

# AUGUSTE ANGELLIER

ROBERT BURNS

Auguste Angellier

**Robert Burns**

«Public Domain»

**Angellier A.**

Robert Burns / A. Angellier — «Public Domain»,

# Содержание

INTRODUCTION	5
CHAPITRE I	15
I.	18
II.	37
III.	50
IV	81
CHAPITRE II	83
I.	89
Конец ознакомительного фрагмента.	98

# Auguste Angellier

## Robert Burns / Vol. II., Les Oeuvres

### INTRODUCTION

On s'étonnera peut-être de ne trouver, dans les pages qui suivent, aucun aperçu sur la formation du génie de Burns, aucun essai pour montrer de quels éléments il se compose, quelle part en revient à la race, au climat, aux habitudes de vie. C'est de parti-pris que nous nous sommes interdit toute tentative de ce genre. Nous concevons une étude aussi précise et aussi poussée qu'il est possible de la faire des caractères, des limites, de la force d'un génie, ou, pour mieux dire, de ses manifestations extérieures. Nous concevons aussi qu'on essaye de déterminer les conditions dans lesquelles le génie s'est exercé. Quant au génie lui-même, à sa formation et à ses causes profondes, nous croyons que vouloir l'expliquer est une tentative au-delà de nos pouvoirs d'analyse. Ce n'est pas qu'on ne puisse supposer avec vraisemblance que la race ait une part dans la formation du génie, et que le milieu, et le moment, si l'on veut, aient une part dans la forme de ses œuvres. C'est là un axiome philosophique qu'on ne peut guère discuter. Mais dès qu'on sort de cette affirmation générale, on est dans d'inextricables difficultés. Qui dira, en effet, ce qui revient à la race, si tant est qu'il y ait des races dans nos mondes mélangés et que les races aient un génie? Qui dira, chose peut-être plus importante, ce qui revient à une alliance unique de tempéraments, rapprochés à un moment unique, et produisant de leur union une combinaison supérieure à eux? Qui dira ce qui revient à des impressions d'enfance, innombrables, imperceptibles, ignorées, à des accidents de conversation, à l'harmonie de l'entourage ou aux réactions contre un entourage impropre? Qui dira les milliers d'influences dont l'énumération, si elle était possible, n'éluciderait encore rien, mais dont la rencontre, le nœud, en des proportions inappréciables, ont contribué à former un esprit? Ce sont là d'indéchiffrables problèmes dont la complexité est effrayante et décourageante.

Cette étude, si elle pouvait être faite, au lieu d'être une généralisation et l'application d'une formule, serait la plus particulière, la plus minutieuse qu'on puisse imaginer. Ce serait d'abord la possession indiscutable de tous les éléments ethniques qui sont entrés dans la composition d'un homme, et ce serait ensuite le relevé, jour par jour, des impressions, fournies par la nature, les livres et la vie, qui ont pu agir sur lui. Ce serait une suite de monographies individuelles, travaillées avec la dernière exactitude et poussées dans les derniers détails. Mais vouloir expliquer ces élaborations obscures et incalculables au moyen de quelques affirmations simples, non contrôlées, c'est recommencer, pour les choses mystérieuses de l'âme, les explications enfantines et sommaires que les sauvages donnent des phénomènes physiques. C'est l'état d'esprit le plus inscientifique qu'on puisse imaginer. C'est, à la face des choses, un exercice vain, incertain et stérile.

Il n'y a pas d'étude où il faille plus soigneusement se garder de cette tendance périlleuse que celle de la littérature anglaise. Un vigoureux esprit, qui semble avoir été toute sa vie prisonnier d'une de ces solutions trop simples qu'on accepte dans la jeunesse, l'a pendant longtemps dominée. Nous désirons parler de lui avec toute la déférence due à son mérite et à son labeur. À ce respect s'ajoute pour nous un sentiment de gratitude, car c'est lui qui, par l'éclat de ses pages, nous a conduit vers l'étude de la littérature anglaise. Sans doute, la même reconnaissance lui est due par plus d'un homme de notre génération. Son livre a été comme une fanfare, un drapeau déployé, qui ont tourné de ce côté les regards, excité les enthousiasmes et les zèles. Mais, en face de ce grand service, il est impossible de ne pas reconnaître qu'il a faussé et, pour ainsi dire, obstrué, écrasé l'étude des œuvres littéraires anglaises. Car, s'il est difficile de résister d'abord à l'assurance de ses jugements et à l'autorité de son nom, on ne tarde pas, en y regardant de plus près, et lorsque l'habitude a engendré la familiarité, à voir apparaître les uns après les autres les faiblesses de son œuvre et les dangers de son système.

Il est inutile d'insister sur les inexactitudes matérielles qui ont fourni les matériaux de tout l'édifice. La conception historique du mélange des différentes races de la Grande-Bretagne est de fond en comble incomplète et fausse. Ce mélange est beaucoup plus compliqué qu'on ne semble le penser; la Grande-Bretagne est une cuve où ont été brassés ensemble et amalgamés vingt peuples dont quelques-uns restent mystérieux<sup>1</sup>. La destruction de l'élément celtique n'est plus admise. On est disposé au contraire à en reconnaître la persistance et l'importance<sup>2</sup>. En tous cas, la Cornouailles, le Pays de Galles, l'Écosse et l'Irlande sont des réservoirs assez riches de sang gaulois pour avoir

<sup>1</sup> Sur la survivance de certains types qu'on ne sait à quelle branche rattacher, voir le chapitre VI, dans le remarquable ouvrage de Charles. I. Eldon, *Origins of English History* «Que les Fir Bolgs de la tradition irlandaise puissent ou non être rattachés aux tribus pré-celtiques, il est clair que dans maintes parties de l'Irlande se trouvent les restes d'une race petite et noire de cheveux, dont les noms de tribus sont souvent empruntés aux mots qui désignent les Ténèbres et le Brouillard, et dont l'apparence physique est tout à fait différente des Celtes hauts et blonds. La même chose a été observée dans les Hautes-Terres d'Écosse et dans les îles de l'Ouest, où les habitants ont «un singulier air étranger» et «ont la peau brune, les cheveux bruns, les yeux bruns et la stature courte». Et c'est un fait avec lequel tout le monde est familier que, dans maintes parties de l'Angleterre et du pays de Galles, les gens sont aussi courts et basanés, avec des cheveux et des yeux noirs, et des têtes d'une forme longue et étroite. Il se trouve que tel est le cas non seulement dans l'ancienne Siluria (comprenant les comtés modernes de Glamorgan, Brecknock, Monmouth, Radnor et Hereford) mais dans plusieurs districts des pays marécageux de l'est et dans les comtés sud-ouest de la Cornouailles et du Devon, avec des parties du Gloucestershire, Wilts et Somersset. Le même fait a été relevé dans les comtés du centre, dans les districts autour de Derby, Stamford, Leicester et Loughborough, où on pourrait s'attendre à ne trouver qu'une population avec des cheveux et des yeux clairs et où les noms des villes et des villages montrent que les conquérants Saxons et Danois occupaient la région en nombres écrasants». Ces faits rendent extrêmement probable qu'une partie de la population néolithique a survécu jusqu'à nos jours, sans doute avec une amélioration constante provenant de son croisement et de son mélange avec les nombreuses autres races qui ont successivement envahi la Grande-Bretagne» (*Origins of English History*, p. 136-138).

<sup>2</sup> Sur ce point capital, il suffit de lire les travaux qui sont autre chose que des histoires à prétendues tendances patriotiques pour savoir à quoi s'en tenir. On peut lire *The Pedigree of the English People* de Thomas Nicholas. L'auteur indique ainsi l'objet de son travail: «L'objet de cet ouvrage est de suivre, pas à pas, le processus d'amalgamation de race, dont le résultat a été un peuple composé appelé Anglais, en tenant toujours compte de la proportion dans laquelle ce peuple descend des habitants celtiques de la Grande-Bretagne, généralement appelés les Anciens-Bretons». Plus loin: «On a fait usage des recherches des écrivains modernes Allemands, Français et Anglais, en Ethnologie, Philologie et Physiologie, et on pense qu'il en résulte que le caractère mélangé et largement celtique de la nation anglaise est démontré au point de vue des travaux les plus récents de la science et au moyen de leur témoignage». On lira surtout la Partie III: *The argument for Admixture of Race. The question «To what Extent is the English Nation of celtic origin?» discussed*. M. Elton dit en parlant des tribus celtiques de l'intérieur: «L'histoire de ces peuples celtiques nous touche de plus près que les maigres traditions des Pictes et des Siluriens, ou même l'histoire plus complète que nous possédons des colons gaulois civilisés. Les Gaulois vivaient surtout dans la partie sud-est de l'Angleterre et leur postérité doit avoir été chassée ou détruite, avec comparativement peu d'exceptions, dans les dernières guerres de massacre. On peut être sûr que les Anglais expulsèrent leurs ennemis «aussi complètement que cela a jamais été possible pour des envahisseurs». Mais certains des naturels ont dû demeurer dans les cités et places fortifiées, qui restèrent longtemps respectées; quelques-uns des plus puissants chefs peuvent avoir acheté la tranquillité de leur peuple «surtout dans les districts qui étaient occupés par les plus faibles bandes d'aventuriers», et des multitudes de femmes celtiques durent être gardées en mariage ou en servitude. Mais on admet que jusqu'au nord du Trent et dans tous les comtés de l'ouest, le caractère de la population ne subit pas de changement considérable. Les signes de l'élément celtique sont apparents dans le ton et même dans l'idiome de quelques-uns des dialectes provinciaux, dans les noms de notre géographie rurale et dans les mots de vie quotidienne employés pour les choses communes et domestiques; et quelques-uns ont même distingué la présence dans notre littérature d'un coloris brillant et d'une note romanesque qu'ils attribuent à une influence celtique persistante (*Origins of English History*, p. 226-27). Enfin rien ne peut être plus décisif et plus lumineux sur ce point que le travail de Huxley: *On Some Fixed Points of British Ethnology*. Il dit dans une de ses conclusions: «En Gaule, le dialecte Teutonique fut complètement vaincu par le Latin plus ou moins modifié qu'il trouva en possession du pays, et ce qui peut rester de sang Teutonique dans les Français modernes n'est pas adéquatement représenté dans leur langage. En Grande-Bretagne, au contraire, les dialectes Teutoniques, ont écrasé les formes de langage qui existaient avant eux et le peuple est beaucoup moins «teutonique», que son langage. Quelles que soient les proportions dans lesquelles la population qui parlait celtique a été accablée, expulsée et supplantée par des Saxons et des Danois, à langue teutonique, il est tout à fait certain qu'aucun déplacement considérable des races à langue celtique n'a eu lieu dans la Cornouailles, dans le Pays de Galles et dans les Hautes-Terres Écossaises, et qu'il ne s'est produit ni dans le Devonshire, ni dans le Somerssetshire ou en général dans la moitié ouest de l'Angleterre rien qui approchât de la destruction de cette race. Il n'en est pas moins vrai que la langue anglaise, foncièrement langue teutonique, est parlée maintenant dans toute la Grande-Bretagne, sauf par une fraction insignifiante de la population du Pays de Galles et des Hautes-Terres de l'Ouest. Mais il est clair que ce fait ne justifie en rien la pratique commune de parler des habitants actuels de la Grande-Bretagne comme d'un peuple «anglo-saxon». Cela est en réalité aussi absurde que l'habitude de parler des Français comme d'un peuple «latin», parce qu'ils parlent un langage qui est, en gros, dérivé du latin. Et cette absurdité devient plus palpable encore lorsque ceux qui n'hésitent pas à nommer «Anglo-Saxon» un homme du Devonshire ou de la Cornouailles, trouveraient ridicule d'appeler du même titre un homme de Typperary, encore que lui et ses ancêtres aient parlé anglais aussi longtemps que l'homme de la Cornouailles (*Critiques and Adresses*). – Cet essai est à lire tout entier; il remet les choses à leur vrai point scientifique et il montre bien la futilité de ces termes de race dont on se sert sans savoir le plus souvent ce qu'ils signifient. Il balaye ces vocables et déblaye le terrain. – On peut lire encore autour de ce sujet, les *Origines Celticae* du D<sup>r</sup> Guest et *Celtic Britain* du Professeur Rhys.

fourni une longue infiltration, et des districts assez pauvres pour que ce courant se soit établi par l'attrait des régions plus riches et des villes. Aussi M. Matthew Arnold a pu soutenir, avec autrement de preuves et de vraisemblance, que la partie idéale et légère de la poésie anglaise est due à l'esprit gaulois. La représentation du milieu physique est inexacte. C'est un exercice littéraire, l'amplification d'une phrase de géographe ancien qui se représenterait, par ouï-dire, une île fabuleuse, je ne sais quelle vague et lointaine Cassitéride, perdue au loin quelque part, aux confins du monde, dans des brumes et des nuées. Mais l'Angleterre n'est pas un roc morose enveloppé d'un éternel brouillard. C'est une contrée fertile, grasse, heureuse et plantureuse autant que les Flandres ou la Normandie, et plus variée. Les terrains, cet élément si important d'un paysage, d'où dépend tout à fait sa nuance et en partie sa température, y sont divers. Elle a ses sites gais, légers de lignes, clairs de couleurs, tournés au soleil et réjouis par lui. L'idée d'un milieu commun est une pure abstraction. Dans une étendue un peu vaste de pays, surtout dans nos latitudes tempérées, il n'y a pas un milieu, il y en a des centaines qui diffèrent à quelques lieues de distance. Un revers d'une chaîne de collines n'est pas le même milieu que le revers opposé. Or, pour étudier l'influence d'un pays sur un homme, il ne faut pas faire une moyenne météorologique entre des limites d'une pure expression géographique, il faut connaître intimement les dix lieues carrées où il a vécu. De même il n'y a pas un milieu moral, il y en a à l'infini. Tel enfant est élevé dans une ville de province comme il y a cent ans; tel autre dans un village de montagne ou de côte comme il y a trois cents ans; tel autre, abandonné, mène, dans les bas fonds des grandes villes, une existence de rapines comme en vie sauvage. Les états de civilisation où grandissent ces jeunes êtres sont séparés par des centaines d'années; ils ne sont pas contemporains. Là encore chaque cas est à étudier à part. Enfin il est inutile de relever, dans le détail, tant de négligences et de distorsions de faits, au moyen desquelles, en omettant ici ce qui est important, en grossissant là ce qui ne l'est pas, en établissant des points de comparaison également défigurés et déformés, on obtient une apparence de logique.

On dira peut-être que ce ne sont là que des erreurs matérielles qui ruinent l'application du système sur un point donné. Il se pourrait que les cadres en restassent solides et que, mieux remplis, ils fussent capables de vérité. Mais ce qu'il y a de plus grave, c'est que, dans quelques conditions qu'il fût appliqué, ce système était condamné à l'avance, parce que la conception même en est radicalement défectueuse.

L'idée de race pure, sur laquelle repose tout l'édifice, est flottante, peu solide et controversée. Mais alors même qu'elle aurait quelque chose d'exact pour le physique, elle ne peut avoir aucune solidité pour le moral. Et cela pour deux raisons. D'abord parce que rien ne prouve que quelques différences dans les caractères corporels, si faibles d'ailleurs et si superficielles, la courbe d'un nez, la couleur des yeux ou des cheveux, entraînent des différences et des différences capitales dans le régime intellectuel. Ensuite, parce que la psychologie des races est encore plus problématique. Il ne suffit pas d'appliquer quelques adjectifs vagues à quelques dénominations ethnologiques pour obtenir l'âme d'une fraction de l'humanité. Cette psychologie semble d'ailleurs impossible à établir. Il n'y a pas de commune mesure dans les jugements moraux réciproques des races les unes sur les autres. Le jugement tombe autant sur celui qui juge que sur celui qui est jugé. L'excès que je trouve à quelque chose peut n'être qu'une déclaration de mon insuffisance sur ce point-là. Le trop et le trop peu, qui sont au fond de toute appréciation, peuvent être un verdict sur moi plus que sur celui que je vise. Il n'y a pour de pareilles sentences aucune échelle, et à ce conflit aucun arbitrage. De telles décisions peuvent alimenter des habitudes, des satisfactions d'esprit; elles alimentent des préjugés, le plus souvent. C'est un système qui détruit son application; car, si tout homme est le résultat d'un ensemble, le critique qui prétend l'apprécier est un résultat pareil. Ses appréciations manifestent avant tout son état d'âme. La façon dont il voit les autres ne donne en réalité de renseignements que sur lui-même. Il définit par ses avis sa manière de comprendre. Nous ne nous dissimulons pas que cette difficulté atteint toute espèce de critique, mais avec des effets divers. Elle passe sans la blesser à travers la critique qui sait et avoue qu'elle n'est qu'une prédilection mobile, ondoyante, un système

de préférences individuelles, groupées autour de certaines facultés et sans cesse modifiées par les changements que l'âge apporte. En revanche elle anéantit toute critique qui prétend être scientifique. Elle désorganise la critique qui s'ingénie à trouver des contrastes, des dissemblances, à marquer des limites, à noter les nuances de goût, ce que nous appellerions volontiers la critique différentielle. Dans les appréciations d'œuvres étrangères, ce genre de critique conduit à des écarts monstrueux et à des conclusions qui n'ont pas de sens. C'est pourquoi, dans la vie comme dans la lecture, notre effort doit se porter à comprendre le fonds commun. Jusqu'où va notre admiration, notre intelligence et, pour ainsi parler, notre coïncidence avec un esprit, jusque-là nous pouvons aller: au-delà, il n'y a plus qu'obscurité, contre-sens et paroles en l'air.

Enfin n'est-il pas apparent qu'il y a une contradiction entre toute formule générale et l'idée du génie? La science n'a encore expliqué, ni par la race, ni par le milieu, ni par le moment, les individus d'une extraordinaire puissance musculaire. Encore moins est-elle capable de le faire pour ceux d'une extraordinaire capacité cérébrale. Ce qui constitue le génie est la part d'exception et de phénomène. Il y a, dans ces hommes rares ou uniques, une anomalie, une monstruosité qui dépasse les conditions ordinaires ou en dévie. L'étude des génies, au lieu de fournir une loi générale, donnerait bien plutôt matière à une sorte de tératologie intellectuelle. Elle serait une série de cas particuliers. Cette étude serait pour chaque cas, très minutieuse, et comme nous le disions plus haut, elle serait l'enregistrement de tous les résultats, de toutes les influences de la vie de la nature et de cette vie universelle et séculaire conservée dans les livres. Réussît-on à les noter toutes, on n'aurait encore que le dénombrement mort et le sec catalogue des éléments qui ont formé un esprit, mais nullement leur action. Car c'est de leur rencontre qu'il est sorti, et de leur rencontre à l'instant où elles étaient en certaines proportions et en certaine activité chacune vis-à-vis de toutes, en un certain équilibre qui n'a existé qu'une fois. Si on demandait à un savant de rendre compte des causes qui ont donné à un grain de blé sa forme particulière, sa grosseur, son poids, sa physionomie propre, entre des millions de grains de blé, ne lui imposerait-on pas un problème insoluble? Les plus belles généralisations ne peuvent donner que des moyennes; or, expliquer un objet qui marque l'extrémité d'une moyenne, par la moyenne même qu'il sert à former, c'est un cercle vicieux.

En outre, n'est-ce pas méconnaître l'agent le plus puissant peut-être de formation des âmes que d'ignorer tout ce travail, purement accidentel, différent pour chaque homme, de fécondation intellectuelle, qui se fait par la lecture ou la conversation. Il y a, dans le transport des idées, des fécondations pareilles à celles dont les insectes sont les ouvriers lorsqu'ils déposent le pollen de certaines fleurs sur d'autres fleurs et causent des croisements. On a mal expliqué par quelle secrète affinité une peuplade germanique s'est nourrie, jusqu'à en faire la moelle de ses os, des rêves d'une tribu sémitique, en sorte que beaucoup d'âmes anglaises actuelles sont un mélange d'âme saxonne et d'âme hébraïque. Mais de pareils échanges sont incalculables pour les individus. Tel enfant qui, dans un grenier obscur, sous un ciel brumeux, aura émerveillé sa jeune âme des *Mille et une Nuits*, échappe à ce qui l'entoure. Il vit en réalité dans le monde imaginaire qui a été déposé en lui. Bien plus, ces alentours maussades peuvent être une raison pour qu'il s'enfonce et s'enferme davantage dans ce milieu intérieur. En tous cas, les objets qui l'enveloppent seront irrémédiablement déformés et peut-être n'en prendra-t-il que ce qui peut s'adapter à la vision qu'il a en lui. En réalité, l'intelligence de cet enfant aura été fécondée par une intelligence orientale. L'âme de Keats, qui peut-être était elle-même le produit d'un mélange de sangs et semble n'avoir été nullement saxonne, ne s'est-elle pas enivrée de beauté grecque et ne fut-elle point païenne? Il y a ainsi de continuels phénomènes de croisements intellectuels, dont les conditions, le travail et les résultats nous sont ignorés; ces semences peuvent venir de lieux divers et opposés, se superposer, fermenter, agir ensemble, se combiner en un produit à chaque fois unique. Elles sont innombrables; leurs combinaisons avec des âmes infinies d'origine et d'essences infiniment diverses multiplient cet incalculable par un autre incalculable. Quelle généralisation peut s'aventurer dans ce mystère? Et quel aveuglement de prétendre le résoudre



pour des esprits de jadis quand nous ignorons l'histoire intérieure des esprits avec lesquels nous vivons, les plus proches de nous, de ceux même qui nous sont le plus chers!

Il convient d'ajouter, du reste, que cette structure porte la marque d'un état d'esprit déjà disparu: la foi aux solutions simplement mécaniques du matérialisme conçu sous sa forme la plus pauvre. Elle date d'un moment où il semble qu'on ait plutôt employé les termes que compris les procédés de la science. C'est le même genre de science dont un romancier contemporain a cru faire usage. Cet état d'esprit est maintenant abandonné, non seulement parce qu'on estime que certaines questions ne sont pas encore atteintes par la science, bien qu'elles puissent l'être un jour, mais encore et surtout parce qu'on a une idée plus exacte des exigences de la science elle-même.

Il ne pouvait donc y avoir rien de scientifique dans cet essai. Il pouvait s'y trouver tout au plus une reconstitution de certaines âmes ou de certaines époques, appuyée sur la connaissance des débris laissés par les temps disparus, qui sont les éléments de toute reconstruction matérielle; interprétée par l'expérience de la vie, qui est le soutien de toute reconstruction morale; nourrie par la conviction d'une ressemblance de certains sentiments communs à travers des siècles, qui est la seule source où nous puisons, par analogie, la sympathie et l'intelligence des hommes anéantis. La preuve en est que les pages qui ont conservé leur valeur, dans le remarquable ouvrage auquel nous faisons allusion, sont des pages de reconstitution pittoresque ou morale, pittoresque le plus souvent. C'est simplement la mise en œuvre de renseignements complétés par des conjectures personnelles ou par la logique admise de certaines passions, travail purement dramatique et artistique, travail de tout point semblable à celui d'un peintre qui achève une mosaïque dont il relie les fragments. En d'autres termes, ce sont des tableaux, des descriptions et des commentaires. Encore ces pages seraient-elles plus vraies, plus dignes de foi, plus complètes et surtout plus humaines, si, au lieu d'être tordues et étirées par une arrière-pensée, elles s'étaient simplement modelées sur la réalité et n'avaient eu d'autre prétention que d'être descriptives. En fin de compte, le système a abouti à quelques passages de critique littéraire qui eussent mieux été écrits sans lui.

