« *THE PASS-WORD PRIMEVAL* » : HOMÈRE, WHITMAN ET LA RENAISSANCE AMÉRICAINE

Le temps états-unien s'est construit sur des dynamiques contradictoires, entre l'aspiration au commencement absolu, la vocation à rejouer d'autres débuts, en particulier ceux de l'Humanité biblique, et la volonté de continuer la trajectoire de la *translatio imperii*, d'accueillir et de rénover la puissance antique. Ces tensions sont à l'œuvre dans le rapport au passé, aux héritages, aux modèles, et sont au cœur des préoccupations des écrivains de la « Renaissance américaine », appellation donnée *a posteriori*, avec un siècle de recul, pour désigner la période très effervescente de la littérature américaine du milieu du XIXe siècle. L'œuvre de Walt Whitman, *Feuilles d'herbe* (*Leaves of Grass*, 1855 pour la première édition), est à cet égard emblématique : elle affiche sa volonté d'innovation dans des déclarations d'indépendance littéraire radicale – souvent reprises sans distance par une certaine tradition critique – en même temps que son intention de doter la nation d'un texte qui ferait concurrence à la *Bible*, aux épopées indiennes, en particulier le *Mahabharata*, et aux épopées grecques. C'est sur ce dernier point que nous voudrions nous pencher, pour évaluer l'importance du modèle homérique chez Whitman et, à partir de cet exemple, interroger sa signification pour la Renaissance américaine.

Dans l'introduction de leur ouvrage collectif *Homer in the Twentieth Century*, Barbara Graziosi et Emily Greenwood insistent sur le clivage entre deux orientations des études homériques au XXe siècle, l'une « horizontale », l'autre « verticale »[1]. D'une part, l'œuvre d'Homère est envisagée comme un exemple parmi d'autres de « poésie traditionnelle », selon le terme de John Miles Foley[2], et ce sont ses procédés, en particulier le style formulaire, qui sont au centre de l'attention. D'autre part, Homère est considéré comme la pierre de fondation du canon européen, sinon occidental, et ce qui importe alors, c'est la succession des lectures et relectures, imitations, appropriations et contestations[3]. Quand bien même Whitman n'a évidemment pas lu Milman Parry ou John Miles Foley, ce partage me semble éclairant pour comprendre les ambiguïtés de sa relation à Homère. Tout se passe en effet comme s'il se rêvait en compagnon d'Homère parmi d'autres aèdes pratiquant une « poésie traditionnelle », en poète fondateur tout aussi libre du poids des textes. Or, et c'est toute l'ambiguïté de la situation américaine, le « Nouveau Monde » est loin d'être si nouveau et les liens aux traditions littéraires européennes ne sauraient s'abolir par pure déclaration d'indépendance. C'est en fait bien plus dans la deuxième veine des études homériques que trouverait sa place l'épopée whitmanienne, qui reprend un certain nombre de traits épiques – ou du moins ressentis comme tels – pour les contester ou les détourner. Mais ce qui complique ce partage, c'est qu'il ne s'agit alors pas d'une relation intertextuelle à proprement parler : Whitman

[1] Barbara Graziosi et Emily Greenwood (dir.), *Homer in the Twentieth Century: Between World Literature and the Western Canon*, Oxford, Oxford University Press, « Classical Presences », 2007. Le sous-titre de l'ouvrage est explicite.

[2] Voir John Miles Foley, *Immanent Art: From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*, Bloomington, Indiana University Press, 1991 et *Homer's traditional art*, Philadelphia, Pennsylvania University Press, 1999.

[3] La parution de deux éditions successives du *Cambridge Companion to Homer*, en 1997 et 2004, atteste cette dichotomie : l'un s'inscrit dans la première tendance, regroupant les contributions sur Homère avec des études sur d'autres poésies traditionnelles, le second, sans tout abandonner du premier, privilégie au contraire l'approche de la tradition littéraire et réunit Homère, Apollonius, Virgile, etc. Plus généralement, les études sur l'épopée se distribuent souvent selon ces termes ; à titre d'exemples (français) récents, Ève Feuillebois-Pierunek (dir.), *Épopées du monde. Pour un panorama (presque) général*, Paris, Classiques Garnier, 2012, à opposer à Dominique Boutet et Camille Esmein-Sarrazin (dir.), *Palimpsestes épiques. Récritures et interférences génériques*, Paris, PUPS, 2006.

évoque en fait rarement l'*Iliade* et l'*Odyssée* en particulier, préférant parler d'Homère en général. C'est que ce dernier apparaît davantage comme une figure d'aède primitif, comme le représentant d'une certaine idée de l'épopée, sans que les références précises soient très nombreuses. Pour autant, le spectre homérique est assez puissant pour informer l'écriture, selon des modalités paradoxales qu'il nous faudra mettre en lumière, dans une relation à la fois d'émulation, de mise à distance et d'appropriation. Nous commencerons par revenir plus largement sur l'idée de « Renaissance américaine », avant de nous pencher sur l'image d'Homère dans les proses de Whitman, puis sur les manifestations de ce que nous appellerons le « fantasme homérique » chez le poète qui prononce « le mot de passe primitif[4] ». Nous verrons ainsi comment Whitman a programmé sa réception en Homère continental, notamment chez ses pairs latino-américains.

1. L'idée de « Renaissance américaine »

De même que le terme de « Renaissance » a été utilisé tardivement à des fins de périodisation de l'histoire littéraire française[5], il a été proposé rétrospectivement pour désigner le milieu du XIXe siècle américain, au moment de l'émergence de la littérature américaine comme champ disciplinaire, autour de la Seconde Guerre mondiale : il s'impose avec *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman* (1941), de F. O. Matthiessen[6], qui circonscrit la période à cinq années en particulier, de 1850 à 1855. Or, pour cette élaboration du canon américain, qui est encore largement d'actualité, sont choisis des auteurs (au demeurant tous des hommes chez Matthiessen), qui n'étaient pas nécessairement les plus lus ou les plus admirés à leur époque – phénomène il est vrai banal –, et qui ont en commun de revendiquer une rupture assez radicale avec la littérature européenne, en particulier anglaise : Longfellow est ainsi écarté, lorsque sont promus Emerson, Melville, Whitman, Hawthorne, Thoreau. Autrement dit, la constitution de ce canon est aussi très politique : à l'affirmation de la puissance américaine correspond une définition de la littérature nationale fondée sur l'idée d'originalité[7]. Mieux encore, tous ces auteurs (et même Longfellow lorsqu'il est considéré) sont lus au prisme de l'exigence de nouveauté, au prix de grandes simplifications, sinon de trahisons[8]. La relation des écrivains de la

[4] On trouve ces mots, que nous reprenons dans notre titre, dans « Song of Myself » : « *I speak the pass-word primeval* » – Walt Whitman, *Leaves of Grass*, ed. Michael Moon, Norton, New York, 2007 [reprend la dernière édition de 1891], désormais noté LG, p. 46.

[5] Si les images de « renaissance des Lettres » sont présentes dès le règne de François Ier, le terme apparaît comme catégorie de périodisation, et non comme métaphore, vers 1830 et se trouve vraiment consolidé avec *La Renaissance* de Michelet en 1855. Sur les usages du terme et ses enjeux au XIXe siècle, voir Christophe Imbert, « La Renaissance : un programme pour le XIXe siècle », dans Fiona McIntosh-Varjabedian (dir.), *La Postérité de la Renaissance*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 2007.

