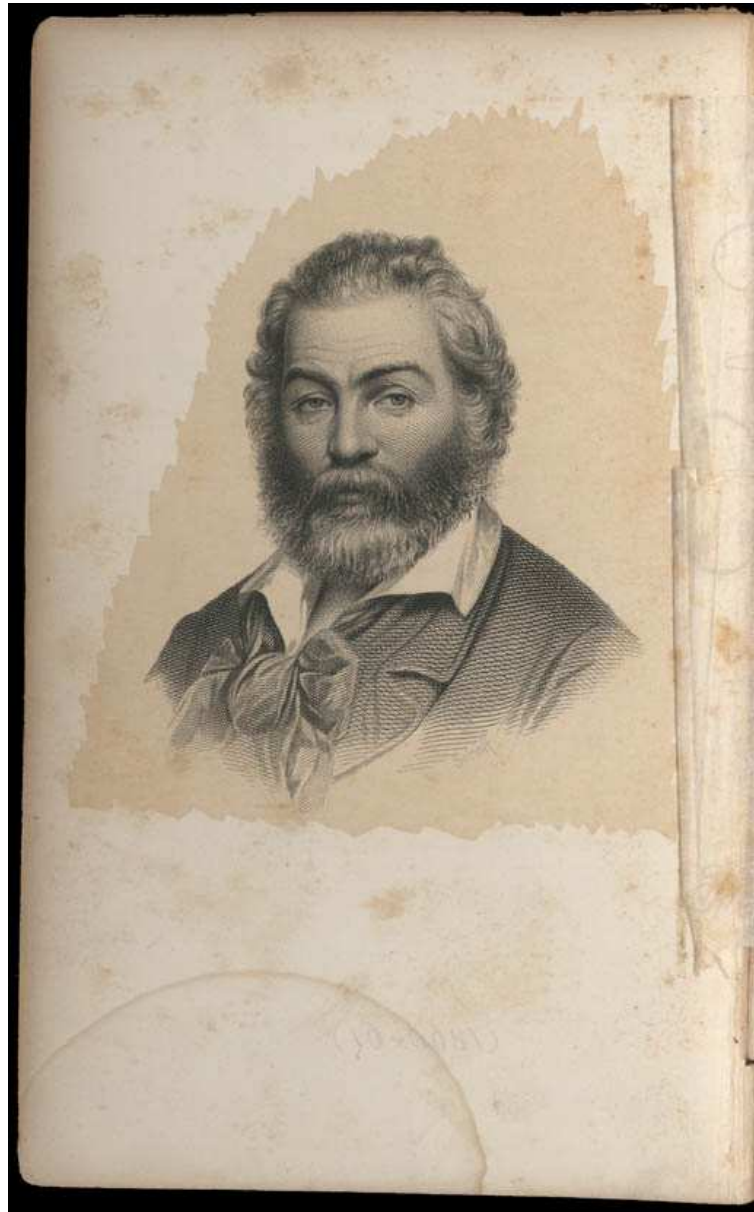
Walt Whitman, *Leaves of Grass*, Brooklyn, 1855 (première édition).

Frontispice : gravure de Samuel Hollyer basée sur un daguerréotype de Gabriel Harrison représentant l'auteur.

dans le premier poème (« Walt Whitman, un American, un des voyous, un kosmos [...] »). En

guise de nom d'auteur, cette image d'un Whitman dans la force de l'âge, sans veste ni cravate, le chapeau négligemment posé sur le crâne et une main dans une poche, le campe en homme du peuple simple et sûr de lui-même.

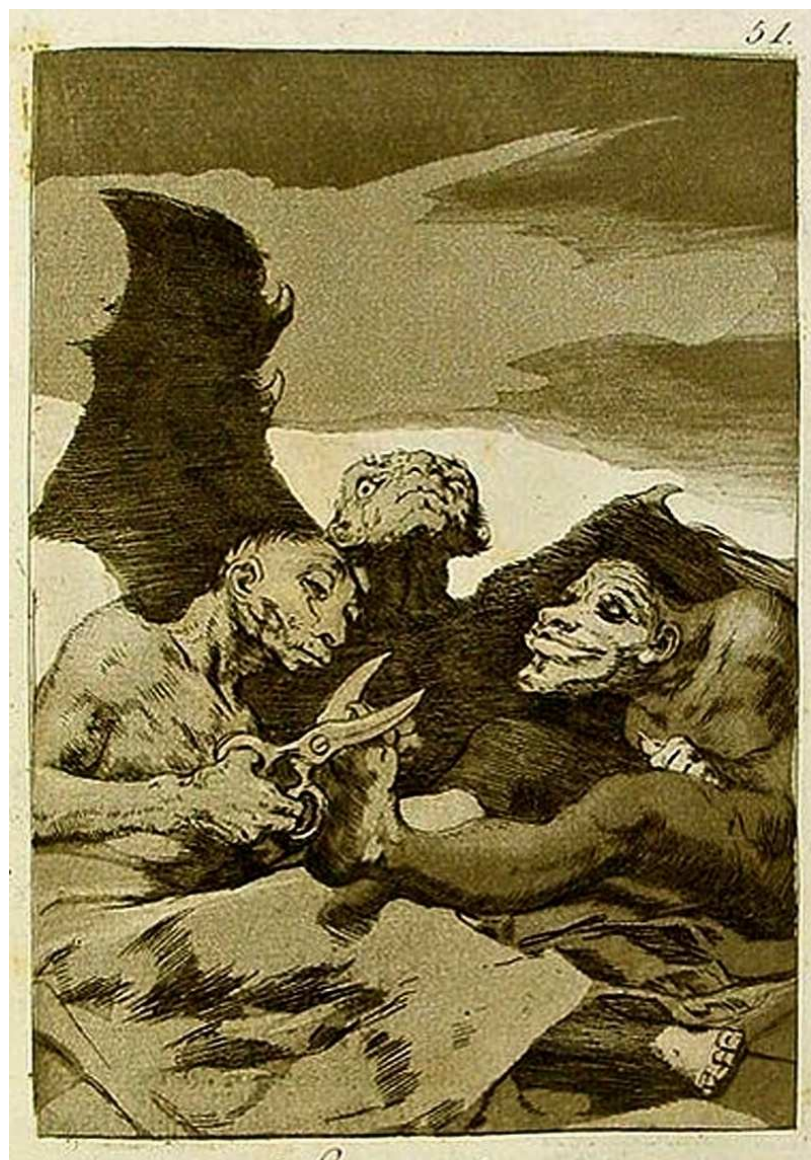
Cinq ans plus tard, dans la troisième édition de *Feuilles d'herbe* éditée un an avant le début de la guerre de Sécession, cette gravure est remplacée par une image d'auteur plus conventionnelle de par la pose, traditionnelle, et les vêtements que porte l'auteur. Son âge et son air grave font de lui une figure de sagesse. Cette nouvelle image reflète l'évolution de l'ethos auctorial whitmanien du poète représentatif de l'Amérique vers un poète guide de son peuple. Le poème continue toutefois de paraître sans nom d'auteur.



Walt Whitman, *Leaves of Grass*, Brooklyn, 1860 (première édition).
Frontispice : gravure de Stephen Alonzo Schoff d'après un portrait de Charles W. Hine.

Annexe 3 : « Ils se font beaux », F. de Goya

Cette gravure tirée de la série des « Caprices » de l'artiste espagnol Francisco de Goya représente deux êtres mi-hommes mi-bêtes auprès d'un troisième au visage plus humain. Ce dernier coupe les griffes du personnage de droite. Ces monstres effrayants cherchant à camoufler les attributs de leur nature bestiale donnent un sens inhabituel à

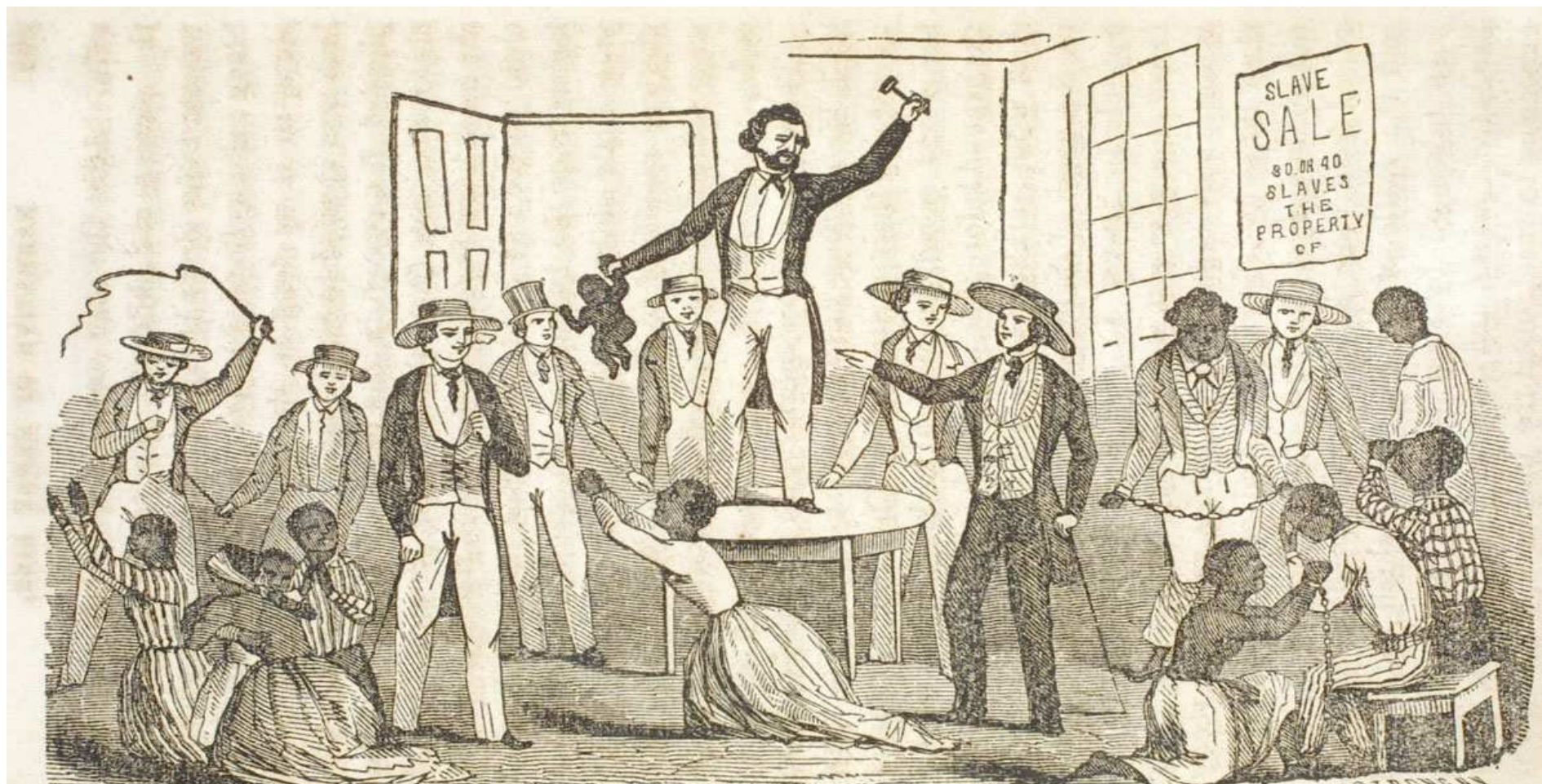


Francisco de Goya, « [Los caprichos]. Se repulen : [estampe] / [Goya] », 1799.

l'expression « se faire beau » qui donne son titre à l'œuvre. Plutôt que l'expression d'une coquetterie, l'acte de se faire beau serait un acte de dissimulation potentiellement dangereux pour ceux qui rencontreront les dissimulateurs. C'est dans le jeu entre la gravure et son titre que se révèle la nature satirique de l'œuvre.

Le caractère fantastique de cette image datant de la fin du XVIII^e siècle a pu inspirer José Martí dans sa représentation des « vils » et des « tyrans » opprimant Cuba.

Annexe 4 : Les familles d'esclaves déchirées



Gravure tirée de Henry Bibb, *Narrative of the life and adventures of Henry Bibb, an American slave, written by himself*, New York, 1849, P. 201.