Et ceci est hors de doute, car, même à ce point de vue plus étroit, cette méthode est pleine d'inconvénients. Elle appauvrit la critique, et pour deux raisons bien manifestes. Elle laisse dans l'ombre les caractères largement humains, catholiques, des œuvres d'art; elle oublie le fonds de passions communes, liées à l'indestructible permanence des instincts: amour, jalousie, dévouement maternel, haine, ambition, qui sont la matière des littératures, pour ne retenir que les modes locaux dans lesquels elles se manifestent, et quelquefois les moyens d'action. Un Français qui, par jalousie, tue une femme, à coups de revolver, dans un faubourg de Paris, est à peu près dans le même état d'âme qu'un Arabe qui en tue une, à coups de poignard, dans une ruelle de Biskra. Il importe peu que l'un ait un veston et l'autre un burnous. L'orage intérieur a été le même; s'ils pouvaient expliquer ce qu'ils ont éprouvé, les tracés de leurs mouvements passionnels seraient sensiblement les mêmes et peut-être l'expression n'en serait-elle pas très différente. Il existe des Othellos de toute nuance de cheveux. Il y a plus de ressemblances entre deux hommes de races différentes et de même tempérament qu'entre deux hommes de même race et de tempéraments différents. Et si cette méthode manque de largeur d'un côté, elle manque de précision à l'autre extrémité. Elle perd le détail, les nuances, l'accent personnel, l'originalité individuelle qui est la marque et pour ainsi dire la découverte d'un génie. Elle laisse de côté ce quelque chose de spécial qui le constitue. Dans l'étude d'un homme exceptionnel, il faut démêler, détacher et déterminer le *quid proprium*. Encore nos pouvoirs d'analyse et nos ressources de notation nous trahissent-ils bien avant que nous arrivions à cette essence. C'est pourquoi nos jugements sur les esprits sont toujours insuffisants, misérablement flottants, comme nos efforts pour rendre dans des mots le charme particulier d'une phrase musicale ou l'arôme d'un vin.

Qu'est-ce donc si, au lieu de chercher à pénétrer ce qui distingue un esprit, nous nous contentons de faire ressortir ce par quoi il est semblable à d'autres? Nous ne possédons plus qu'une sorte de représentation émuée, vague, pareille à ces faces obtenues par des photographies superposées où les traits individuels ont été effacés. Cela peut fournir quelques renseignements à d'autres sciences;

mais en art, l'individualité est tout. C'est justement ce qui est arrivé au distingué critique dont nous parlons. En voulant trouver à beaucoup d'esprits divers quelques caractères communs, en voulant les réduire à une même ressemblance, il a mutilé les uns, et il en est d'autres qu'il a presque supprimés ou ignorés. Son système a faussé et étréci l'image de la littérature anglaise. Il a fait comme le bûcheron qui équarrit des arbres: à la condition d'élaguer les rameaux et de faire tomber une partie des feuilles et des fleurs, il leur donne une indiscutable ressemblance et un air de famille évident. Mais où sont le port, la physionomie de chaque arbre, les racines innombrables, l'expansion du feuillage vers les quatre coins du ciel, les fines branches aériennes, celles qui frémissaient aux brises et sur lesquelles était l'oiseau chanteur? Il est sorti de cette critique à coups de hache une littérature anglaise monotone, alourdie, à plans peu nombreux et grossiers, sans variété et sans mouvement, trop à l'écart des autres pensées humaines, trop dépouillée des passions permanentes et générales, manquant à la fois d'ampleur et de précision.

L'échec, de plus en plus manifeste, du robuste ouvrier, si bien bâti et si bien outillé pour la besogne qu'il avait entreprise, est une leçon de prudence. Il est temps de débarrasser l'étude des œuvres littéraires anglaises de tant d'explications qui n'en sont point, de la phraséologie anglo-saxonne qui ne prouve rien, de cette superstition de caractères communs. Il est temps de rendre aux caractères nationaux leur vraie place: ce sont des accidents dans les sujets qu'ont traités les auteurs et non des causes qui ont produit leur génie. Il est temps de rendre aux choses leur complexité immense, leur confusion inexplicable et leurs apparentes contradictions. Il est temps d'examiner sans parti-pris la production toujours déconcertante de génies toujours inattendus. Si jamais, ce qui est peu probable, car les races et les milieux et les influences vont se mélangeant et se pénétrant de plus en plus, on peut établir des généralisations, ce ne sera qu'après une suite d'études désintéressées, minutieuses, vérifiées, devant lesquelles les généralisations hâtives et les affirmations sans contrôle ne sont que des obstacles et des barrières.

Rien ne peut rendre plus sensibles les impossibilités et les trous de ce système que d'essayer d'en faire une application précise. Prenons, par exemple, l'homme qui fait le sujet de cette étude. À chaque pas nous allons rencontrer des difficultés. Et d'abord nous ne savons pas ce que c'est que le génie de la race écossaise, ni même très clairement ce que c'est que la race écossaise, si l'on entend par ces mots autre chose qu'un certain groupe d'hommes, fort dissemblables entre eux, qui, depuis un certain temps, ont vécu entre certaines limites, parlé le même langage, et partagé des destinées communes, encore que celles-ci soient nées le plus souvent de conflits, de luttes mortelles, de divergences dans les intérêts, les croyances, les souvenirs, les espérances, les conceptions politiques. Les peuples sont parfois pareils à l'équipage d'un vaisseau qui se querelle et s'égorge; ils sont entraînés tous dans la même dérive qui n'est que le résultat de leurs dissidences et discordes. Nous avons rencontré en Écosse des hommes blonds et des bruns, des gais et des mélancoliques, des lents et des vifs, des sensibles et d'autres durs; chez les uns les idées procédaient par raisonnement, ce qui est, paraît-il, le privilège des races latines; chez d'autres elles s'unissaient par bonds rapides et analogies imprévues; les uns étaient sceptiques, les autres absolus; toutes les variétés de l'esprit humain y étaient. Ceux mêmes qu'on eût pu grouper par les traits physiques étaient différents d'intelligence, et souvent des esprits de même famille et de mêmes habitudes se rencontraient dans des corps qu'on eût rattachés à des types distincts. Où est le génie de la race, où est la race dans cette diversité infinie de corps et de pensées? Nous savons bien qu'on peut toujours extraire de la masse des écrivains d'un peuple quelques écrivains d'où l'on extrait quelques points de ressemblance qu'on réunit entre eux. C'est là un jeu pareil à celui qui consiste, sur un fond où se mêlent et s'embrouillent une multitude de lignes, à former un dessin en en isolant et en en reliant quelques-unes; on peut de cette façon en former à l'infini et chacun d'eux ne sera jamais qu'un amusement de l'œil. C'est ainsi que les petits garçonnetts façonnent un bateau, un chapeau ou un berceau, en tirant en sens divers quelques ficelles entrecroisées tendues entre leurs doigts.

À cela s'ajoute que nous ignorons de quelle race était Burns. Ceux qui l'ont connu disent qu'il avait les cheveux et les yeux noirs, le teint brun et basané. À lire leur portrait on le prendrait pour un méridional. On a mesuré son crâne et trouvé qu'il était un peu au-dessus de la moyenne. Tout cela n'a rien de scientifique, ne mène à rien. Nous ignorons encore plus ce qu'étaient son père et sa mère. Celle-ci avait, dit-on, les yeux noirs et elle était née dans un canton où l'on prétend qu'il subsiste du sang celtique. Nous ne savons rien de son père, sauf quelques traits exceptionnels de caractère. Nous sommes dans les ténèbres en ce qui concerne les ascendants des deux parents et les mille ramifications des aïeux. Quand nous aurions encore tous ces renseignements, nous ignorons si la transmission des caractères physiques coïncide avec celle des caractères intellectuels ou moraux, si tous ceux-ci se transmettent intégralement d'un côté ou d'un autre; et dans le cas où ils se transmettent partiellement, c'est-à-dire si un enfant tient certains traits moraux de sa mère et certains de son père, nous ignorons ce que peuvent produire d'inattendu et de nouveau ces mélanges de caractères. La chimie des reproductions n'existe pas. Nous ignorons enfin quelles peuvent être les sautes d'hérédité avec leurs emprunts divers, leurs combinaisons illimitées. En somme, nous ne savons pas scientifiquement ce qu'on appelle un Écossais, ni si Burns était un Écossais, ni si son père et sa mère en étaient, ni s'il leur ressemblait et à quel degré. Car il ne faut pas oublier que les hypothèses de filiation qu'on rencontre dans sa biographie relèvent du hâtif et grossier empirisme qui nous sert, dans la vie, à nous faire, par à peu près, une idée sur les gens. Elles comportent tout ce qu'il y a de problématique et d'aventureux dans nos appréciations morales et dans nos explications des caractères. Ce sont des expédients et des conjectures de romancier et non des procédés et des assurances de savant. Que serait-ce donc pour des hommes sur lesquels on n'a absolument aucun détail, pour Chaucer ou Shakspeare par exemple? Mais, à y bien réfléchir, cela n'a pas tant d'importance. Si, pendant qu'ils sont vivants, les membres de l'Académie française voulaient fixer à quelle race ils appartiennent, afin de fournir des renseignements aux critiques futurs, ils ne le pourraient pas, même avec l'aide de leurs confrères anthropologistes de l'Académie des Sciences.

Allons plus loin. Nous connaissons exactement, il est vrai, le paysage dans lequel a vécu Burns et aussi, partiellement, la société dans laquelle il a grandi. En cela, nous avons un très grand avantage, car ce sont des renseignements que nous ne possédons pas sur la plupart des grands hommes. Mais, en réalité, en quoi cela contribue-t-il à la moindre explication de son génie? Tout cela n'est que le monde dont il a pris possession, où il s'est promené. Cela n'explique pas ce quelque chose d'insaisissable, d'intransmissible qui s'est emparé de ce milieu, l'a modifié et transfiguré; la manière particulière dont un esprit saisit ce qui l'entoure. On accepte pour des explications ce qui n'est que l'énumération et la description des conditions dans lesquelles le génie s'est exercé; ou peut-être moins encore: les sujets, les occasions et le cadre de son œuvre simplement. Cela semble clair ici. Le climat est âpre et sombre, le pays dur et ingrat, la vie était pauvre et malheureuse, la société morose et austère; dans ces circonstances se forme et s'épanouit un des plus joyeux, sinon le plus joyeux, des poètes modernes, celui qui a le rire le plus franc et le plus abondant. Et n'est-ce pas une chose digne de remarque que l'autre livre de grande gaîté que ces derniers cent ans ont produit, *Pickwick*, est né également sous un ciel qui ne peut, paraît-il, couvrir que de la tristesse? Tant il est vrai que le luxe du climat n'est pas indispensable, pas plus que celui de la vie ou des vêtements. Dès que les besoins essentiels sont sauvegardés, dès que l'homme ne souffre pas, cela suffit pour sa gaîté; c'est assez que le ciel ne l'écrase pas sous une calotte de glace ou de flamme, soit assez modéré pour permettre des réactions. Il faut encore ne pas oublier que, malgré les renseignements que nous possédons, nous ne connaissons que les gros reliefs de la vie de Burns, que bien des détails, et peut-être des plus importants, nous échappent. Et là encore il faut se garder de prendre pour des causes qui forment l'âme des crises qui modifient la vie et ne sont elles-mêmes que des résultats et des manifestations.

En réalité, nous ne savons rien de la mystérieuse genèse du génie de Burns. Sa véritable formation est probablement un hasard mystérieux par lequel des qualités éparses dans plusieurs races ou plusieurs générations se réunissent en un seul homme, se rencontrent; un confluent impénétrable

de mille hérédités, transmises parfois d'une façon latente, qui se fondent en un don, nourri et éveillé ou plutôt exercé par mille faits d'enfance, inaperçus de l'enfant lui-même: premières émotions de nature éprouvées sans être perçues, premières agitations du cœur, travaux, misères elles-mêmes, tout cela se combinant en des proportions indéchiffrables. Et, à vrai dire, ce génie lui-même, cette âme nous ne pénétrons pas en elle, nous ne la suivons que de loin, par de grossiers contours. Même dans les rapports intimes avec ceux qui nous entourent, nous ne percevons les uns des autres que des apparences enveloppées et lourdes. Nul doute que le mécanisme, le jeu intérieur des âmes ne soient inimaginablement plus complexes, plus riches, plus nuancés que les actes et les paroles qui nous les révèlent. Nous ne possédons de Burns que certains moments de lui qui sont ses œuvres. Elles sont loin de nous livrer son être entier. Les origines et la formation de la force qui les a créées nous restent inaccessibles; de cette force elle-même nous ne connaissons que les empreintes; nous pouvons les étudier avec autant de soin que nous le voulons, nous ne les dépasserons pas.

Nous faisons donc franchement et uniquement ce qu'on a appelé de la critique esthétique. La pauvreté des résultats et, chose plus grave, la fausseté des méthodes des critiques qui se disent nouvelles et supérieures, nous garderont de nous y aventurer. Bien que pratiquées par des esprits ingénieux, nourris, et assez forts pour passer à travers ou assez souples pour glisser entre les faits, elles aboutissent, par des voies arbitraires, à des conclusions insoutenables ou tellement dépouillées qu'elles perdent toute signification. En outre, elles ont, pour être ce qu'elles prétendent, ce vice radical qu'elles reposent entièrement sur la critique esthétique, tout en la déclarant insuffisante ou démodée. Les généralisations et les jugements qu'on s'efforce de tirer des œuvres littéraires ou artistiques doivent, pour exister, passer par une appréciation esthétique ou morale. Ils ont là leur racine. Or, pour la plupart des auteurs, cette critique n'est pas faite; pour beaucoup d'autres elle a besoin d'être refaite. Bien plus, il est à craindre qu'elle ne soit jamais terminée. Comme la critique n'est que l'exposé de ce qu'un homme ou, à mettre les choses au plus large, une génération a compris et senti d'un auteur, c'est un travail double dont l'un des termes se modifie et se renouvelle sans trêve. Le point de base de ces échafaudages est dans des terrains en mouvement. Et, à vrai dire, ces critiques usurpent un nom qui ne leur revient pas. Elles sont, elles seront peut-être, des branches de l'histoire, de l'anthropologie, de la psychologie historique, extrayant des renseignements de la critique proprement dite. Elles tendent à des généralisations très vagues, tandis que le terme de la critique est l'homme et l'œuvre dans leur complexité unique et irréductible.

Le défaut de l'ancienne critique, dont l'insuffisance semble avoir contribué à faire naître les nouvelles, n'était pas d'être trop peu générale, comme on semble le dire, de ne pas avoir de portée; c'était, au contraire, de ne pas être assez étroite, de ne pas assez étreindre l'individualité des passages ou des auteurs. Elle n'avait pas de contact assez direct ou de commerce assez prolongé avec eux. Tantôt elle se plaçait à côté du sujet et prenait les œuvres d'art comme des prétextes pour des considérations morales développées sur un mode oratoire. Tantôt elle les considérait en quelque sorte comme des productions abstraites, des représentants de genres; elle les jugeait d'après des canons et des règles en soi, avec des formes d'admiration convenues et une allure didactique. En réalité, elle cherchait des lois et l'absolu. Elle laissait échapper précisément ce quelque chose de particulier qui fait une œuvre d'art. Par là, elle était, au fond, dans la même voie que les critiques généralisées, à longue portée, dont on nous parle. Les écrivains récents qui les ont lancées ne voient pas qu'ils vont justement, avec d'autres préoccupations et sous d'autres vocables, vers cette atténuation, cette dilution, cette évaporation de l'âme individuelle des chefs-d'œuvre. Ils sont tourmentés par le même besoin de l'universel où le beau disparaît. Leurs jugements sont flottants et lâches. En critique, il faut toujours avoir le tournevis en main et serrer sans cesse. Certaines pages de Ruskin ou quelques-uns des exquis passages de Fromentin sont des modèles d'examen qui entrent dans la personnalité d'un tableau. La critique de Sainte-Beuve doit son grand mérite et sa durable valeur à la reconstitution minutieuse des personnalités. Rien ne peut être plus contraire à l'esprit de ces études que l'isolement et le grossissement d'une faculté dominante, si tant est que ce mot ait un sens. La critique doit s'efforcer

de suivre jusqu'au bout la création, laquelle aboutit toujours à l'individu, autrement elle n'est que l'avant-projet et comme le rêve confus d'un dieu impuissant.

Assurément, les résultats de la critique telle qu'elle est entendue ici n'ont, à aucun degré, la prétention d'être scientifiques. Ceci est un terme dont on abuse et qu'on paraît confondre avec le mot plus modeste d'exactitude. Il n'y a de science possible que là où il y a des lois permanentes; il n'y a de science poursuivie que là où il y a recherche de ces lois; il n'y a de science réelle qu'à partir du moment où les faits se noient dans ces lois et où l'amas des observations fait place à une formule. Or, une œuvre d'art considérée dans ce qui la constitue, c'est-à-dire dans ce qui la différencie, est un phénomène à chaque fois unique, irréductible comme l'expression du visage de celui qui l'a écrite. À cause de cela, il n'y a pas, il ne saurait y avoir de critique scientifique, au moins en ce qui regarde la fleur du génie, la saveur propre d'une œuvre. Ce qu'on retirera de scientifique de l'examen des productions d'art ne sera jamais qu'un fonds commun, normal et impersonnel, insipide pour l'admiration. Je suppose qu'un savant découvre la loi des ondulations des vagues sur tel rivage, à certaines hauteurs de marée, il aura fait acte de science; mais l'art n'est pas là; il est dans l'apparence de telle ou telle vague, tel jour, avec telle forme et telle nuance, sous telle caresse ou tel choc de vent ou de lumière, avec telle broderie de cristal ou d'argent, telle volute d'or, tel plissement d'acier, tel déroulement azuré, ou glauque, ou plombé, tel frisson qui n'a duré qu'une seconde; c'est cette physionomie particulière qui est le domaine de l'admiration parce que c'est la personnalité de la vague. De même pour l'ensemble de cette tribu de flots qui chante ou rugit sur le rivage et doit toute sa beauté à son émotion du moment. Le reste ne nous regarde pas. C'est affaire d'hydrographie, de statistiques, de moyennes, de colonnes chiffrées et de lignes de courbes. Les généralisations, qui sont la couronne de la science, ne représentent que ce qui n'existe pas en réalité; l'art exige des réalités; il demeurera toujours incoercible à la science.

D'autre part on peut affirmer que cette critique esthétique, c'est-à-dire chargée du sentiment d'admiration sans lequel l'art n'a plus de sens et les œuvres d'art plus de raison d'être, est une des nécessités, une des conditions, nous ne disons pas de l'existence intellectuelle, mais de l'existence elle-même. Celle-ci, en effet, qu'est-elle donc à chaque instant sinon une combinaison fugitive, sans cesse écoulee, de pensées, souvenirs ou prévisions, emprunts au passé ou prélèvements sur l'avenir, ces derniers n'étant que des conjectures formées avec du passé et pour ainsi dire du passé jeté devant nous. Nous ressemblons à ces navires perdus sur des mers phosphorescentes, dont la route est éclairée par le sillage. En cela notre vie consiste. Le bonheur d'un homme, dès que son corps n'est pas en état de détresse, dépend de la nature de ces combinaisons dont le jeu est lui. Le sens du beau est, avec les élans moraux et l'aspiration vers le vrai, un des levains de la pensée et par conséquent un des facteurs de la vie humaine. Il la pénètre même plus profondément parce qu'il est mêlé à ses plaisirs ou désirs subalternes. On ne conçoit pas ce que serait un esprit sans lui. Ceux mêmes qui en nient l'importance, en raillent la poursuite et en proscriraient l'enseignement, verraient leur routine quotidienne s'écrouler, disloquée et détruite, si on l'en retirait. Le bien-être le plus matériel se décomposerait. Car que sont la richesse, le luxe, peut-être même l'ivresse, sans les jouissances esthétiques qu'elles évoquent sous une forme inférieure. On n'imagine pas la dévastation que causerait dans un peuple l'anéantissement de ce rayon. Il ne lui resterait plus de raison de vivre que le sentiment religieux qui aspire à la mort.

Dès lors, c'est un reproche sans prise de dire que cette critique est changeante et variable. Elle repose sur le sable mouvant de l'esprit humain, non sur un roc. Mais si elle n'est pas absolue, elle est nécessaire. Elle est un aliment. Elle se modifie comme le blé qui nous nourrit, l'air que nous respirons, les fleurs dont la fragilité nous enchante et l'astre souverain qui nourrit tout cela et nous-mêmes. Ne vivons-nous pas au milieu de choses mobiles? Au moyen d'elles, n'atteignons-nous pas la plénitude de notre être, et quelques-uns des hommes n'accomplissent-ils pas la beauté suprême dont la race est actuellement capable? Le vrai lui-même ne dérive-t-il pas? Il nous semble stable parce que nous sommes très brefs dans une de ces longues habitudes de la nature que nous prenons pour l'éternité. Encore qu'il en puisse coûter à certains esprits de reconnaître que nos

jugements d'art n'ont rien de définitif, que cela ne les empêche pas de saisir le plaisir et, j'oserai dire, de remplir le devoir d'admiration. Les montagnes et les fleuves que nous contemplons, entre les contemplations de nos ancêtres et celles de nos fils, changent, nous le savons. Ces sommets s'abaissent, désagréés par les gels, les pluies et les soleils, et de leur effritement les cours d'eau lentement sont comblés; ces grandioses objets de nos enthousiasmes s'amoindrissent et disparaîtront. Cependant ils se modifient avec assez de lenteur pour que leur culte ait, vis-à-vis de nos rapides passages, une sorte d'immutabilité. Notre devoir est, tandis que nous vivons, d'aspirer l'air pur de ces pics et de ces plages, afin que nos corps soient sains et que ceux qui seront issus de nos reins forment une race robuste. Ainsi des choses de l'esprit. Quelle que soit leur nuance, elles durent assez pour que nous y puisions de quoi faire nos âmes plus fortes, plus délicates, ou moins grossières, afin que les esprits nés de nous et formés par nous aient un point de départ plus élevé. Nous avons besoin d'une admiration nourricière et active. Il faut vivre!

Les critiques, à quelque branche de l'art qu'ils se consacrent, ne sont que les pétrisseurs de ce levain et les distributeurs du pain sacré. Leur tâche est de découvrir le beau, de le fractionner, de le mettre à la portée de celui qui, jeté dans l'action ou appréhendé par le labeur, n'a point le temps de le rechercher, et pourtant le réclame, pour donner à ses ambitions ou à ses besoins leur éclat et leur cadre ou leur refuge et leur consolation. C'est d'eux que le goût du beau, par une série de chutes, descend, déformé souvent et parfois perverti, jusqu'aux couches inférieures de l'humanité, vient y mourir en admirations obscures et rudimentaires, et amène des instants de joie ou de distraction, de repos ou d'idéal, tels quels, aux plus basses existences. Oui! cela est vrai à la lettre. Le haut enseignement artistique, qu'il s'épanche par le livre ou la parole, est comme un fleuve qui emporte des paillettes d'or; il passe à travers des cribles successifs, de plus en plus appauvri et limoneux; et cependant, grâce à lui, le dernier misérable se réjouit de trouver une parcelle brillante. Sans lui, la romance du café-concert qui est la poésie de l'ouvrier et l'image d'Épinal qui amuse le petit enfant pauvre n'existeraient pas. Il est le plus utile quand il a une vertu de propagande et une contagion d'enthousiasme. Il remplit une véritable fonction sociale. Ces services suffisent pour protéger la critique esthétique. Elle est changeante mais indestructible, parce qu'elle est nécessaire d'une nécessité sans cesse renouvelée. Elle subsistera en dehors des tentatives de généralisations scientifiques qui ne se meuvent plus sur le terrain de l'art. C'est cette critique et cette critique seule que nous entendons faire, à un niveau aussi modeste qu'on voudra le juger.