[6] F. O. Matthiessen, *American Renaissance. Art and expression in the Age of Emerson and Whitman*, Oxford, Oxford University Press, 1941. Je parle ici de périodisation littéraire ; la question se pose autrement pour l'architecture et les arts plastiques, le terme de renaissance apparaissant à la fin du XIXe siècle, à la faveur d'un intérêt nouveau en Amérique pour la Renaissance italienne (voir Richard Guy Wilson, « Architecture and the Reinterpretation of the Past in the American Renaissance », *Winterthur Portfolio*, vol. 18, no 1, Spring 1983, p. 69-87). Dans ce deuxième cas, la Renaissance américaine n'est pas tant une « nouvelle naissance », une réactualisation de la posture des humanistes devant les classiques, qu'une « nouvelle Renaissance », reprenant les termes et les formes du XVIe siècle.

[7] Sur ces questions, voir l'introduction de Susan Manning et Andrew Taylor (dir.), *Transatlantic Literary Studies: A Reader*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1997.

[8] Dans un chapitre de *Becoming Canonical in American Poetry* (Urbana, University of Illinois Press, 1995) intitulé « Whitman as the American Homer » (mais dans lequel il est fort peu question d'Homère et de Whitman), Timothy Morris explique que le terrain était très favorable à la réception de Whitman en Homère américain, tant les discours qui ont précédé la parution de *Leaves of Grass* insistaient sur la nécessité d'un poème qui exprimât le « barbarisme » des États-Unis, le besoin donc d'un poète « primitif » ; T. Morris rappelle

Renaissance américaine à la littérature européenne est en effet bien plus complexe et ambiguë que ne le donnent à penser les citations trop vite extraites et isolées que l'on trouve répétées à l'envi. Ainsi chez Whitman, les déclarations d'indépendance fanfaronnes abondent de fait[9], mais sont contrebalancées par des positions plus nuancées, sinon contradictoires. La préface de *Feuilles d'herbe* de 1855, souvent présentée comme un manifeste radical, commence elle-même par les mots : « L'Amérique ne rejette pas le Passé[10] ». Au fond, le plus souvent, la posture de Whitman est celle de l'observateur avisé, qui peut avec le recul temporel et l'éloignement géographique choisir avec discernement dans ce que lègue la tradition européenne. Ainsi, dans ce texte qui clôt l'ultime édition :

> *The New World receives with joy the poems of the antique, with European feudalism's rich fund of epics, plays, ballads – seeks not in the least to deaden or displace those voices from our ear and area – holds them indeed as indispensable studies, influences, records, comparisons*[11].
>
> Le Nouveau Monde reçoit avec joie les poèmes de l'Antiquité, ainsi que le riche fonds de l'Europe féodale, fait d'épopées, de pièces, de ballades – ne cherche aucunement à faire taire ou à éloigner ces voix de nos oreilles et de notre sphère – les considère comme d'indispensables sources d'études, d'influences, de réminiscences et de comparaisons.

Si le terme de « Renaissance » était d'abord employé par Matthiessen pour désigner une période d'avènement, il est encore plus juste si on l'entend comme retour au passé pour l'actualiser dans un présent triomphal.

En ce sens, la Renaissance américaine présente bien plus d'analogies qu'il n'y paraît avec la Renaissance française, marquée par une forte tension entre imitation et originalité, ou comme le dit Thomas Greene, « culte des *majores* et révolte contre eux[12] ». Le dosage n'est bien sûr pas le même : le retour aux *majores* est bien plus valorisé par le XVIe siècle français que par le siècle démocratique américain, d'autant que trois siècles après, s'est accompli un changement « de la *traditio*, de la tradition comme transmission d'héritage, à la *translatio* comme transfert culturel[13] », pour reprendre les termes de Véronique Gély. Il reste, dans les deux cas, une contradiction puissante mais féconde.

---

notamment qu'Emerson déplore dans *The Poet* l'absence d'un Homère local. Si toutes ces remarques sont justes, elles n'en demeurent pas moins tributaires de cette approche « *American Renaissance* » qui prévaut depuis Matthiessen : le discours sur le primitivisme est fort et prépare la réception de Whitman, mais il est concurrencé par d'autres positions (Longfellow, Poe pour les plus connus) et ne s'est pas imposé avant le XXe siècle. Il est par exemple notable que Poe, dans son apologie de la brièveté, ne partage pas du tout l'admiration de Whitman ou de Thoreau pour Homère : « *In regard to the* Iliad, *we have, if not positive proof, at least very good reason, for believing it intended as a series of lyrics; but granting the epic intention, I can say only that the work is based on an imperfect sense of art.* » (Edgar Allan Poe, « The poetic principle » [1850], dans *The Fall of the House of Usher and Other Writings*, London, Penguin Classics, 1986, p. 500) : « Pour ce qui est de l'*Iliade*, sans avoir de preuve définitive, nous sommes fondés à penser qu'elle a été conçue comme une série de pièces lyriques ; mais étant donné l'intention épique, tout ce que je peux affirmer, c'est que l'œuvre repose sur une idée imparfaite de l'art. » – (Je traduis ; ce sera toujours le cas sauf si une traduction est indiquée.)

[9] Par exemple : « *works made here in the spirit of other lands, are so much poison to these States* » ; « les œuvres faites ici mais inspirées d'autres terres sont autant de poison pour ces États ». Ce passage ensuite supprimé est cité en note dans l'édition Norton (LG 287).

[10] LG 616 : « *America does not repel the Past* ».

[11] Walt Whitman, *Poetry and Prose*, New York, The Library of America, 1996, (désormais noté P&P), p. 663.

[12] Thomas Greene, *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven, Yale University Press, 1982, p. 45.

[13] Véronique Gély, « Partages de l'Antiquité : un paradigme pour le comparatisme », *Revue de Littérature Comparée*, n° 344, 2012/4, p. 350.

Or, autre analogie remarquable, Homère constitue à chaque fois un modèle très prégnant[14]. Sans doute cette affinité des époques de « renaissance » avec la figure d'Homère n'est-elle pas fortuite, tant celui-ci ne représente pas n'importe quelle idée de la tradition, mais plutôt celle de l'origine, du commencement[15]. De ce fait (mais aussi sans doute parce que l'accès aux textes grecs est dans tous les cas plus difficile que pour les textes latins[16]), le modèle homérique est souvent plus symbolique que textuel[17]. Cela est d'autant plus frappant pour la Renaissance américaine que l'on est passé d'un rapport philologique aux classiques à un rapport plus médiatisé, par la traduction, et par les lectures théoriques et philosophiques, qui, de Winckelmann à Hegel, insistent sur la valeur primordiale de l'épopée grecque. Thoreau explique par exemple dans *Walden* avoir Homère sur sa table tout l'été, mais ne dit rien du texte[18], préférant insister sur la leçon de « primitivisme » qu'il en retient, s'adonnant à la pratique du culte de l'Aurore. À Walden, Thoreau rejoue – c'est-à-dire incarne dans une expérience – les débuts de la culture occidentale[19]. La référence n'est ici pas dénuée d'humour, par exemple lorsqu'est évoqué le bruit du moustique, « en soi une *Iliade* et une *Odyssée* dans l'air, chantant sa propre colère et ses propres errances[20] ». On retrouvera cette mise à distance ludique chez Whitman, associée à la revendication tout à fait sérieuse de proposer un équivalent américain de l'épopée homérique.

2. L'eulogie d'Homère : luxuriance, primitivisme et plein air

[14] Voir le livre de John P. McWilliams, *The American Epic, Transforming a Genre, 1770-1860*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, extrêmement complet sur les modèles épiques américains pré-whitmaniens ; même si ce n'est pas la thèse centrale de l'ouvrage, on y voit très bien se dessiner un mouvement du modèle virgilien dominant dans les nombreuses épopées de la fin du XVIIIe siècle au modèle homérique du XIXe siècle (et sur l'importance de ce modèle virgilien, notamment chez Joel Barlow, voir le beau livre de Craig Kallendorf, *The Other Virgil, Pessimistic Readings of the* Aeneid *in Early Modern Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2007).