L'évocation de l'éclatement des unions et des familles était un lieu commun de la littérature anti-esclavagiste. Cette illustration accompagnant le récit autobiographique d'un ancien esclave montre la détresse d'une mère implorant qu'on lui laisse son nourrisson. Le texte ci-dessous raconte la scène ainsi que la séparation de couples pourtant unis par l'Église. Dans le poème « Dans la maison amie » de Whitman, les « supplications des femmes » semblent faire écho à ce type de récits. On trouve par ailleurs dans « Témoin de l'Angoisse – Frères des Esclaves » une assimilation des esclaves au Christ similaire à celle développée par Henry Bibb dans le texte ci-dessous. Enfin la colère de l'esclave décrite dans le passage Lucifer est expliquée entre autres par le fait qu'il ait été séparé de sa femme.

"On the day of sale there were slave traders and speculators on the ground to buy. The slaves were offered on the auction block one after another, until they were all sold before their old master's face. The first man offered on the block was an old gray-headed slave by the name of Richard. His wife followed him up to the block, and when they had bid him up to seventy or eighty dollars one of the bidders asked Mr. Young what he could do, as he looked very old and infirm? Mr. Young replied by saying, "he is not able to accomplish much manual labor, from his extreme age and hard labor in early life. Yet I would rather have him than many of those who are young and vigorous; who are able to perform twice as much labor--because I know him to be faithful and trustworthy, a Christian in good standing in my church. I can trust him anywhere with confidence. He has toiled many long years on my plantation and I have always found him faithful.

This giving him a good Christian character caused them to run him up to near two hundred dollars. His poor old companion stood by weeping and pleading that they might not be separated. But the marriage relation was soon dissolved by the sale, and they were separated never to meet again.

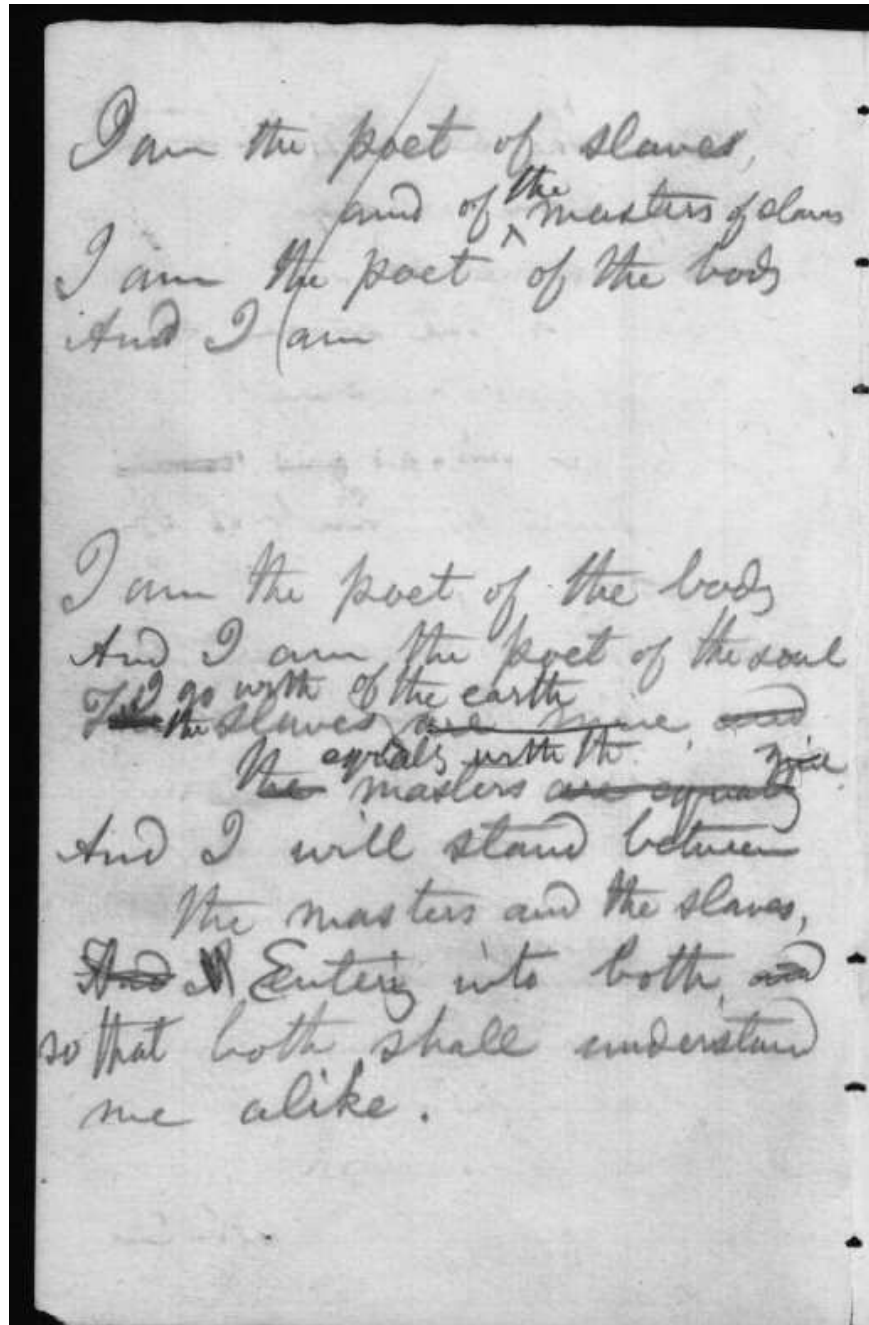
Another man was called up whose wife followed him with her infant in her arms, beseeching to be sold with her husband, which proved to be all in vain. After the men were all sold they then sold the women and children. They ordered the first woman to lay down her child and mount the auction block; she refused to give up her little one and clung to it as long as she could, while the cruel lash was applied to her back for disobedience. She pleaded for mercy in the name of God. But the child was torn from the arms of its mother amid the most heart rending-shrieks from the mother and child on the one hand, and bitter oaths and cruel lashes from the tyrants on the other. Finally the poor little child was torn from the mother while she was sacrificed to the highest bidder. In this way the sale was carried on from beginning to end.

There was each speculator with his hand-cuffs to bind his victims after the sale; and while they were doing their writings, the Christian portion of the slaves asked permission to kneel in prayer on the ground before they separated, which was granted. And while bathing each other with tears of sorrow on the verge of their final separation, their eloquent appeals in prayer to the Most High seemed to cause an unpleasant sensation upon the ears of their tyrants, who ordered them to rise and make ready their limbs for the caffles. And as they happened not to bound at the first sound, they were soon raised from their knees by the sound of the lash, and the rattle of the chains, in which they were soon taken off by their respective masters,--husbands from wives, and children from parents, never expecting to meet until the judgment of the great day. Then Christ shall say to the slaveholding professors of religion, "Inasmuch as ye did it unto one of the least of these little ones, my brethren, ye did it unto me."

Extrait de H. Bibb, *Narrative of the Life and Adventures of Henry Bibb, an American Slave*, Written by himself. New York, Henry Bibb, 1849. P. 200 *sqq.*

Annexe 5 : Manuscrit de « Je suis le poète des esclaves »,
W. Whitman

Les vers de ce manuscrit, qui n'apparaîtront finalement pas dans « Chanson de moi-même »,



témoignent de la recherche d'un point d'équilibre et d'une position de conciliation entre maîtres et esclaves à travers la persona du *je* lyrique. Le poète se veut ici, ainsi qu'il l'affirme dans la préface de 1855 à *Feuilles d'herbe*, « l'égalisateur de son temps et de sa terre ».

Annexe 6 : *Lucifer enchaîné*, G. di Arpo

L'image de l'ange rebelle enchaîné, ici représenté sous les pieds de l'ange vainqueur, a



Guariento di Arpo, *Angelo*, 14^e siècle, Musei Civici di Padova, Italie

été reprise par John Milton dans son *Paradis perdu*. L'esclave enchaîné de Whitman dans le passage dit Lucifer s'inscrit dans la filiation de cette iconographie religieuse qui fait de Lucifer une figure menaçante.

Annexe 7 : Manuscrit de « Notre Antique Feuillage », W.
Whitman

The Texas cotton = field and
the negro = cabins - drivers
driving mules or oxen before
rude carts - cotton = bales
piled on rude wharves,
A slave approaching sulkily -
he wears an iron necklace
and prong - he has raw
sores on his shoulders,
The runaway, steering his course
by the north star - the
pack of negro = dogs chained
in couples pursuing;
The American soul with equal
hemispheres - one Love,
one ~~Station~~ Dilatation or
Pride;
In arriere, the peace = talk with the
Cherokees, the aborigines - the
calumet, the pipe of friendship,
arbitration and endorsement - the
sachem blowing the smoke first toward the
sun, and then toward the earth;

9/2

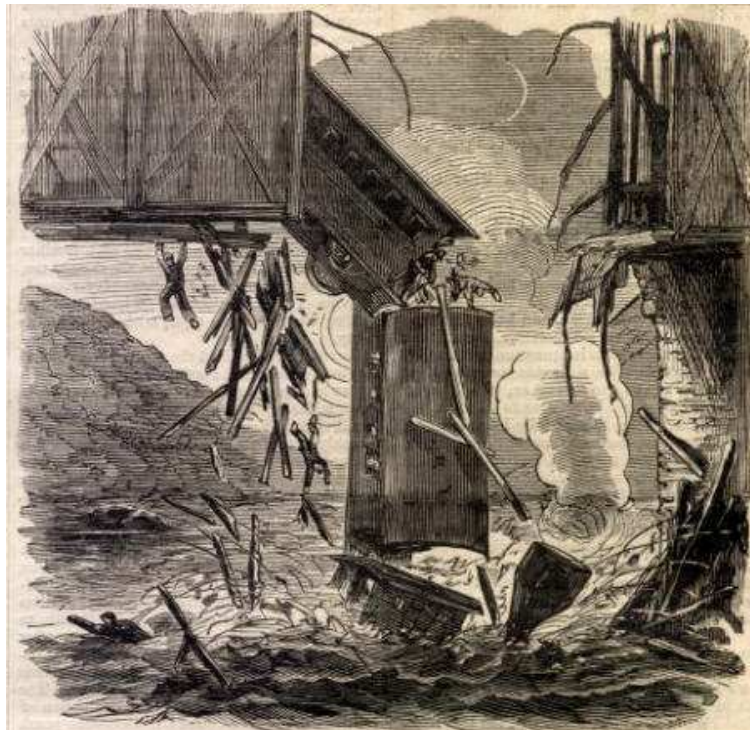
On peut voir sur ce manuscrit deux vers ayant trait à l'esclavage qui n'apparaissent pas dans la version imprimée du poème (dans l'édition de 1860 de *Feuilles d'herbe*). Le premier évoque un esclave maltraité (§2), le second un esclave en fuite pourchassé par des chiens (§3). L'omission de ces deux vers à la veille de la guerre peut être analysée comme un geste de conciliation vis-à-vis du camp esclavagiste.

Annexe 8 : “The Union Builds Bridges...



and Secession Destroys Them”

Cette illustration offre un exemple du type de discours unioniste manichéen qu'on