# CHAPITRE I

## LES ORIGINES LITTÉRAIRES DE BURNS

### LA POÉSIE POPULAIRE DE L'ÉCOSSE

On a pu voir, dans l'étude biographique de ce livre, que la vie littéraire de Burns se divise nettement en deux parties. Elles sont séparées l'une de l'autre par le séjour à Édimbourg. Dans la première période, sa production, en dehors des poésies nées de ses aventures personnelles, se compose presque uniquement d'épîtres familières et de petits poèmes descriptifs. Ces pièces sortent toutes de la vieille tradition écossaise; elles ont un vif goût de terroir; elles sont toutes inspirées par des faits réels: on peut mettre, à côté de chacun des morceaux du volume de Kilmarnock, l'incident qui l'a provoqué. Elles sont, en outre, de beaucoup les plus longues de ses œuvres. Dans la seconde période, en laissant toujours en dehors un certain nombre de pièces personnelles, la production consiste presque exclusivement en chansons. Elle est d'une inspiration toute différente de la première; elle porte, non plus sur des faits particuliers, mais sur des sentiments généraux et simples. Elle ne compte que des efforts très brefs. Cependant la vie d'un homme ne se casse pas comme une branche morte; elle se rompt plutôt à la façon d'un rameau vert: les fibres du passé pénètrent dans le présent, et celles du présent tiennent encore au passé; il y a des instants où l'on redevient l'ancien homme. C'est dans une de ces heures que Burns composa *Tam de Shanter*, qui appartient tout à fait à sa première manière, par le sujet, la familiarité, et la puissance comique, en même temps que par les dimensions. C'est un poème de la première période, égaré dans la seconde; mais c'est une exception unique. De sorte que Burns est le premier peintre de mœurs de son pays, par ce qu'il a écrit avant son séjour à Édimbourg; et qu'il en est le premier chansonnier et l'un des premiers chansonniers de tous les pays, par ce qu'il a produit après.

À ce qui a été fourni par la deuxième partie de sa vie, il faut ajouter une série de pièces où l'on sent l'influence de la littérature anglaise. Elles sont imitées de la poésie de l'époque, ou plutôt de l'époque immédiatement antérieure; elles sont plus abstraites; elles sont écrites en anglais pur<sup>3</sup>. Elles sentent plus ou moins l'exercice littéraire. Bien que quelques-unes d'entre elles, comme l'*Élégie sur la Mort de Glencairn*, celle sur *James Hunter Blair*, soient très belles, on peut considérer toute cette portion de son œuvre comme adventice. Si on la retranchait, on perdrait assurément quelques remarquables morceaux, mais Burns n'en resterait pas moins ce qu'il est. C'est, en lui, un détail et une curiosité.

Il a été poète écossais, formé par la littérature de son pays. Cependant, là encore, il convient d'examiner les choses de près, et de bien marquer quelles parties de la poésie nationale ont agi sur la sienne.

Si on laisse de côté certains vieux poèmes nationaux, qu'on appelle poèmes épiques, et qui sont plutôt des chroniques rimées, comme le *Bruce*, de John Barbour (1316? -1395), ou le *Wallace*, de Henry le Ménestrel, connu aussi sous le nom d'Henry l'Aveugle (1420? -1493?), la poésie écossaise, par quelques-unes de ses plus hautes branches, se mêle et se confond avec la littérature anglaise.

---

<sup>3</sup> Il suffit de citer au hasard: *Lines at Taymouth*; *on Scaring some Water-Fowl in Loch Turit*; *To Miss Cruikshank*; *Lines written in Friar's Carse Hermitage*; *The Hermit*; *Elegy on Miss Burnet of Monboddoo*; *Elegy on the Death of Sir James Hunter Blair*; *Lament of Mary Queen of Scots*; *Sketch of a Character*; *Prologue for M<sup>r</sup> Sutherland*; *Prologue, on New Year's Day Evening*; *Prologue spoken by M<sup>r</sup> Wood*; *Sketch to C. — J. Fox*; *To the Owl*; *Verses on an evening view of the Ruins of Lincluden Abbey*; *The vowels*; *Poetical Address to M<sup>r</sup> William Tytler*; *Epistle from Esopus to Maria*; *First and third Epistles to Robert Graham of Fintry*, etc.

Quelques différences de vocabulaire, quelques tours ou quelques termes spéciaux, quelques traits indigènes, ne suffisent pas à mettre même une mince haie entre les deux poésies. Le *Carnet du Roi*, de Jacques I (1394-1437) est une imitation de Chaucer; le *Testament de Cressida*, de Robert Henryson (1425? -1498?) est la continuation du *Troïlus et Cressida*, du même vieux poète anglais. William Dunbar (1450? -1520?) «sans hésitation le plus grand des poètes anciens de l'Écosse»<sup>4</sup>, continua ces poèmes dans le goût du moyen-âge: le *Chardon et la Rose*, composé en l'honneur de Jacques IV et de Margaret Tudor, fille aînée de Henri VII d'Angleterre, et le *Bouclier d'Or*, destiné à «montrer l'influence graduelle et imperceptible de l'amour sur la raison, quand on s'y livre sans réserve»<sup>5</sup>, sont des allégories toujours dans le genre de Chaucer. Le *Bouclier d'Or* est «imprégné, dit Warton, de la moralité et des images du *Roman de la Rose* et de la *Fleur et la Feuille*, de Chaucer.»<sup>6</sup> C'étaient des allégories en retard. On continuait à en écrire en Écosse, après qu'elles étaient tombées en désuétude en Angleterre<sup>7</sup>. Gavin Douglas, évêque de Dunkeld, (1474-1522), donna une traduction de l'*Énéide*. C'était la première translation en vers d'un ouvrage classique, sauf les *Consolations de la Philosophie*, de Boece, «qui mérite à peine ce titre»<sup>8</sup>. Surrey lui a emprunté plus d'un passage, dans sa traduction des II<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> livres de l'*Énéide*<sup>9</sup>. Les œuvres de Sir David Lindsay (1490? -1555), le *Songe*, la *Plainte de l'Écosse*, où il expose les malheurs de son pays, sont de longs poèmes satiriques et politiques, mélangés de visions et d'allégories, un peu dans le genre des *Tragiques* de notre grand Agrippa d'Aubigné, sans sa puissance de vision et de colère. Sa *Satyre des Trois-États*, si curieuse en tant qu'elle est le premier spécimen du drame en Écosse<sup>10</sup>, est une moralité qui contient un mélange de caractères réels et allégoriques<sup>11</sup>, et reste dans les intentions générales de ces œuvres. Les petites pièces lyriques amoureuses d'Alexander Scott, (vers 1562); le poème d'Alexander Montgomery (1535? -1605?), la *Cerise et la Prunelle*, qui «commence comme une allégorie d'amour et se termine en honnête morale»<sup>12</sup>, sont dans le ton de leur époque. Les sonnets du comte d'Ancram, ceux du comte de Stirling, sont dans le goût des sonnets de Surrey et Sidney. Tous deux vécurent d'ailleurs à la cour de Londres, avec Jacques I et Charles I. Drummond de Hawthornden (1585-1649), l'ami de Ben Jonson, à qui celui-ci alla rendre visite, à pied, de Londres à Édimbourg<sup>13</sup>, est un poète d'éducation classique et d'inspiration cosmopolite, comme beaucoup des hommes de la Renaissance. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le mélange des deux poésies est encore plus parfait. Des poèmes comme les *Saisons*, de Thomson, la *Tombe*, de Blair, le *Ménestrel*, de Beattie, sont purement anglais. La poésie anglaise a provigné dans un autre sol, et produit des rejetons qui, avec un léger goût de terroir, tiennent à elle. Ce n'est pas dans cette partie de la poésie écossaise qu'il faut chercher les influences qui ont agi sur Burns. Il ne connaissait guère les plus anciens de ces poètes, et ceux, plus récents, qu'il a admirés, comme Thomson, n'ont pas laissé de traces sensibles dans ses œuvres.

Mais au-dessous de cette poésie de lettrés, il existait une poésie populaire, très abondante, très drue, très savoureuse, très originale. Elle était sortie du sol; elle traitait des sujets indigènes dans le langage indigène, c'est-à-dire dans la variété dialectique anglaise «qui régnait autrefois de l'embouchure de l'Humber jusque dans le Nord, et que parlaient également les indigènes du Yorkshire

<sup>4</sup> *The Book of Scottish Poems*, by J. J. Ross, p. 171.

<sup>5</sup> Th. Warton. *History of English Poetry*, section XXX, p. 496.

<sup>6</sup> Id. p. 496.

<sup>7</sup> Th. Warton. *History of English Poetry*, section XXX, p. 491.

<sup>8</sup> Id. section XXXI, p. 506.

<sup>9</sup> David Irving, *History of Scottish Poetry*, p. 285.

<sup>10</sup> Id. p. 363.

<sup>11</sup> Id. p. 372.

<sup>12</sup> *The Book of Scottish Poems*, by J. J. Ross, p. 324.

<sup>13</sup> Voir, sur ce curieux voyage de Ben Jonson, le chapitre VI, dans le très intéressant livre de David Masson: *Drummond of Hawthornden*.



et de l'Aberdeenshire.<sup>14</sup>» C'est le dialecte qui se parle dans les Basses-Terres d'Écosse. Cette forme septentrionale de l'anglais avait été la langue littéraire de l'Écosse jusqu'à l'époque de Jacques I d'Angleterre. «L'anglais pur était devenu alors le moyen d'expression des littérateurs écossais, quand ils n'employaient pas le latin, et le vieux dialecte du Nord, modifié par le temps et les circonstances, était resté en usage dans la masse du peuple, et était même employé par les classes cultivées jusqu'au commencement de ce siècle. C'est ce dialecte qui a été au cœur de l'Écosse. Les ballades, les chansons et d'autres œuvres populaires ont été écrites en lui, et ainsi s'éleva une littérature populaire écossaise, tout à fait distincte de la littérature anglaise, et jusqu'à un certain point inintelligible aux personnes qui parlent l'anglais pur.<sup>15</sup>» En dehors du mouvement continu qui avait rapproché les hautes productions littéraires écossaises des modèles anglais, et avait entraîné la langue écossaise dans le progrès et, pour ainsi parler, le dépouillement de l'anglais, ce vieux langage, fidèle au sol, était resté ce qu'il était. «En réalité l'écossais est, pour la grande partie, du vieil anglais. – Le temps a remplacé l'anglo-teutonique par l'anglais moderne, mais a épargné le scoto-teutonique, qui est encore une langue vivante.<sup>16</sup>» Mais son domaine et ses fonctions étaient diminués, et il était réduit à n'être plus que «ce dialecte de la conversation et de productions distinctement nationales.<sup>17</sup>» La littérature populaire qu'il servait à exprimer était encore bien vivante au XVIII<sup>e</sup> siècle, car elle avait encore ce grand signe de vitalité d'être en partie orale, de parler vraiment au peuple. Il était naturel que Burns, avec son éducation et ses circonstances de production, lui prît ses modèles et ses formes de poésie. C'est en effet ce qui arriva, et c'est de ce côté qu'il faut chercher ses origines littéraires. Pour comprendre d'où il est sorti et quels matériaux il avait sous la main, c'est cette poésie populaire qu'il faut connaître. Nous l'exposerons avec quelque détail, parce que c'est un coin d'histoire littéraire peu connu, et qu'on y rencontre d'ailleurs de jolies choses et intéressantes. Elle se composait de trois éléments principaux:

Les anciennes ballades;

Les chansons;

Une suite de petits poèmes populaires comiques, tout à fait particuliers à l'Écosse.

En les examinant successivement, nous verrons dans quelles proportions Burns a puisé à chacune de ces trois sources. Ce qu'il a négligé de prendre nous renseignera peut-être autant, sur les préférences de son esprit, que ce qu'il a emprunté.

---

<sup>14</sup> *Edinburgh Review*, N° 324, October 1883. *The Scottish Language*. – Voir aussi *A dissertation on the origin of the Scottish Language*, en tête de l'*Etymological Dictionary of the Scottish Language* de Jamieson – et les *Editorial Remarks on the Scottish Language* par Hately Waddell, dans son édition de Burns.

<sup>15</sup> *Edinburgh Review*, N° 324. *The Scottish Language*.

<sup>16</sup> Charles Mackay. *Poetry and Humour of the Scottish Language*, p. 1.

<sup>17</sup> *Edinburgh Review*, N° 324. *The Scottish Language*.

# I.

## LES VIEILLES BALLADES<sup>18</sup>

Les ballades sont de courts récits rythmés, généralement divisés en strophes, et relatant un fait historique, fabuleux ou romanesque, qui, par l'héroïsme ou les malheurs des personnages, l'étrangeté ou le dramatique des circonstances, et souvent par un mélange de surnaturel, sort des conditions ordinaires de la vie. Leur trait caractéristique est d'être surtout un récit, de présenter le sujet qu'elles traitent sous forme de narration. Ce sont des complaintes romanesques et héroïques<sup>19</sup>.

Dans un pays si longtemps agité par la guerre étrangère et déchiré par les guerres civiles, où les rivalités des clans et les pillages réciproques couvraient la campagne de combats et ensanglantaient les moindres ruisseaux, il n'est pas étonnant que ces complaintes aient surgi de toutes parts. Les Borders surtout, avec leurs luttes incessantes, leur état de guerre continuelle, leurs surprises, leurs razzias, en ont fourni le plus grand nombre. Mais d'autres grands faits historiques s'y retrouvent conservés. Les invasions des Norvégiens<sup>20</sup>, la résistance des outlaws réfugiés dans les bois<sup>21</sup>, les luttes entre les gens des Basses-Terres et les Highlanders<sup>22</sup>, les croisades<sup>23</sup>, les luttes de l'indépendance contre les Anglais<sup>24</sup>, les aventures de Marie Stuart<sup>25</sup>, ont laissé des échos lointains, et donné naissance à un certain nombre de ballades.

Quand on ouvre un recueil de ces récits, on entre dans un monde de violence et de force, où la vie humaine est soumise à une perpétuelle hécatombe. Presque tous sont dramatiques; un grand nombre tragiques; quelques-uns atroces. Les sujets favoris sont des combats, des enlèvements, des

<sup>18</sup> Veitch a retracé le mouvement qui a retiré de l'oubli l'ancienne littérature populaire: «James Watson, dans sa *Collection of Scots Poems Ancient and Modern*, publiée en trois parties, de 1706 à 1711, avait attiré l'attention sur quelques-unes de ces chansons et de ces ballades qui flottaient au hasard. L'*Evergreen* et le *Tea Table Miscellany* d'Allan Ramsay, publiés tous deux en 1724, attirèrent encore l'intérêt vers cette portion de la littérature. Elle fut ensuite cultivée avec zèle par d'autres collectionneurs. Les *Reliques* de Percy, qui portaient sur les deux cotés des Borders, ouvrirent, en 1765, le plus vaste champ qui eût encore été défriché dans la littérature des Ballades. Percy fut suivi par David Herd, avec ses *Ancient and Modern Scottish Songs*, en 1769. Puis vinrent Evans avec ses *Old Ballads*, 1777; Pinkerton avec ses *Scottish Tragic Ballads*, 1781, et ses *Select Scottish Ballads*, 1783. Ritson commença à publier des recueils de chansons en 1783, et continua jusqu'à 1795. James Johnson, dans *The Scots' Musical Museum*, 1787, contribua beaucoup à cette œuvre; Burns lui fournissant des chansons nouvelles. J. – G. Dalzell, en 1801, donna ses *Scottish Poems of the Sixteenth Century*. Walter Scott, en 1802, donna les deux premiers volumes de la *Minstrelsy of the Scottish Border*; le troisième volume parut en 1803. Ceci est un ouvrage qui ne le cède en importance et en influence immédiate qu'à celui de Percy lui-même. En 1806, Robert Jamieson donna ses *Popular Ballads and Songs*, et mit en lumière le fort élément scandinave qui se trouve dans notre littérature des Ballades. Depuis nous trouvons sur la liste des collectionneurs et des éditeurs, Finlay, David Laing, C. – K. Shairpe, Maidment, Utterson, Buchan, Allan Cunningham, Kinloch, Motherwell, R. Chambers, Peter Cunningham, Aytoun, Chappel, Child, etc. (*History and Poetry of the Scottish Border*, chap. XIII). – On trouvera, à la page XXVIII de l'Introduction du recueil *The Ballad Minstrelsy of Scotland*, en note, une liste très complète des publications de Ballades. Elle ne comprend pas moins de cinquante et quelques noms, et forme plus de cent volumes. Dans ces recueils de littérature populaire, les chansons et les ballades proprement dites sont le plus souvent mélangées. Il nous a été impossible, avec nos seules ressources, de nous procurer l'ensemble de ces collections, qui forme une bibliothèque entière. Nous regrettons particulièrement de n'avoir pu nous procurer le magistral ouvrage du Professeur Child, publié à Philadelphie. Nous avons eu entre les mains les recueils d'Allan Ramsay, celui de Percy, ceux de Herd et de Ritson; les recueils de Chambers, *Popular Rhymes of Scotland*, *Scottish songs prior to Burns*; celui de Buchan. Nous avons lu et relu la *Minstrelsy* de Walter Scott, avec son introduction et ses notes. Nous avons trouvé l'ensemble des ballades, dans deux collections qui ont profité du travail des premiers éditeurs: *The Book of Scottish Ballads* d'Alexander Whitelaw; et surtout *The Ballad Minstrelsy of Scotland*, éditée par Maurice Ogle, Glasgow. Les notes de ce dernier ouvrage sont excellentes, elles indiquent très soigneusement le recueil ou les recueils primitifs auxquels chaque ballade est empruntée.

<sup>19</sup> Voir Shairp. *Aspects of Poetry*, p. 202. – Veitch. *History and Poetry of the Scottish Border*, p. 331-32. – J. Clark Murray. *The Ballads and Songs of Scotland*, p. xv. – Voir aussi la définition de Ritson, dans son *Historical Essay on National song*, citée dans l'Introduction de la *Ballad Minstrelsy of Scotland*, publiée par Maurice Ogle.

<sup>20</sup> *Hardyknute*.

<sup>21</sup> *Young Hastings; Hynde Etin; Tamlane; Kospatrick; Song of the outlaw Murray; Johnnie of Breadislee*.

<sup>22</sup> *The Battle of Harlaw*.

<sup>23</sup> *Lord Beichan and Susie Pye; Young Bekie; Child Ether; John Thomson and the Turk*.

<sup>24</sup> *Auld Maitland; Sir William Wallace; Gude Wallace; The Battle of Roslin*.

<sup>25</sup> *Glenlogie; The Queen's Mary*.

vengeances, des apparitions de spectres, des crimes commis, découverts, et châtiés par de terribles représailles. Ce sont des batailles sur la frontière entre Écossais et Anglais, plutôt entre troupes de grands chefs locaux qu'entre armées royales, avec des défis à la façon des héros homériques, des mêlées furieuses et acharnées, où les flèches volent et s'enfoncent dans les poitrines jusqu'aux plumes, où les lances éclatent, où les blessés, les jambes coupées, combattent sur leurs genoux<sup>26</sup>. Ce sont des excursions de *freebooters*, qui vont piller en Angleterre, enlever des troupeaux<sup>27</sup>.

Ils volèrent la vache noire et blanche et le bœuf rouge<sup>28</sup>.

Ce sont des exécutions de ces bandits, pendus soit par les Anglais, soit même par le roi d'Écosse, et à qui la sympathie du peuple ne manque pas<sup>29</sup>. Ce sont des *feuds*, des haines entre clans, pareilles aux vendettas des familles corses<sup>30</sup>. Ce sont de hardis coups de main, exécutés en ferrant les chevaux à l'envers, pour aller délivrer des camarades dans les forteresses de Berwick ou de Carlisle<sup>31</sup>: on arrive la nuit, on escalade la muraille, on tue le gardien, on enlève le prisonnier chargé de ses fers, on pique des deux; les cloches sonnent, c'est l'alarme; on est poursuivi; on arrive à une rivière grossie; on la traverse, et, quand on est sur l'autre bord, on invite les Anglais à en faire autant.

Traverse, traverse, lieutenant Gordon,  
Traverse, viens boire le vin avec moi,  
Car il y a un cabaret auprès d'ici,  
Et il ne t'en coûtera pas un penny<sup>32</sup>.

Dans quelques-unes de ces ballades, le drame va jusqu'à l'atroce. Dans *Edom de Gordon*, le chef, qui a donné son nom à la ballade, se présente avec cinquante hommes devant le château de Towie, où la châtelaine est enfermée avec ses trois enfants. Il la somme de se rendre.

Descendez vers moi, belle dame,  
Descendez vers moi, descendez vers moi;  
Cette nuit vous reposerez dans mes bras,  
Le matin, vous serez ma fiancée<sup>33</sup>.

La mère refuse. Il fait mettre le feu au château. La flamme monte; la fumée étouffe les enfants qui se lamentent les uns après les autres; puis viennent les réponses désespérées de la mère. C'est là que se trouve cette scène à la fois touchante et affreuse.

Oh, alors parla sa fille chérie,  
Elle était frêle et mignonne:  
«Oh! roulez-moi dans une paire de draps,  
Et descendez-moi par-dessus la muraille».

---

<sup>26</sup> Voir la version écossaise de *The Battle of Otterbourne*. La ballade de *Chevy Chase*, bien qu'anglaise, reproduit énergiquement une de ces rencontres, et avec impartialité.

<sup>27</sup> Les ballades sur ce sujet favori sont très nombreuses. Voir parmi les plus caractéristiques *the Lochmaben Harper*, et surtout celle de *Jamie Telfer of the Fair Dodhead*, qui contient tous les renseignements sur la façon dont les choses se passaient.

<sup>28</sup> *The Lads of Wamphray*.

<sup>29</sup> *Johnnie Armstrong; Hobbie Noble; Hughie the Græme; Gilderoy*.

<sup>30</sup> *Lord Maxwell's Good night*.

<sup>31</sup> *Jock o' the Side; Archie of Ca'field; Kinmont Willie*.

<sup>32</sup> *Archie of Ca'field*.

<sup>33</sup> *Edom o' Gordon*.

Ils la roulèrent dans une paire de draps,  
Et la descendirent par-dessus la muraille,  
Mais, sur la pointe de la lance de Gordon,  
Elle fit une chute mortelle.

Oh! jolie, jolie était sa bouche,  
Et rouges étaient ses joues,  
Et claire, claire était sa chevelure,  
Sur laquelle le sang rouge coule.

Alors, avec sa lance il la retourna;  
Oh! que la face de l'enfant était pâle!  
Il dit: «Tu es la première que jamais  
»J'aie souhaité voir revivre».

Il la tourna et la retourna,  
Oh! que la peau de l'enfant était blanche!  
«J'aurais pu épargner cette douce face  
Pour devenir les délices d'un homme.

Alerte, partons, mes joyeux compagnons,  
Je pressens un triste destin.  
Je ne puis regarder cette douce figure  
Qui est là gisante dans l'herbe<sup>34</sup>».