[15] Citons ici Sophie Rabau dans son introduction à un volume consacré aux « révolutions homériques » : « en matière d'histoire littéraire la rupture esthétique, la revendication d'une avant-garde s'accompagnent bien souvent non pas d'une mise à mort ou d'un rejet du père des poètes, mais bien plutôt d'une tentative de faire d'Homère, sa personne ou son texte, un des éléments fondateurs de la rupture. Qu'Homère puisse devenir de la sorte le chef de file de certains bouleversements littéraires ne va pas sans un paradoxe que traduit, par son ambivalence sémantique, le seul mot de révolution. » – Glenn W. Most, Larry F. Norman, Sophie Rabau (dir.), *Révolutions homériques*, Pisa, Edizioni della Normale, 2009, p. 3. S. Rabau remarque encore qu'Homère « représente dans l'imaginaire occidental, une figure de commencement absolu ; il est neuf et non pas nouveau. Or le neuf ne peut être que l'idéal de quiconque cherche la nouveauté. » (art. cit., p. 7.)

[16] Voir Philip Ford, *De Troie à Ithaque. Réception des épopées homériques à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007.

[17] Pour citer encore Sophie Rabau, il s'agit de reprendre à Homère « non pas son texte, son style ou son ton, mais son geste d'inauguration absolue, d'instauration. Imiter Homère c'est par excellence être un inventeur. » (art. cit., p. 6.)

[18] « *I kept Homer's Iliad on my table through the summer, though I looked at his page only now and then* » (Henry David Thoreau, *Walden*, New York, Penguin, « Signet Classic », 1980 [1854], p. 72) : « Je gardais l'Iliade d'Homère sur ma table tout l'été, même si je ne le regardais que de temps à autre ».

[19] De manière générale, Thoreau retient la valeur exemplaire, héroïque, des épopées, évoquant Alexandre le Grand qui garde l'*Iliade* dans sa poche (comme lui-même sur sa table au fond), information qu'il tire sans doute de Plutarque. Il n'y a pas d'incompatibilité entre l'immersion dans la Nature et la lecture des classiques, bien au contraire. La lecture demande un entraînement d'ordre athlétique, et, comme Whitman, Thoreau explique que les bois constituent un lieu bien plus propice à la lecture sérieuse que l'université (*ibid.*, p. 71). Par ailleurs, s'il est bon de lire dans l'original, celui-ci restera une langue morte si l'on ne partage pas l'esprit héroïque qui préside aux œuvres. On ne retrouvera pas en revanche chez Thoreau le fantasme d'oralité primitive qui caractérise le rapport de Whitman à Homère.

[20] *Ibid.*, p. 64 : « *itself an Iliad and Odyssey in the air, singing its own wrath and wanderings* ».

Les réflexions que Whitman consacre à la littérature font apparaître un paradoxe : ce thuriféraire de la modernité ne mentionne guère d'écrivains contemporains, mais plutôt une constellation de « classiques », qui comprend, outre Homère, Eschyle, Dante, Shakespeare, pour les plus récurrents. Ceux-ci apparaissent toutefois comme de grands poètes, aux réussites incontestables, mais ni comme des exemples à imiter, ni comme des figures indépassables :

> *I have eulogized Homer, the sacred bards of Jewry, Eschylus, Juvenal, Shakspere (sic), &c., and ackowledged their inestimable value. But, (with perhaps the exception, in some, not all respects, of the second-mention'd,) I say there must, for future and democratic purposes, appear poets, (dare I to say so?) of higher class even than any of those – poets not only possess'd of the religious fire and abandon of Isaiah, luxuriant in the epic talent of Homer, or for proud characters as in Shakspere, but consistent with the Hegelian formulas, and consistant with modern science.* (P&P 1012)
>
> J'ai fait l'apologie d'Homère, des bardes sacrés du judaïsme, d'Eschyle, de Juvénal, de Shakespeare etc., et j'ai reconnu leur valeur inestimable. Mais, (à l'exception peut-être des seconds mentionnés, et encore, pas à tous égards), je dis que, à l'avenir et à des fins démocratiques, doivent apparaître des poètes (osé-je le dire ?) de plus grande classe encore que ceux-là – des poètes non seulement possédés par l'ardeur religieuse et la liberté absolue d'Isaïe, qui aient le talent d'Homère dans la luxuriance épique, ou qui mettent en scène de fiers personnages comme Shakespeare, mais qui soient aussi en accord avec les formules d'Hegel, et avec la science moderne.

On note ici l'adjectif « *luxuriant* » qui caractérise le talent épique, terme quelque peu inattendu, qui fait peut-être écho aux débats « horticoles » du XVIIIe siècle sur la caractérisation d'Homère[21], dont Whitman a vraisemblablement retenu certains termes[22]. Un

[21] Alexander Pope écrit dans la préface de sa traduction de l'*Iliade* : « *Our Author's Work is a wild Paradise, where if we cannot see all the Beauties so distinctly as in an order'd Garden, it is only because the Number of them is infinitely greater.* » (*Poems*, Twickenham Edition, New Haven, Yale University Press, 1967, VII, p. 3) : « L'œuvre de notre Auteur est un Paradis sauvage, et si l'on ne peut en voir toutes les Beautés aussi distinctement que dans un Jardin ordonné, c'est que leur nombre en est infiniment supérieur. » Il est précédé dans cet éloge du jardin sauvage homérique par Addison qui explique dans *The Spectator* : « *Reading the* Iliad *is like travelling through a country uninhabited, where the fancy is entertained with a thousand savage prospects of vast deserts, wide uncultivated marshes, huge forests, misshapen rocks, and precipices. On the contrary, the* Aeneid *is like a well-ordered garden.* » (28 June 1712, Joseph Addison, *Selections from Addison's Papers contributed to* The Spectator, Oxford, Clarendon Press, 1965, p. 564-565) : « Lire l'*Iliade* est comme voyager dans un pays vierge où l'imagination est nourrie par mille perspectives sauvages de vastes déserts, de grands marais incultes, d'énormes forêts, de rochers irréguliers et de précipices. Au contraire, l'*Énéide* est comme un jardin bien ordonné. » On trouvera dans Larry F. Norman « Homère transplanté : luxuriance antique ou classicisme moderne ? », in *Révolutions homériques*, *op. cit.*, p. 83-98, une excellente analyse de ces questions et des prolongements de ces images sauvages dans les lectures primitivistes d'Homère que proposent les pionniers de « l'anthropologie comparée » (Thomas Blackwell, *An Enquiry onto the Life and Writings of Homer*, London, 1736 ; Joseph-François Lafitau, *Mœurs des sauvages amériquains, comparées aux mœurs des premiers temps*, Paris, 1724). On retrouve ces analogies entre nature sauvage et génie littéraire chez Thoreau encore, notamment dans *Walking* (paru en 1862 dans *The Atlantic Monthly*) : Thoreau déclare que si, pour Ben Johnson, « *good* » est sans doute synonyme de « *fair* », il est pour lui égal à « *wild* » et explique plus loin que « en littérature, seul le sauvage nous attire. La fadeur n'est que l'autre nom du domestiqué. Dans *Hamlet* et l'*Iliade*, dans les Saintes Écritures et les Mythologies, c'est la pensée non civilisée, libre et sauvage qui nous ravit, celle qui n'a pas été apprise dans les écoles. » (« *In Literature it is only the wild that attracts us. Dulness is but another name for tameness. It is the uncivilized free and wild thinking in "Hamlet" and the "Iliad," in all the Scriptures and Mythologies, not learned in the schools, that delights us.* » – « Walking » dans Henry David Thoreau, *Excursions*, ed. J. Moldenhauer, Princeton University Press, 2007, p. 207). Thoreau n'a apparemment pas reconnu en Whitman ce barde primitif puisqu'il dit ne connaître « aucune poésie qu'il pourrait citer en exemple d'expression juste de cet appel du Sauvage. Vue d'ici, toute poésie semble domestique » (« *any poetry to quote which adequately expresses this yearning for the Wild. Approached from this side, the best poetry is tame.* » *ibid.*, p. 209).