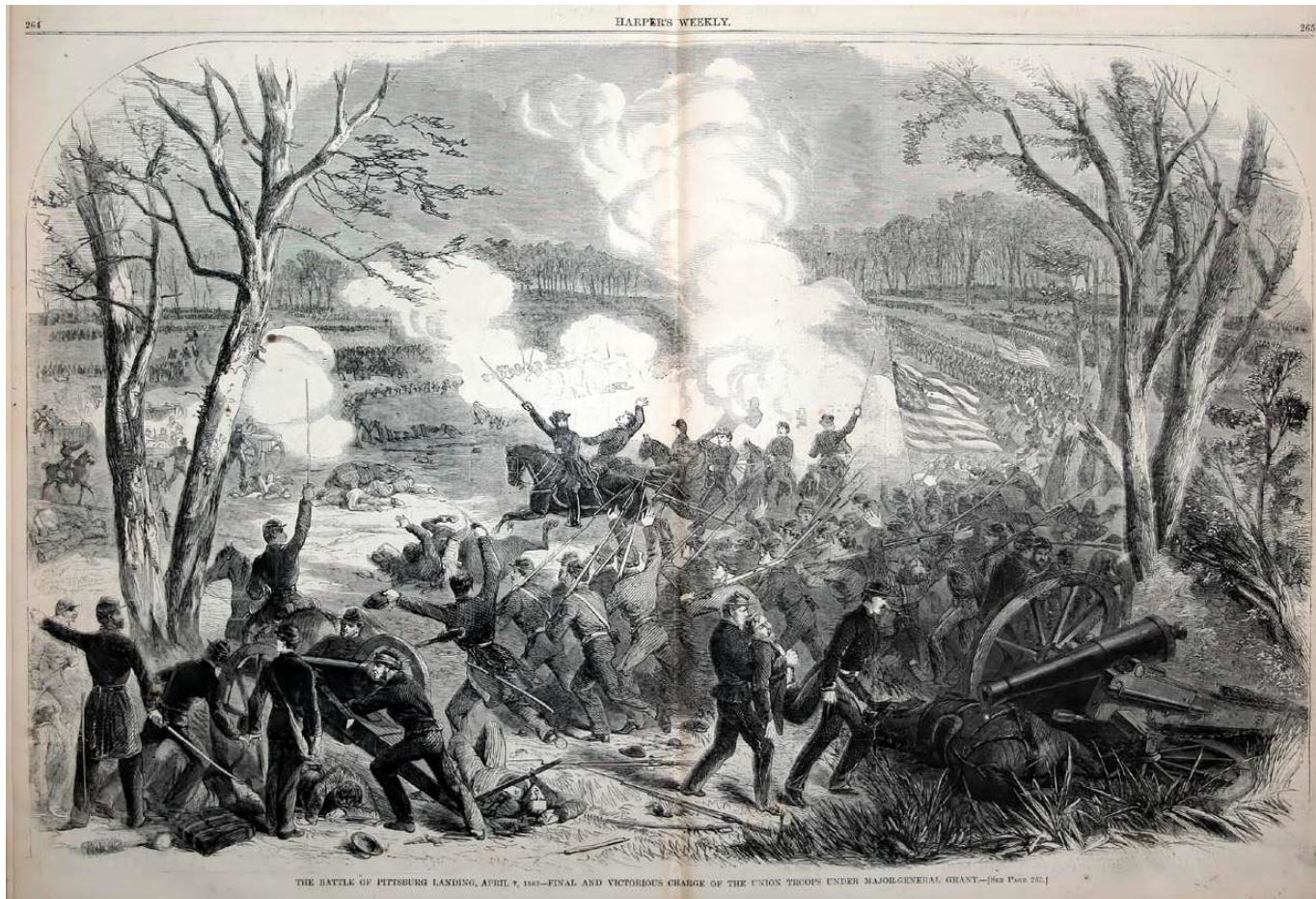


“The Union Builds Bridges”, *Harper's Weekly*, 28 septembre 1861, p. 15.

pouvait trouver dans le *Harper's Weekly*. Dans son poème « Battez battez tambours ! », publié le 28 septembre 1861 dans ce périodique, Whitman refuse ce manichéisme.

Annexe 9 : Scène de bataille dans le *Harper's Weekly*

Comme l'indique sa légende, cette illustration met en scène le major-général Grant, représenté au centre de l'image. Avec ses représentations du conflit centrées sur la troupe et laissant de côté les généraux et les grandes batailles, Whitman inaugure une vision démocratique de la guerre.



“The Battle of Pittsburg Landing”, *Harper's Weekly*, 26 avril 1862, P. 264 sq.

Crédits d'illustration

Annexe 1 : Statues de l'impératrice Joséphine et de P. Belain d'Esnaubuc à Fort-de-France

Crédits photographiques : Claire Hennequet

Annexe 2 : Portraits de Whitman dans *Feuilles d'herbe*

Portrait 1 (1855) : mis en ligne par la *Walt Whitman Archive*

[En ligne :

<http://www.whitmanarchive.org/multimedia/image003.html?sort=year&order=ascending&page=1>] Consulté le 4 juillet 2014.

Portrait 2 (1860) : mis en ligne par la *Walt Whitman Archive*

[En ligne :

<http://www.whitmanarchive.org/multimedia/image006.html?sort=year&order=ascending&page=1>] Consulté le 4 juillet 2014.

Annexe 3 : « Ils se font beaux », F. de Goya

Mis en ligne par la Bibliothèque Nationale de France.

[En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8451828k>] Consulté le 15 février 2013.

Annexe 4 : Les familles d'esclaves déchirées

Illustration et texte mis en ligne par The University of North Carolina at Chapel Hill.

[En ligne : <http://docsouth.unc.edu/neh/bibb/ill18.html>] Consulté le 13 juin 2012.

Annexe 5 : Manuscrit de « Je suis le poète des esclaves », W. Whitman

Mis en ligne par The University of Iowa libraries (carnet LC #80 de la Library of Congress).

[En ligne : <http://bailiwick.lib.uiowa.edu/whitman/specres04.html>] Consulté le 16 juin 2012.

Annexe 6 : Lucifer enchaîné, G. di Arpo

Mis en ligne sur *Wikipedia*.

[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Guariento_001.jpg#filelinks] Consulté le 4 juillet 2014.

Annexe 7 : Manuscrit de « Notre Antique Feuillage », W. Whitman

Mis en ligne par la *Walt Whitman Archive*.

[En ligne : <http://www.whitmanarchive.org/manuscripts/figures/uva.00185.010.jpg>]. Consulté le 27 juin 2012.

Annexe 8 : “The Union Builds Bridges...and Secession destroys them”

Mis en ligne par Son of the South.

[En ligne : <http://www.sonofthesouth.net/leefoundation/civil-war/1861/september/john-bull.htm>] Consulté le 21 août 2012.

Annexe 9 : Scène de bataille dans le Harper's Weekly

Mis en ligne par Son of the South.

[En ligne : <http://www.sonofthesouth.net/leefoundation/civil-war/1862/april/pittsburg-landing.htm>] Consulté le 23 août 2012.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

Walt Whitman

- WHITMAN, Walt, « A prodigious stride, to say the least », *Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, 23 février 1847, p. 2.
- WHITMAN, Walt, « American workingmen, versus slavery », *Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, 1^{er} septembre 1847, p. 2.
- WHITMAN, Walt, *An American Primer. With facsimiles of the original manuscript*, éd. Horace Traubel, San Francisco - Cambridge, City Lights Books - Cambridge University Press, 1904, 35 p.
- WHITMAN, Walt, *Complete poetry and collected prose*, New York, Random House, 1982, 1380 p.
- WHITMAN, Walt, *Complete prose works*, Philadelphia, David McKay, 1892, 522 p. [En ligne : <http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015063962909>] Consulté le 13 juin 2012.
- WHITMAN, Walt, *Correspondence*. [En ligne : <http://www.whitmanarchive.org/biography/correspondence/>] Consulté le 5 septembre 2012.
- WHITMAN, Walt, « Ethiopia Saluting the Colors ». [En ligne : <http://whitmanarchive.unl.edu/manuscripts/figures/pml.00004.001.jpg>] Consulté le 30 juin 2012.
- WHITMAN, Walt, *Feuilles d'herbe*, trad. Jacques Darras, Paris, Gallimard, 2002, 785 p.
- WHITMAN, Walt, « I am the poet of slaves [brouillon manuscrit] ». [En ligne : <http://bailiwick.lib.uiowa.edu/whitman/specres04.html>] Consulté le 16 juin 2012.
- WHITMAN, Walt, *Leaves of Grass*, Brooklyn, New York, 1855, 95 p. [En ligne : <http://whitmanarchive.org/published/LG/1855/whole.html>] Consulté le 30 juin 2012.
- WHITMAN, Walt, *Leaves of Grass*, Brooklyn, New York, 1856, 384 p. [En ligne : <http://whitmanarchive.org/published/LG/1856/whole.html>] Consulté le 30 juin 2012.
- WHITMAN, Walt, *Leaves of Grass*, Boston, Thayer and Elridge, 1860, 456 p.
- WHITMAN, Walt, *Leaves of Grass*, New York, 1867, 338+72a+24b+36c p. [En ligne : <http://whitmanarchive.org/published/LG/1867/whole.html>] Consulté le 30 juin 2012.
- WHITMAN, Walt, *Leaves of Grass and Selected Prose*, New York, Random House, 1950, 769 p.
- WHITMAN, Walt, « Leaves of Grass Imprints », *Brooklyn City News*, Brooklyn, 10 octobre 1860, p. 2.
- WHITMAN, Walt, *Leaves of grass. Followed by Passage to India*, Washington D. C., 1872, 384 + 120a p. [En ligne : <http://whitmanarchive.org/published/LG/1871/whole.html>] Consulté le 30 juin 2012.
- WHITMAN, Walt, « Little Bells Last Night », *New York Leader*, 12 octobre 1861, p. 2.

- WHITMAN, Walt, *Memoranda During the War*, Camden, New Jersey, 1875, 68 p. [En ligne : <http://whitmanarchive.org/published/other/memoranda.html>] Consulté le 5 septembre 2012.
- WHITMAN, Walt, « Old Ireland », *New York Leader*, 2 novembre 1861, p. 1.
- WHITMAN, Walt, *Perspectives démocratiques*, trad. Auxeméry, Paris, Belin, 2011, 125 p. (« L'extrême contemporain »).
- WHITMAN, Walt, *Poems*, éd. William Michael Rossetti, London, John Camden Hotten, 1868, 403 p.
- WHITMAN, Walt, « Slavery in Louisiana », *Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, 7 novembre 1846, p. 2.
- WHITMAN, Walt, « The Texas cotton-field ». [En ligne : <http://www.whitmanarchive.org/manuscripts/figures/uva.00185.010.jpg>] Consulté le 27 juin 2012.
- WHITMAN, Walt, « The Worth of liberty », *Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, 10 décembre 1847, p. 2.
- WHITMAN, Walt et GRIER, Edward F., *Notebooks and Unpublished Prose Manuscripts*, NYU Press, 1984, 362 p.

José Martí

- MARTÍ, José, *La Guerre de Cuba et le destin de l'Amérique latine*, trad. Jean Lamore, Paris, Aubier Montaigne, 1973, 286 p. (« Collection bilingue »).
- MARTÍ, José, *Notre Amérique*, trad. André Joucla-Ruau, Paris, F. Maspero, 1968, 342 p. (« Les Textes à l'appui »).
- MARTÍ, José, *Obras completas*, Édition sur CD Rom, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2001. 27 vol.
- MARTÍ, José, *Testamentos. Edición crítica*, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2004, 85 p.
- MARTÍ, José, *Vers libres*, éd. bilingue, trad. Jean Lamore, Paris, Unesco, 1997, 221 p. (« L'Autre Amérique »).
- MARTÍ, José, *Versos sencillos*, trad. Anne Fountain, North Carolina, McFarland, 2005, 122 p.

Aimé Césaire

- CÉSAIRE, Aimé, « Cahier d'un retour au pays natal », *Volontés*, N°20, août 1939, p. 23-51.
- CÉSAIRE, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris / Dakar, Présence africaine, 1983, 93 p.
- CÉSAIRE, Aimé, « Discours du 22 mai 1971 à Fort-de-France ». [En ligne : <http://patrimoinemartinique.free.fr/discoursaimecesaire.htm>] Consulté le 19 juillet 2012.
- CÉSAIRE, Aimé, « Discours du 6 avril 1966 à Dakar », *Gradhiva*, Hors Série n°10, 2009, p. 208-215.

- CÉSAIRE, Aimé, « Discours sur la négritude, prononcé à la Conférence hémisphérique des peuples noirs de la diaspora », 1987. [En ligne : <http://www.africamaat.com/Discours-sur-la-negritude>] Consulté le 23 novembre 2012.
- CÉSAIRE, Aimé, *Discours sur le colonialisme*, 1955, Paris, Présence africaine, 1989, 59 p.
- CÉSAIRE, Aimé, *La tragédie du roi Christophe*, 1970, Paris / Dakar, Présence africaine, 2007, 153 p.
- CÉSAIRE, Aimé, *Les armes miraculeuses*, Paris, Gallimard, 2006, 155 p.
- CÉSAIRE, Aimé, « Préface », in *Fables créoles et autres écrits* de Gilbert Gratiant, Stock, 1996, 744 p.
- CÉSAIRE, Aimé, « Société et littérature dans les Antilles », *Études littéraires*, vol. 6 / 1, 1973, p. 9-20.
- CÉSAIRE, Aimé, *Toussaint Louverture. La Révolution française et le problème colonial*, Paris, Le club français du livre, 1960, 289 p.
- CÉSAIRE, Aimé, *Une tempête: d'après « la Tempête » de Shakespeare, adaptation pour un théâtre nègre*, Éd. du Seuil, 1987, 91 p.
- CÉSAIRE, Aimé, *Victor Schœlcher et l'abolition de l'esclavage suivi de trois discours*, Lectoure, Éd. le Capucin, 2004, 90 p.
- CÉSAIRE, Aimé, LEINER, Jacqueline, MÉNIL, René [et al.], *Tropiques : 1941-1945*, Rééd. en fac-similé, Paris, Jean-Michel Place, 1978, 848 p.
- CÉSAIRE, Aimé et MÉNIL, René, « Introduction au folklore martiniquais », in *Tropiques : 1941-1945*, Rééd. en fac-similé, Paris, Jean-Michel Place, 1978, p. 7-11 (n°4, janv. 1942).