La flamme gagne la mère qui meurt en embrassant ses bébés. Son mari arrive, se met à la poursuite d'Edom de Gordon, et le massacre avec toute son escorte. Puis, revenant vers les masses brûlantes où est enseveli tout ce qu'il aime, il s'y précipite. Il ne reste dans cette scène de carnage que la jeune fille étendue sur l'herbe. Une autre ballade sur un sujet analogue, *l'Incendie de Frendraught*, est peut-être pire encore. Une troupe d'hommes, à qui on a donné l'hospitalité après une fausse réconciliation, est enfermée dans une tour à laquelle le feu est mis. Il y a un passage où un d'entre eux crie, à travers les barreaux de fer de la fenêtre, ses dernières recommandations, tandis que son corps est consumé, qui est une chose horrible.

Je ne puis pas sauter, je ne puis pas sortir,  
Je ne puis arriver à toi,  
Ma tête est prise dans les barreaux de la fenêtre,  
Mes pieds brûlés se détachent de moi.

Mes yeux bouillent dans ma tête,  
Ma chair aussi est rôtie,  
Mes entrailles bouillent avec mon sang,  
N'est-ce pas une horrible angoisse?

Prends les bagues de mes doigts blancs,  
Qui sont si longs et étroits,

---

<sup>34</sup> *Edom o' Gordon.*

Et donne-les à ma belle Dame,  
Là où elle est assise dans son château.

Je ne puis pas sauter, je ne puis pas sortir,  
Je ne puis pas sauter vers toi,  
Ma partie terrestre est toute consumée,  
Ce n'est plus que mon âme qui te parle<sup>35</sup>.

Ces atrocités justifient le jugement de Prescott: «Bien que les scènes des plus vieilles ballades soient empruntées au XIV<sup>e</sup> siècle, les mœurs qu'elles accusent ne sont pas supérieures à celles de nos sauvages de l'Amérique du Sud.<sup>36</sup>»

À ces tueries d'armées ou de clans, à ces forfaits de bandes de brigands, s'ajoutent des drames de famille. Une marâtre empoisonne sa belle-fille<sup>37</sup>. Une femme tue son mari parce qu'il l'a insultée<sup>38</sup>. Un frère tue sa sœur parce qu'on ne lui a pas demandé son consentement pour son mariage<sup>39</sup>. Une fille d'Écosse est devenue enceinte d'un seigneur anglais; son père furieux la fait mettre sur un bûcher<sup>40</sup>. Une mère empoisonne son fils parce qu'il a épousé une femme contre son gré<sup>41</sup>. L'amour surtout, exaspérant ces vies violentes, les lance dans des aventures plus violentes encore. Les femmes ont l'énergie, les emportements de sentiments et d'actes, des mâles. Elles n'hésitent devant rien, ni devant les fatigues, ni devant les périls. Les enlèvements sont fréquents. Les amants s'enfuient à cheval; le père et les frères les poursuivent, les rattrapent; on s'arrête, on tire les épées, on se bat sur la bruyère.

Les épées furent tirées des fourreaux,  
Et ils se précipitèrent au combat,  
Et rouge et rosé était le sang  
Qui coula sur le talus semé de lis<sup>42</sup>.

Parfois l'amant triomphe laissant les frères étendus sur le sol.

Il appuya son dos contre un chêne,  
Et assura ses pieds sur une pierre;  
Et il a combattu contre ces quinze hommes,  
Et il les a tués tous hormis un seul;  
Mais il a épargné le chevalier âgé  
Pour rapporter les nouvelles au château.

Quand il eut rejoint sa belle dame,  
Je pense qu'il l'embrassa tendrement:  
«Tu es mon amour, je t'ai gagnée,  
Et nous parcourrons librement la forêt verte.»<sup>43</sup>

---

<sup>35</sup> *The Fire of Frenndraught.*

<sup>36</sup> Prescott. *Essais de Biographie et de Critique*; l'article intitulé *Les Chants de l'Écosse*.

<sup>37</sup> *Lady Isabel.*

<sup>38</sup> *The Lord of Waristoun.*

<sup>39</sup> *The Cruel Brother.*

<sup>40</sup> *Lady Maisry.*

<sup>41</sup> *Prince Robert.*

<sup>42</sup> *Katherine Janfarie.*

<sup>43</sup> *Erlinton, the Bent sac Brown.*

Il arrive aussi que l'amant s'éloigne blessé mortellement. C'est le sujet de la plus célèbre et de la plus touchante de ces ballades, *the Douglas Tragedy*.

Il la mit sur un cheval blanc comme lait,  
Et lui-même sur un cheval gris pommelé;  
Un cor de chasse pendait à son côté,  
Et ils s'éloignèrent, chevauchant légèrement.

Lord William regardait par-dessus son épaule gauche,  
Il regardait pour voir ce qu'il pouvait voir;  
Et il aperçut le père et les frères hardis de sa bien-aimée,  
Qui accouraient à cheval sur la plaine.

«Descends, descends, lady Margaret, dit-il,  
Et tiens mon cheval de ta main,  
Pendant que contre tes sept frères hardis  
Et ton père, je ferai tête».

Elle tint son cheval de sa main blanche comme le lait,  
Elle ne parla point, ne versa pas une larme,  
Jusqu'à ce qu'elle vit ses sept frères tomber,  
Et le sang de son père très cher.

«Oh, retiens ta main, lord William, dit-elle,  
Car tes coups sont merveilleusement terribles;  
Je puis trouver un autre amant fidèle,  
Mais un père, je n'en puis trouver un autre».

Oh! elle a défait son mouchoir de son col;  
Il était de toile de Hollande fine;  
Et elle a essuyé les blessures de son père,  
Qui étaient plus rouges que le vin.

«Oh choisis, oh choisis, lady Margaret, lui dit lord William  
Oh! veux-tu venir ou rester?»  
«Je te suis, je te suis, lord William, dit-elle,  
Tu ne m'as pas laissé d'autre guide».

Il la mit sur le cheval blanc comme lait,  
Et lui-même sur le cheval gris pommelé;  
Un cor de chasse pendait à son côté,  
Et ils s'éloignèrent, chevauchant lentement.

Oh, ils chevauchèrent lentement et tristement,  
Sous la lueur de la lune;  
Ils chevauchèrent, et arrivèrent à cette rivière pâle,  
Et là ils descendirent de cheval.

Ils descendirent pour boire de l'eau

À la rivière qui coulait si claire,  
Et dans le courant tomba le meilleur sang de son cœur,  
Et lady Margaret fut effrayée.

«Redresse-toi, redresse-toi, lord William, dit-elle,  
Car je crains que tu ne sois blessé à mort».  
«Ce n'est que l'ombre de mon manteau rouge  
Qui brille si nettement dans l'eau».

Oh, ils chevauchèrent lentement et tristement,  
Sous la lueur de la lune,  
Jusqu'à ce qu'ils arrivèrent à la porte du château de sa mère,  
Et là ils descendirent de cheval.

«Oh! fais mon lit, madame ma mère, dit-il,  
Oh! fais mon lit large et profond!  
Et mets lady Margaret près de moi;  
Nous allons dormir tous deux profondément».

Lord William était mort longtemps avant minuit,  
Lady Margaret était morte longtemps avant l'aurore.  
Que tous les vrais amants qui s'en vont ensemble  
Puissent avoir meilleure fortune qu'eux<sup>44</sup>.

Ailleurs, ce sont des vengeance: deux frères épris de la même fiancée se battent et s'égorgent<sup>45</sup>,  
des femmes jalouses ou trahies empoisonnent ou poignent leurs rivales, comme dans cette ballade  
où une fiancée, abandonnée devant l'autel, tue celle qui lui est préférée.

La fiancée tira un long poignard,  
De sa coiffure brillante,  
Et frappa au cœur la belle Annie,  
Qui ne dit jamais plus une parole.

Le doux William vit la belle Annie pâlir,  
Et s'étonna de ce que cela était;  
Mais quand il vit le cher sang de son cœur,  
Il devint courroucé furieusement.

Il tira sa dague qui était si aiguë,  
Qui était si aiguë et perçante,  
Et la plongea dans la fiancée aux cheveux châains,  
Qui tomba à ses pieds morte.

«Attends-moi, chère Annie, dit-il,  
Attends-moi, ma chérie», s'écria-t-il,  
Puis se mit la dague dans le cœur,

---

<sup>44</sup> *The Douglas Tragedy.*

<sup>45</sup> *Lord Ingram and Child Vyet.*

Et tomba mort à ses côtés<sup>46</sup>.

Parfois ces éperdues s'en prennent à celui qui les trahit. La maîtresse de lord William lui demande une dernière entrevue.

«Si votre amour est changé, dit-elle,  
Et si les choses sont ainsi,  
Du moins, venez, pour l'amour du passé,  
Venez goûter le vin avec moi».

«Je ne resterai pas, je ne puis pas rester,  
Pour boire le vin avec toi;  
Une dame que j'aime bien plus  
M'attend en ce moment».

Il se baissa sur son arçon,  
Pour l'embrasser avant de se séparer;  
Et, avec un poignard aigu et mince,  
Elle lui perça le cœur.

«Chevauche, maintenant, lord William, chevauche,  
Aussi vite que tu peux chevaucher;  
Ta nouvelle amoureuse, près du puits de St-Brannan,  
S'étonnera que tu sois en retard».<sup>47</sup>

Tout ce monde vit, prêt à tuer ou à mourir, constamment. Ces hommes rentrent avec du sang à leur épée ou sur leurs mains.

«Pourquoi votre épée dégoutte-t-elle de sang,  
Edward, Edward!  
Pourquoi votre épée dégoutte-t-elle de sang,  
Et pourquoi allez-vous si triste, Ô?»

«Oh, j'ai tué mon faucon si brave!  
Ma mère, ma mère!  
Oh, j'ai tué mon faucon si brave,  
Et je n'avais que celui-là».

«Le sang de votre faucon n'était pas si rouge,  
Edward! Edward!  
Le sang de votre faucon n'était pas si rouge,  
Mon cher fils, je te le dis, Ô<sup>48</sup>».

Ou encore cette scène:

---

<sup>46</sup> *Sweet William and Fair Annie.*

<sup>47</sup> *Lord William.*

<sup>48</sup> *Edward, Edward.*



Il est allé à la chambre de Margerie,  
Et il a frappé à la porte, Ô;  
«Oh, ouvre, ouvre, lady Margerie,  
Ouvre et laisse-moi entrer, Ô.

Avec ses pieds aussi blancs que la grêle.  
Elle marcha à l'intérieur, Ô,  
Et avec ses doigts longs et effilés,  
Elle laissa entrer le doux Willie, Ô.

Elle se baissa vers ses pieds,  
Pour dénouer les souliers du doux Willie, Ô;  
Les boucles étaient roides de sang,  
Qui avait découlé largement sur elles.

«Quelle vue horrible est ceci, mon amour,  
Est ceci que j'aperçois, Ô?  
Quel est ce sang dont vous êtes couvert?  
Je vous prie, dites-le moi, Ô.

«Comme je venais par les bois, cette nuit,  
Un loup m'a attaqué, Ô;  
Oh! devais-je tuer le loup, Margerie?  
Ou devait-il m'attaquer, Ô?»

«Ô Willie, ô Willie, je crains  
Que tu ne m'aies engendré peine et chagrin;  
L'acte que tu as commis cette nuit  
Sera connu demain matin».<sup>49</sup>

Presque toutes ces aventures se terminent tragiquement, il y a toujours du sang dans les dernières strophes de ces ballades. Ce sont des chants dont la muse est la mort. Quand on lit ces recueils, on ne rencontre que des cadavres. Au-dessus de toute cette poésie plane la joie lugubre des deux corbeaux de la terrible ballade.

Il y avait deux corbeaux perchés sur un arbre,  
Gros et noirs, aussi noirs qu'il est possible;  
Et l'un commence à dire à l'autre:  
«Où irons-nous dîner aujourd'hui?  
Dînerons-nous près de la vaste mer salée?  
Dînerons-nous sous l'arbre au feuillage vert?»

«Viens, je te montrerai un spectacle très doux,  
Une glen solitaire et un chevalier fraîchement tué;  
Son sang est encore tiède sur l'herbe,  
Son épée à demi tirée, ses flèches dans le carquois,  
Et personne ne sait qu'il est étendu là,

---

<sup>49</sup> *Sweet Willie and lady Margerie.*

Sinon son faucon, son chien et sa maîtresse.

«Nous nous poserons sur sa clavicule,  
Nous arracherons ses jolis yeux bleus,  
Nous ferons une tresse de ses cheveux dorés,  
Pour garnir notre nid quand il se dénudera,  
Et le duvet d'or sur son jeune menton,  
Nous en envelopperons nos petits.

Oh! froid et nu sera son lit,  
Quand les orages d'hiver chanteront dans les arbres;  
À sa tête le gazon, à ses pieds une pierre;  
Il dormira, il n'entendra plus les plaintes de la jeune fille;  
Par dessus ses os blanchis, les oiseaux voleront,  
Les daims sauvages bondiront, les renards glapiront.<sup>50</sup>

Les imaginations romanesques, les rêveries poétiques, les superstitions païennes ou chrétiennes du moyen-âge, se mélangent à ces événements, et en accroissent encore l'étrangeté. Les jeunes filles montent au sommet de leur tour quand arrive le chevalier qu'elles aiment<sup>51</sup>. Des amants se réfugient dans les profondeurs vertes des forêts, et y mènent une vie qui fait penser aux exilés de *Comme il vous plaira*<sup>52</sup>. D'autres fois des outlaws ravissent des jeunes filles, et les entraînent dans leurs retraites<sup>53</sup>. Des oiseaux se chargent des messages entre les amants<sup>54</sup>. Lorsqu'un crime est commis, il est miraculeusement révélé. Une maîtresse assassine son amant et jette son corps dans la Clyde. Mais un papegai perché sur un arbre a tout vu.

Ainsi parla le papegai,  
En voltigeant au-dessus de sa tête:  
«Dame, garde bien ta robe verte,  
Garde-la bien de ce sang si rouge».

«Oh, je garderai ma robe verte,  
Je la garderai de ce sang si rouge,  
Mieux que tu ne peux garder ta langue  
Qui bavarde dans ta tête.

Mais descends, ô bel oiseau,  
Ne voltige plus d'arbre en arbre,  
Je te donnerai une cage d'or,  
Et de pain blanc te nourrirai».

«Gardez votre cage d'or, dame,  
Et je garderai mon arbre;  
Car, comme vous avez fait à lord William,

---

<sup>50</sup> *The Twa Corbies.*

<sup>51</sup> *Lord William.*

<sup>52</sup> *The Earl of Douglas and Dame Oliphant; Rose the red and white Lily.*

<sup>53</sup> *Hynde Etin; The bonnie Banks of Fordie; the Duke of Perth's three daughters.*

<sup>54</sup> *The Gay Gos-Hawk.*

Ainsi me feriez-vous.»<sup>55</sup>

Et plus tard il dénonce la coupable. Une sœur, jalouse de sa jeune sœur, la noie. Un joueur de harpe fait, avec la clavicule de la morte, une harpe qu'il tend de trois boucles de sa chevelure dorée; la harpe joue seule et prononce le nom de la méchante sœur<sup>56</sup>. Pendant une veillée mortuaire, une lykewake, auprès du corps d'une jeune fille assassinée, le corps parle pour nommer l'assassin.

Avec les portes entr'ouvertes, et des chandelles allumées,  
Et des torches qui brûlaient clair,  
Le corps fut étendu; jusqu'au calme minuit,  
Ils veillèrent, mais rien n'entendirent.

Vers le milieu de la nuit,  
Les coqs commencèrent à chanter;  
Et à l'heure sombre de la nuit,  
Le corps commença à bouger.

«Oh, qui t'a fait mal, sœur,  
Et a osé ce péché odieux?  
Qui a été assez hardi et n'a pas crain  
De te jeter dans la cascade?»

«Le jeune Benjie a été le premier homme  
À qui j'aie donné mon cœur;  
Il était si hardi et hautain de cœur;  
Il m'a jeté dans la cascade».<sup>57</sup>

La fille du ministre de Newarke accouche en secret et tue ses deux enfants. En rentrant elle rencontre deux enfants qui jouent à la balle; elle leur parle. Ils lui reprochent qu'elles les a tués, et lui disent qu'elle ira en enfer<sup>58</sup>. Les fantômes de ceux qui ont été tués reparaissent<sup>59</sup>. Parfois ce sont de véritables contes de fées. Ce sont des batailles de chevaliers contre des géants ou des monstres<sup>60</sup>. Ce sont des anneaux enchantés. L'amante donne à l'amant, ou l'amant à l'amante, une bague dont les diamants se terniront, si celui ou celle qui l'a donnée est infidèle ou meurt; et un jour la bague s'éteint<sup>61</sup>. Ce sont des jeunes filles enfermées par un sortilège sous la forme d'une bête hideuse, et qui ne seront délivrées que si un chevalier consent à les embrasser<sup>62</sup>. La reine des Fées s'éprend de Thomas le Rimeur, et le garde pendant sept ans, dans des vergers merveilleux; il se réveille un jour au pied de l'arbre où il s'était endormi<sup>63</sup>. Un chevalier ressuscite son amie en lui mettant sur les yeux deux gouttes du sang de St Paul<sup>64</sup>.

---

<sup>55</sup> *Lord William.*

<sup>56</sup> *Binnorie.*

<sup>57</sup> *Young Benjie.*

<sup>58</sup> *The Cruel Mother.*

<sup>59</sup> *The Knight's Ghost; Clerk Saunders; Sweet William's Ghost; Sir Roland.*

<sup>60</sup> *Young Ronald; King Malcolm and Sir Colvine.*

<sup>61</sup> *Hynde Horn; The enchanted Ring.*

<sup>62</sup> *Kemp Owyne.*

<sup>63</sup> *Young Tamlane; Child Rowland and Burd Ellen; Thomas of Ercildoune.*

<sup>64</sup> *Leesome Brand.*

Que ce soit à cause de l'héroïsme, de la superstition ou de la cruauté, lorsqu'on lit un recueil de ces ballades, on est violemment transporté dans une autre vie, qui sans doute a existé, mais qui certainement n'existe plus depuis longtemps. On sent qu'on est dans une vie violente, romanesque, périlleuse, surpassant la nôtre en forfaits et en exploits, mais, à coup sûr, une vie qu'aucun homme moderne n'a vécue, ni vu vivre. On est dans l'histoire ou dans le roman, et, que ce soit l'un ou l'autre, hors de la réalité.

Ces récits, dont la trame est faite d'aventures extraordinaires, sont encore rendus plus archaïques par les broderies dont ils sont couverts. Celles-ci les font ressembler davantage à d'anciennes étoffes, semées d'attributs, historiées de motifs dans le goût d'une autre époque, et brochées d'une profusion d'or et d'argent que notre temps ne comporte plus. Chacun de ces accessoires accentue la date de ces poèmes, et les rejette plus loin de nous. Parfois, cet effet est produit par quelque motif naïf et tout fait. Quand un jeune homme enlève une jeune fille, il monte toujours un cheval gris pommelé, et elle, un cheval blanc comme lait<sup>65</sup>. Lorsque deux amants sont ensevelis l'un près de l'autre, il sort un églantier de la tombe de l'amant et un rosier de celle de la maîtresse.

Lord William fut enseveli dans l'église de Ste-Marie,  
Lady Margaret dans le chœur de Ste-Marie;  
Hors de la tombe de la dame, poussa une rose rouge,  
Et hors de celle du chevalier poussa un églantier.

Et tous deux se rencontrèrent et s'enlacèrent,  
Comme s'ils désiraient être près l'un de l'autre,  
De sorte que tout le monde put connaître clairement  
Qu'ils poussaient de deux amants qui s'étaient chéris<sup>66</sup>.

C'est là un des détails qui reviennent constamment et appartiennent à tous les faiseurs de ballades. Presque toujours, il y a cette prodigalité de métaux et de pierres précieuses, qui indique qu'on est dans le rêve et qu'on puise à des coffres inépuisables. On sent que l'imagination se grise de richesses. Les chevaux sont ferrés d'argent aux pieds de devant, et ferrés d'or aux pieds de derrière; ils portent à la crinière des clochettes d'argent qui tintent à chaque pas<sup>67</sup>. Les jeunes filles lissent leurs cheveux avec des peignes d'argent. On étend des tapis de drap d'or du château à l'église, pour que la fiancée ne marche pas sur le sol<sup>68</sup>. De toutes parts, passent des cortèges de mariage, brillants, vêtus de cramoisi et de vert<sup>69</sup>; tous les cavaliers portent sur le poing un faucon; toutes les dames tiennent une guirlande<sup>70</sup>. Quoi de plus délicatement étincelant que cette description:

Son palefroi était un gris pommelé,  
Je n'ai jamais vu son pareil;  
Comme brille le soleil un jour d'été,  
Cette belle dame elle-même brillait.

Sa selle était d'ivoire pur,  
C'était une vue très belle à voir!

---

<sup>65</sup> *The Douglas Tragedy*.

<sup>66</sup> *The Douglas Tragedy; Prince Robert; Fair Annet*.

<sup>67</sup> *Lord Thomas and Fair Annet; Thomas of Yonderdale; Sweet Willie and Fair Annie*.

<sup>68</sup> *Lord Ingram and Child Vyet*.

<sup>69</sup> *Young Bekie*.

<sup>70</sup> *Lord Ingram and Child Vyet*.

Ornée et raide de pierres précieuses,  
Tout entourées de cramoisi.

Des perles d'Orient, en grande quantité;  
Sa chevelure tombait autour de sa tête;  
Elle chevauchait sur la pelouse de fougères,  
Tantôt elle sonnait du cor, et tantôt chantait.

Les sangles étaient de riche soie,  
Les boucles étaient de béryl,  
Ses étriers étaient de clair cristal,  
Et tout couverts de perles.

Le poitrail était d'acier fin,  
La croupière était d'orfèvrerie,  
La bride était d'or fin,  
De chaque côté, trois clochettes pendaient.

Elle conduisait en laisse trois lévriers,  
Et sept braques couraient à ses pieds;  
Je ne voulais pas me hâter de lui parler,  
Son front était blanc comme un cygne.

Elle portait un cor pendu au col,  
Et au-dessous de sa taille mainte flèche,  
En vérité, mes seigneurs, comme je vous le dis,  
Ainsi était habillée cette belle dame<sup>71</sup>.

Ou bien encore qu'on lise cette jolie peinture, qui transporte dans la fantaisie le fait très simple  
d'une maîtresse à la recherche de son amant.

Oh! je vais chercher un charpentier,  
Pour me construire un navire,  
Et je chercherai de hardis matelots,  
Pour naviguer avec moi sur la mer...

Son père lui fit construire un navire,  
Et le gréa très royalement;  
Les voiles étaient de soie vert pâle,  
Et les câbles de taffetas;

Les mâts étaient faits d'or bruni,  
Et brillaient au loin sur la mer,  
Les bordages étaient richement incrustés  
De nacre et d'ivoire.

À chaque amure qu'il y avait,

---

<sup>71</sup> *Thomas of Ercildoune.*

Pendait une clochette d'argent  
Qui tintait doucement à la brise,  
Ou à la houle enflée de la mer salée<sup>72</sup>.

Les fonds achèvent cette impression. On y aperçoit des paysages irréels. Parfois, ce sont des fabriques fantastiques. C'est, par-delà une mer courroucée, un château avec une haute tour au toit d'étain:

Quand elle vit la tour majestueuse  
Luire claire et brillante,  
Qui se tenait au-dessus des vagues ouvertes,  
Bâtie sur un roc élevé<sup>73</sup>.