[22] Whitman cite en tout cas à plusieurs reprises la traduction de Pope.

autre passage qui évoque ces « classiques » développe les raisons de cette absence « d'anxieté de l'influence », selon l'expression d'Harold Bloom. Whitman raconte comment, dans sa jeunesse, il se plaisait à lire tout en se promenant sur les rivages de Long Island :

> *there, in the presence of outdoor influences, I went over thoroughly the Old and New Testament, and absorb'd (probably to better advantage for me than in any library or indoor room – it makes such difference* where *you read,) Shakspere (sic), Ossian, the best translated versions I could get of Homer, Eschylus, Sophocles, the old German Nibelungen, the ancient Hindoo poems, and one or two other masterpieces, Dante's among them. As it happen'd, I read the latter mostly in an old wood. The Iliad (Buckley's prose version,) I read first thorougly on the peninsula of Orient, northeast end of Long Island, in a shelter'd hollow of rocks and sand, with the sea on each side. (I have wonder'd since why I was not overwhelm'd by those mighty masters. Likely because I read them, as described, in the full presence of Nature, under the sun, with the far-spreading landscape and vistas, or the sea rolling in.)* (P&P 665)
>
> Là, sous l'influence du dehors, je lisais intégralement l'Ancien et le Nouveau Testament, et j'absorbais (sans doute mieux que si j'avais été dans une bibliothèque ou enfermé dans n'importe quelle pièce – cela change tout, l'endroit où on lit) Shakespeare, Ossian, les meilleures traductions disponibles d'Homère, d'Eschyle, de Sophocle, les anciennes légendes allemandes des Nibelungen, les anciens poèmes hindous, et un ou deux autres chefs-d'œuvre, parmi lesquels Dante. J'ai d'ailleurs lu ce dernier la plupart du temps dans une vieille forêt. L'Iliade (la version en prose de Buckley), je l'ai lue pour la première fois en entier sur la péninsule orientale, sur la pointe nord-est de Long Island, dans une cavité abritée faite de sable et de rochers, avec la mer de chaque côté. (Depuis, je me suis demandé pourquoi je n'ai pas été accablé par le poids de ces maîtres. Sans doute parce que je les ai lus, comme je viens de l'expliquer, dans la présence pleine de la Nature, sous le soleil, devant un paysage s'étendant loin à l'horizon, ou la mer qui s'avançait.)

De manière surprenante, alors qu'il évoque les lectures de ses années de formation, Whitman réserve l'emploi du mot « influence » au paysage, à la nature qui l'entoure, à ce qui est « *outdoors* ». Mieux, il ne dit absolument rien de ces œuvres, alors qu'il donne force détails sur les lieux de la lecture. Ce qui détermine notre rapport aux classiques, dit en somme Whitman, c'est l'endroit où nous les recevons. Non seulement il serait naïf de penser que la rencontre avec une œuvre se produit au-delà des circonstances matérielles et contingentes de la lecture, mais ces circonstances sont même déterminantes : lire en plein air[23] garantit un rapport émancipé du poids de la tradition ou de l'idée même de modèle.

En fait, c'est surtout pour l'idée de la poésie qu'ils représentent que Whitman valorise ces textes, à la fois comme expression originelle d'un peuple et comme vision totalisante des rapports de l'homme et de la nature. On notera d'ailleurs que si Whitman parle davantage d'« Homère » que des œuvres, il cite toutefois plus souvent l'*Iliade*, sans doute parce qu'elle apparaît plus « primordiale » que l'*Odyssée*[24] ; la plupart des occurrences associent en outre

[23] Plus précisément encore, il s'agit de lire sur le rivage de l'océan, habitude que conservera Whitman, qui raconte encore dans *Specimen Days* que, habitant Brooklyn (de 1836 à 50), il continue à déclamer toutes les semaines, à Coney Island où il se rend par beau temps, du Homère et du Shakespeare (P&P 698) ; dans une des dernières entrées de ce journal, il se représente nu sur le rivage, criant à ses compagnons sur un bateau au large « les menaces de Jupiter contre les Dieux, tirées de l'Homère de Pope », « *Jupiter's menaces against the Gods, from Pope's Homer* » (*ibid.*, p. 906).

[24] Nous renvoyons à l'article de Wai Chee Dimock, « Epic and Lyric. The Aegean, the Nile and Whitman », dans David Haven Blake et Mickael Robertson (dir.), *Where the Future becomes the Present*, Iowa University Press, 2008, qui relève les références à l'*Iliade* dans les notes manuscrites de Whitman. L'une d'elles indique que l'*Iliade* est « bruyante, musculeuse, virile, amative », « *noisy, muscular, manly, amative* » (W. Whitman, *Notebooks and Unpublished Prose Manuscripts*, ed. E. F. Grier, New York, New York University Press, t. 5, p. 1752) : Wai Chee Dimock tire de cette citation l'idée, qui nous semble juste, que Whitman voit dans l'*Iliade* un poème du corps masculin et de l'amour entre camarades, bien plus séduisant pour lui que l'*Odyssée*, qui serait

l'*Iliade* soit à la *Bible*, soit aux épopées indiennes (*Mahabhahata* surtout)[25]. Cette conception, au demeurant assez proche des idées de Hegel sur la poésie épique, est exprimée dès les premières éditions de *Feuilles d'herbe*, notamment dans la « Préface » de 1855. La guerre de Sécession sera l'occasion de l'investir d'une nouvelle dimension, celle de la transmission de la mémoire glorieuse. De plus en plus, l'histoire (re)prend la place de la géographie dans le projet épique. Ainsi, dans un texte de la fin des années 1870, Whitman explique :

> *Our history is so full of spinal, modern, germinal subjects – one above all. What the ancient siege of Ilium, and the puissance of Hector's and Agamemnon's warriors proved to Hellenic art and literature, and all art and literature since, may prove the war of attempted secession of 1861-'65 to the future aesthetics, drama, romance, poems of the United States.* (P&P 1048)
>
> Notre histoire est si pleine de sujets cruciaux, modernes, féconds – un d'entre eux surtout. Ce que l'antique siège d'Ilion et la puissance des guerriers d'Hector et d'Agamemnon a constitué pour l'art et la littérature hellènes, et pour tout l'art et la littérature depuis, ce sera peut-être la guerre de tentative de Sécession de 1861-'65 qui le sera pour l'esthétique, le drame, la fiction et la poésie à venir des États-Unis.

Un passage de *November Boughs* revient encore sur ce versant historique et héroïque de l'épopée qui avait été dans un premier temps minoré :

> *I have more than once fancied to myself the time when the present century has closed, and a new one open'd, and the men and deeds of that contest have become somewhat vague and mythical [...] some ancient soldier sitting in the background as the talk goes on, and betraying himself by his emotion and moist eyes – like the journeying Ithacan at the banquet of King Alcinoüs, when the bard sings the contending warriors and their battles on the plains of Troy:*
>
> *"So from the sluices of Ulysses'eyes*
> *Fast fell the tears, and sighs succeeded sighs."*
>
> *I have fancied, I say, some such venerable relic of this time of ours, preserv'd to the next or still the next generation of America.* (P&P 1223)
>
> Je me suis plus d'une fois pris à rêver du moment où le siècle s'achevant et un autre commençant, les hommes et leurs actes de cette épreuve s'éloignant dans une sorte de mythe […] un vétéran s'assierait pour converser dans une cour et se découvrirait à son émotion et à ses yeux humides – comme le voyageur d'Ithaque au banquet du roi Alcinoos, qui raconte les combats des guerriers et leurs batailles sur les plaines de Troie :
>
> "Alors les yeux d'Ulysse se répandirent en torrents
> de larmes et les soupirs succédaient aux soupirs[26]."
>
> Je me suis pris à rêver, dis-je, à une telle vénérable relique de notre époque, conservée pour la génération américaine d'après, et celle d'encore après.