Sources secondaires

Littérature critique utilisée pour l'étude des auteurs

Ouvrages sur Walt Whitman

- ANONYME, « Review of Leaves of Grass (1855) », *The Washington Daily National Intelligencer*, 18 février 1856. [En ligne : <http://whitmanarchive.org/criticism/reviews/leaves1855/anc.00019.html>] Consulté le 31 mai 2012.
- ANONYME, « Review of Leaves of Grass (1856) », *The New York Daily Times*, New York, 13 novembre 1856, p. 2.
- ANONYME, « Walt Whitman's Leaves of Grass », *San Francisco Evening Bulletin* 53, San Francisco, 7 janvier 1882, p. 1.
- BEACH, Christopher, *The Politics of Distinction: Whitman and the Discourses of Nineteenth-Century America*, Athens, University of Georgia Press, 1996, 217 p.
- BELLOT, Marc, « "Faint clues and indirections". La rhétorique de l'aveu dans les *Feuilles d'herbe* de Walt Whitman », in *De la norme à la marge. Écritures mineures et voix rebelles*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2010, p. 109-135.
- BLAKE, David Haven et ROBERTSON, Michael, *Walt Whitman, Where the Future Becomes Present*, Iowa city, University of Iowa Press, 2008, 201 p.

- BLOOM, Harold, *Walt Whitman*, Infobase Publishing, 2009, 240 p.
- BRASHER, Thomas L., *Whitman as editor of the « Brooklyn Daily Eagle »*, Detroit, Wayne State University Press, 1970, 264 p.
- CALHOUN, John C., « Speeches of John C. Calhoun : delivered in the Congress of the United States from 1811 to the present time ». [En ligne : <http://archive.org/details/speechesofjohncc00incalh>] Consulté le 26 juin 2012.
- DOUGLAS O'CONNOR, William, *The Good Gray Poet. A Vindication*, New York, Bunce & Huntington, 1866, 46 p.
- DRESSMAN, Michael R., « Where is Walt Whitman? », *Mickle Street Review*, N°17/18, 2005. [En ligne : <http://micklestreet.rutgers.edu/archives/Issue%201718/pages/Scholarship/Dressman.htm>] Consulté le 25 novembre 2010.
- ERKKILA, Betsy, *Whitman the Political Poet*, Oxford, Oxford University Press, 1996, 374 p.
- FOLSOM, Ed, « Lucifer and Ethiopia. Whitman, Race, and Poetics before the Civil War and after », in *A Historical Guide to Walt Whitman*, New York, Oxford University Press, 2000, VIII-280 p.
- FOLSOM, Ed, *Walt Whitman's Native Representations*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, 194 p. (« (Cambridge studies in American literature and culture; 80) »).
- FOLSOM, Ed, « Walt Whitman and the Prairies », *Mickle Street Review*, N° 17/18, 2005. [En ligne : <http://micklestreet.rutgers.edu/archives/Issue%201718/pages/Scholarship/Folsom.htm>] Consulté le 22 décembre 2010.
- GAILEY, Amanda, « Walt Whitman and the King of Bohemia: The Poet in the Saturday Press », *Walt Whitman Quarterly Review*, vol. 25 / 4, Spring 2008, p. 143-166.
- GENOWAYS, Ted, *Walt Whitman and the Civil War. America's Poet During the Lost Years of 1860-1862*, Berkeley / Los Angeles / Londres, Presses de l'université de Californie, 2009, 210 p.
- GERHARDT, Christine, « “Syllabled to us for names”: Native American echoes in Walt Whitman's green poetics », in *Nature in Literary and Cultural Studies. Transatlantic conversations on Ecocriticism*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2006, p. 209-221.
- GREEN, Charles, « David McKay: Whitman's Final Publisher », *Walt Whitman Quarterly Review*, vol. 24 / 2, octobre 2006, p. 126-140.
- HIGGINS, Andrew C., « Wage Slavery and the Composition of Leaves of Grass: the “Talbot Wilson” Notebook », *Walt Whitman Quarterly Review*, vol. 20 / 2, Fall 2002, p. 53-77.
- HOOPLÉ, Robin P., « “Chants Democratic and Native American”: A Neglected Sequence in the Growth of Leaves of Grass », *American Literature*, vol. 42 / 2, mai 1970, p. 181-196.
- KAPLAN, Justin, *Walt Whitman: A Life*, New York, HarperCollins, 2003, 468 p.
- KLAMMER, Martin, « Slavery and Race », in *A Companion to Walt Whitman*, Malden / Oxford, Victoria, Blackwell Publishing, 2006, p. 101-121.
- KLAMMER, Martin, *Whitman, slavery, and the emergence of Leaves of Grass*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1995, 176 p.

- LAWRENCE, D.H., « Whitman », in *Studies in Classic American Literature*. [En ligne : <http://xroads.virginia.edu/~HYPER/LAWRENCE/dhlch12.htm>] Consulté le 16 juin 2012.
- LEMASTER, J. et KUMMINGS, Donald D, *Walt Whitman: an Encyclopedia*, New York, Garland Pub., 1998, xxxiii-847 p.
- LOVING, Jerome, « Caresser of Life: Walt Whitman and the Civil War », *Walt Whitman Quarterly Review*, vol. 15 / 2, octobre 1997, p. 67-86.
- MACK, Stephen John, *The Pragmatic Whitman: Reimagining American Democracy*, Online edition, University of Iowa Press, 2002. [En ligne : <http://www.whitmanarchive.org/criticism/current/anc.00159.html#chap6>] Consulté le 28 août 2012.
- MANCUSO, Luke, « Civil War », in *A Companion to Walt Whitman*, Malden / Oxford, Blackwell Publishing, 2006, p. 290-310.
- MILLER, Cristanne, « Drum-Taps: Revisions and Reconciliation », *Walt Whitman Quarterly Review*, vol. 26 / 4, Printemps 2009, p. 171-196.
- PBS et ZWONITZER, Mark, « The national poet », PBS, [s.d.]. [En ligne : <http://www.pbs.org/wgbh/amex/whitman/poet/>] Consulté le 12 juin 2014.
- PRICE, Kenneth M., « Love, War, and Revision in Whitman's Blue Book », *Huntington Library Quarterly*, vol. 73 / 4, 2010, p. 679-692.
- PRICE, Kenneth M., *To Walt Whitman, America*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2004, 182 p.
- REYNOLDS, David S, *A Historical guide to Walt Whitman*, New York, Oxford University Press, 2000, 280 p. (« Historical guides to American authors »).
- REYNOLDS, David S, *Walt Whitman's America: a Cultural Biography*, New York, Vintage Books, 1996, 671 p.
- TRAUBEL, Horace, *With Walt Whitman in Camden*, Boston, Small, Maynard & Company, 1906, 473 p.
- WHITLEY, Edward, *American Bards: Walt Whitman and Other Unlikely Candidates for National Poet*, Chapel Hill, UNC Press Books, 2010, 256 p.
- WHITLEY, Edward, « Presenting Walt Whitman: "Leaves-Droppings" as Paratext », *Walt Whitman Quarterly Review*, vol. 19 / 1, juillet 2001, p. 1-17.
- WYNN THOMAS, M., « Whitman and the American Democratic Identity before and during the Civil War », *Journal of American Studies*, vol. 15 / 1, avril 1981, p. 73-93.
- WYNN THOMAS, M., *Transatlantic Connections: Whitman U.S., Whitman U.K.*, Iowa city, University of Iowa Press, 2005, 305 p.

Ouvrages généraux sur la littérature, la culture et l'histoire américaine

- A People and a Nation: a History of the United States*, Dolphin / Boston / New York, Houghton Mifflin, 2007, 958 p.

- « Declaration of Independence. In Congress, July 4, 1776. The unanimous Declaration of the thirteen united States of America », 1776. [En ligne : http://www.archives.gov/exhibits/charters/declaration_transcript.html] Consulté le 24 juin 2012.
- « Dred Scott case: the Supreme Court decision (1857) ». [En ligne : <http://www.pbs.org/wgbh/aia/part4/4h2933t.html>] Consulté le 17 juin 2012.
- « La Constitution américaine ». [En ligne : <http://www.ladocumentationfrancaise.fr/dossiers/election-presidentielle-americaine-2008/constitution-americaine.shtml>] Consulté le 24 juin 2012.
- « La Déclaration d'indépendance ». [En ligne : http://www.salic.uottawa.ca/?q=declaration_dindependance] Consulté le 24 juin 2012.
- « New York Society Classified ». [En ligne : <http://www.snakeoilgraphics.com/NightStick/post/New-York-Society-Classified.aspx>] Consulté le 2 juin 2012.
- « The Battle of Pittsburg Landing, April 7, 1862 », 1862. [En ligne : <http://www.sonofthesouth.net/leefoundation/civil-war/1862/april/pittsburg-landing.htm>] Consulté le 23 août 2012.
- « The War », *Southern Literary Messenger*, vol. 34 / 1, janvier 1862, p. 72.
- « The Yellow Fever Epidemic in Philadelphia, 1793 ». [En ligne : <http://ocp.hul.harvard.edu/contagion/yellowfever.html>] Consulté le 29 mai 2012.
- BARTRAM, William, *Travels Through North and South Carolina, Georgia, East & West Florida...*, Édition électronique, Chapel Hill, N.C., University of North Carolina Press, 2001, 522 p. [En ligne : <http://docsouth.unc.edu/nc/bartram/bartram.html>] Consulté le 8 février 2013.
- BEECHER STOWE, Harriet, *Uncle Tom's Cabin*, New York, Londres, Penguin Classics, 1986, 629 p.
- BIBB, Henry, *Narrative of the Life and Adventures of Henry Bibb, an American Slave, Written by himself*, New York, s.n., 1849, 207 p. [En ligne : <http://docsouth.unc.edu/neh/bibb/bibb.html>] Consulté le 13 juin 2012.
- BRIGHT, William, *Native American placenames of the United States*, University of Oklahoma Press, 2004, xviii-600 p.
- BROGAN, Hugh, *The Penguin history of the United States of America*, London ; New York / Ringwood, Penguin books, 2001, 737 p.
- BROWN, Ina Corinne, *The Story of the American Negro*, New York, Friendship Press, 1936, xiii-208 p.
- BUFFON, Georges Louis Leclerc, *Œuvres complètes*, vol. 36, partie 7, Paris, Verdière et Ladrangé, 1827, 565 p.
- CLAY WORK, Henry, « Marching through Georgia ». [En ligne : <http://www.civilwarpoetry.org/union/songs/marchga.html>] Consulté le 29 juin 2012.
- CONGRESS OF THE UNITED STATES, « Bill of Rights », 1789. [En ligne : http://www.archives.gov/exhibits/charters/bill_of_rights_transcript.html] Consulté le 24 juin 2012.

- DANTE ALIGHIERI, *La Divine comédie. L'enfer*, trad. Risset, Jacqueline, Paris, Flammarion, 1985, 376 p
- DICKENS, Charles, « American Volunteer Firemen », *All the year round*, 16 mars 1861. [En ligne : <http://chnm.gmu.edu/lostmuseum/lm/233/>] Consulté le 2 juin 2012.
- DORSON, Richard M., « Mose the Far-Famed and World-Renowned », *American Literature*, vol. 15 / 3, novembre 1943, p. 288-300.
- DOUGLASS, Frederick, « Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave », in *The Classic Slave Narratives*, New York, Signet Classic, 2002, p. 325-436.
- EMERSON, Ralph Waldo, *Essays and English Traits*, vol. 5, New York, Harvard Classics, 1841. [En ligne : <http://www.bartleby.com/5/110.html>] Consulté le 15 juin 2012.
- FENIMORE COOPER, James, *The Prairie [1827]*, Londres, Penguin books, 1987, 386 p.
- FONER, Eric et MAHONEY, Olivia, « Mississippi Black Code ». [En ligne : http://www.digitalhistory.uh.edu/reconstruction/section4/section4_blackcodes.html] Consulté le 29 juin 2012.
- FRANK, Albert J. VON, *The Trials of Anthony Burns: Freedom and Slavery in Emerson's Boston*, Cambridge / Londres, Harvard University Press, 1998, 409 p.
- GILMORE, Paul, « The Telegraph in Black and White », *ELH*, vol. 69 / 3, Automne 2002, p. 805-833.
- KRIEG, Joann P., « Literary Contemporaries », in *A Companion to Walt Whitman*, Malden / Oxford / Victoria, Blackwell Publishing, 2006, p. 392-408.
- LAGAYETTE, Pierre, *Histoire de la littérature américaine*, Paris, Hachette supérieur, 1997, 160 p.
- MATTHEWS, Joshua Steven, *The American Alighieri: receptions of Dante in the United States, 1818-1867*, Iowa city, University of Iowa, 2012, 262 p.
- MATTHIESSEN, Francis Otto, *American Renaissance: art and expression in the age of Emerson and Withman*, London / Oxford / New York, Oxford Univ. Press, 1968, 678 p. (« Galaxy books »).
- MCPHERSON, James M., *Battle Cry of Freedom: The Civil War Era*, Oxford, Oxford University Press, 2003, 947 p.
- MCPHERSON, James M., *Ordeal by fire. The Civil War and Reconstruction*, 3e éd., New York, McGraw Hill, 2001, xxiv-661-[117] p.
- MELVILLE, Herman, *Moby Dick*, trad. Lucien Jacques et Jean Giono, Paris, Gallimard, 1998, 741 p. (« Folio »).
- MILTON, John, *Le Paradis perdu. Paradise Lost*, trad. Armand Hiny, Imprimerie Nationale, 2001, 807 p.
- MORGAN, Lewis Henry, *La société archaïque*, trad. Halie Jaouiche, Paris, Anthropos, 1971, LXIV-655 p.
- MUSÉE D'ORSAY, « Le dernier portrait. Exposition », 2002. [En ligne : [http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/archives/presentation-detaillee/browse/7/page/3/article/le-dernier-portrait-4186.html?tx_ttnews\[backPid\]=252&cHash=664e67fabd](http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/archives/presentation-detaillee/browse/7/page/3/article/le-dernier-portrait-4186.html?tx_ttnews[backPid]=252&cHash=664e67fabd)] Consulté le 5 septembre 2012.