Ou bien c'est la façade d'un château féodal:

Il y a un beau château, bâti de chaux et de pierre,  
Oh! n'est-il pas bâti plaisamment?  
Sur le devant de ce beau château,  
Il y a deux unicorns beaux à voir<sup>74</sup>.

Le plus souvent, comme dans les vieilles tapisseries, ce sont des verdure, des fonds de feuillage. Voici le verger où la reine des fées conduit Thomas d'Ercildoune:

Elle le conduisit dans un beau verger,  
Où les fruits croissaient en grande abondance;  
Les poires et les pommes étaient mûres,  
La datte, et aussi le damas;

La figue et aussi les grappes de la vigne;  
Les rossignols reposaient sur leurs nids,  
Les papegais drus commençaient à voler çà et là,  
Et la chanson des grives ne voulait pas cesser<sup>75</sup>.

N'est-ce pas là vraiment un arrière-plan d'ancienne tenture aux frondaisons semées de fruits et d'oiseaux? Ce sont aussi des fonds de forêts, dans lesquelles passent des cerfs, des chasseurs vêtus de vert, l'arc à la main, suivis de leurs bons chiens gris.

Johnie regarda vers l'est, et Johnie regarda vers l'ouest,  
Et un peu au-dessous du soleil;  
Et là il aperçut un cerf brun qui dormait,  
Sous un buisson de genêts.

Johnie tira, et le cerf brun bondit,  
Et il le blessa au flanc,

---

<sup>72</sup> *Fair Annie of Lochryan.*

<sup>73</sup> *Fair Annie of Lochryan.*

<sup>74</sup> *Song of the Outlaw Murray.*

<sup>75</sup> *Thomas of Ercildoune.*

Et, entre l'étang et le bois,  
Ses chiens abattirent la bête fière<sup>76</sup>.

Dans les profondeurs de ces ramées, il y a d'étonnantes évocations de la vie libre que les outlaws menaient dans les grands bois. Quel tableau en quelques strophes que celui-ci, d'une forêt tout animée par les bonds des fauves, et sonore de la détente des arcs.

La forêt d'Ettrick est une belle forêt,  
Il y pousse maint arbre de haute taille;  
Il y a cerf et biche et daine et chevreuil,  
Et de toutes bêtes sauvages grande plenté.

James Boyd prit congé du noble roi,  
Vers la belle forêt d'Ettrick il arriva;  
Quand il descendit la pente de Birkendale,  
Il vit la belle forêt de ses yeux.

Il vit chevreuil et daine et cerf et biche,  
Et de toutes bêtes sauvages grande plenté;  
Il entendit les arcs qui hardiment résonnaient  
Et les flèches qui bruissaient auprès de lui<sup>77</sup>.

Toute cette littérature de ballades est donc, pour le fonds et la forme, en dehors et au-dessus des conditions ordinaires de la vie. On y trouve plutôt la légende et le rêve que l'observation et la réalité. Non-seulement elle parle d'aventures et d'usages que nous ne connaissons plus, mais il est peu probable qu'elle ait été elle-même exactement contemporaine des faits qu'elle célèbre. Elles ont été composées sur des événements qui semblaient extraordinaires, même en ces temps violents, et alors vraisemblablement qu'ils avaient déjà quelque chose de légendaire et de lointain. C'est une littérature héroïque et fabuleuse, qui sort des proportions communes. Elle a été créée, pendant des siècles grossiers où le livre n'existait pas, pour satisfaire le besoin de romanesque qui vit dans les cœurs humains les plus frustes.

C'est là un point important et qu'il était utile de bien dégager, car on ne comprendrait pas autrement pourquoi Burns a si peu goûté cette partie importante de la littérature de sa patrie. Il avait l'âme passionnée, et non romanesque. Il fallait, en tout ce qu'il faisait, qu'il se sentît, entre les mains, de la réalité, quelque chose de présent et d'immédiat. Son éducation littéraire s'était formée à regarder la vie et les gens qui l'entouraient. Son génie était fait d'observation, bien plus que d'imagination. Il avait l'esprit net et pratique, il ne l'avait jamais exercé à se transporter dans d'autres temps. Il ne savait pas vivre parmi d'autres hommes que des hommes réels et vivants.

Aussi son admiration pour les ballades ne tient-elle pas beaucoup de place. Il dit bien: «Il y a une noble sublimité, une tendresse qui fond le cœur, dans quelques-unes de nos anciennes ballades, qui dénotent qu'elles sont l'œuvre d'une maîtresse main<sup>78</sup>». Mais c'est à peu près la seule marque d'enthousiasme que les ballades aient obtenue de lui, et elle date de sa jeunesse. Tandis qu'il savait presque toutes les chansons écossaises, et qu'il était infatigable à recueillir les chansons nouvelles qu'il rencontrait, il semble ne faire aucun cas des ballades et les laisse échapper. Il écrivait à William Tytler

---

<sup>76</sup> *Johnnie of Breadislee*.

<sup>77</sup> *Song of the Outlaw Murray*.

<sup>78</sup> *Common place Book*, Sept. 1785.

de Woodhouselee, grand amateur de vieilles poésies, en lui en envoyant quelques-unes, une lettre qui est très significative à cet égard:

«Je vous envoie ci-inclus un échantillon des vieux morceaux qu'on peut encore trouver parmi nos paysans de l'Ouest. Je possédais jadis bon nombre de fragments pareils, et quelques-uns plus complets, mais, comme je n'avais pas la moindre idée que quelqu'un pût se soucier d'eux, je les ai oubliés. Je considère fermement comme un sacrilège de rien ajouter qui soit de moi pour rétablir les épaves disloquées de ces vénérables vieilles compositions; mais elles ont maintes versions différentes. Si vous n'avez pas déjà vu celles-ci, je sais qu'elles flatteront vos sentiments calédoniens qui sont dans le bon vieux style<sup>79</sup>.»

Il y a, dans ces derniers mots, l'indulgence qu'on a pour une manie inoffensive. Plus tard, dans sa correspondance avec Thomson, il le dissuade d'admettre dans son recueil une des plus célèbres ballades, celle même qui avait fourni le sujet de la tragédie de *Douglas*:

«Je suis inflexiblement pour exclure *Gil Morice* en entier. Il est d'une maudite longueur qui fera faire une grande dépense d'impression; l'air lui-même ne se chante jamais; une ou deux bonnes vieilles chansons en tiendront bien la place<sup>80</sup>.»

Pour faire contraste, il n'y a qu'à rapprocher la façon dont Gray parlait de cette même ballade, et comparer son enthousiasme à la froideur de Burns. «Je me suis procuré la vieille ballade écossaise sur laquelle *Douglas* est fondé; elle est divine et aussi longue que d'ici (Cambridge) à Aston, ne l'avez-vous jamais vue? Les meilleures règles d'Aristote y sont observées, d'une manière qui prouve que l'auteur n'avait jamais lu Aristote. Vous pouvez en lire les deux tiers sans deviner de quoi il s'agit, et cependant, quand vous arrivez à la fin, il est impossible de ne pas comprendre l'histoire tout entière.<sup>81</sup>» On sent toute la différence.

Dans ces dispositions, il n'est pas étonnant que Burns ait peu imité les ballades et que leur influence soit très faiblement marquée dans son œuvre. À peine çà et là une imitation, comme *Lady Mary Ann* ou *Lord Gregory*. On n'en compterait pas plus d'une demi-douzaine, pas même autant peut-être. La façon dont elles sont faites est encore plus instructive que leur rareté. Toute la partie narrative, toute la partie pittoresque ou merveilleuse, en un mot, tout ce qui est d'un autre temps, est supprimé. Il n'y a de conservé que la partie de sentiment, laquelle est de toutes les époques. *Lord Gregory* est emprunté à une très dramatique et très belle ballade intitulée: *La jolie fille de Lochryan*. Il suffit de comparer les deux morceaux pour voir ce que Burns a conservé du modèle.

La ballade, telle qu'on la trouve dans le recueil de Herd, publié en 1769, et par conséquent bien connu de Burns, s'ouvre par les plaintes d'une jeune fille abandonnée par Lord Gregory. Elle veut aller à sa recherche, et elle se fait construire un navire, dont la peinture a la somptuosité de couleur habituelle.

Alors, elle a fait construire un beau navire.  
Il est tout couvert de perle,  
Et à chaque amure  
Pendait une sonnette d'argent.

La pauvre abandonnée part sur la mer pour chercher Lord Gregory, en quelque lieu qu'il se trouve. Quelque chose de l'inattendu des anciennes navigations apparaît. Elle rencontre un rude rôdeur de mers qui lui demande:

<sup>79</sup> To William Tytler of Woodhouselee, Aug. 1787.

<sup>80</sup> To G. Thomson, Sept. 1793.

<sup>81</sup> Cité dans *the Ballad Minstrelsy of Scotland*, publiée par M. Ogle, dans l'Introduction historique qui précède la ballade.



«Ô, es-tu la Reine elle-même,  
Ou une de ses trois Maries,  
Ou bien es-tu la fille de Lochryan,  
Cherchant son cher Gregory»?

«Ô, je ne suis pas la Reine elle-même,  
Ou une de ses trois Maries,  
Mais je suis la fille de Lochryan,  
Cherchant son cher Gregory».

Et le rude rôdeur, touché sans doute, lui montre une tour recouverte d'étain où se tient Lord Gregory. Elle y aborde, et agite l'anneau sur la barre de fer tordu qui tenait lieu autrefois de marteau aux portes. Elle le supplie ainsi:

«Ô, ouvre, ouvre, aimé Gregory,  
Ouvre et laisse-moi entrer.  
Car je suis la fille de Lochryan,  
Bannie de tous les siens».

Mais la méchante mère de Lord Gregory lui répond de l'intérieur, en imitant la voix de son fils, et lui demande, pour lui prouver qu'elle est bien la fille de Lochryan, de lui dire ce qui s'est passé entre eux deux. La pauvre fille répond d'une façon touchante, en des strophes où le souvenir des jours passés se mêle à l'angoisse présente.

«Ne te souviens-tu pas, aimé Gregory,  
Comme nous étions assis, au moment du vin,  
Que nous échangeâmes nos anneaux de nos mains,  
Et que le meilleur était le mien?

Car le mien était de bon or rouge,  
Mais le tien était d'étain;  
Et le mien était vrai et fidèle,  
Et le tien était faux dedans.

Et ne te souviens-tu pas, aimé Gregory,  
Comme nous étions assis sur la colline,  
Que tu m'as enlevé ma virginité,  
Très durement, contre mon vouloir.

Maintenant, ouvre, ouvre, aimé Gregory,  
Ouvre et laisse-moi entrer,  
Car la pluie pleut sur mes bons vêtements,  
Et la rosée coule sur mon menton.»

La méchante femme lui redemande d'autres preuves, comme si celles-là ne suffisaient pas. Et la pauvre demoiselle, découragée, l'âme navrée, renonce à la convaincre.

Alors elle s'est retournée:

«Puisqu'il en est ainsi,  
Puisse aucune femme qui a porté un fils  
N'avoir jamais un cœur si plein d'angoisse.

Abaissez, abaissez ce mât d'or,  
Dressez un mât de bois,  
Car il ne convient pas à une dame délaissée  
De naviguer si royalement.»

Elle s'éloigne. Le fils s'éveille, et raconte à sa mère qu'il a rêvé que la fille de Lochryan était à la porte. La mère lui dit qu'en effet elle était là il y a une heure, et qu'il peut continuer à dormir. Le fils repousse la méchante femme qui ne l'a pas laissée entrer. Et la fin de la pièce a toute la fantaisie romantique et touchante qui est le charme de ces ballades.

«Faites-moi seller le noir, dit-il,  
Faites-moi seller le bai brun,  
Faites-moi seller le cheval le plus vite,  
Qui est dans toute la ville.»

Or, dans la première ville où il arriva,  
Les cloches sonnaient,  
Et la seconde ville où il arriva  
La morte y arrivait.

«Déposez, déposez ce corps aimable,  
Déposez-le, laissez-moi voir  
Si c'est la fille de Lochryan  
Qui est morte par amour pour moi.»

Et il prit son petit couteau  
Qui pendait à sa basque,  
Et il a fendu le linceul,  
Une longueur d'aune ou davantage.

Et d'abord il baisa sa rouge joue,  
Et puis il baisa son menton,  
Et puis il baisa ses lèvres rosées  
Où il n'y avait plus d'haleine.

Et il a pris son petit couteau,  
Avec un cœur qui était tout navré,  
Et il s'est donné une blessure mortelle,  
Et il ne parla jamais plus un mot.

Quelles que soient les naïvetés d'un pareil morceau, quels que soient les accroc et les raccords grossiers qu'on trouve dans cette vieille étoffe et qui sont le fait des transmissions successives, il y a là une poésie simple, pleine de couleur et d'émotion.

Que reste-t-il de ce rêve dans Burns? Presque rien. Tout ce que cette navigation du début a d'étrange et de pittoresque, ces visions de mer et de vieux châteaux, qui rappellent les ruines qu'on voit

sur tant de promontoires écossais, cette poursuite douloureuse de la fin, tout a disparu. Il a supprimé la partie imaginative, le récit, en réalité ce qui constitue la ballade. Il n'a conservé que la partie de sentiment, qui est de tous les temps, le cri de la femme chassée de la maison paternelle, qui vient frapper à la porte du séducteur. En un mot, il a transformé la ballade en une simple chanson.

«Oh! sombre, sombre est cette heure de minuit,  
Et bruyant le mugissement de la tempête,  
Une femme errante, désolée, cherche ta tour,  
Ouvre ta porte, Lord Gregory.

Une exilée du château paternel,  
Et cela pour t'avoir aimé;  
Montre-moi du moins quelque pitié,  
Si ce ne peut être de l'amour.

Lord Gregory, ne te rappelles-tu pas le bosquet  
Sur les bords charmants de l'Irwin,  
Où, pour la première fois, j'avouai cet amour virginal  
Que longtemps, longtemps, j'avais nié.

Que de fois m'as-tu promis et juré  
Que tu serais pour jamais à moi;  
Et mon pauvre cœur, lui-même si sincère,  
N'a jamais soupçonné le tien.

Dur est ton cœur, Lord Gregory,  
Et ta poitrine est un roc;  
Foudres du ciel, qui me frôlez en passant,  
Oh! ne me donnerez-vous pas le repos?

Vous, tonnerres, ramassés dans le ciel,  
Voyez la victime qui s'offre à vous!  
Mais, épargnez-le, pardonnez à mon faux ami  
Ses torts envers le ciel et envers moi<sup>82</sup>.»

À coup sûr, cette chanson est touchante aussi. Elle est moins brutale, plus riche en nuances de sentiment, d'une psychologie plus subtile et plus délicate, que le passage analogue de la ballade. Mais c'est tout ce qui en reste. On a beau dire que, dans le cas présent, Burns était lié par les nécessités du recueil de Thomson. C'est assez qu'il n'ait été inspiré par les ballades populaires que dans cette mesure pour montrer qu'il les goûtait peu, et qu'elles n'ont pas été une des sources de sa poésie.

Cela est d'autant plus significatif que, d'un bout à l'autre du XVIII<sup>e</sup> siècle, ces ballades ont été l'objet de nombreuses imitations dont quelques-unes sont des chefs-d'œuvre. Dès le commencement du siècle, avant même l'article d'Addison sur *Chevy Chase*, et le recueil d'Allan Ramsay, lady Wardlaw composait la fameuse ballade de *Hardyknute*. Lady Wardlaw fut, avec lady Grizzel Baillie, au début de cette lignée de femmes poètes qui, passant par Mrs Cockburn, Miss Jane Elliot, Miss Blamire, la misérable Jane Glover, Miss Cranston, qui devint Mrs Dugald Stewart, Miss Hamilton, lady Anne Barnard, aboutit à la baronne de Nairne et à Miss Joanna Baillie. En 1723, David Mallet, qui s'appelait

---

<sup>82</sup> Lord Gregory.

alors Malloch et n'avait pas encore changé son nom écossais en nom anglais, écrivait sa jolie ballade de *William et Margaret*. Vers 1748, William Hamilton composait sa ballade *Les bords du Yarrow*, qui a bien la saveur des anciennes poésies. En 1755, John Home tirait de la ballade de *Gil Morice* le sujet de sa tragédie de *Douglas*. En 1770, paraissait, dans les poésies du pauvre Michael Bruce, la ballade de *Sir James*. Vers 1775, Julius Mickle publiait sa ballade de *Cumnor-Hall*, qui a inspiré à Walter Scott le roman de *Kenilworth*. Ainsi, avant Burns et tout autour de lui, les imitations d'anciennes poésies foisonnaient. Elles ne rendent pas toujours la couleur, l'âpre accent et la forte simplicité de leurs modèles. Le XVIII<sup>e</sup> siècle n'était pas fait pour réussir dans ces qualités. Ce qu'elles imitaient surtout était le romanesque, et elles le transformaient parfois étrangement. Mais elles conduisaient vers le moment où ces anciennes ballades devaient fournir leur influence entière, et agir aussi par leur élément pittoresque et martial. Le petit garçon boiteux que Burns avait vu à Édimbourg devenait un jeune homme. Il allait entreprendre ses courses à cheval, le long des bords, recueillant dans les fermes, dans les huttes de bergers, sous les bois, au coin des feux de tourbe, des fragments de ballades et de légendes. La *Minstrelsy des Borders* allait être publiée en 1802, huit ans après la mort de Burns. Et la poésie tout entière de Walter Scott, avec son pittoresque brillant, son accent guerrier, son bruit d'armes, son allure martiale, quelque chose qui sent l'action et l'ardent, est sortie de la *Minstrelsy*. Les ballades ont trouvé, dans *Le chant du Dernier Ménéstrel* et dans *Rokeby*, leur point culminant, et aussi leur point d'arrêt. Burns a donc vécu au milieu d'elles, au milieu des imitations qu'elles inspiraient. S'il ne s'est pas prévalu d'elles pour y trouver un motif sur lequel exercer son génie, c'est que son goût ne l'y portait pas. Nous en avons vu les raisons.

## II. LES VIEILLES CHANSONS.<sup>83</sup>

Si on a dit justement que l'Écosse avait autant de ballades que l'Espagne<sup>84</sup>, on pourrait dire, avec autant de vérité, qu'on y chante autant de chansons qu'en Italie. L'Écosse semble avoir été, de tout temps, une nation musicale. Le soutien des chansons, la musique, y tient partout sa place dans la vie populaire. Elle en accompagne tous les actes. Aux baptêmes, aux mariages, à toutes les réunions joyeuses, éclatent, avec les cornemuses, le *failte*, c'est-à-dire, le salut de bienvenue<sup>85</sup>; ou le *pibroch*, l'air martial qui rassemble le clan. Aux funérailles, le *coronach* gémit l'air des lamentations, si triste et si désespéré que Tennyson n'a pas trouvé d'autre mot pour rendre les sanglots suprêmes du cygne expirant<sup>86</sup>. Jadis la musique s'intercalait encore dans les intervalles de ces faits marquants, où elle intervient chez tous les peuples. Les villes avaient des joueurs de cornemuses, qui parcouraient les rues le matin et le soir<sup>87</sup>. Ce n'était pas une chose rare que les fermiers, pour exciter l'ardeur de leurs moissonneurs, leur adjoignissent un cornemusier, qui jouait tandis que les faux se démenaient dans les épis; il avait une part de moissonneur<sup>88</sup>. On rentrait la récolte au son des violons. Les concours de cornemuse étaient fréquents. Les chemins étaient parcourus par des musiciens ambulants<sup>89</sup>. Encore aujourd'hui, il est impossible de faire un voyage en Écosse sans en rapporter une vive impression musicale. Parmi les souvenirs qui nous en sont restés, deux des plus frappants sont celui d'une soirée d'été où, dans la grande rue d'Ayr, deux cornemusiers jouaient de vieux airs en marchant vite de long en large; celui de quelques heures solitaires, passées au haut de Calton Hill à voir le crépuscule descendre sur les fumées d'Édimbourg, tandis que le pibroch montait d'en bas, perçant tous les bruits confus de la cité, semblable au grillon de la vaste nuit.

Sur cette végétation de musique, se sont posées une quantité bien plus grande de chansons, car souvent elles se sont abattues à quatre ou cinq sur un seul air, comme des oiseaux sur une branche. Elles se sont ainsi multipliées à l'infini<sup>90</sup>. Le pays entier en est sonore. Tout le monde y chante. Le principal Shairp, qui a laissé lui-même quelques douces mélodies et surtout a écouté les mélodies de sa contrée avec un cœur attendri, a heureusement décrit cette universalité de chansons. «Jusqu'à une époque très récente, l'air entier de l'Écosse, parmi le peuple des campagnes, était parfumé de chansons. Vous entendiez la laitière chanter une vieille chanson, en trayant les vaches dans le pré ou dans l'étable; la ménagère vaquait à son travail ou filait à son rouet, avec un *lilt* sur les lèvres. Vous pouviez entendre, dans un glen des Hautes-Terres, quelques moissonneuses solitaires chanter, comme celle que Wordsworth a immortalisée. Dans les champs des Basses-Terres, à la moisson, tantôt l'un, tantôt l'autre des faucheurs prenait une mélodie vieille comme le monde, et toute la bande éclatait en un chorus bien connu. Le laboureur en hiver, en retournant le gazon vert, faisait passer le temps en bourdonnant ou en sifflant un air; même le tisserand, quand il poussait la navette entre les fils, adoucissait par une chanson le dur bruit. Jadis, la chanson était le grand amusement des paysans,

---

<sup>83</sup> Les recueils de chansons écossaises sont très nombreux; nous avons fait, au point de vue littéraire, usage du *Book of Scottish Song*, by Alexander Whitelaw; et du recueil intitulé: *The Songs of Scotland, chronologically arranged*, publié par Cassell, Petter and Galpin. – Voir aussi le volume de R. Chambers, *The Songs of Scotland Prior to Burns*, et, si l'on veut descendre aux éléments les plus simples: *The Popular Rhymes of Scotland*. – Pour l'étude des chansons et de leur importance sociale, lire *The Ballads and Songs of Scotland*, by J. Clark Murray – et *Scottish Life and History in Song and Ballad*, by W. Gunnuyon.

<sup>84</sup> Prescott. *Essais de Biographie et de Critique*; l'essai sur *Les Chants de l'Écosse*.

<sup>85</sup> Voir sur le sens de ces mots, le livre de Logan, *The Scottish Gaels*, t. II. p. 285.

<sup>86</sup> Tennyson. *The Dying Swan*.

<sup>87</sup> Walter Scott. *Minstrelsy of the Scottish Borders*, p. 61.

<sup>88</sup> *Northern Rural Life in the Eighteenth Century*, chap. XVIII, p. 143.

<sup>89</sup> Voir J. Clark Murray. *The Ballads and Songs of Scotland*, p. 188.