---

le poème de la fidélité conjugale. Ajoutons que l'antériorité de l'*Iliade* explique sans doute aussi sa préférence (comme elle explique en partie la préférence de la Renaissance française pour l'*Iliade* ; voir Philip Ford, « Achille vs. Ulysse : la réception de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* à la Renaissance », dans *Révolutions homériques*, *op. cit.*).

[25] C'est l'autre aspect que développe l'article que nous venons de mentionner, repérant en particulier l'association *Iliade*/*Bible* autour de l'idée d'inachèvement. Si l'on ne suivra pas forcément jusqu'au bout la thèse de Wai Chee Dimock, qui fait de Whitman un pionnier de l'inscription de la littérature américaine dans la « *World literature* » et presque de la critique de l'européocentrisme (annonçant pour ainsi dire Walter Burkett et Martin Bernal), on s'accordera sur la concurrence des modèles égyptiens et indiens (qui n'est pas propre à Whitman, ni même à la Renaissance américaine) et sur le refus d'établir une origine définitive à la poésie et à la civilisation. Sur la fascination pour l'Inde au XIXe siècle, voir l'ouvrage séminal de Raymond Schwab, *La Renaissance orientale*, Paris, Payot, 1950 ; sur le modèle épique indien chez Whitman, voir Strother B. Purdy, « Whitman and the (National) Epic: a Sanskrit Parallel » dans *Revue Française d'Études Américaines*, mai 2006, n° 108.

[26] Whitman cite la traduction de l'*Odyssée* d'Alexander Pope (chant VIII).

On remarque ici l'une des rares références à l'*Odyssée* (alors même qu'il s'agit d'évoquer la mémoire de la guerre) et l'une des rares citations précises que fasse Whitman. C'est donc en aède qui préserve le récit national et le transmet dans une poésie livrée à tous que se « fantasme » Whitman *post-bellum* – c'est bien le terme de « *fancy* » qui est employé.

Ce fantasme homérique, fuyant précisément parce qu'il s'agit d'une certaine idée de la poésie, qui ne passe pas par une intertextualité précise, se manifeste essentiellement dans des tendances qui semblent contradictoires mais qui sont en fait corrélées : d'une part une mise à distance par le burlesque, d'autre part, une récupération de l'idée d'originalité dans une écriture travaillée par un désir d'oralité.

3. La répudiation burlesque de la Muse antique

Whitman parle régulièrement de *Feuilles d'herbe* comme d'une épopée de la démocratie[27]. Il s'agit d'adapter en profondeur le genre aux États-Unis, d'importer l'idée épique, mais en délaissant ses thèmes et ses formes[28]. Un passage de « Song of the Exposition » propose une invocation à la Muse qui permet de cerner ces enjeux, même s'il s'agit d'un poème de circonstance[29] à la rhétorique très appuyée. Cette variation sur l'épiclèse, topos du genre épique, relève à la fois de l'art poétique et d'une réécriture cocasse, burlesque même, puisque c'est bien du travestissement d'un genre noble qu'il s'agit. Ce poème est en fait le seul de l'œuvre qui verse dans le « *mock-epic*[30] » :

> *Come Muse migrate from Greece and Ionia,*
> *Cross out please those immensely overpaid accounts,*
> *That matter of Troy and Achilles' wrath, and Aeneas', Odysseus' wanderings,*
> *Placard "Removed" and "To Let" on the rocks of your snowy Parnassus, […]*
> *For know a better, fresher, busier sphere, a wide, untried domain awaits, demands you.* (LG 165)
>
> Allez, Muse ! émigre vite de Grèce et d'Ionie,

[27] P&P 1024. Sur ce sujet, nous nous permettons de renvoyer à notre ouvrage *Chants du Nouveau Monde. Épopée et modernité (Whitman, Neruda, Glissant)*, Paris, Classiques Garnier, 2009, ainsi qu'à Eric Athenot, « "Of hard-fought engagements or sieges tremendous what deepest remains?" A few questions around Walt Whitman's Epic of Democracy », dans Vincent Dussol (dir.), *Elle s'étend l'épopée. Relecture et ouverture du corpus épique*, Bruxelles, Peter Lang, 2012. Enfin, on se reportera au chapitre « An Epic of Democracy », dans John McWilliams, *op. cit.*, p. 217-237, pour qui le premier Whitman (et le meilleur) n'est en fait pas vraiment épique ; ce sont les poèmes publiés après la guerre (« By Blue Ontario's Shore », « Song of the Exposition », notamment) qui montrent une rhétorique (plutôt qu'une poétique) épique. Sans forcément partager toutes les analyses de ce texte, il nous semble en effet que l'inscription générique se modifie profondément, d'une revendication « épique » large et inaugurale à un désir d'épopée plus canonique.

[28] « *The times and depictions from the Iliad to Shakspere (sic) inclusive can happily never again be realized – but the elements of courageous and lofty manhood are unchanged. Without yielding an inch the working-man and working-woman were to be in my pages from first to last. The ranges of heroism and loftiness with which Greek and feudal poets endow'd their god-like or lordly born characters – indeed prouder and better based and with fuller ranges than those – I was to endow the democratic averages of America* » (P&P 668) : « On ne saurait ressusciter les époques de l'*Iliade* et de Shakespeare, ni leurs peintures – mais les éléments de la noble et courageuse virilité n'ont pas changé. Sans rien céder, les hommes et les femmes du peuple devaient habiter mes pages du début à la fin. Les couleurs d'héroïsme et de grandeur dont les poètes grecs et médiévaux ont paré leurs personnages divins ou nobles (…), je devais les conférer aux masses démocratiques de l'Amérique. »

[29] Il fut commandé à Whitman à l'occasion de la quarantième « *National Industrial Exposition of the American Institute* » à New York en 1871.

[30] Le grand représentant de ce genre en anglais n'est autre que le traducteur d'Homère, Alexander Pope (voir *The Rape of the Lock*, paru en 1712). Sur l'importance et les particularités du *mock-epic* américain (peut-être à prendre plus au sérieux que son modèle anglais), voir le chapitre « Freedom's fools », dans John McWilliams, *op. cit.*, p. 67-93.

Barre-moi dans tes colonnes tous ces accomptes déjà trop largement acquittés,
Querelle de Troie, courroux d'Achille, années d'errance d'Énée et d'Ulysse,
Placarde-moi les affiches « Changement d'adresse » ou bien « À louer » sur les rochers de ton neigeux Parnasse, […]
Car sache que t'attend une sphère plus neuve, plus animée, de meilleur rapport, sache que te requiert un large domaine demeuré à ce jour inculte[31].