- NATIONAL HUMANITIES CENTER, « Suicide among Slaves: A “Very Last Resort” », in *The Making of African American Identity*, vol. 1: 1500-1865, National Humanities Center, 2009. 2 vol. [En ligne : <http://nationalhumanitiescenter.org/pds/maai/emancipation/text2/suicide.pdf>] Consulté le 13 juin 2012.
- ROOSEVELT, Theodore, « Dante and the Bowery », in *The Oxford Book of American Essays*, Oxford University Press, 1914. [En ligne : <http://www.bartleby.com/109/30.html>] Consulté le 3 juin 2012.
- SCHURZ, Carl, *Speeches, Correspondence and Political Papers of Carl Schurz*, vol. 1, Londres, Forgotten Books, 2013, 548 p. 6 vol.
- SHEARER, Benjamin F. et SHEARER, Barbara Smith, *State names, seals, flags, and symbols*, 3rd edition, Westport, Greenwood Publishing Group, 2002, vii-495 p.
- SPENCER, Herbert, *Principes de sociologie*, trad. Émile Cazelles, Paris, F. Alcan, 1896, 4 vol.
- THE LIBRARY OF CONGRESS, « Today in History: December 4 ». [En ligne : <http://lcweb2.loc.gov/ammem/today/dec04.html>] Consulté le 17 juin 2012.
- THE OHIO STATE UNIVERSITY, « Harper’s Weekly ». [En ligne : <http://cartoons.osu.edu/nast/harpers.htm>] Consulté le 22 août 2012.
- UNESCO, « L’alphabétisation, un enjeu vital », Paris, Unesco, 2006, (« Rapport mondial de suivi sur l’éducation pour tous »), p. 464.
- WEBB, C.H., « The Two Furrows », *Harper’s Weekly*, New York, 3 août 1861, p. 2.

Ouvrages sur José Martí

- En torno a José Martí : coloquio internacional...*, Bordeaux, Éditions Bière, 1974, 589 p. (« Bibliothèque de l’École des hautes études hispaniques », 46).
- BALLESTER, Ana Cairo, *José Martí y la Novela de la Cultura Cubana*, Santiago de Compostela, Univ Santiago de Compostela, 2003, 380 p.
- ESTRADE, Paul, *José Martí (1853-1895) : ou des fondements de la démocratie en Amérique latine*, [s.n.], 1984, 4 vol. (976-32 f.) p.
- ETTE, Ottmar, *José Martí apóstol, poeta, revolucionario : una historia de su recepción*, trad. Luis Carlos Henao de Brigard, México, Universidad nacional autónoma de México, 1995, 507 p. (« Nuestra América », 45).
- FONT, Mauricio A. et QUIROZ, Alfonso W., *The Cuban Republic and José Martí : reception and use of a national symbol*, Lanham, Md., Lexington Books, 2006, 267 p. (« Western hemisphere studies »).
- KIRK, John M., *José Martí : mentor of the Cuban nation*, Tampa, University presses of Florida, 1983, xi-201 p.
- LAMORE, Jean, « Histoire et “biologie” dans l’“Amérique métisse” de José Martí », in *Cuba. Les étapes d’une libération.*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1979, p. 131-149.
- LAMORE, Jean, *José Martí et l’Amérique : Les expériences hispano-américaines*, Éditions L’Harmattan, 1988, 184 p.

- LAMORE, Jean, José Martí. *La liberté de Cuba et de l'Amérique latine*, Paris, Ellipses, 2007, 283 p.
- LÓPEZ, Alfred J., *José Martí and the future of Cuban nationalisms*, Gainesville (Fla.), University Press of Florida, 2006, 159 p.
- LÓPEZ, Alfred J., « La Patria y el Tirano: José Martí and the role of Literature in the formation of the Cuban Nation(s), Past and Present », *Iowa Journal of Cultural Studies*, N 12, 1993, p. 25-43.
- MARINELLO, Juan, *Obras martianas*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1987, xxxvii-322 p.
- MARTÍ, José et MARINELLO, Juan, *José Martí : choix de textes*, Paris, P. Seghers, 1970, 188 p. (« Poètes d'aujourd'hui »).
- OPATRNY, Josef, « La cubanidad y la nación cubana: José Antonio Saco y José Martí », *Tebeto: Anuario del Archivo Historica Insular de Fuerteventura. Ejemplar dedicado a: En torno a las Antillas hispanicas: ensayos en homenaje al profesor Paul Estrade*, Extra 5, 2004, p. 94-107.
- ORTIZ, Fernando, « Cuba, Martí and the Race Problem », *Phylon*, vol. 3, 3^e trimestre 1942, p. 253-276.
- PADRÓN, Juan Nicolás, « La patria elegida del cubano José María Heredia ». [En ligne : <http://www.cubarte.cult.cu/periodico/columnas/reino-autonomo/la-patria-elegida-del-cubano-jose-maria-heredia/64/8070.html>] Consulté le 11 mai 2011.
- RICE, Donald E., *The Rhetorical Uses of the Authorizing Figure*, Westport, Praeger, 1992, xviii-163 p.
- ROTKER, Susana, *The American Chronicles of José Martí: Journalism and Modernity in Spanish America*, Hanover, N.H., University Press of New-England, 2000, x-144 p. (« Reencounters with colonialism »).
- SANDE, Luis Toledo, *Basket of Flames. A Biography of Jose Martí*, trad. Pamela Barnett Idahosa, La Havane, Editorial José Martí, 2002, 259 p. (« Paradigma »).
- SANTÍ, Enrico Mario, *Pensar a José Martí : notas para un centenario*, Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1996, 138 p.
- SUÁREZ LEÓN, Carmen, *La sangre y el mármol : Martí, el Parnaso, Baudelaire*, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2001, 204 p.
- SUÁREZ LEÓN, Carmen, *José Martí et Victor Hugo. Au carrefour des modernités*, trad. Jacques-François Bonaldi, Pantin, Le Temps des Cerises, 2002, 193 p.
- VITIER, Cintio et GARCÍA MARRUZ, Fina, *Temas martianos*, La Havane, Centro de estudios martianos, 1982, 324 p. (« Estudios martianos »).

Ouvrages généraux sur la littérature, la culture et l'histoire cubaine

- AMBIO, Marissa Lyn, *Solidarities in Exile: Cuban Collectives, Nation and New York City's Spanish-Language Periodical Press, 1868-1878*, New York, Columbia University, 2011, 231 p.
- ARROYO JIMÉNEZ, Paloma, « La Sociedad Abolicionista Española, 1864-1886 », *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea*, vol. 3, 1982, p. 127-149.

- AUBES, Françoise et OLIVIER, Florence, dir., *Les indépendances de l'Amérique latine : acteurs, représentations, écritures*, vol. 1, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, 234 p.
- CARBONELL, Charles-Olivier, « L'histoire dite "positiviste" en France », *Romantisme*, vol. 8 / 21, 1978, p. 173-185.
- CHINARD, Gilbert, « André and François-André Michaux and Their Predecessors. An Essay on Early Botanical Exchanges between America and France », *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 101 / 4, 1957, p. 344-361.
- COLLOT, Michel, « La notion de paysage dans la critique thématique », in *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, Oussia, 1997, p. 191-205.
- DOMÍNGUEZ, Fermín Valdés et STEBBINS, Consuelo E., *El 27 de noviembre de 1871*, 156 p. [En ligne : http://bdigital.bnjm.cu/secciones/publicaciones/libros/pdf/fermin_valdes.pdf] Consulté le 30 septembre 2012.
- ESTRADE, Paul, « Cuba à la veille de l'Indépendance : le mouvement économique (1890-1893). II. Bilan et essai d'interprétation », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol. 14 / 1, 1978, p. 353-380.
- FLETCHER JOHNSON, Willis, *The History of Cuba*, vol. 3, New York, Century History Co., 1920. 4 vol.
- FORNÉS-BONAVÍA DOLZ, Leopoldo J., *Cuba, cronología: Cinco siglos de historia, política y cultura*, Madrid, Verbum Editorial, 2003, 344 p.
- GHORBAL, Karim, *Réformisme et esclavage à Cuba (1835-1845)*, s.l., Publibook, 2009, 720 p.
- GUICHARNAUD-TOLLIS, Michèle, *Regards sur Cuba au XIX^e siècle: témoignages européens*, Éditions L'Harmattan, 1996, 361 p.
- HENNEQUET, Claire, « José Martí en Amérique : fascination latino-américaine pour le modèle nord-américain et prémices d'une critique postcoloniale », *Le postcolonial comparé, anglophonie, francophonie*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2014, p.225-241.
- IMMERSO, Michael, *Coney Island: the People's Playground*, New Brunswick / London, Rutgers University Press, 2002, 240 p.
- ITURRONDO, Francisco, *Rasgos descriptivos de la naturaleza Cubana*, La Habana, J. Boloña, 1831, 28 p.
- JOURNEAU, Brigitte, « Église et censure en Espagne au milieu du XIX^e siècle », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol. 24 / 1, 1988, p. 209-233.
- LÉTRILLIART, Philippe, *Cuba, l'Église et la Révolution : Approche d'une concurrence conflictuelle*, Paris, Éditions de L'Harmattan, 2005, 483 p.
- LEZAMA LIMA, José, ESTEBAN, Ángel et SALVADOR, Álvaro, *Antología de la poesía cubana: Siglo XIX, vol. 1*, Madrid, Verbum Editorial, 2002, 498 p.
- LEZAMA LIMA, José, *Antología de la poesía cubana: Siglo XIX, vol. 2*, La Havane, Consejo nacional de cultura, 1965, 657 p.
- LOSADA, Angel, « Bartolome de Las Casas. Défenseur des Indiens d'Amérique hispanique au 16e siècle », *Le Courrier de l'Unesco*, Paris, juin 1975, p. 4-10.

- MARTI, José, dir., *Los poetas de la guerra*, New York, Patria, 1893. [En ligne : <http://bdigital.bnjm.cu/index.php?secc=autores1>] Consulté le 16 juin 2014.
- MORANDI, B., *Cuba*, Michelin, 2009, 362 p.
- MORENO FRAGINALS, Manuel, *Cuba / España - España/ Cuba. Historia común*, Barcelone, Grijalbo Mondadori, 1995, 310 p.
- NÁPOLES FAJARDO, Juan Cristóbal, *El Cucalambé, Décimas cubanas: selección de Rumores del hórmino*, Miami, Ediciones Universal, 1984, 160 p.
- NORA, Pierre, dir., *Les lieux de mémoire, I. La République*, Paris, Gallimard, 1984, 674 p.
- POLO DE BEAULIEU, Marie-Anne, « Exemplum ». [En ligne : http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/EXEMPLUM_n.html] Consulté le 9 mai 2012.
- RAMOS, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América latina: literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de cultura económica, 1989, 245 p. (« Tierra firme »).
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Antología de poetas hispano-americanos*, II, Madrid, Real Academia Española, 1893. 4 vol.
- REMOS Y RUBIO, Juan José, GUERRA, Ramiro, PEREZ CABRERA, José M. [et al.], *Historia de la nación cubana : desde 1868 hasta 1902. 5. Guerra de los diez años y otras actividades revolucionarias*, La Habana, Editorial Historia de la nación cubana, 1952, 873 p.
- SUÁREZ LEÓN, Carmen, « Tierra Firme - Traducir y transgredir: Heredia como modelador de la cultura cubana ». [En ligne : http://www2.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-29682005000100003&lng=es&nrm=iso] Consulté le 15 mai 2011.
- VITIER, Cintio, *Lo cubano en la poesía*, Universidad Central de Las Villas, 1958, 499 p.