<sup>90</sup> J. Clark Murray. *The Ballads and Songs of Scotland*, p. 191.

lorsque par les soirs d'hiver, ils se réunissaient pour les veillées du hameau, au foyer les uns des autres. Tel a été l'usage de l'Écosse pendant des siècles.<sup>91</sup>»

Ce n'est là qu'un résumé élégant et un peu académique de ce bruissement de chansons par tout le pays. Veut-on un exemple particulier, et autrement pénétrant, de ce que pouvaient être, même en des temps proches de nous, l'influence et les bienfaits de la chanson en Écosse? C'est un passage emprunté à un livre navrant, les souvenirs de William Thom d'Inverarie, un pauvre tisserand, qui fut lui-même un poète, et qui mourut de misère, en 1850, après une vie affreuse de labeur et de famine, dont le récit mouille les yeux. Il parle de chansons populaires, de celles de Burns, du berger d'Ettrick, c'est-à-dire de James Hogg, alors dans tout l'éclat de sa production, et de Tannahill, qui avait été tisserand. Il les montre voltigeant au-dessus des métiers. Il y a dans ces lignes un tableau de misère et un hommage de gratitude qui sont d'une grande éloquence. C'est une page qu'on peut lire avec soin, car elle en apprend beaucoup sur la vie morale des plus pauvres classes en Écosse. «Comme elles résonnaient, s'écrie-t-il, au-dessus du fracas d'un millier de métiers! Laissez-moi proclamer ce que nous devons à ces esprits de la chanson, quand ils semblaient aller de métier en métier, soutenant les découragés. Quand la poitrine est remplie de tout autre chose que d'espérance et de bonheur, que le refrain salubre et vigoureux éclate: *Un homme est un homme malgré tout*, et le tisserand surmené reprend cœur... Qui osera mesurer l'influence de ces chansons? Pour nous, elles servaient de sermons. Si l'un de nous avait été assez hardi pour entrer dans une église, il en eût été expulsé par décence. Ses vêtements misérables et curieusement rapiécés auraient disputé l'attention des auditeurs à l'éloquence ordinaire de l'époque. Les cloches de l'église ne sonnaient pas pour nous. Les poètes en vérité étaient nos prêtres; sans eux, les derniers débris de notre existence morale auraient disparu. La chanson était la goutte de rosée qui s'assemblait pendant les longues nuits découragées, et qui était fidèle à briller aux premiers rayons du soleil. Vous auriez pu voir le *Vieux Robin Gray* faire venir des larmes à des yeux qui pouvaient rester secs dans le froid et la faim, dans la fatigue et la souffrance».<sup>92</sup>

Non-seulement tout le monde chante des chansons, mais tout le monde en compose. La chanson est devenue une façon commune d'exprimer ses sentiments. Chacun s'en sert. Depuis les rois comme Jacques V<sup>93</sup>, et les gentilshommes de haut vol comme Montrose<sup>94</sup>, jusqu'aux paysans et aux savetiers, et, pour employer une image de Burns, depuis ceux qui sont la plume au bonnet de la société jusqu'à ceux qui sont les clous à ses souliers<sup>95</sup>, tous écrivent leur chanson. De la part des médecins, des révérends, des avocats, des maîtres d'école, cela est après tout, peu surprenant. Ces professions sont cultivées. Mais il est incroyable jusqu'à quels infimes métiers il faut descendre pour épuiser, que dis-je, pour dresser la liste de ceux qui ont contribué à l'anthologie écossaise. Un matelot comme Falconer, un savetier comme Andrew Sharpe, un bedeau comme Andrew Scott, un sonneur comme Dugald Graham, ont écrit des chansons aussi délicates que les plus savants<sup>96</sup>. Il n'est pas jusqu'à un bandit comme Macpherson qui, à la veille d'être pendu, n'ait mis ses adieux en une chanson dont les refrains ont été repris par Burns.<sup>97</sup> Et ce qu'il y a de plus remarquable, c'est que les chansonniers les plus illustres de l'Écosse, je ne dis pas sortent des rangs les plus humbles, mais y vivent<sup>98</sup>. En mettant à part Burns qui éclipse les autres, on rencontre dans l'histoire de la chanson écossaise, des noms comme de ceux de Ramsay qui fut coiffeur, et de Fergusson, un pauvre commis; de Tannahill qui

<sup>91</sup> Shairp *Aspects of Poetry*, chap. VII, p. 199.

<sup>92</sup> *Rhymes and Recollections of a Hand-loom Weaver*, by William Thom, page 8.

<sup>93</sup> *The Gaberlunzie Man; the Jolly Beggars*.

<sup>94</sup> *My dear and only Love*.

<sup>95</sup> *To Charles Sharpe* 22<sup>nd</sup> April 1791.

<sup>96</sup> On trouvera les chansons de ces poètes dans le recueil de Whitelaw, *The Book of Scottish Song*. – Voir aussi les noms donnés dans *The Peasant Poets of Scotland*, by Henry Shanks – et les petites notices biographiques qui se trouvent dans le recueil de chansons plus récentes, intitulé *Whistle Binkie*.

<sup>97</sup> *Macpherson's Farewell*. Voir, sur la chanson de ce bandit, la note de Chambers dans son édition de Burns, p. 213.

<sup>98</sup> Voir W. Gunnayon. *Scottish Life and History in Song and Ballad*, p. 10.

était tisserand, et de James Hogg qui était berger. Cette origine populaire est même ce qui distingue le recueil des chansons écossaises de celui des chansons anglaises; celles-ci sont presque toutes dues à de véritables littérateurs<sup>99</sup>. Les femmes elles-mêmes s'en mêlaient. Quelques-unes des plus célèbres et des plus touchantes chansons leur sont dues. *Les Fleurs de la Forêt* sont de Miss Jane Eliot; le *Vieux Robin Gray*, dont parlait tout à l'heure Thom d'Inverarie, est de lady Anne Barnard; les vers mélancoliques que Burns se récitait à lui-même à Dumfries sont de lady Grizzel Baillie, sans parler des chansons de Miss Jenny Graham, de Miss Christian Edwards, de miss Cockburn, de miss Ann Home, de miss Cranstoun, de lady Nairn, et de bien d'autres. Il faut observer, pour comprendre la portée de ce fait, qu'aucune de ces femmes n'est une femme littéraire, comme M<sup>rs</sup> Felicia Hemans, Lætitia Landon, ou Elizabeth Barrett Browning. Elles ont écrit des chansons par hasard, comme cela arrivait à des ouvriers et à des paysans, parce que tout le monde en écrivait; et quelques-unes se sont trouvées être immortelles.

Si nous voulons avoir une preuve particulière de ce fait, jetons un coup d'œil sur la vie de Burns. N'y trouvons-nous pas, dans toutes les classes et à toutes les époques, une succession de faiseurs de chansons? À Mauchline, ce ne sont de toutes parts que d'humbles poètes: c'est David Sillar, le maître d'école d'Irvine; William Simpson, un autre maître d'école à Ochiltree; c'est le brave Lapraik, le fermier dont on chantait les chansons aux veillées d'hiver<sup>100</sup>. N'est-ce pas parce qu'il avait entendu de lui une jolie chanson d'affection conjugale, que Burns, sans le connaître, lui a écrit sa première épître? Et les strophes où il lui raconte à quelle occasion il a entendu parler de lui, n'en disent-elles pas beaucoup sur les habitudes des paysans écossais, ne confirment-elles pas pleinement le passage du principal Shairp?<sup>101</sup>

Le Mardi-Gras nous tînmes une veillée,  
Pour bavarder et tricoter des bas;  
Il y eut grand rire et grand jeu,  
Vous n'en doutez pas;  
À la fin, on se mit de tout cœur  
À chanter des chansons.

On en chanta une, parmi le reste,  
Qui me plut par dessus les autres;  
Elle était adressée par un bon mari  
À une chère femme;  
Elle remuait les cordes du cœur dans la poitrine,  
Et les faisait vivre<sup>102</sup>.

J'ai à peine jamais entendu si bien décrit  
Ce que les cœurs généreux, virils, éprouvent;  
Je pensai: «Ceci serait-il de Steel,  
Ou l'œuvre de Beatie?»  
Ils me dirent que c'était d'un vieux brave homme  
D'auprès de Muirkirk.

<sup>99</sup> Lire, pour saisir cette différence, la liste des noms des auteurs, dans les deux volumes de Ch. Mackay, *The Book of English Songs*, et *The Book of Scotch Songs*.

<sup>100</sup> Voir, sur ces personnages, *The Contemporaries of Burns and the most Recent Poets of Ayrshire, with selections from their writings*, edited by James Paterson.

<sup>101</sup> *Epistle to Lapraik*.

<sup>102</sup> Cette chanson se trouve dans le volume *The Contemporaries of Burns*. Elle se trouve, un peu corrigée, probablement par Burns, dans le *Scots Musical Museum* de Johnson. Elle est aussi dans le recueil plus accessible de Whitelaw.

Cela me fit grand plaisir de l'apprendre,  
 Je m'informai de lui,  
 Et tous ceux qui le connaissaient déclarèrent  
 Qu'il avait un génie,  
 Que personne ne le surpassait, que peu l'approchaient,  
 Tant il était beau.

À Édimbourg, les auteurs de chansons ne se comptent plus dans le monde littéraire. Les gens les plus grands en composent, le D<sup>r</sup> Blacklock, le D<sup>r</sup> Beattie, Blair. Plus bas, c'est James Tytler, John Marsterston; Creech, le libraire, le sec petit Creech lui-même s'en mêle. Dans les voyages de Burns, nous le voyons aller rendre hommage au Rév. John Skinner, une des gloires de la chanson écossaise, le célèbre auteur de *Tullochgorum*, les délices de Burns<sup>103</sup>. Le duc de Gordon en écrit aussi<sup>104</sup>. À Dumfries, c'est un gentilhomme campagnard, comme John Riddell, un acteur ambulant, comme Turnbull<sup>105</sup>. Les femmes sont plus surprenantes encore. Dans la haute société d'Édimbourg, nous trouvons Mrs Cockburn, l'auteur des *Fleurs de la Forêt*, que Burns a fait insérer par Thomson dans son recueil: Les «*Fleurs de la Forêt* sont un charmant poème, et devraient être, doivent être mises sur les notes; mais, bien que hors des règles, les trois stances commencent: *J'ai vu le sourire de la Fortune trompeuse* sont dignes d'une place, ne fût-ce que pour immortaliser leur auteur, une vieille dame de ma connaissance, en ce moment vivant à Édimbourg»<sup>106</sup>. Près d'elle, Miss Cranstoun qui allait devenir la seconde femme de Dugald Stewart. Dans la bourgeoisie moyenne, nous trouvons Clarinda; dans la province, des dames comme Maria Riddell. Une fille de ferme envoie des vers à Burns<sup>107</sup>. Ce n'est pas tout. Il y a, dans les anthologies écossaises, une douce et charmante chanson qui commence ainsi:

Venant par les collines de Kyle,  
 Parmi la jolie bruyère fleurie,  
 Là, j'ai rencontré une jolie fillette  
 Qui gardait ses brebis rassemblées<sup>108</sup>.

Burns se charge de nous apprendre qui en était l'auteur. «Cette chanson est la composition d'une Jane Glover, une fille qui n'était pas seulement une prostituée, mais aussi une voleuse, et qui, à l'un ou l'autre de ces deux titres, a visité la plupart des maisons de correction de l'ouest. J'ai recueilli cette chanson de ses propres lèvres, tandis qu'elle traversait le pays, en compagnie d'un malandrin, faiseur de tours»<sup>109</sup>. Et tous ces personnages ne sont que ceux qui traversent la correspondance incomplète d'un homme qui a peu vécu!

Dans cette atmosphère saturée de chansons, serait-il possible que Burns ait grandi, vécu, sans en profiter? Serait-il possible que, comme pour les ballades, il les ait entendues sans les goûter, qu'il les ait connues sans les imiter, qu'il n'ait pas trouvé à cueillir une feuille verte sur cette branche touffue de la littérature populaire?

<sup>103</sup> Voir, sur cette rencontre, *The Life and Times of the Rev John Skinner*, by the Rev William Walker, chap. VIII.

<sup>104</sup> *To James Hay*, Nov 6<sup>th</sup> 1787.

<sup>105</sup> *To G. Thomson*, 29<sup>th</sup> oct. 1793 et *The Contemporaries of Burns*, p. 92.

<sup>106</sup> *To G. Thomson*, July 1793.

<sup>107</sup> Voir sa biographie et ses vers, dans *The Contemporaries of Burns*, p. 78-92, et la lettre de Burns *to Mrs Dunlop*, Sept. 6<sup>th</sup> 1789.

<sup>108</sup> Cette chanson se trouve dans *The Contemporaries of Burns*, dans le *Museum* de Johnson, et dans le recueil de Whitelaw.

<sup>109</sup> *Notes in an interleaved copy of Johnson's Scots Musical Museum*.



On pourrait à l'avance affirmer que sa position à l'égard des chansons a dû être toute différente. Ce ne sont plus ici des aventures rétrospectives et exceptionnelles. Les chansons, étant l'explosion du sentiment, lequel est sans cesse le même, sont toujours des contemporaines, les chansons populaires surtout, qui généralement expriment un sentiment simple. Sauf l'orthographe, une chanson d'amour du XVI<sup>e</sup> siècle peut servir à un amoureux d'aujourd'hui. Avec sa vigueur de pensée qui faisait toujours porter sa poésie sur la substance des choses, Wordsworth a bien marqué cette différence entre les deux modes de poésie populaire. Lorsqu'il aperçut dans un champ la fille solitaire des Highlands qui, tout en coupant et en liant le grain, chantait pour elle-même un chant mélancolique, si bien que la mélodie emplissait le val profond, il marqua nettement le caractère des ballades et des chansons.

Personne ne me dira-t-elle ce qu'elle chante?  
 Peut-être ces vers plaintifs s'épanchent-ils  
 Pour d'anciens malheurs éloignés,  
 Et des batailles du temps jadis;  
 Ou bien est-ce un chant plus humble,  
 Matière familière d'aujourd'hui —  
 Un chagrin, un deuil, une peine naturels,  
 Qui ont existé, et peuvent exister encore.<sup>110</sup>

Avec les chansons, Burns était sur son terrain. Elles lui parlaient de choses qu'il avait ressenties ou qu'il avait vues circuler autour de lui. Il devait trouver en elles quelque chose de la vie actuelle, réelle, présente, telle qu'il l'aimait, la voyait et la rendait. Il devait les aimer, par suite des mêmes tendances d'esprit qui le rendaient indifférent aux ballades.

Mais ce ne sont là que des hypothèses. Les faits valent mieux. Les voici. Les chansons populaires ont été pour Burns une passion de toute la vie. Enfant, il les avait entendu chanter par sa mère, il en avait été bercé. Son premier amour fut en partie inspiré par elles, car il aima la première fillette qu'il ait aimée, la petite moissonneuse, parce qu'elle chantait doucement. Sa première composition poétique fut une chanson qu'il composa sur un *reel* favori de cette fillette<sup>111</sup>. Plus tard, ce fut avec un recueil de chansons qu'il commença à former son goût littéraire:

«La collection de chansons était mon vade mecum. Je m'absorbais dans cette lecture lorsque je conduisais mon chariot ou que j'allais au travail, chanson par chanson, vers par vers, notant soigneusement ce qui était vraiment tendre et sublime, de l'affectation et du clinquant»<sup>112</sup>.

Sa première ambition littéraire fut d'écrire une chanson en l'honneur du pays écossais:

Je formai alors un vœu, je me rappelle son pouvoir,  
 Un vœu qui, jusqu'à ma dernière heure,  
 Soulèvera puissamment ma poitrine,  
 C'est que, pour l'amour de la pauvre vieille Écosse  
 Je puisse faire un plan ou un livre utile,  
 Ou tout au moins, chanter une chanson<sup>113</sup>.

<sup>110</sup> *The Solitary Reaper*.

<sup>111</sup> *Autobiographical Letter to Dr Moore*.

<sup>112</sup> *Autobiographical Letter to Dr Moore*.

<sup>113</sup> *Epistle to the Guidwife of Wauchope House*.

Ses premières amours s'exhalèrent naturellement en chansons; elles furent, pour lui aussi, une façon toute prête de rendre ce qu'il éprouvait. «Il faut que vous sachiez que toutes mes premières chansons d'amour furent l'expression d'une passion ardente»<sup>114</sup>. Bien qu'il n'ait écrit que relativement peu de chansons pendant la première partie de sa vie, tous les événements importants qui la traversèrent y sont représentés, tant elles étaient chez lui l'expression inévitable des émotions.

Il ne cessa jamais de s'occuper de cette forme de la littérature populaire. Lorsqu'il parcourut l'Écosse, il se fit un devoir d'aller visiter chacun des endroits rendus célèbres par les vieilles poésies. Celles-ci, étant l'œuvre du peuple et par conséquent d'une inspiration très particulière et souvent toute locale, contiennent un grand nombre de noms de localités. Elles répandent sur tout le pays le charme que les passions humaines donnent, aux yeux des hommes, aux pierres oubliées et à l'insensible nature où elles ont frémé. Dans le recueil de Whitelaw, qui contient douze cents chansons environ, on n'en relève pas moins d'un dixième dont les titres sont des noms d'endroits: *Sur les bords sinueux de la Nith, les Bouleaux d'Invermay, le Moor de Culloden, Hélène de Kirkconnel, le Château de Roslin, la Rose d'Annandale, le Buisson au-dessus de Traquair, les Gorges tristes de Yarrow, le Vallon de Glendochart, Là où le Quair coule doucement, sur les Talus sauvages du Calder*, etc. Sans compter les chansons où les localités, sans former le titre, sont contenues dans le texte. Toutes les rivières et tous les ruisseaux d'Écosse s'y trouvent, et aussi des montagnes, des collines, des lochs, des gorges. On tirerait de cette anthologie une géographie complète de l'Écosse, tant elle est drument semée d'endroits célèbres. Ce sont eux que Burns alla visiter.

«Je suis un tel enthousiaste des vieilles chansons que, au cours de mes différentes pérégrinations à travers l'Écosse, j'ai fait un pèlerinage à chaque endroit particulier où une chanson populaire a pris naissance, *Lochaber et les Coteaux de Ballendaen* exceptés. En tant qu'il m'a été possible d'identifier la localité, soit d'après le titre de l'air, soit d'après le contenu de la chanson, j'ai été faire mes dévotions au sanctuaire particulier de toutes les muses écossaises»<sup>115</sup>.

Il devait augmenter lui-même la liste de ces pèlerinages. Il est impossible maintenant de passer près des pentes de Ballochmyle, près de l'endroit où l'Afton coule encore doucement, comme s'il se souvenait de la prière du poète, près des bords où l'Ayr baise sa rive de gravier, près des cascades d'Aberfeldy, ou des bois de Craigie-Burn, sans aller, comme lui, rendre hommage à ces sanctuaires de la chanson écossaise. Il connaissait à peu près tout ce qui avait été publié sur ce sujet. «Je vous demande la première ligne des vers, parce que, si ce sont des vers qui ont paru dans n'importe laquelle de nos collections de chansons, je les connais»<sup>116</sup>. Il n'exagérait rien lorsqu'il disait: «J'ai donné plus d'attention à toute espèce de chansons écossaises que peut-être aucune autre personne vivante ne l'a fait»<sup>117</sup>.

À cette passion pour les vieilles chansons se mélangeait, comme un des éléments dont elle était formée, un sentiment fort vif de la musique écossaise. Musique difficile à définir, difficile même à goûter au premier abord. Par le nombre des tons, les changements constants de modulation, la quantité et la variété des cadences<sup>118</sup>, elle produit un effet de singularité, d'irrégularité presque barbare, qui trouble l'oreille, et la laisse en arrière déroutée. Mais, quand on vainc ce premier malaise, le charme apparaît et, avec l'accoutumance, s'accroît. Il y a dans ces mélodies étranges une union de rudesse et d'inexprimable rêverie, quelque chose de farouche et d'impétueux, en même temps que de plaintif et de très caressant. Ces expressions paraissent et disparaissent, par notes soudaines, où la mélodie

<sup>114</sup> To G. Thomson, 26<sup>th</sup> Oct. 1792.

<sup>115</sup> To G. Thomson, Jan. 26<sup>th</sup> 1793.

<sup>116</sup> To G. Thomson, 16<sup>th</sup>, Oct. 1792.

<sup>117</sup> Remarks on Scottish Songs.

<sup>118</sup> Voir l'*Introduction to Scottish Music*, que M<sup>r</sup> Colin Brown a placée en tête de la collection de chansons écossaises intitulée *The Thistle*. Notre attention a été attirée sur ce travail par un passage du Principal Shairp, dans son Essai: *Scottish Song and Burns*.

glisse avec une souplesse infinie, un instant saccadée et rauque, et tout d'un coup s'échappant fluide et limpide. Les airs les plus gais jouent dans une sorte de tristesse, et c'est une remarque très juste de Logan que «ces vieux airs, quelque lents et plaintifs qu'ils soient, peuvent généralement, avec un excellent effet, être convertis en une mesure rapide et dansante, et vice-versa<sup>119</sup>»; tant le fond de cette musique consiste en une mélancolie ardente. Et toujours ce charme pénétrant s'aiguise à ce qu'elle a d'inquiétant et d'insaisissable. Pour les Écossais, ces mélodies se marient aux aspects des lieux, et portent dans les âmes toute la poésie de la patrie.

Burns avait un sens très profond de ces airs, et on verra qu'il avait saisi ce double caractère de tristesse et de vivacité qui permet l'une ou l'autre expression, par un simple changement de mesure.

«Que nos airs nationaux conservent leurs traits naturels. Ils sont, je le reconnais, souvent sauvages et irréductibles aux règles modernes, mais de cette étrangeté même dépend peut-être une grande partie de leur effet<sup>120</sup>».

Ailleurs, il en parlait en homme qui en avait été remué jusqu'au frisson.

«Ces vieux airs écossais sont si noblement sentimentaux que, lorsqu'on veut composer sur eux, fredonner l'air mainte et mainte fois est la meilleure façon de saisir l'inspiration et de hausser le poète à ce glorieux enthousiasme qui caractérise si fortement notre vieille poésie écossaise»<sup>121</sup>.

Bien que, dans la première partie de sa vie littéraire, Burns ait composé peu de chansons, on peut dire qu'il n'avait pas cessé de se préparer à en écrire.

Aussi quand Johnson d'abord, et Thomson un peu plus tard, formèrent chacun le projet de publier un recueil de chansons nationales et lui proposèrent d'y collaborer, accepta-t-il des deux côtés avec ardeur. À propos de l'entreprise du premier, il écrivait: «Il y a un ouvrage qui paraît à Édimbourg et qui réclame votre meilleure assistance. Un graveur de cette ville s'est mis à rassembler et à publier toutes les chansons écossaises qu'on peut trouver avec la musique. J'en perds absolument la tête à ramasser de vieilles strophes et tous les renseignements qui subsistent sur leur origine, leurs auteurs, etc.<sup>122</sup>». À la proposition du second, il répondait en déclarant qu'il ne le cédait à personne en attachement enthousiaste à la poésie et à la musique de la vieille Calédonie, et en promettant son concours. Mais c'était, on se le rappelle, un concours qu'il voulait gratuit. «Dans l'honnête enthousiasme avec lequel je m'embarque dans votre entreprise, parler d'argent, de gages, de salaire, d'honoraires, serait une véritable prostitution d'âme»<sup>123</sup>. Il disait fièrement que ses chansons seraient au-dessus ou au-dessous de tout prix. Elles devaient être, en effet, «au-dessus des rubis». À partir de ce moment, il devait consacrer presque entièrement son génie à la chanson.

Burns mit à sa collaboration une condition qui fait honneur à sa clairvoyance littéraire et à son goût. C'est qu'il écrirait en écossais les chansons qu'il fournirait.