Les sujets de l'épopée antique (« *that matter* ») sont périmés, désignés avec une familiarité condescendante. En réponse à cette interpellation, la Muse entreprend donc le voyage outre-Atlantique et débarque parmi les autres immigrants, se frayant un chemin dans un chaos populeux :

I say I see, my friends, if you do not, the illustrious emigré, (having it is true in her day, although the same, changed, journey'd considerable,)
Making directly for this rendezvous, vigorously clearing a path for herself, striding through the confusion,
By thud of machinery and shrill steam-whistle undismay'd,
Bluff'd not a bit by drain-pipe, gasometers, artificial fertilizers,
Smiling and pleas'd with palpable intent to stay,
She's here, install'd amid the kitchen ware! (LG 167)

J'affirme donc que je vois, quand bien même vous mes amis ne distingueriez rien, oui, vois l'émigrée illustre (elle a tant soit peu changé, il est vrai, même si toujours reconnaissable, le voyage a été long),
Marchant directement à son rendez-vous, se frayant vigoureusement un sentier à travers l'immense désordre qu'elle parcourt à foulées amples,
Rien ne l'effraie, ni le martèlement sourd des machines, ni le cri aigu des sifflets à vapeur,
Rien ne la séduit naïvement, ni les tuyaux d'irrigation, ni les gazomètres, ni les engrais artificiels,
Elle sourit de bonheur, affichant une envie manifeste de rester chez nous,
La voici qui s'installe au milieu de la vaisselle de cuisine ! (FH 279)

La vision de la Muse en matrone, installée dans son royaume d'ustensiles et d'engrais chimiques, est l'illustration même du burlesque, style qui joue sur le travestissement et le déclassement de personnages nobles[32]. Le texte renoue toutefois ensuite avec les accents emphatiques qui caractérisent les déclarations sur la nécessité d'un grand poème américain et avec la grandiloquence typique des autres invocations à la Muse épique :

I say I bring thee Muse to-day and here,
All occupations, duties broad and close,
Toil, healthy toil and sweat, endless, without cessation […]
Now here and these and hence in peace, all thine, O Flag!
And here and hence for thee, O universal Muse! And thou for them!
And here and hence O Union, all the work and workmen thine! (LG 170)

Donc laisse-moi mettre à ta disposition instantanément, ô Muse,

[31] Nous citons la traduction de Jacques Darras : Walt Whitman, *Feuilles d'herbe*, Paris, Poésie/Gallimard, 2002 (désormais FH), p. 277.
[32] On pourra encore une fois faire le rapprochement avec Thoreau, qui utilise un style proche du burlesque pour affirmer une idée tout à fait sérieuse, celle de l'épopée prosaïque de l'Amérique : « *The weapons with which we have gained our most important victories, which should be handed down as heirlooms from father to son, are not the sword and the lance, but the bushwhack, the turf-cutter, the spade, and the bog hoe, rusted with the blood of many a meadow, and begrimed with the dust of many a hard-fought field.* » (*Walking, op. cit.* p. 209) : « Les armes qui nous ont assuré nos plus sûres victoires, qu'il faudra nous transmettre en héritage de père en fils, ne sont pas l'épée et la lance, mais le chemin de brousse, la bineuse, la bêche, la houe, tachés du sang de plus d'une prairie, noircis par la poussière d'innombrables champs conquis de haute lutte. »

> Toutes les tâches et les occupations d'ordre général ou privé,
> Le labeur incessant, infini, pourvoyeur de sueurs et de santé […]
> Aujourd'hui, règne en paix et pour l'avenir sur ces richesses, cher Drapeau !
> Aujourd'hui et pour l'avenir que ces richesses soient à toi, ô Muse universelle, et toi pour elles !
> Aujourd'hui et pour l'avenir, que tous travaillent à toi, travail et travailleurs, ô Union ! (FH 285-289)

Autrement dit, le burlesque n'est qu'une étape dans le processus de redéfinition ; il s'agit bien de donner à l'Amérique sa grande épopée, et non une version parodique de l'héritage européen, notamment homérique. Ce qui est ici refusé, c'est une « Renaissance » qui privilégierait le néo-classique, l'importation des stucs gréco-romains, de la lettre épique et mythologique privée de sa signification vive. Ce poème, en apparence plus « commercial » qu'érudit, révèle ainsi en fait des enjeux importants. Il fournit un avatar industriel et urbain d'un topos de la littérature initié par Virgile (*Géorgiques*, III), repris entre autres par Pétrarque, puis Ronsard, l'acclimatation des Muses en exil. Comme le montre Christophe Imbert, l'épître de Pétrarque, qui, dans une parodie d'épopée, restitue en Gaule un jardin pour les Muses latines fatiguées par des siècles de voyage, a pour but d'« acclimater une poétique doublement étrangère (par le temps et par l'espace) dans un sol d'exil, faire fructifier son héritage, le raviver, déployer autour des Muses un espace qu'elles régissent de nouveau : voilà l'enjeu épique[33] ». Il est certes difficile d'affirmer que Whitman connaissait ce texte[34], mais il s'agit de toute façon là davantage d'un « rite poétique », comme le dit encore Christophe Imbert, qui en relève des manifestations variées, notamment chez… Thoreau ou encore chez le peintre Thomas Cole, qui transfigure, « artialise » un sol institué en territoire poétique[35]. Cela dit, dans le cas de la transposition du jardin des Muses vers l'univers de béton et d'acier que propose Whitman, le rite se complique d'une dimension profanatrice : que peut-il donc rester du modèle antique si les thèmes et les formes en sont radicalement disqualifiés ?

4. Le fantasme homérique à l'œuvre : le barde imprimeur

Ce « fantasme » se décline selon un double paradigme : il se nourrit d'une part de la thèse analyste, selon laquelle l'épopée homérique n'est pas l'œuvre d'un auteur mais une compilation de sources plurielles, et d'autre part, de l'idée qu'Homère (qu'il ait existé ou non) est un chanteur et non un écrivain, idée qui trouvera un nouveau développement avec les travaux de Milman Parry, mais qui n'est pas étrangère au XIXe siècle. La figure du rhapsode[36], au croisement de ces deux conceptions de la création, nourrit l'imaginaire de Whitman. Le terme de « *bard* », qu'il emploie le plus souvent, et de manière constante, recouvre nous semble-t-il ces attributs du rhapsode.

L'exigence d'une poésie démocratique et inclusive rejoint l'épopée grecque, filiation paradoxale, mais autorisée par l'idée de compilation : la querelle homérique des XVIIe et XVIIIe

---

[33] Christophe Imbert, « Le jardin de Pétrarque pour les muses en exil : que transposer une poétique, c'est réinventer son lieu », dans *Revue de Littérature Comparée*, n° 308, 2003/4, p. 403.

[34] Il est également difficile d'identifier les relais de Whitman, mais le thème du voyage des Muses se trouve en tout cas dans la poésie américaine du XVIIIe siècle, par exemple dans un poème de James Sterling, qui montre l'arrivée des nymphes dans le Delaware : « *Haste lovely nymphs, and quickly come away […] / But hark, they come! The Dryads crowd the shore* » (cité dans Albert H. Smyth, *The Philadelphia Magazines and their Contributors, 1741-1850,* Philadelphie, Robert E. Lindsay, 1892, p. 38-39.

[35] Art. cit., p. 411.