Ouvrages et films sur Aimé Césaire

- « Entretien avec... Armand Nicolas et Aimé Césaire : “La mort d’Aimé Césaire est l’évènement majeur de la vie de notre peuple” », *Justice*, Fort-de-France, 22 mai 2008, p. 10-11.
- ARNOLD, A. J., dir., *Aimé Césaire ou L’athanor d’un alchimiste*, Paris, Éditions caribéennes, Agence de coopération culturelle et technique, 1987, 381 p.
- ARNOLD, A. J., « D’Haïti à l’Afrique : La Tragédie du roi Christophe de Césaire », *Revue de littérature comparée*, vol. 60 / 238, p. 133-148.
- ARNOLD, Albert James, *Modernism and Negritude. The Poetry and Poetics of Aimé Césaire*, Cambridge, Harvard University Press, 1981, xi-318 p.
- BERNABÉ, Jean, « Choix de la langue et créativité littéraire chez Aimé Césaire », Site internet *Potomitan*. [En ligne : <http://www.potomitan.info/matinik/cesaire4.php>] Consulté le 21 mai 2012.
- BONNIOL, Jean-Luc, « Césaire et la mémoire de l’esclavage », *Itinéraires et contacts de culture. Aimé Césaire, un poète dans le siècle*, vol. 35, 2005, p. 29-38.
- BONNIOL, Jean-Luc, « De la construction d’une mémoire historique aux figurations de la traite et de l’esclavage dans l’espace public antillais. Façonner le passé. Représentations et cultures de l’histoire. ». [En ligne :

- http://classiques.uqac.ca/contemporains/bonniol_jean_luc/construction_memoire_historique/construction_memoire_texte.html] Consulté le 9 novembre 2012.
- CÉSAIRE, Aimé et BELOUX, François, « Un poète politique. Aimé Césaire », *Magazine littéraire*, N 34, novembre 1969.
- CÉSAIRE, Aimé et CHRAIBI Khalid, « Aimé Césaire à Khalid Chraïbi : La Tragédie du roi Christophe », 1965. [En ligne : <http://www.la-tragedie-du-roi-christophe.blogspot.com/>] Consulté le 27 mai 2010.
- CÉSAIRE, Aimé et LEINER, Jacqueline, « Entretien avec Aimé Césaire », in *Tropiques : 1941-1945*, Rééd. en fac-similé, Paris, Jean-Michel Place, 1978, p. v-xxiv.
- CÉSAIRE, Aimé et MAUNICK, Édouard J., « Entretien avec Aimé Césaire », 1976. [En ligne : http://www.potomitan.info/cesaire/entretien_1976.php] Consulté le 17 juillet 2012.
- CÉSAIRE, Aimé et VERGÈS, Françoise, *Nègre je suis, nègre je resterai : entretiens avec Françoise Vergès*, Paris, Albin Michel, 2005, 148 p. (« Itinéraires du savoir »).
- CHIRON, Jeanne, « Les Créolistes et Aimé Césaire : une filiation complexe ». [En ligne : <http://malfini.ens-lyon.fr/document.php?id=64#bodyftn33>] Consulté le 29 juin 2011.
- COMBE, Dominique, *Aimé Césaire, Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, 126 p. (« Études littéraires », 43).
- CONFIANT, Raphaël, *Aimé Césaire : une traversée paradoxale du siècle*, Paris, Stock, 1993, 354 p. (« Échanges »).
- CONFIANT, Raphaël, « Entretien avec Raphaël Confiant », 2011. [En ligne : <http://mondesfrancophones.com/espaces/creolisations/entretien-avec-raphael-confiant/>] Consulté le 30 avril 2014.
- CONFIANT, Raphaël et HENNEQUET, Claire, « Entretien avec Raphaël Confiant », 21 juin 2011.
- DELAS, Daniel, *Aimé Césaire ou « le verbe parturiant »*, Paris, Hachette supérieur, 1991, 223 p. (« Portraits littéraires »).
- DUCADOS, dite MALDOROR, Sarah, « Aimé Césaire: au bout du petit matin », INA / CNRS Audiovisuel, 1977, (« Un homme une terre »).
- FONKOUA, Romuald, *Aimé Césaire*, Paris, Perrin, 2010, 355 p.
- GIL, Alex, « Découverte de l'Ur-texte de Et les chiens se taisaient ». [En ligne : <http://www.elotroalex.com/essays/decouverte-de-l-ur-texte/>] Consulté le 27 juillet 2012.
- HAUSSER, Michel, « Césaire et l'hermétisme », in *Aimé Césaire ou L'athanor d'un alchimiste*, Paris, Éditions caribéennes : Agence de la coopération culturelle et technique, 1987, p. 33-52.
- HÉNANE, René, *Glossaire des termes rares dans l'œuvre d'Aimé Césaire*, Paris, Jean-Michel Place, 2004, 140 p.
- HÉNANE, René, *Les jardins d'Aimé Césaire : lectures thématiques*, Paris, Éditions de L'Harmattan, 2004, 264 p.
- KESTELOOT, Lilyan, « Césaire et Senghor. L'enfant riche et l'enfant pauvre ou la moitié vide et la bouteille à moitié pleine », in *Soleil éclaté*, Tübingen, G. Narr, 1984, p. 249-256.

- KESTELOOT, Lilyan, *Comprendre le « Cahier d'un retour au pays natal » d'Aimé Césaire*, Paris, Éditions de L'Harmattan, 2008, 127 p.
- KOUASSI, Germain, *La poésie de Césaire par la langue et le style : l'exemple du « Cahier d'un retour au pays natal »*, s.l., Publibook, 2006, 136 p.
- LEINER, Jacqueline, *Aimé Césaire, le terreau primordial*, vol. 1, Tübingen, Allemagne, G. Narr Verlag, 1993, 172 p. (« Études littéraires françaises »).
- LICOPS, Dominique, « Redefining Culture, Politicizing Nature: Negotiating the Essentialism of Natural Metaphors of Identification in the Work of James Clifford, Paul Gilroy and Aimé Césaire », in *Convergences and interferences: newness in Intercultural Practices*, Amsterdam, Rodopi, 2001, p. 53-68.
- NGAL, Georges, *Aimé Césaire : un homme à la recherche d'une patrie*, Paris, Présence africaine, 1994, 328 p.
- NNE ONYEOZIRI, Gloria, *La parole poétique d'Aimé Césaire : essai de sémantique littéraire*, Paris, Éditions de L'Harmattan, 1992, 239 p.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, dir., *Images et mythe avril s d'Haïti : El Reino de este mundo, Alejo Carpentier, La Tragédie du Roi Christophe, Aimé Césaire, Îles de tempête, Bernard Dadié*, Paris, Éditions de L'Harmattan, 1984, 237 p.
- SOUZA, Pascale DE, « Des cendres de Saint-Pierre au Cahier de Césaire », *French Studies*, LIV, 2000, p. 177-186.
- THIBAUT, André, « L'œuvre d'Aimé Césaire et le "français régional antillais" », Paris, ENS, 2008. [En ligne : <http://andre.thibault.pagesperso-orange.fr/CesaireThibault.pdf>] Consulté le 27 juin 2011.
- TOUMSON, Roger et HENRY-VALMORE, Simonne, *Aimé Césaire : le nègre inconsolé*, Paris / Fort-de-France / Syros ; Vents des îles, 1993, 239 p.
- WALKER, Keith Louis, *La cohésion poétique de l'œuvre césairienne: précédé d'un poème inédit d'Aimé Césaire*, Tübingen, Paris, G. Narr, Jean-Michel Place, 1979, 140 p. (« Études littéraires françaises », 4).
- WALSH, John Patrick, « Césaire reads Toussaint Louverture: The Haitian Revolution and the Problem of Departmentalization », *Small Axe*, vol. 15 / 1, 2011, p. 110-124.

Ouvrages généraux et films sur la littérature, la culture et l'histoire antillaise, africaine et française

- ACHOUR, Christiane et FONKOUA, Romuald, dir., *Esclavage : libérations, abolitions, commémorations*, Paris, Séguier, 2001, 335 p.
- ALEXANDRE, Pierre et BINET, Jacques, *Le groupe dit Pahouin : Fang, Boulou, Beti*, 1958, Paris, Éditions de L'Harmattan, 2005, 152 p.
- ALIQUOT-SUENGAS, Sophie, « Les dérivés français à référence collective », *Langages*, vol. 37 / 152, 2003, p. 33-50.
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980, 1003 p.
- BERNABÉ, Jean, CHAMOISEAU, Patrick et CONFIANT, Raphaël, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1993, 127 p.

- BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, Jacques-Henri, *Paul et Virginie*, Paris, Flammarion, 1995, 96 p. (« Librio »).
- CANOT, Théodore, pseudonyme de CONNEAU, Théophile, *Vingt années de la vie d'un Négrier*, Paris, Amyot, 1860, 266 p.
- CÉSAIRE, Suzanne, « Léo Frobenius et le problème des civilisations », in *Tropiques : 1941-1945*, Rééd. en fac-similé, Paris, Jean-Michel Place, 1978, p. 27-36 (n°1, av. 1941).
- CÉSAIRE, Suzanne, « Malaise d'une civilisation », in *Tropiques : 1941-1945*, vol. 1, Rééd. en fac-similé, Paris, Jean-Michel Place, 1978, p. 43-49 (n°5, av. 1942).
- CÉSAIRE, Suzanne, « Misère d'une poésie. John Antoine-Nau », in *Tropiques : 1941-1945*, Rééd. en fac-similé, Paris, Jean-Michel Place, 1978, p. 48-50 (n°4, janv. 1942).
- COMITÉ DEBRAY, « Rapport au ministre des Affaires étrangères M. Dominique de Villepin du comité indépendant de réflexion et de propositions sur les relations Franco-Haïtiennes », 2004, p. 104. [En ligne : <http://www.ladocumentationfrancaise.fr/var/storage/rapports-publics/044000056/0000.pdf>] Consulté le 2 juillet 2014.
- CONSEIL GÉNÉRAL 972, « Fonds ancien & réserve ». [En ligne : http://www.cg972.fr/biblio_schoelcher/html/desbibancien.htm] Consulté le 17 juillet 2012.
- CURTIUS, Anny Dominique, « À Fort-de-France les statues ne meurent pas », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 11 / 1 & 2, 2008, p. 87-106.
- DRACIUS, Suzanne et HENNEQUET, Claire, « Entretien avec Suzanne Dracius », 9 juillet 2011.
- DUCASSE dit COMTE DE LAUTRÉAMONT, Isidore, *Les Chants de Maldoror. Poésies. Lettres*, Paris, Le livre de poche, 1963, 447 p.
- DURAND, Guillaume, *Les noms de famille de la population martiniquaise d'ascendance servile : Origine et signification des patronymes portés par les affranchis avant 1848 et par les « nouveaux libres » après 1848 en Martinique*, Paris, Éditions de L'Harmattan, 2011, 654 p.
- FALAIZE, Benoît, « Benoît Falaize : "L'esclavage mériterait un sort scolaire mieux adossé à des contenus scientifiques plus précis" », 2011. [En ligne : <http://www.cafepedagogique.net/lexpresso/Pages/2011/05/10BFalaize.aspx>] Consulté le 24 juillet 2012.
- FALAIZE, Benoît, [et al.], « L'enseignement de l'esclavage, des traites et de leurs abolitions dans l'espace scolaire hexagonal », Institut national de recherche pédagogique, 2011, p. 177. [En ligne : http://www.comite-memoire-esclavage.fr/IMG/pdf/RAPPORT_ESCLAVAGE_INRP_2011.pdf] Consulté le 17 juillet 2012.
- FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, 1952, 188 p.
- FISHER-BLANCHET, Inez et LARA, Oruno, *Propriétaires d'esclaves en 1848 : Martinique, Guyane, Saint-Barthélemy, Sénégal*, Éditions de L'Harmattan, 2011, 536 p.
- FONKOUA, Romuald, *Littérature et savoir : Afrique, Antilles, Europe*, Université Sorbonne nouvelle-Paris 3, 2001, 701 p.
- GLISSANT, Édouard, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997, 839 p. (« Folio essais »).