«À propos, si vous voulez des vers anglais, c'en est fait en ce qui me concerne. Que ce soit dans la simplicité de la ballade ou le pathétique de la chanson, je ne puis espérer me satisfaire moi-même que si on me permet au moins de les saupoudrer de notre langage natif»<sup>124</sup>.

Il se sentait plus à son aise dans ce dialecte qu'il avait manié depuis l'enfance et dans lequel il avait déjà écrit une grande partie de ses œuvres. Il était dépaycé lorsqu'il voulait écrire en anglais. Il

<sup>119</sup> Logan. *The Scottish Gaels*, tom. II, p. 267.

<sup>120</sup> To G. Thomson, Avril 1793.

<sup>121</sup> *Common place Book*, 1784.

<sup>122</sup> To Rev. J. Skinner, Oct. 28<sup>th</sup> 1787.

<sup>123</sup> To G. Thomson, 16th Sept. 1792.

<sup>124</sup> To G. Thomson, 16th Sept. 1792.

employait dans sa prose un anglais fort et nerveux, mais, en poésie, il devait se contraindre pour que l'accent du pays ne reparût pas, et cette contrainte le paralysait.

«Les chansons anglaises m'embarrassent à mort. Je n'ai pas la maîtrise de ce langage que j'ai de ma langue natale. En vérité, je pense que mes idées sont plus pauvres en anglais qu'en écossais. J'ai essayé d'habiller *Duncan Gray* en anglais, mais tout ce que je peux faire est déplorablement stupide.<sup>125</sup>»

En dehors de cette convenance personnelle, il y avait à ce choix une cause qui pénétrait plus avant dans les choses elles-mêmes. Burns avait bien compris que la musique écossaise, pastorale et sortie d'un peuple de bergers, s'accommodait mieux d'un langage rustique et voisin d'elle. Il avait conscience d'une sorte d'affinité entre ce dialecte dorique, comme il l'appelait, et ces mélodies de montagnes.

«Laissez-moi vous faire remarquer que, dans le sentiment et le style de nos airs écossais, il y a une simplicité pastorale, quelque chose qu'on pourrait dénommer le style et le dialecte dorique de la musique vocale, à quoi une petite dose de notre langage et de nos manières natales est particulièrement, bien plus, uniquement adaptée.<sup>126</sup>»

C'est une idée à laquelle il revenait constamment, et toujours avec une grande précision de termes:

«Il y a, dans un léger mélange de mots et de phraséologie écossais, une naïveté, une simplicité pastorale, qui est plus en rapport, du moins à mon goût et j'ajouterais au goût de tout vrai Calédonien, – avec le pathétique simple ou la légèreté rustique de notre musique nationale, que n'importe quels vers anglais.<sup>127</sup>»

Il y avait là un sens artistique très fin des rapports entre les paroles et la musique. L'œuvre de Burns y a certainement gagné. Il convient d'ajouter que la justesse de cette vue a eu une importance capitale pour l'histoire littéraire de l'Écosse. Si Burns n'avait pas été si ferme sur ce point et avait écrit pour des airs écossais des paroles anglaises, comme celles que son collaborateur Peter Pindar a pu fournir, quelle que fût du reste leur différence, l'œuvre de Thomson devenait quelque chose de mixte et d'incolore. Tout un fonds de chansons écossaises que Burns a reprises, rajeunies, ravivées, disons le mot, sauvées, était perdu. Toutes ces parcelles d'or étaient charriées dans l'oubli. L'Écosse y perdait un des titres de sa gloire littéraire.

Une fois sa résolution prise, il se mit à l'œuvre avec une vraie passion, recueillant de tous côtés de vieilles chansons, et surtout de vieux airs. Il était infatigable à cette recherche, et il est intéressant de voir où il allait récolter le moindre fragment de mélodie populaire. Tantôt il faisait chanter à sa femme les airs qu'elle savait: «l'air a été pris de la voix de Mrs Burns<sup>128</sup>». D'autres fois, il faisait sa moisson dans les campagnes: «J'ai encore chez moi plusieurs airs écossais manuscrits que j'ai recueillis en grande partie des chants des fillettes de la campagne»<sup>129</sup>. Dans son enthousiasme, il interrogeait tout le monde autour de lui: «J'ai rencontré, dans les volontaires de Breadalbane qui sont cantonnés ici, un highlander musical qui m'assure se souvenir très bien que sa mère chantait des chansons gaéliques sur *Robin Adair* et *Gramachree*»<sup>130</sup>. Les airs écossais ne lui suffisaient pas. Il en recueillait d'irlandais qui pouvaient servir de canevas à une chanson<sup>131</sup>. Il allait plus loin; il trouva un air hindou.

<sup>125</sup> To G. Thomson, 19<sup>th</sup> Oct. 1794.

<sup>126</sup> To G. Thomson, 26<sup>th</sup> Oct. 1792.

<sup>127</sup> To G. Thomson, Jan. 26<sup>th</sup>, 1793.

<sup>128</sup> To G. Thomson, 19<sup>th</sup> Oct. 1794.

<sup>129</sup> To G. Thomson, April 1793.

<sup>130</sup> To G. Thomson, August 1793.

<sup>131</sup> To G. Thomson, Sept. 1794.

«Je vous envoie une curiosité musicale, un air des Indes orientales, dont vous jureriez que c'est un air écossais. J'en connais l'authenticité, attendu que le gentleman qui l'a rapporté est un de mes amis particuliers.<sup>132</sup>»

Il ne mettait pas moins d'ingéniosité à adapter les airs que d'activité à les découvrir. Tantôt, c'était un des anciens chants d'église que les gens de la Réforme, pour les rendre ridicules, avaient affublés de paroles grossières.

«Connaissez-vous une amusante chanson écossaise, plus fameuse pour son humour que pour sa délicatesse, et appelée: *Oie grise et le Milan*? M. Clarke l'a notée sur ma demande, et je l'enverrai à Johnson avec des vers plus décents. M. Clarke dit que l'air est positivement un vieux chant de l'Église romaine, ce qui corrobore la vieille tradition que, à la Réforme, les Réformés ont ridiculisé beaucoup de la vieille musique d'église en l'appliquant à des vers obscènes.<sup>133</sup>»

Tantôt, c'était un air de danse, un reel, qu'on pouvait transformer, en le jouant avec une autre expression.

«Vous connaissez Fraser, le joueur de hautbois d'Édimbourg; il est ici à instruire un orchestre pour un corps de milice cantonné dans ce pays. Parmi ses nombreux airs qui me plaisent, il y en a un, bien connu comme reel, sous le nom de la *Femme du Quaker*, et que je me rappelle avoir souvent entendu chanter à une de mes vieilles tantes, sous le nom de *Liggeram Cosh, ma jolie fillette*. Mr. Fraser le joue lentement et avec une expression qui me charme tout à fait. J'en suis devenu si enthousiaste que j'ai écrit dessus une chanson que je vous envoie, en y joignant la mesure sur laquelle Fraser joue l'air.<sup>134</sup>»

Tantôt, c'est un air de chanson comique qu'il suffirait de ralentir pour le changer en un air sentimental.

*Quand elle entra, elle salua* est un air plus charmant que les deux autres, et, s'il était joué en manière d'*andante*, il ferait une charmante ballade sentimentale<sup>135</sup>.

Ce n'est en aucun cas une besogne facile que d'adapter des paroles sur de la musique. Pour Burns, elle était doublement malaisée. Il avait affaire à ces airs écossais, si bizarres, si déconcertants, que c'est un tour de force que de contraindre les mots à leurs sinuosités, à leurs élans imprévus, à leurs bonds brusques, à ce quelque chose de farouche et de fuyant qui fait leur charme. Ils possèdent à un degré extrême l'étrangeté naturelle aux airs nés dans les montagnes et dans lesquels semblent avoir passé les modulations glissantes du vent. «Certaines mélodies populaires des pays de montagnes, tels que la Suisse, l'Auvergne, l'Écosse, dit M. Fétis en parlant de la mesure, sont empreintes de nombreuses irrégularités de ce genre, et n'en sont pas moins agréables. L'irrégularité est même ce qui plaît le plus dans ces sortes de mélodies, parce qu'elle contribue à leur donner la physionomie particulière, étrange, sauvage si l'on veut, qui pique notre curiosité en nous tirant de nos habitudes»<sup>136</sup>. Ici, la difficulté augmentait encore. Il est probable qu'il y a un rapport, non encore noté, entre le parler d'un peuple et ses mélodies. Ces airs, pour la plupart d'origine celtique, se dérobent à un langage d'une autre origine, ou se cabrent contre lui; leur rythme secoue et disloque son accent. Encore ces obstacles sont-ils atténués pour les écrivains dont la langue est molle, s'étend et se plie comme de la glaise. Mais le style de Burns est compact et court; il est tout composé de mots solides. Comment les

---

<sup>132</sup> To G. Thomson, 19<sup>th</sup> Oct. 1794.

<sup>133</sup> To G. Thomson, Sept. 1794.

<sup>134</sup> To G. Thomson, June 1793.

<sup>135</sup> To G. Thomson, Sept. 1793.

<sup>136</sup> F. – J. Fétis. *La musique mise à la portée de tout le monde*, p. 105.

réduire à accompagner ces détours ondoyants? Que d'essais! De combien de façons il faut les placer, les déplacer, les replacer, les essayer, pour en arracher le chant désiré! C'est un travail d'une telle difficulté qu'un homme d'une grande dextérité de main, le célèbre Peter Pindar<sup>137</sup>, qui avait promis des chansons à Thomson, ne tarda pas à y renoncer. «Peter Pindar, écrivait Thomson à Burns, a soulevé je ne sais combien de difficultés pour écrire sur les airs que je lui ai envoyés, à cause de la singularité de la mesure et des entraves qu'ils imposent au vol de son Pégase»<sup>138</sup>.

Burns lui-même sentit combien cette tâche était dure et il l'avouait franchement:

«Il y a, dans beaucoup de nos airs, un rythme particulier, une nécessité d'adapter les syllabes à l'emphase ou à ce que j'appellerais les notes qui constituent la physionomie de l'air, qui empêche le poète et le soumet à des difficultés presque insurmontables»<sup>139</sup>.

Cependant il ne voulait à aucun prix rien changer à ces vieux airs et il exigeait que tout vînt de lui-même.

«Dans la première partie de ces deux airs, le rythme est si particulier et si irrégulier, et de cette irrégularité dépend tellement leur beauté, qu'il faut les prendre avec toute leur sauvagerie et y accommoder les vers»<sup>140</sup>.

Aussi lui échappe-t-il à tout instant des mouvements de dépit dans cette lutte où il se croyait souvent vaincu, mais qu'il recommençait ensuite jusqu'à ce qu'il l'emportât.

«J'ai également essayé ma main sur *Robin Adair* et, vous le penserez probablement, avec peu de succès; mais c'est une maudite mesure, si entortillée, si extraordinaire, que je désespère de rien faire de mieux»<sup>141</sup>.

Une lettre suivante nous montre que, pendant une promenade matinale, il a repris cet air et fait une autre chanson, une de ses plus touchantes<sup>142</sup>. Presque toujours il a réussi ce tour de force. Souvent, c'était après plusieurs essais. Parfois le hasard des inspirations heureuses le lui rendait facile.

Qu'il fût obtenu d'une façon ou d'une autre, l'accord des paroles et de la musique était parfait. C'est que Burns était un véritable chansonnier, et non un poète qui écrit des poèmes plus courts sur lesquels un musicien viendra poser un air. En lui, la poésie jaillissait toute modulée, les mots se formaient tout d'abord sur un dessin de notes. La musique précédait les paroles, les préparait, les inspirait; ou plutôt il semblait qu'elles naissent ensemble, se mariant au fond de sa pensée, et arrivant réunies en une expression à la fois musicale et parlée; les paroles donnant à la mélodie sa signification, la mélodie donnant aux paroles leur émotion. On peut dire que chacune de ses chansons est née dans un air. Lui-même en a retracé la délicate genèse, dans un passage qui montre bien ce travail intérieur.

«Il faut, dit-il en parlant d'un air, que je le garde encore quelque temps. Je ne le sais pas encore, et, jusqu'à ce que je possède complètement un air, de façon à pouvoir le chanter moi-même (tellement quellement), je ne puis jamais composer rien dessus. Ma manière est celle-ci: je considère le sentiment poétique correspondant selon moi à l'expression musicale; alors je choisis mon thème, je commence une strophe. Quand cela est composé, ce qui est généralement la partie la plus difficile de l'affaire, je vais me promener dehors, je m'assieds ici et là, je

<sup>137</sup> Son vrai nom était John Wolcot (1738-1819).

<sup>138</sup> *G. Thomson, to Robert Burns*, Jan. 20<sup>th</sup>, 1793.

<sup>139</sup> *To G. Thomson*, Nov. 8<sup>th</sup>, 1792.

<sup>140</sup> *To G. Thomson*, 19<sup>th</sup> Nov. 1794.

<sup>141</sup> *To G. Thomson*, August 1793 (lettre 19).

<sup>142</sup> *To G. Thomson*, August 1792 (lettre 20). Voir un autre exemple de ces essais, sur *Laisse-moi entrer cette nuit*, dans les lettres à Thomson, d'Août 1793 et Sept. 1794.

cherche du regard autour de moi, dans la nature, des objets qui soient à l'unisson et en harmonie avec les pensées de ma fantaisie ou le travail de mon cœur, fredonnant de temps en temps l'air avec les vers que j'ai formés. Quand je sens que ma muse commence à se fatiguer, je me retire au coin de feu solitaire de mon cabinet de travail, et là je confie mes effusions au papier, me balançant par intervalles sur les pieds de derrière de mon fauteuil, de façon à évoquer mes propres remarques et mes propres critiques, pendant que ma plume marche. Sérieusement, ceci, chez moi, est presque invariablement ma façon.<sup>143</sup>»

On voit reparaître à chaque instant et à tout propos cette préoccupation de la mesure, de la mélodie.

«Je suis en train de faire des vers sur *Rothiemurchie's Rant*, un air qui me jette en extase, et, en fait, à moins que je ne sois charmé par un air, je ne puis pas composer de vers sur lui.<sup>144</sup>»

«Je suis sorti hier soir avec un volume du *Museum* à la main, lorsque tournant la page où est *Allan Water*: «Quels vers ma Muse répétera-t-elle, etc.», il me sembla que cette chanson était indigne d'un air si délicat; je m'assis et me démenai sous une vieille épine, jusqu'à ce que j'en eusse écrit une qui s'adaptât à la mesure. Je puis me tromper, mais il me semble qu'elle n'est pas dans mon plus méchant style.<sup>145</sup>»

Dans ce travail intérieur, la poésie et la musique exerçaient l'une sur l'autre une suggestion mutuelle. Tantôt, c'était une suite de pensées qui éveillait un air:

«Avez-vous jamais senti votre sein prêt à éclater d'indignation, en lisant ou en voyant comment ces puissants gredins, qui divisent royaume contre royaume, désolent des provinces et ruinent des nations, par caprice d'ambition ou de passions encore plus méprisables? Dans une humeur de ce genre aujourd'hui, je me rappelai l'air de *La rivière de Logan*; il me vint à l'esprit que sa mélodie plaintive avait son origine dans l'indignation plaintive de quelque cœur indigné, souffrant, enflammé contre la marche tyrannique de quelque destructeur public, et accablé par des détresses privées, conséquences de la ruine d'un pays. Si j'ai su rendre mes sentiments, la chanson suivante doit avoir un peu de mérite.<sup>146</sup>»

Quelquefois au contraire, et plus souvent sans doute, c'était l'air qui faisait naître une suite de pensées qui aboutissaient à une chanson. C'est ainsi que fut composée la célèbre *Ode de Bruce* à son armée.

«Je suis charmé par maintes petites mélodies que le musicien savant méprise comme sottes et insipides. Je ne sais pas si le vieil air *Hey' tutti' taitie* peut être mis dans le nombre, mais ce que je sais très bien c'est que, sur le hautbois de Fraser, il m'a souvent rempli les yeux de larmes. Il y a une tradition, que j'ai retrouvée en maint endroit d'Écosse, que cet air était la marche de Robert Bruce, à la bataille de Bannockburn. Cette pensée, pendant mes promenades du soir, hier, m'échauffa jusqu'à un accès d'enthousiasme sur le thème de la liberté et de l'indépendance; je le jetai en une sorte d'ode écossaise, adaptée à l'air, et qu'on peut supposer être le

<sup>143</sup> To G. Thomson, Sept. 1793.

<sup>144</sup> To G. Thomson, Sept. 1794.

<sup>145</sup> To G. Thomson, August 1793.

<sup>146</sup> To G. Thomson, 25<sup>th</sup> June 1793.

discours du vaillant roi écossais à ses héroïques compagnons, le matin de ce jour mémorable.<sup>147</sup>»

Il était impossible que des poésies conçues de cette façon ne fussent pas imprégnées de musique. Toutes ces chansons, qui ont un air à leur origine et qui ne sont pour ainsi dire que des mélodies ayant pris parole, sont faites pour être chantées. La forme littéraire ne révèle que la moitié de ce qu'elles renferment. Elles sont en réalité quelque chose de plus complet et de plus profond: de légers et parfaits exemples de l'inexprimable et incompréhensible union de la pensée et de la musique.

Pendant les dernières années de sa vie, il a marché dans une véritable atmosphère de chansons. Son cerveau n'était jamais sans plusieurs airs qui y chantaient ensemble. À la moindre occasion, il s'établissait entre un de ces airs et une idée un rapport soudain, d'où une chanson sortait. Il avait généralement plusieurs chansons, qu'il prenait, laissait, menait de front. «Je prends l'une ou l'autre, selon que l'abeille du moment bourdonne sur mon bonnet<sup>148</sup>». L'image est jolie et juste. C'était, en effet, autour de son front un continuel bourdonnement musical, comme d'une ruche. À chaque instant, une abeille d'or prenait son vol, vibrante et chargée d'un miel immortel. Il s'en est échappé ainsi, de ces années sombres et désespérées, tout un essaim joyeux et brillant qui voltigera sans cesse dans les mémoires humaines. Ses dernières productions, alors que la maladie l'accablait et que la mort l'avait déjà pris par la main, furent des chansons. Les derniers vers qu'il ait écrits sont du 12 juillet 1796, neuf jours avant qu'il ne s'éteignît:

«La plus belle fille sur les bords du Devon,  
Du limpide Devon, du sinueux Devon,  
Veux-tu cesser de froncer tes sourcils,  
Veux-tu sourire comme tu avais coutume?<sup>149</sup>

Sa vie littéraire se termine comme elle avait commencé, par une chanson d'amour.

Il a été, pour son propre compte et de son propre crû, un grand poète de chansons. Ses émotions et ses fantaisies lui ont fourni ses pièces les plus achevées. La chanson sur Mary Davidson, celles sur Mary Campbell, ou Jane Lorimer, et, dans un genre différent, son ode de Bruce, sont parmi les accents les plus passionnés et les plus fiers qui aient frémi sur les lèvres d'un poète. Elles comptent entre les perles de son génie. Mais, à côté de cette œuvre personnelle, il a accompli, en quelque sorte, une œuvre nationale. Mettant de côté et laissant intactes celles des vieilles chansons qui méritaient de vivre, il a ramassé tout le reste. Il a fait un tas avec des débris, des lambeaux de chansons, des refrains isolés, des strophes dépareillées, des titres sans chansons, des airs sans paroles, des mélodies souillées de vers ineptes ou indécents. Il a pris là-dedans son bien où il le trouvait. Avec ces fragments, il a fait une œuvre, mi-partie de restauration, mi-partie de création. Conservant tout ce qui valait quelque chose, recueillant la plus mince parcelle d'or, il tirait du moindre indice une inspiration qui s'appuyait sur lui, le développait, le complétait, et l'encadrait, avec une adresse singulière. D'autres fois, c'était une chanson tout entière qu'il modifiait. Elle était trop grossière ou trop banale; il l'épurait, gardait quelques vers, ici une strophe, là un refrain, la relevait de touches brillantes, l'animait d'un accent sincère, la rendait transformée et embellie. Il ressemblait à un grand peintre, par les mains de qui passerait une suite de vieux tableaux à moitié effacés et frustes. Tantôt il ne garderait que le sujet pour refaire la toile tout entière; tantôt il dessinerait de nouvelles têtes; tantôt il animerait les yeux et les lèvres de celles qui existent; tantôt il retoucherait l'ensemble, faisant revivre toutes ces œuvres d'une vie nouvelle et plus splendide que celle qu'elles avaient connue. Il rendrait ainsi une galerie neuve, marquée partout des traces brillantes de son pinceau aux endroits qui font vivre. C'est ainsi qu'a fait

<sup>147</sup> To G. Thomson, 1<sup>st</sup> Sept. 1793.

<sup>148</sup> To G. Thomson, Nov. 14<sup>th</sup> 1792.

<sup>149</sup> *Fairest Maid o' Devon Banks.*



Burns. Ce qu'il a conservé de vieux fragments poétiques est devenu sien. Il a, de cette façon, composé ou refait un nombre considérable de chansons, dans tous les genres, rêveuses, joyeuses, attristées, légères, comiques, passionnées. Elles vont de l'ode guerrière ou sociale au refrain grivois, et d'une poésie élevée à l'observation réaliste. Quelques-uns de ses critiques ont estimé que ce sont elles qui le feront le plus sûrement immortel. Carlyle a dit: «De beaucoup, les pièces les plus achevées, les plus complètes et les plus réellement inspirées de Burns se trouvent sans discussion parmi ses chansons. C'est ici, bien que ce soit par une petite ouverture, que sa lumière brille avec le moins d'obstacles, dans sa plus haute beauté et sa pure clarté soleilleuse<sup>150</sup>».

On peut mesurer maintenant combien les ballades et les chansons ont agi sur Burns de façon opposée. Les premières ne lui ont inspiré que de l'indifférence; il en a mal parlé, et il n'en a laissé que quelques imitations inférieures. Les secondes ont excité en lui un enthousiasme dont on retrouve l'expression à toutes les périodes de sa vie; il les a étudiées, commentées, imitées et surpassées. Il a écrit plus de trois cents chansons, et cinq ou six ballades. Tandis qu'on pourrait établir l'actif de son génie sans parler de ses ballades, et faire l'histoire de la ballade en Écosse sans même citer son nom, on ne saurait omettre ses chansons sans passer sous silence la moitié de son œuvre, ni faire l'histoire de la chanson sans le placer au premier rang.

---

<sup>150</sup> Carlyle. *Essay on Burns*.

### III. LES PETITS POÈMES POPULAIRES. LE ROI JACQUES I, LES SEMPLE DE BELTREE, HAMILTON DE GILBERTFIELD, ALLAN RAMSAY, ROBERT FERGUSSON

Outre des ballades et des chansons, il y a une autre classe de poésies, toutes différentes, et cependant bien indigènes et propres à l'Écosse. Ce sont de courts poèmes comiques, qui se plaisent aux mœurs populaires, et représentent généralement des scènes rustiques, des fêtes de village, les mœurs et les plaisirs des paysans. Ces petits tableaux sont traités avec un sentiment de réalisme très net et très exact, pleins d'humour, de mouvement et de gaîté narquoise<sup>151</sup>. Leur forme est particulière. Ils sont écrits en une sorte de strophe lyrique<sup>152</sup>, terminée par un refrain qui est le même à travers tout le morceau. L'effort du poète consiste précisément à ramener ce refrain à la fin de chaque strophe, par un tour à la fois ingénieux et naturel. Quand la pièce compte une trentaine de strophes, comme cela est fréquent, on comprend qu'il y ait quelque difficulté et quelque mérite à les boucler toutes de la même boucle, en conservant l'aisance et la marche du récit. C'est un exercice auquel Burns a excellé dès le début, et ses premiers poèmes contiennent des modèles de ce tour de force. Dans cette classe, on peut comprendre des épîtres familières, conçues dans le même esprit, écrites dans une forme analogue, et nourries de la même observation moyenne, nette et railleuse.