[36] Barbara Graziosi montre que, très tôt (Ve siècle avant J.-C.), existe une distinction entre l'aède (*aoidos*) qui compose et chante sa version d'Homère, et le rhapsode (*rhapsodos*), qui chante en exécutant le poème d'un autre, absent (Barbara Graziosi, *Inventing Homer. The Early Reception of Epic*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002).

siècles s'est doublée de celle sur Ossian – autre référence importante de Whitman – et s'est développée au XIXe, en Allemagne, en Angletere et aux États-Unis, opposant les « *analysts* » aux « *unitarians* ». Whitman aménage la thèse analyste, puisque celle-ci ne présente évidemment jamais Homère comme la voix de tous (et Whitman le sait bien, qui réclame par ailleurs que l'épopée américaine se détache des relents aristocratiques de l'européenne). Surtout, la thèse analyste s'appuie sur ce que Sophie Rabau appelle « l'absence[37] » d'Homère, le défaut d'information à son sujet, de preuve de son existence ; sa récupération par Whitman, auteur qui affiche sa propre présence comme jamais on ne l'a fait avant lui, qui se nomme au cœur du poème, est donc paradoxale. Mais c'est que le moi, « *I* », « *myself* », qui est affirmé avec tant de force, n'est pas un sujet singulier, mais une personne plastique, un réceptacle de toutes les voix (et même des voix inanimées) :

> *Through me many long dumb voices,*
> *Voices of the interminable generations of prisoners and slaves,*
> *Voices of the diseas'd and despairing and of thieves and dwarfs, […]*
>
> *Through me forbidden voices,*
> *Voices of sexes and lusts, voices veil'd and I remove the veil,*
> *Voices indecent by me clarified and transfigur'd.* (LG 46)
>
> Par moi toutes ces voix longtemps muettes,
> Ces voix d'interminables générations de prisonniers, d'esclaves,
> Ces voix de désespérés, de malades, de voleurs, de nabots, […]
>
> Par moi les voix interdites,
> Les voix de la faim sexuelle, voix voilées – et moi j'enlève le voile –,
> Les voix indécentes, clarifiées, transfigurées par mes soins. (FH 94)

La posture rhapsodique recoupe bien sûr une conception romantique du poète en porte-parole, mais elle y ajoute une forme de désincarnation, le poète étant ici celui qui, tout en clamant son nom, se défait de son identité pour accueillir des voix qui le traversent et pour composer à partir d'un matériau composite : à partir de tous, dit Whitman, « je tisse le chant de moi-même[38] ». Cette voix collective relève évidemment de la fiction : l'œuvre de Whitman repose en fait sur une figure auctoriale forte, qui ne cède pas la parole à ceux qu'elle intègre plutôt dans une personne unique, si large fût-elle[39], et qui compose une œuvre stylistiquement très cohérente.

Le deuxième pôle du fantasme, qui est lié au premier, concerne le désir d'oralité. S'il est peu d'échos précis (textuels justement) d'Homère, il en est un du moins qui résonne fort en ouverture de ce qui constitue le premier poème en 1855 et qui deviendra la pièce maîtresse finalement intitulée « Song of Myself ». Le premier vers de la première édition, « *I sing myself* », apparaît en effet comme une variation sur l'ouverture homérique (et virgilienne). Il proclame la même volonté de chanter (l'« *aeidè* » de l'*Iliade*, le « *cano* » de l'*Énéide*), mais en inverse les coordonnées, puisque la première personne, absente du premier vers de l'*Iliade* (et simple datif dans le « *moi énnepè* » qui ouvre l'*Odyssée*) est ici à la fois sujet et objet. Dans la version définitive du vers, « *I celebrate myself and sing myself* », l'allusion épique est plus visible encore : à la reprise des verbes s'ajoute l'usage du classique pentamètre iambique. En même temps, la subversion est soulignée d'autant, puisque la répétition de « *myself* » insiste sur le changement d'objet. Si le thème épique a donc bien changé, subsiste le désir de

[37] Pour une synthèse très claire des débats sur l'identité d'Homère et la nature de sa création, voir l'introduction de Sophie Rabau à son ouvrage *Quinze (brèves) rencontres avec Homère*, Paris, Belin, 2012.
[38] « *I weave the song of myself* » (LG 39).
[39] Nous renvoyons encore à notre ouvrage *Chants du Nouveau Monde*, *op. cit.*, p. 546-553.

chanter dans un poème long. De très nombreuses pièces du recueil, surtout dans les dernières versions, s'intitulent d'ailleurs « *song* », « chanson », plutôt que « poème ».

Ce vœu d'oralité épique informe plus généralement l'écriture, avec la reprise d'un certain nombre de procédés typiques des « poésies traditionnelles », comme l'anaphore et le catalogue. Ceux-ci ont d'autres fonctions que dans l'épopée homérique : le catalogue permet notamment le recensement d'un monde d'une infinie variété et juxtapose dans un grand élan démocratique des réalités hétéroclites, du plus apparemment petit ou prosaïque au plus vaste et au plus sublime, remettant en cause des catégories que le catalogue homérique tend plutôt à affirmer[40]. Mais si le procédé est détourné et sert d'autres fins, il n'en reste pas moins un agent de la *fiction* d'oralité.

Il s'agit en effet évidemment là encore d'une fiction, l'œuvre n'ayant pas été particulièrement objet de récitation ou de performance, mais au contraire diffusée dans des imprimés très soignés : Whitman, imprimeur dans sa jeunesse, leur accordait une grande attention, et leur donnait une apparence spectaculaire, jouant avec les codes de l'édition comme avec ceux de l'épopée. C'est précisément cette tension entre le fantasme affiché (et non proféré) d'oralité et les moyens visuels mis en œuvre pour le porter (mais qui forcément le sapent dans le moment même où ils l'expriment) qui caractérise le rapport fondamentalement moderne de Whitman à Homère. Nous reprendrons ici une formule de Timothée Picard à propos de Wagner, qui représenterait « de façon hyperbolique l'ambiguïté de l'épopée moderne : un geste "mimé" qui ne peut plus croire à sa naïveté fondatrice et qui, de ce fait, dissimule ou au contraire exacerbe le don empoisonné de la lucidité[41] ». *Mutatis mutandis*, il s'agit ici d'une voix feinte qui dissimule sa lucidité derrière l'emphase, mais qui donne en effet à *Feuilles d'herbe* l'énergie des grands débuts.

5. Fortune de cette image

Nous voudrions conclure sur la postérité de cette image d'un Whitman homérique, que formulent avec brio les derniers vers d'un poème d'Edgar Lee Masters, qui oppose à la petite musique mesquine de « Petit the Poet » les grands chants barbares :

> *Tick, tick, tick, what little iambics,*
> *While Homer and Whitman roared in the pine?*
>
> Tic, tic, tic, que sont ces petites iambes
> Quand Homère et Whitman rugissent dans le pin ?

Un siècle plus tard, la poétesse Eleni Sikelianos place en épigraphes de sa « California Song » une citation de Whitman et une autre de l'*Odyssée*[42], signe que l'imaginaire d'un Ouest primitif, peuplé de bardes barbares, n'a pas fini de nourrir la poésie contemporaine, et même la plus savante, la plus intertextuelle.

Plus qu'aux États-Unis pourtant, c'est dans l'Europe de la Belle-Époque, puis en Amérique latine, que l'image d'un Whitman homérique, ou du moins primitif, s'est imposée.

---

[40] Nous nous permettons de renvoyer aux pages sur les « catalogues de Whitman » dans *Chants du Nouveau Monde*, *op. cit.*, p. 235-259.
[41] Timothée Picard, « Wagner, wagnérisme et redéfinition de l'épique », dans *Palimpsestes épiques, Récritures et interférences génériques*, *op. cit.*, p. 331.
[42] Eleni Sikelianos, « A California Song » dans *The California Poem*, Minneapolis, Coffee House Press, 2004.