- GOUGUENHEIM, Sylvain, « L'histoire d'un mythe: l'invention des terreurs de l'an mil. Étude et critique historiographique d'Abbon de Fleury à Richard Landes », *ALMA, Bulletin du Cange*, LVII, 1999, p. 112-190.
- GUILLAUME, Pierre, *Le Monde colonial. XIX^e-XX^e siècle*, 2^e édition, Paris, Armand Colin, 1999, 283 p.
- HUGHES, Langston, *Selected Poems*, New York, Vintage Books, 1974, 299 p.
- JAMES, C. L. R., *Les Jacobins noirs. Toussaint Louverture et la Révolution de Saint-Domingue*, trad. Pierre Naville, 1980, Paris, Éditions Amsterdam, 2008, 402 p.
- JOLLIVET, *Précis de l'affaire Douillard-Mahaudière, adressé à la chambre des députés*, Paris, 1841.
- KESTELOOT, Lilyan, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala, 2001, 386 p.
- LAVISSE, Ernest, *Histoire de France : cours élémentaire*, Paris, Armand Colin, 1913, 195 p.
- LAVISSE, Ernest et RAMBAUD, Alfred, *Histoire générale du IV^e siècle à nos jours. La Révolution française, 1789-1799*, Paris, A. Colin & Cie, 1893, 1006 p.
- LAVISSE, Ernest et RAMBAUD, Alfred, *Histoire générale du IV^e siècle à nos jours. Napoléon, 1800-1815*, Paris, A. Colin & Cie, 1893, 1026 p.
- LEFEBVRE, Georges, *La grande peur de 1789*, Paris, A. Colin, 1932, 272 p.
- LOIZE, Jean, *Les Antilles heureuses. Poètes et romanciers. Martinique, Guadeloupe, Guyane*. [Catalogue de l'Exposition Les Antilles heureuses, juin-juillet 1945.], Paris, ministère des Colonies, 1945, 48 p.
- MARTIN, Gaston, *Négriers et bois d'ébène*, s.l., B. Arthaud, 1934, 144 p.
- MARTIN, Henri, *Histoire de France : depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1789*, vol. 13, Furne, 1858, 660 p.
- MÉNIL, René, *Pour l'émancipation et l'identité du peuple Martiniquais*, Paris, Éditions de L'Harmattan, 2008, 546 p.
- MINISTÈRE DE LA MARINE ET DES COLONIES, *Exposé général des résultats du patronage des esclaves dans les colonies françaises*, Paris, Imprimerie royale, 1844, 680 p.
- MOLLIER, Jean-Yves, « Le manuel scolaire et la bibliothèque du peuple », *Romantisme*, vol. 23 / 80, 1993, p. 79-93.
- MUSÉE DU QUAI BRANLY, « Présence africaine. Dossier pédagogique de l'exposition », 2009. [En ligne : http://www.quaibrantly.fr/fileadmin/user_upload/enseignants/DOSSIER_PEDAGOGIQUE_PRESENCE_AFRICAINE_MUSEE_DU_QUAI_BRANLY.pdf] Consulté le 21 novembre 2012.
- NICOLAS, Armand, *Histoire de la Martinique*, Paris, Éditions de L'Harmattan, 1996. 3 vol.
- NICOLAS, Armand, *La Révolution antiesclavagiste de mai 1848 à La Martinique*, Fort-de-France, Éditions du journal *Justice*, 1962, 32 p.
- NICOLAS, Armand, « La traite des nègres », in *Tropiques : 1941-1945*, Rééd. en fac-similé, Paris, Jean-Michel Place, 1978, p. 49-61 (n 8-9, octobre 1943).
- NONON, E., « La faune précolombienne des Antilles françaises », in *Tropiques : 1941-1945*, Rééd. en fac-similé, Paris, Jean-Michel Place, 1978, p. 42-52 (n°10, fév. 1944).

- OULIÉ, Marthe, *Les Antilles filles de France : Martinique, Guadeloupe, Haïti*, Paris, Fasquelle, 1935, 308 p.
- PALCY, Euzhan, « Rue Cases-nègres », NEF / Carlotta Films, 1983.
- PATTERSON, K. D., « Yellow fever epidemics and mortality in the United States, 1693-1905 », *Social science & medicine* (1982), vol. 34 / 8, avril 1992, p. 855-865.
- SENGHOR, Léopold Sédar, éd., *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, Presses universitaires de France, 1948, 290 p.
- RAYNAL, Guillaume-Thomas-François (abbé), *Histoire philosophique et politique des établissements & du commerce des Européens dans les deux Indes*, Gosse, 1774, 428
- RÉGENT, Frédéric, *Esclavage, métissage et liberté*, Paris, Grasset, 2004, 484 p.
- RIESZ, János, *De la littérature coloniale à la littérature africaine : Prétextes, contextes, intertextes*, Paris, Karthala, 2007, 424 p.
- SALA-MOLINS, Louis, *Le Code noir ou Le calvaire de Canaan*, Paris, Presses universitaires de France, 1987, 292 p.
- SCHMIDT, Nelly, « Commémoration, histoire et historiographie : À propos du 150^e anniversaire de l'abolition de l'esclavage dans les colonies françaises », *Ethnologie française*, vol. 29 / 3, juillet 1999, p. 453-460.
- SCHMIDT, Nelly, « Victor Schœlcher. Une vie, un siècle ». [En ligne : http://www.senat.fr/evenement/victor_schoelcher/engagements.html] Consulté le 14 novembre 2012.
- SCHŒLCHER, Victor, *De l'esclavage des noirs, et de la législation coloniale*, s.l., Paulin, libraire, 1833, 164 p.
- SCHŒLCHER, Victor, *Des colonies françaises : Abolition immédiate de l'esclavage*, s.l., Pagnerre, 1842, 512 p.
- SCHŒLCHER, Victor, *Histoire de l'esclavage pendant les deux dernières années*, s.l., Pagnerre, 1847, 498 p.
- STEHLÉ, H., « La végétation des Antilles françaises », in *Tropiques : 1941-1945*, Réédition en fac-similé, Paris, Jean-Michel Place, 1978, p. 71-75 (n°2, juill. 1941).
- STEHLÉ, H., « Les dénominations génériques des végétaux aux Antilles françaises », in *Tropiques : 1941-1945*, Rééd. en fac-similé, Paris, Jean-Michel Place, 1978, p. 53-87 (n°10, fév. 1944).
- THIERS, Adolphe et MICHELET, Jules, *Histoire de la Révolution Française*, vol. 1, Bruxelles, Hauman, 1840, 620 p.
- TOCZYSKI, Suzanne C., « Navigating the Sea of Alterity: Jean-Baptiste Labat's Nouveau voyage aux îles. », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. 34 / 67, janvier 2007, p. 485-509.
- TROUILLOT, Michel-Rolph, *Silencing the Past Power and the production of History*, Boston, Beacon Press, 1995, 191 p.
- VAILLAND, Roger, ROLAND DE RENÉVILLE, André, HARFAUX, Artür [et al.], *Le Grand Jeu*, Paris, Éditions de l'Herne, 1968, 254 p.
- « White Slaveowners Fear that the Haitian Revolution Has Arrived in Charleston, South Carolina, 1797 ». [En ligne : <http://historymatters.gmu.edu/d/6596/>] Consulté le 20 juin 2012.

ZOBEL, Joseph, *La rue cases-nègres*, Paris, Présence africaine, 1974, 311 p.

Ouvrages de référence et spécialisés

La Bible

La Bible, trad. Babut, Dieterlé, Margot, Ouellette, Péter-Contesse, Poirier, Saint-Arnaud, Sandevour, Villiers-le-Bel, Alliance Biblique Universelle, 1993, 1480-400 p.

La Bible, éd. Frédéric Boyer, Paris / Montréal, Bayard, 2001, 3186 p.

Dictionnaires et encyclopédies utilisés

BLAY, Michel, *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Paris, Larousse, 2006, 879 p.

Species 2000 & ITIS Catalogue of Life: 2006 Annual Checklist, Reading, U.K., 2006. [En ligne : http://www.catalogueoflife.org/annual-checklist/2006/show_species_details.php?record_id=537627] Consulté le 11 mai 2014

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANDT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, 842 p.

DIDEROT, Denis et ALEMBERT, Jean Le Rond d', *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*, vol. 19 partie 2, Lausanne/ Berne, chez les Sociétés typographiques, s.d., 532 p.

Encyclopedia Britannica [Academic online edition], 2011.

Encyclopedia Universalis [Online], 2008.

Encyclopédie Larousse [En ligne], s. d.

HARPER, Douglas, « Online Etymology Dictionary ». [En ligne : <http://www.etymonline.com/>] Consulté le 2 février

Le grand Robert et Collins électronique [cédérom], Paris, Dictionnaires les Robert / Sejer. Windows, 2004.

Trésor de la langue française informatisé [cédérom], Paris, CNRS Éditions, 2004.

Ouvrages de critique littéraire générale et de linguistique

AMOSSY, Ruth, « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, N°3, dir. Michèle Bokobza Kahan et Ruth Amossy, octobre 2009.

AMOSSY, Ruth, *La présentation de soi : Ethos et identité verbale*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, 235 p.

ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth et TIFFIN, Helen, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Routledge, 2003, 296 p.

BERQUE, Augustin, BESSE, Jean-Marc, BURGEL, Guy [et al.], *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, Ousia, 1997, 368 p. (« Recueil (Bruxelles) ; 8 »).

BESSIÈRE, Jean, *Principes de la théorie littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2005, 268 p. (« L'Interrogation philosophique »).

BRODA, Martine, *L'amour du nom : essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, J. Corti, 1997, 262 p. (« En lisant en écrivant »).

- CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Éditions du Seuil, 2008, xv-504 p.
- MAINGUENEAU, Dominique, « Auteur et image d'auteur en analyse du discours », *Argumentation et Analyse du Discours*, N 3, octobre 2009. [En ligne : <http://aad.revues.org/660>] Consulté le 15 octobre 2009.
- MOURA, Jean-Marc et BESSIÈRE, Jean, *Littératures postcoloniales et francophonie : conférences du séminaire de littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle*, Paris, H. Champion, 2001, 202 p.
- NEIVA, Saulo, dir., *Déclin & confins de l'épopée au XIX^e siècle*, Tübingen, G. Narr, 2008, 335 p. (« Études littéraires françaises », 73).
- PAGEAUX, Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*, Armand Colin, 1994, 191 p.
- RABATÉ, Dominique, dir., *Figures du sujet lyrique*, 1996, Paris, Presses universitaires de France, 2005, 162 p.
- RODRIGUEZ, Béatrice et ZEKRI, Caroline, dir., *La notion de « mineur » entre littérature, arts et politique*, préface de Jean Bessière, Paris, Michel Houdiard éditeur, 2012, 252 p.
- SEARLE, John R., KIEFER, Ferenc et BIERWISCH, Manfred, *Speech act theory and pragmatics*, Dordrecht, Neth, D. Reidel, 1980, XII-317 p. (« Synthese language library », 10).
- STAËL de, *Œuvres de Madame la baronne de Staël-Holstein*, Lefèvre, 1838, 768 p.
- WEISSMANN, Dirk, « De Kafka à la théorie postcoloniale: l'invention de la "littérature mineure" », in *Traduire, transmettre ou trahir. Réflexions sur la traduction en sciences humaines*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2013, p. 73-85.

Ouvrages de philosophie et de psychanalyse

- DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Les éditions de Minuit, 1993, 187 p.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie. Tome 2, Mille plateaux*, Paris, Les éditions de Minuit, 1980, 645 p.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, « Qu'est-ce qu'une littérature mineure? », in *Kafka: pour une littérature mineure*, Paris, Les éditions de Minuit, 1975, p. 29-50.
- DELEUZE, Gilles et PARNET, Claire, « De la supériorité de la littérature anglaise-américaine », in *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p. 46-91.
- DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx : l'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1997, 278 p.
- FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1988, 342 p. (« Folio. Essais 93 »).
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Phénoménologie de l'esprit*, Paris, Vrin, 2006, 708 p.
- HERDER, Johann Gottfried, *Histoire et culture. Une autre philosophie de l'histoire*, Paris, GF Flammarion, 1964, 203 p.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *L'identité : séminaire interdisciplinaire dirigé par Claude Lévi-Strauss professeur au Collège de France : 1974-1975. - 3^e éd*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, 344 p. (« Quadrige », 48).
- NANCY, Jean-Luc, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, 181 p.