En Europe, le goût pour Whitman (la « *whitmania*[43] » dira le poète anglais Swinburne) est particulièrement marqué dans ce moment de réflexion sur les possibilités d'une renaissance et d'un renouveau classique, tourné vers les « primitifs ». Avec le « primitif » américain, l'éloignement spatial se substitue en somme à l'éloignement temporel : l'Amérique apparaît comme un continent neuf et sauvage, encore à l'aube de la civilisation. Il ne se suffit pourtant pas exactement à lui-même et se conjugue avec d'autres versions du « primitif » : renvoyant tantôt à l'Inde, tantôt à la Grèce homérique, tantôt aux tribus germaniques, tantôt encore à l'Ancien Testament, le terme est redéfini au gré des référents des cultures européennes qui reçoivent Whitman, au gré des analogies qui sont opératoires pour elles. Pour prendre un exemple, parmi beaucoup d'autres possibles, en 1898, dans l'une des premières études consacrées à Whitman en italien[44], Pasquale Jannacone martèle l'idée d'une poésie primitive, qu'il comprend comme chaldaïque ou hébraïque essentiellement ; un peu plus tard en Espagne, Unamuno parle d'un chant whitmanien « adamique[45] ». En fait, c'est surtout dans la réception anglaise que la référence grecque est la plus sollicitée (l'hellénisme britannique est un phénomène marquant de l'époque) et que s'opère l'équivalence des trois termes « Whitman, primitif, homérique ». Cette lecture est notamment développée par le critique et historien d'art John Addington Symonds ; selon lui, pour se défaire de l'hébraïsme qui nous est inculqué dans l'enfance (Symonds reprend les célèbres catégories de Matthew Arnold), il suffit au monde fatigué de renouer avec l'esprit des Grecs. Pour ce faire, on suivra l'exemple de certains contemporains qui sont la réincarnation de ces formidables Grecs archaïques, à commencer par Whitman :

> *Strange as it may seem, Walt Whitman is more truly Greek than any other man of modern times. Hopeful and fearless, accepting the world as he finds it, recognizing the value of each human impulse, shirking no obligation, self-regulated by a law of perfect health, he, in the midst of a chaotic age, emerges clear and distinct, at one with nature, and therefore Greek*[46].
>
> Aussi étrange que cela puisse paraître, Walt Whitman est plus authentiquement grec qu'aucun autre homme des temps modernes. Confiant et sans peur, acceptant le monde tel qu'il est, reconnaissant la valeur de toute entreprise humaine, ne dédaignant aucune obligation, auto-régulé par une loi de parfaite santé, lui, du fonds d'un âge chaotique, le voilà qui émerge, clair et net, en harmonie avec la nature, et par conséquent grec.

Un peu plus tard, en Russie, on trouvera encore chez Mandelstam, au demeurant très éloigné de cette esthétique, une lecture primitiviste de Whitman, à la fois Adam et Homère :

> L'Amérique ayant épuisé sa réserve philologique importée d'Europe a comme perdu la tête ; elle hésitait, et soudain elle fonda sa propre philologie, sortit Whitman on ne sait d'où et ce nouvel Adam se mit à donner des noms aux choses, nous offrit un modèle de poésie primitive, de poésie nomenclature qui vaut celle d'Homère [*obrazec pervobytnyi, nomenklaturnoj poèzii, pod stat' samomu Gomeru*][47].

L'intérêt pour Whitman décline en Europe occidentale après la Première Guerre mondiale, en même temps que le goût du primitif, même si l'on trouve encore des résurgences d'une telle association chez un Giono, sans doute l'un des derniers grands représentants de l'énergie

[43] Expression (péjorative en l'occurrence) qui donne son titre à un célèbre article, « Whitmania », publié en 1887 dans la *Fortnightly Review*.
[44] Pasquale Jannacone, *La Poesia di Walt Whitman e l'evoluzione delle forme ritmiche*, Turin, Roux Frassati & co, 1898, p. 10.
[45] Miguel de Unamuno, « El canto adámico », dans *El espejo de la muerte*, in *Obras completas* II, Madrid, Biblioteca Castro, 1995, p. 143.
[46] John Addington Symonds, *Studies of Greek Poets*, Londres, Smith, Elder, 1873, p. 422.
[47] Ossip Mandelstam, « De la nature du mot », dans *De la poésie*, trad. Christian Mouze, Paris, La Barque, 2013, p. 42 [1922].

vitaliste. Sa lecture de Whitman, « grand Pan américain[48] » constitue une appropriation dionysiaque ; Giono n'en réfère certes pas à Homère, mais demeure bien fidèle à la valorisation du primitif, du classicisme panique plutôt qu'apollinien.

Ce portrait de Whitman en Homère yankee s'est aussi imposé avec un éclat particulier dans la poésie hispano-américaine. La revendication d'originalité s'y exprime dans l'ensemble un peu plus tard qu'aux États-Unis, essentiellement avec le *modernismo*, à la fin des années 1880. Surtout, elle procède moins d'une rupture que d'une dérivation : plutôt que d'importer des formes espagnoles, il s'agit de s'inspirer de modèles français, mais aussi états-uniens, même si cette deuxième direction est souvent minorée par la critique. Or cette double dérivation permet un autre rapport à l'Antiquité. Alors que la littérature latine avait surtout inspiré l'Amérique… latine[49], la Grèce prend une place nouvelle, notamment chez Rubén Darío. C'est d'une Grèce médiatisée qu'il s'agit, par la poésie française, Darío expliquant préférer la Grèce des Français à celle des Grecs[50], mais sans doute aussi par le primitivisme whitmanien. Dans le sonnet que Darío consacre à Whitman (à côté d'un sonnet à Leconte de Lisle, traducteur d'Homère), s'impose en tout cas une figure auguste, à la « ride olympique[51] ». Cette image grecque de Whitman se fait plus spécifiquement homérique chez Leopoldo Lugones : dans le prologue des *Montañas de oro*, il regroupe Dante et Hugo d'un côté, Homère et Whitman de l'autre, et se réclame du « chant à la noble sérénité[52] » de ces derniers. Whitman offre non seulement au *modernismo* le modèle d'une poésie continentale, mais aussi celui d'un autre modèle antique, celui du primitif, de la Grèce archaïque, plutôt que du néo-classicisme, grec mais surtout latin, jusqu'alors très puissant.

Enfin, plus largement, le fantasme rhapsodique qu'exprime Whitman continuera à informer la poésie engagée et à vocation populaire du XXe siècle, que l'on pense à Vladimir Maïakovski, León Felipe ou Pablo Neruda, chez qui Homère et Whitman apparaissent précisément comme des « phares ». Si l'absence d'Homère n'a d'égal que la présence de Whitman, les deux figures se rejoignent pour représenter une poésie faite par tous et pour tous : par un renversement spectaculaire, qu'expliquent les lectures romantiques et les lectures primitivistes de la Renaissance américaine, l'aède des rois devient l'un des noms de la poésie du peuple. Dans les termes de Pablo Neruda, qui s'imagine porter les drapeaux d'Ulysse dans les rues, Homère est, à côté de Whitman, dont il est lui-même l'un des plus grands lecteurs et continuateurs, ce poète très « novateur[53] » qui convient au XXIe siècle à venir.

Delphine RUMEAU

Université Toulouse-Jean Jaurès

[48] L'expression est utilisée à deux reprises par Giono dans sa correspondance à la fin des années 1920, voir Jacques Le Gall, « Walt Whitman : O Captains, my Captains ! », *Revue Giono*, n°7, 2013-2014, p. 244-264.

[49] Sur cette prégnance des modèles latins plutôt que grecs, voir Daniel-Henri Pageaux, « Permanence et métamorphoses de la culture classique au Nouveau Monde », *Revue de Littérature Comparée*, LXXXVI, n° 4, 2012.

[50] Voir le poème « Divagación » dans *Prosas profanas y otros poemas* (Buenos Aires, 1896 ; Paris, C. Bouret, 1901).

[51] « *arruga olímpica* », Rubén Darío, « Walt Whitman », dans *Azul… Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Espasa Calpe, 1994 [1890], p. 179.

[52] « *canto serenamente noble* », Leopoldo Lugones, *Las Montañas de oro*, Montevideo, Editorial Rioplatense, 1919 [1897], p. 16.

[53] « *novedoso* », Pablo Neruda, « La poesía en el año 2000 », *Obras completas*, t. 5, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2002, p. 174.