- RICŒUR, Paul, « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 55 / 4, 2000, p. 731-747.
- RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, 424 p. (« L'Ordre philosophique »).
- SAINT-AUGUSTIN, *Œuvres complètes*, xii, trad. Raulx, Bar-le-Duc, 1866. [En ligne : <http://www.abbaye-saint-benoit.ch/saints/augustin/patience/index.htm>] Consulté le 8 mai 2012.
- SAINT AUGUSTIN, *Traité du libre arbitre*, vol. 2, trad. Abbé Defourny, dir. Poujoulat et Abbé Raulx, Bar-le-Duc, Guérin, 1864. 3 vol.
- SAUDER, Gerhard, « La conception herdérienne de peuple/langue, des peuples et de leurs langues », *Revue germanique internationale*, N° 20, trad. Pierre Péniçon, 2003. [En ligne : <http://rgi.revues.org/977>] Consulté le 7 octobre 2012.
- SIBERTIN-BLANC, Guillaume, « Pour une littérature mineure : un cas d'analyse pour une théorie des normes chez Deleuze », Université de Lille 3, 2003. [En ligne : <http://stl.recherche.univ-lille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/Macherey20022003/Sibertin.html>] Consulté le 15 juin 2014.

Nation, identité nationale, culture

- ALBERTINI, Mario, *L'idée de nation*, Paris, Presses universitaires de France, 1969, 230 p. (« Annales de philosophie politique ; 8 »).
- ANDERSON, Benedict, *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 2002, 212 p. (« La Découverte-poche. Sciences humaines et sociales 128 »).
- CAREY-WEBB, Allen, *Making subject(s): literature and the emergence of national identity*, New York, Garland Pub, 1998, xiv-242 p. (« Garland reference library of the humanities »).
- DELANNOI, Gil et TAGUIEFF, Pierre-André, *Théories du nationalisme*, Paris, Éditions Kimé, 1991, 324 p. (« Histoire des idées, théorie politique et recherches en sciences sociales »).
- EAGLETON, Terry, JAMESON, Frederic, SAID, Edward Wadie [et al.], *Nationalisme, colonialisme et littérature*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 1994, 98 p. (« Études irlandaises »).
- GELLNER, Ernest, *Nations et nationalisme*, Paris, Payot, 1989, 208 p.
- RENAN, Ernest, *Qu'est-ce qu'une nation ?* Suivi de préface aux *Discours et conférences* et à *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, Marseille, le Mot et le reste, 2007, 48 p. (« Attitudes »).
- SCHNAPPER, Dominique, *La communauté des citoyens : sur l'idée moderne de nation*, Paris, Gallimard, 1994, 228 p. (« NRF essais »).
- THIESSE, Anne-Marie, *La création des identités nationales : Europe XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, 302 p. (« L'Univers historique »).

Table des matières

TABLE DES ABREVIATIONS.....	11
INTRODUCTION	13
CHAPITRE UN : LA CONQUÊTE VERBALE DU TERRITOIRE	21
<i>Whitman et Césaire : peindre les spécificités de la géographie nationale.....</i>	<i>21</i>
Une géographie nationale abondamment représentée	21
Faune et flore.....	21
Whitman.....	21
Césaire.....	26
Éléments distinctifs de la géographie nationale	33
Whitman.....	33
Césaire.....	39
Le territoire et son lexique	47
Whitman : « J'ai parole jumelle de ma vision ».....	47
« Tous les noms aborigènes sonnent bien ».....	50
Surnoms.....	55
Césaire : « ce qui fait parler de mon <i>exotisme</i> ».....	58
La question du créole.....	60
Vocabulaire scientifique.....	63
Une géographie vivante	66
La prairie whitmanienne	66
Le morne césairien.....	72
<i>Martí : le paysage intérieur de l'exil.....</i>	<i>74</i>
Conclusion.....	94
CHAPITRE DEUX : LA SAISIE POÉTIQUE DU PEUPLE.....	97
<i>Whitman et Césaire : types et stéréotypes nationaux.....</i>	<i>97</i>
Whitman, le catalogue et le type	97
Panorama de la diversité et typification.....	97
Le type du <i>b'ho</i> y et la définition d'une masculinité idéale	107
Césaire, de l'inventaire de l'abjection à l'introspection. Cheminement vers une fierté retrouvée pour le récitant et son peuple	114
Représentations et déconstruction des types racistes	114
Détresse physique et morale des Antillais	117
« j'honore maintenant mes laideurs repoussantes »	123
<i>Martí, une représentation ancrée dans l'Histoire</i>	<i>129</i>
Un peuple martyr	129
Représentations de l'oppression coloniale	133
Un peuple indigne ?.....	141
Vertus chrétiennes et civiles du peuple cubain.....	152
Conclusion.....	159
CHAPITRE TROIS : LE POÈTE ET L'ESCLAVAGE.....	161

<i>Whitman</i> : « <i>C'est moi l'esclave que les chiens traquent</i> »	161
La crise politique de 1850.....	161
Visages de l'esclavage dans la première édition de <i>Feuilles d'herbe</i>	169
L'esclave fugitif.....	171
L'esclave aux enchères	179
Lucifer	184
L'homme libre	194
1860 : troisième édition de <i>Feuilles d'herbe</i> à la veille de la guerre.....	196
La Reconstruction et ses troubles dans <i>Feuilles d'herbe</i>	202
« Éthiopie salue les couleurs ».....	202
Disparition de Lucifer.....	214
<i>Martí</i> : « <i>combattre à jamais le crime</i> »	220
L'esclavage et la traite dans l'œuvre de Martí	220
Esclavage et domination coloniale.....	220
Peinture de la traite dans <i>Vers simples</i>	230
Le projet de « Mes nègres ».....	232
Après l'esclavage : Blancs et Noirs à Cuba après l'abolition.....	234
La crainte des « conséquences d'un crime historique »	234
La question raciale dans les <i>Chroniques nord-américaines</i>	236
Théorisation de l'antiracisme.....	239
<i>Césaire</i> : « <i>sav[oir] en ses moindres recoins le pays de souffrance</i> ».....	241
Connaissance et méconnaissance de l'esclavage aux Antilles dans les années 1940.....	241
Histoire et mémoire de l'esclavage dans le <i>Cahier d'un retour au pays natal</i>	248
Le Code noir et les annales de la justice antillaise.....	248
Dans le négrier.....	257
De l'histoire au présent.....	260
Esclavage et nazisme : <i>Et les chiens se taisaient</i>	264
Conclusion.....	267
CHAPITRE QUATRE : LA REPRÉSENTATION DES LUTTES FONDATRICES	269
<i>Whitman</i> : <i>la nation américaine à l'épreuve des armes</i>	269
Un poète engagé.....	269
« Battez battez tambours ! »	269
Le « bon poète gris », témoin de la violence de la guerre	276
<i>Le tambour bat</i> : épopée démocratique, épopée de la démocratie.....	281
Évolution du recueil au fil des éditions.....	285
Interprétation des significations historiques de la guerre civile	288
L'entrée en guerre et les causes du conflit.....	288
La signification de la guerre considérée à la lumière de la victoire	292
L'héritage de la guerre d'Indépendance	293
Démobilisation et projection de la nation réconciliée dans la modernité	297
« Ces inventions mi-hommes mi-dieux les machines » (486).....	297
Technologies de communication	300
Commémoration(s).....	302
<i>Martí et Césaire</i> : <i>donner au peuple colonial une histoire propre</i>	306

Martí	306
La guerre de Dix Ans.....	306
Une poésie de circonstances ?	306
<i>Les poètes de la guerre</i> : la poésie comme lieu de mémoire.....	311
« Je serai chroniqueur, à défaut de pouvoir être soldat » : le projet d'une <i>Histoire de la Révolution</i>	314
Luttes du passé et luttes à venir : fragments d'histoire de la Révolution dans <i>Patria</i>	318
Les luttes fondatrices à venir	320
<i>Vers simples</i> : universalité du patriotisme	320
États-Unis d'Amérique, modernité et menace impérialiste	322
Césaire	329
La célébration des hauts faits de grandes figures noires	329
Toussaint Louverture.....	329
Louis Delgrès	333
La diffusion d'une histoire occultée.....	336
Comblant les lacunes du « schœlcherisme officiel »	336
La diffusion de l'histoire d'Haïti et de l'image du roi Christophe, contre le « blocus idéologique » imposé à l'île	342
« Une réactivation du passé en vue de son propre dépassement »	345
Conclusion.....	352
CHAPITRE CINQ : POÈTES NATIONAUX, LITTÉRATURE MINEURE	355
<i>Whitman : une ambition nationale pour ses poèmes, une ambition démocratique pour sa nation</i>	355
Une ambition nationale exposée dans la préface à la première édition de <i>Feuilles d'herbe</i> (1855).....	355
Affermissement de l'ambition nationale du poète dans les éditions de 1856 et 1860.....	359
« Chants démocratiques nés de l'Amérique ».....	365
Le bon poète gris	371
Une pratique littéraire marginale.....	372
Les « indécences nauséabondes » de <i>Feuilles d'herbe</i>	372
Une écriture qui rebute	378
Une marginalité assumée	380
Une littérature mineure	382
<i>Martí : la poésie à l'appui de l'ambition libératrice pour Cuba</i>	389
La clandestinité et l'exil : une écriture à la marge.....	398
Une littérature mineure	401
<i>Césaire : la poésie, arme miraculeuse contre l'aliénation des Noirs</i>	407
Le poète antillais, « bâtard de toutes les civilisations ».....	411
Une littérature mineure	416
Conclusion.....	424
CONCLUSION	427
ANNEXES	433
BIBLIOGRAPHIE.....	449
TABLE DES MATIERES	469

L'identité poétique de la nation. Walt Whitman, José Martí, Aimé Césaire

Dans l'Amérique et les Caraïbes des XIX^e et XX^e siècles, l'œuvre du poète national est au cœur d'un trafic d'images qui nourrit un lien social fragile dans un temps où les collectivités reposent moins sur un lien direct entre leurs membres que sur un lien imaginé. Prenant ses distances vis-à-vis des représentations en circulation à son époque, comme les représentations exotiques de la nature, le poète offre une vision démocratique ambitieuse pour l'avenir de la communauté à travers des images nouvelles du territoire, du peuple, de l'esclavage et de l'histoire. L'ethos auctorial encourage l'appropriation de ce discours par le lecteur en désignant le poète comme figure de référence. Mais c'est surtout à travers son procédé d'écriture qui met à mal les normes littéraires de son temps que celui-ci est à même d'influer sur la société. Plutôt qu'ils ne parviennent à saisir l'esprit de leur peuple, Whitman, Martí et Césaire participent par leur travail sur le fragment, les formes populaires ou le tremblement du sens à la création d'un devenir collectif.

Poésie lyrique – XIX^e et XX^e siècles – Histoire et critique
Whitman, Walt (1819-1892) – Critique et interprétation
Martí, José (1853-1895) – Critique et interprétation
Césaire, Aimé (1913-2008) – Critique et interprétation
Négritude

Deleuze, Gilles – Littérature mineure
Nation – Dans la littérature
États-Unis d'Amérique – Dans la littérature
Cuba – Dans la littérature
Martinique – Dans la littérature
Nature – Dans la littérature
Esclavage – Dans la littérature
Peuple – Dans la littérature

Poetry and the birth of national identity. Walt Whitman, José Martí, Aimé Césaire

In 19th and 20th centuries America and West Indies, the national poet's works lay at the centre of a traffic of images. This traffic feeds the fragile social ties of young collectivities, at a time when communities are bound by imagination rather than by direct contact between their members. Distancing themselves from the representations of the community circulating at that time, like the exotic images of the New World's nature, the poet offers an ambitious democratic vision for the future which is channeled through images of the territory, the people, slavery and history. The poet's ethos encourages the reader to appropriate this discourse by presenting the author as a role model. However, it is mainly thanks to his style, at odds with the literary norms of its time, that the poet is able to act upon society. Whitman, Martí and Césaire do not so much contrive to capture their people's spirit, as they participate through their work on the fragment, on popular poetical forms or on the destabilizing of meaning, in the creation of a common *devenir*.

Lyrical poetry – 19th and 20th centuries – History and criticism
Whitman, Walt (1819-1892) – Criticism and interpretation
Martí, José (1853-1895) – Criticism and interpretation
Césaire, Aimé (1913-2008) – Criticism and interpretation
Negritude

Deleuze, Gilles – Minor Literature
Nation – In literature
USA – In literature
Cuba – In literature
Martinique – In literature
Nature – In literature
Slavery – In literature
People – In literature