Tandis que la poésie orale est, en grande partie, anonyme, ces poèmes portent presque tous le nom de leurs auteurs. Ils sont peu nombreux, et disparaissent, si on n'y regarde pas avec soin, sous la masse des ballades et des chansons. Il importe cependant de les en dégager et de les étudier, car ils contiennent une portion de l'esprit écossais, et ils expliquent la forme d'une partie considérable des œuvres de Burns.

Chose singulière, les deux premiers de ces poèmes populaires sont attribués à Jacques I, le roi poète, peut-être le monarque le plus remarquable qu'ait eu l'Écosse. Sa vie fut romanesque, glorieuse et infortunée. Son père Robert III, pour le soustraire aux attentats du duc d'Albany que cet enfant séparait seul du trône, l'avait envoyé en France, à l'âge de quatorze ans. La nef qui l'emportait avait été interceptée par les Anglais, au mépris d'une trêve qui existait entre les deux nations. Pendant dix-neuf ans le jeune prince fut retenu prisonnier<sup>153</sup>. Il fut élevé à la cour d'Angleterre, où il apprit à admirer Gower, et Chaucer, son maître en poésie noble et amoureuse. Le donjon de Windsor a conservé son souvenir. C'est là qu'un matin de mai, quand l'herbe était verte, que les haies d'aubépine étaient blanches et toutes sonores d'oiseaux, il aperçut Lady Jane de Beaufort, fille du comte de Somerset et princesse du sang royal d'Angleterre<sup>154</sup>. Il a raconté en termes brillants et tendres comment, quand il était à songer à son triste sort, il vit passer, dans la fleur de l'année, parmi les fleurs, cette fleur des femmes.

Et alors j'abaissai de nouveau mon regard,  
Et je vis se promener au pied de la tour,  
Toute solitaire, nouvellement arrivée pour se distraire,  
La plus belle ou la plus fraîche jeune fleur  
Que j'eusse jamais vue, me sembla-t-il, avant cette heure.

---

<sup>151</sup> Veitch. *History and Poetry of the Scottish Borders*, p. 312.

<sup>152</sup> Irving. *History of Scottish Poetry*, p. 145.

<sup>153</sup> Hill Burton. *History of Scotland*, tom. II, p. 384.

<sup>154</sup> Voir à ce sujet le joli essai, dans le *Sketch Book*, de Washington Irving, intitulé *a Royal Poet*.

De cette surprise soudaine, tout d'un coup reflua  
Le sang de tout mon corps vers mon cœur.

Je décrirai la forme de ses vêtements,  
Jusqu'à sa chevelure d'or et sa riche parure;  
Ils étaient semés de dessins de perles blanches  
Et de topazes brillant comme le feu,  
Avec mainte émeraude et maint beau saphir.  
Sur sa tête elle portait une coiffure de couleurs fraîches,  
De plumes en partie rouges, et blanches et bleues...

Autour de son col blanc comme un émail,  
Elle avait une belle chaîne de fine orfèvrerie,  
À laquelle pendait un rubis sans tache,  
Dont la forme était celle d'un cœur,  
Qui comme une étincelle de flamme follement  
Semblait vouloir brûler sur sa gorge blanche.  
Si on pouvait trouver le pareil, Dieu le sait.

Et pour marcher dans ce frais matin de mai,  
Elle avait sur sa robe blanche une agrafe  
Dont on n'avait jamais vu la plus belle,  
Je le suppose; et sa robe pressait lâchement son corps,  
Et la marche l'avait entr'ouverte; c'était un tel délice  
De voir cette jeunesse dans sa beauté  
Que j'ai peur d'en parler trop lourdement<sup>155</sup>.

Il écrivit, en l'honneur de sa dame, *Le Carnet du Roi*, un joli poème amoureux, où il raconte comment naquit sa passion, et qui, pour le luxe des descriptions, la révérence envers la femme, un sentiment de fraîcheur printanière, et je ne sais quelle jeunesse et clarté des mots, n'est pas loin de Chaucer<sup>156</sup>.

Cependant le duc d'Albany, qui avait été nommé régent à la mort de Robert III, était mort lui-même. L'Écosse était sans gouvernement. Henri V consentit à relâcher son prisonnier. Avant son départ, Jacques épousa la jeune fille dont la vision avait consolé son exil. Il rentra dans son royaume en 1423, et fut couronné solennellement dans l'église de l'Abbaye de Scone<sup>157</sup>. Ce jeune homme, qui avait commencé la vie en artiste, se trouva être un grand roi; ce rêveur avait une énergie rapide et inflexible. Il trouva le pays dans le chaos, les nobles indépendants, le peuple en désarroi, le brigandage et l'anarchie partout. «Si Dieu me prête vie, dit-il en entrant sur son sol, il n'y aura pas un endroit dans mon royaume, où la clef ne gardera pas le château, et la touffe de genêt la vache, quand je devrais mener la vie d'un chien pour l'accomplir<sup>158</sup>». La répression fut terrible: la famille d'Albany fut détruite; il défendit aux nobles de voyager avec une suite trop nombreuse; confisqua les biens de ceux qui résistaient. Un jour il fit pendre trois cents brigands; tout chef rebelle était exécuté sur le champ. Son activité était infatigable; sa vigilance s'étendait à tout. Il promulgua des lois sur les pêcheries, sur les impôts, contre la simonie, sur les mendiants, des lois somptuaires. Il encouragea le commerce. On

---

<sup>155</sup> *The King's Quair*. Canto II.

<sup>156</sup> Voir, sur le *King's Quair*, Irving, *History of Scottish Poetry*, p. 134-142.

<sup>157</sup> Hill Burton. *History of Scotland*, tom II, p. 397.

<sup>158</sup> Tytler. *History of Scotland*, tom II, p. 51.

a de lui une loi qui ordonnait aux propriétaires d'arbres de détruire les nids de corbeaux, à cause des dégâts que ces oiseaux causent aux blés. Tout arbre, sur lequel un nid de corbeaux était encore trouvé le deux du mois de mai, était abattu et confisqué<sup>159</sup>. Pendant quinze ans, il travailla sans relâche à rendre à son peuple l'ordre et la paix. Il avait peut-être mené trop rudement les choses, avec des idées trop anglaises, sans tenir assez compte de l'état du pays. Les nobles résolurent de se délivrer de cette main de fer qui les écrasait. Une conspiration s'ourdît. Elle éclata dans une scène qui est une des plus épouvantables que contiennent les annales d'Écosse, riches pourtant en tragédies de ce genre. Pendant que le roi était à Perth, les conjurés pénétrèrent la nuit dans le château. Les verrous de la chambre royale avaient été enlevés par une main traîtresse. Quand on entendit les pas des meurtriers, le roi était seul, sans armes, avec la reine et les dames de la suite. Une d'elles, Catherine Douglas, essaya héroïquement d'arrêter les assassins, en mettant son bras en guise de barre à travers la porte. Le bras fut brisé; la chambre envahie par une bande de furibonds. Jacques I découvert dans une cachette sous le plancher fut massacré<sup>160</sup>.

C'est de cette vie royale, éclosée dans une idylle et close par une tragédie, dépensée aux hautes besognes de la guerre et des lois, que sont sortis, semble-t-il, les deux premiers poèmes populaires, et l'exemple de l'observation grotesque appliquée à la vie vulgaire. On explique cette anomalie en se rappelant que Jacques aimait à se mêler au peuple, afin de se rendre compte de ses besoins<sup>161</sup>. Ces deux poèmes, dont l'un s'appelle *À la Fête de Peebles*, et l'autre *À Christ's Kirk sur le pré*, sont à peu près identiques de sujet. Ce sont des descriptions de journées de fête rustique, avec leurs joyeusetés, leurs lourdes farces, et leurs querelles. Dans les deux, on voit les gens se réunir, le matin, suivre les routes pour aller au lieu désigné; le milieu de la journée est longuement décrit; le départ occupe les dernières strophes. Il y a seulement entre les deux poèmes une différence de tonalité: le premier est de couleurs plus claires et plus gaies, le second d'une teinte un peu plus sombre et d'une touche plus rude.

La pièce *À la Fête de Peebles* s'ouvre gaîment par l'agitation matinale, dans tous les petits villages, des gens qui se préparent à venir à la fête.

Le premier mai, quand tout le monde s'apprête  
Pour la fête de Peebles,  
Pour aller entendre les chants et la musique,  
Doux confort, à dire vrai,  
Par rivière et forêt ils arrivèrent.  
Ils s'étaient faits très beaux,  
Dieu sait qu'ils n'y auraient pas manqué,  
Car c'était leur jour de fête,  
Disaient-ils,  
À la fête de Peebles.

Toutes les filles de l'ouest  
Étaient debout avant le chant du coq;  
L'émoi empêchait de dormir  
Et les préparatifs et la joie;

<sup>159</sup> Voir, sur les réformes de Jacques I, le chapitre abondant de Tytler, *History of Scotland*, tom II, chap. II, p. 52-56.

<sup>160</sup> Voir le récit de cette scène dans Tytler, *History of Scotland*, tom II, chap. II, p. 90-93. – Hill Burton. *History of Scotland*, tom II, p. 408-09.

<sup>161</sup> L'attribution de ces deux pièces à Jacques I a soulevé quelque discussion. L'opinion la plus générale est en sa faveur. Voir à ce sujet Irving, *History of Scottish Poetry*, p. 143 et suiv. – Dans un petit volume publié par Chambers, *Miscellany of Popular Scottish Poems*, se trouve la note suivante, sur le poème *Peebles to the Play*: «En ce qui concerne la présomption que le roi Jacques était l'auteur de ce poème, il n'est pas inutile de remarquer que, en 1444, quelques années après sa mort, une fondation fut faite qui avait pour objet (entre autres choses) de prier pour l'âme du monarque défunt, dans l'église paroissiale de Peebles.»

L'une dit: «Mes mouchoirs ne sont pas pliés»  
Et Meg, toute en colère, répondit:  
«Il vaut mieux prendre une capeline».  
«Par l'âme de Dieu, c'est vrai»,  
Dit l'autre,  
À la fête de Peebles<sup>162</sup>.

De tous les villages des environs, de Hope, de Kailzie, et de Cardronow, ils arrivent par bandes, en chantant des refrains de vieilles chansons, conduits par des cornemusiers. Il y a, sur la route, des rencontres où les gars plaisantent les filles, avec des plaisanteries de paysans. Un groupe arrive à la ville et s'en va à la taverne. La scène est vivante et jolie.

Ils s'en vont à la maison de taverne,  
D'un pas gai et dispos.  
L'un parla en mots très dégagés:  
«En voilà assez de malechance,  
Relevez les feuillets de la table, (et il aida à le faire),  
Nous sommes tous à attendre;  
Veillez à ce que le linge soit blanc,  
Car nous allons dîner, puis danser,  
Là-dehors,  
À la fête de Peebles».

À mesure que l'hôtesse apportait un plat,  
L'un d'entre eux faisait une marque sur le mur.  
L'un disait de payer, un autre disait: «Non,  
Attendez que nous fassions le compte».  
Et l'hôtesse disait: «N'ayez crainte,  
Vous ne paierez que ce que vous devez».  
Un jeune gars se dressa sur ses pieds,  
Et commença à rire,  
En raillerie,  
À la fête de Peebles.

Il prit un plat de bois dans sa main,  
Et il se mit à compter:  
«C'est deux pence et demi par tête,  
C'est ce que nous payons toujours».  
Un autre se dressa sur ses pieds  
Et dit: «Tu es trop bête,  
Pour prendre cet office-là en main;  
Par Dieu, tu mérites bien une torgniole  
De moi  
À la fête de Peebles.<sup>163</sup>»

---

<sup>162</sup> *Peebles to the Play.*

<sup>163</sup> *Peebles to the Play.*

«Une torgniole, s'écrie l'autre, tu ne l'oserais pas». Et là-dessus ils font mine de se quereller, de se battre, ils se bousculent, et en profitent pour déguerpir sans rien payer. On dirait une des *Repeues Franches* de Villon, et racontée d'un style qui n'est pas loin du sien. Après quelques autres péripéties les choses se calment, et l'on est à la danse.

Alors, Will Swain arriva tout suant,  
C'était un gros homme, un meunier;  
«Si je peux danser, vous allez voir, allons vite,  
Donnez-moi un air de cornemuse;  
Je vais commencer la danse du Montreur d'ours,  
Je suis sûr qu'elle va marcher.»  
Lourdement il se démène ça et là.  
Seigneur! comme ils accoururent pour le voir,  
Cette fois-là,  
À la fête de Peebles.

Ils s'assemblèrent tous de la ville,  
Et s'approchèrent tous de lui;  
L'un demanda qu'on fît place aux danseurs,  
Car Will Swain fait des merveilles.  
Toutes les filles crièrent: «Ah! ah!»  
Et, Seigneur! Will Young se mit à rire.  
«Allons, commères, allons-nous en,  
Nous avons dansé assez  
Pour une fois  
À la fête de Peebles<sup>164</sup>».

On se prépare à s'en retourner. Personne n'a l'air de songer au pauvre souffleur de cornemuse, qui s'est fatigué toute la journée et réclame son dû.

Le cornemusier dit: «Je commence  
À être fatigué de jouer pour vous;  
Et on ne m'a encore rien donné  
Pour tous les airs que j'ai joués;  
Trois sous pour un demi jour,  
Cela ne vous ruinera pas;  
Mais si vous ne me donnez rien du tout,  
Que le grand Diable vous accompagne,»  
Dit-il,  
À la fête de Peebles<sup>165</sup>.

L'heure du départ arrive. Les gars et les filles se disent adieu, tout tristes de se quitter et se promettent de se revoir. Chacun s'en va de son côté.

Le sujet de *À Christ's Kirk sur le pré* est également la peinture d'une fête rustique, mais dans un autre ton. Sauf le début où se trouve une riante arrivée de jeunes filles qui viennent danser dans leurs robes neuves, la pièce tout entière est le récit d'une bataille entre paysans. Il n'y a pas de tableau

---

<sup>164</sup> *Peebles to the Play*.

<sup>165</sup> *Peebles to the Play*.

plus exact d'une de ces bagarres qui éclatent souvent à la fin des fêtes villageoises. Cela commence par une querelle à la danse: on se bouscule, on se bourre, on se brutalise, on se menace, on saisit les arcs, quelques flèches volent, et voilà la bagarre lancée. Elle se répand et tourbillonne. Il y a là une suite de strophes pleines de tumulte, de coups, de clameurs, d'un entrain superbe. En un clin d'œil, toute une populace se rue dans la querelle. Ils arrivent de tous côtés, à folles enjambées, accourent se faire casser la tête; ils ont des bâtons, des fourches et des fléaux; ils frappent à tort et à travers, les gourdins s'abattent sur les échine, les coups tintent sur les crânes, les barbes sont pleines de sang, les corps jonchent le sol; deux bergers se battent à coups de tête et se cossent comme des bédouins; d'autres vont chercher le brancard d'une charrette et poussent dans le tas, frappant aux figures et défonçant les dents; les femmes sortent, accourent, piaillent, glapissent, se précipitent dans les bousculades; les enfants les y suivent; toute cette cohue se cogne, s'étreint, s'arrache, se buche, trébuche, roule, grouille, s'entasse, s'écrase, dans une trépidation générale. Le tocsin sonne si fort que le clocher en balance. Et tout d'un coup, sans qu'on sache ni comment, ni pourquoi, la fureur tombe, la bataille s'arrête, les gens éreintés se calment, se regardent, ahuris et penauds de s'être entre-tués. C'est une peinture vigoureuse et pourtant comique d'une de ces folies de coups qui s'emparent des foules, à la fin des foires et des marchés. Pendant quelques instants, une frénésie de combat affole cette tourbe; c'est la décharge de nerfs grossiers surexcités par une journée de fête<sup>166</sup>.

Ce sont deux jolis morceaux, pleins déjà de toutes les qualités qui marquent cette branche de la poésie écossaise. Ils sont lestes, solides, nerveux, solidement appuyés sur la vie, avec le sens d'un grotesque de proportions moyennes qui tient le milieu entre l'observation et la caricature<sup>167</sup>. Ce sont deux tableaux flamands. Non pas des Téniers, ils n'en ont ni la touche lumineuse et légère, ni les couleurs claires, gaies, se jouant dans une harmonie argentée. Ils sont plus frustes, d'un pinceau moins souple, mais plus vigoureux. On les comparerait volontiers aux tableaux du vieux Pierre Breughel. Il recherchait lui aussi les foires et les kermesses, les scènes de gaîté naïve, semées d'ivrognes trébuchants, et de couples qui dansent. Il les a représentés, du premier coup, avec une bonne humeur primesautière, un entrain et une solidité d'observation, que nul de ses successeurs n'a dépassés. On le surnomma pour cette raison Breughel le Drôle, Breughel le Jovial, et le Breughel des Paysans. Il est le Maître de tout le réalisme flamand. L'auteur de *À la fête de Peebles* et de *À Christ's Kirk sur le pré* a droit à la même place dans l'histoire de la poésie écossaise. Allan Ramsay aura un coloris plus léger et plus vif, mais il a moins de force et d'observation. Fergusson aura plus de précision et une notation plus minutieuse des détails, avec moins de mouvement et de gaîté. Burns seul lui sera supérieur.

Outre leurs qualités, ces deux pièces sont intéressantes parce qu'elles ont servi de modèle à beaucoup de ces petits poèmes écossais. Leur cadre a été conservé: l'arrivée le matin sur les routes, les descriptions de la journée, puis le retour des couples le soir, avec quelques plaisanteries appropriées. C'est le plan de la *Foire de la Toussaint* et des *Courses de Leith* de Fergusson; c'est exactement celui de la *Foire-Sainte* de Burns. On a souvent dit que ce poème était imité des *Courses de Leith*. C'est plus haut qu'il convient de remonter, car la pièce de Fergusson est elle-même calquée sur les deux vieux poèmes.

Ils ont de plus fourni la strophe dans laquelle, avec de légers changements, toute cette suite de tableaux est écrite. C'est une strophe de dix vers: les huit premiers sont des vers de quatre pieds et de trois pieds, alternés; les vers de quatre pieds riment entre eux, et ceux de trois entre eux aussi; le neuvième vers ne compte qu'un pied, il ne rime pas, il sert à détacher le refrain de la strophe et à le faire claquer à part. Ce refrain a trois pieds dans *À la Fête de Peebles*, et quatre dans *À Christ's Kirk sur le pré*; il ne rime pas, mais il est le même à travers tout le morceau. Voici à peu près l'effet de

<sup>166</sup> Il est probable que la première de ces deux pièces, qui ne fut publiée qu'en 1785, était inconnue à Burns, mais la seconde était couramment populaire. Allan Ramsay l'avait imitée, le Rev John Skinner, l'ami de Burns, en écrivit une traduction en vers latins. Il y avait longtemps d'ailleurs que Pope avait dit: One likes no language but the Fairy Queen, A Scot will fight for Christ's Kirk on the Green.

<sup>167</sup> Voir Veitch. *History and Poetry of the Scottish Borders*, p. 313.

cette strophe, d'après une de celles de *À Christ's Kirk sur le pré*; c'est une imitation qui n'a aucune prétention à l'exactitude.

Le grand Hugh saisit son bâton,  
 Et va dans la bagarre;  
 Il tape dans le peloton,  
 Criant qu'on se sépare;  
 Fol qui se mêle en hanneton  
 À pareil tintamarre;  
 Quand il eut reçu son horion,  
 Alors il cria: «Gare!  
 Je meurs!»  
 À Christ's Kirk sur l'herbe du pré<sup>168</sup>.

Allan Ramsay, dans la continuation qu'il donna de ce poème, employa la même strophe avec un léger changement. Il fit disparaître le dixième vers et transporta le refrain au neuvième, qu'il allongea d'un pied. Mais il conserva les deux rimes pour les huit premiers. Voici un exemple de cette strophe ainsi modifiée:

À l'est du ciel, l'aube clignote,  
 Et les coqs de chanter;  
 Le fermier ouvre l'œil et rote,  
 Commence à s'étirer;  
 La fermière se lève et trotte,  
 Et commence à crier;  
 Les gars sautent sur leur culotte,  
 Et les chiens d'aboyer,  
 Ce matin-là<sup>169</sup>.

La strophe de Fergusson diffère encore un peu plus de la strophe initiale. Elle n'a elle aussi que neuf vers. Les huit premiers sont également de quatre et de trois pieds alternés. Les vers de quatre pieds riment entre eux, et ceux de trois entre eux également, mais, au lieu des deux rimes uniques qui maintiennent toute la strophe, il y en a quatre, en sorte que la strophe est en réalité coupée en deux. Le petit vers d'un pied est supprimé, et le refrain le remplace, raccourci, car il n'a généralement que deux pieds.

Le rustaud John, en bonnet bleu,  
 En habits du dimanche,  
 Court après Meg ainsi qu'au feu,  
 Et baise sa peau blanche;  
 Elle, narquoise, dit «Vilain!  
 Garde pour toi ta bouche.»  
 Il comprend, quelques sols en main

---

<sup>168</sup> Heich Hucheon, with ane hissel ryse, To red can through them rummill; He muddlet them down, like any mice, He was no batie-bummil: Through he was wight, he was not wise, With such jangleris to jummil; For frae his thumb they dang a slice, While he cried barla-fummil, I'm slain, At Christ's Kirk on the green, that day. (Christ's Kirk on the Green, Stanza XVI.)

<sup>169</sup> Now frae th' east nook o' Fife the dawn Speel'd westlines up the lift, Carles wha heard the cock had crawn Begoud to rax and rift; An' greedy wives wi' girning thravn, Cry'd lasses up to thrift; Dogs barked, an' the lads frae hand Bang'd to their breeks like drift, Be break o' day. (A. Ramsay. Christ's Kirk on the Green, Cant. III, Stanza I.)



La rendent moins farouche,  
Pour ce jour-là<sup>170</sup>.

C'est de cette strophe-ci que Burns fit usage. On en trouvera plus loin un exemple tiré de lui. Celle de James I nous semble supérieure; elle est plus savante, plus difficile, mieux ramassée, et elle lance le refrain avec plus de nerf, après le petit arrêt. Mais c'est en somme la même forme et la même allure, courte et rapide. Enfin les deux vieux poèmes ont transmis à ceux qui les ont suivis quelque chose de plus subtil et de plus précieux, leur esprit d'observation exacte, leur gaîté, leur ironie, leur franchise de touche, leur besoin de mouvement et d'action, leur goût de terroir. Ces deux pièces sont donc importantes. Elles sont le point de départ et le modèle de toute une série de poèmes populaires qui aboutissent aux chefs-d'œuvre de Burns, et dont la filiation se suit très bien.

En dépit de l'autorité de M. Veitch, il ne nous semble pas que cette filiation s'établisse d'aucune façon à travers les deux poèmes intitulés: *Les Trois contes des Trois prêtres de Peebles*, et *Les Frères de Berwick*<sup>171</sup>. Ceux-ci ne ressemblent aux pièces que nous avons vues, ni par le choix du sujet rustique et purement écossais, ni par le vers court-vêtu et leste, ni par l'élan lyrique de la strophe, ni par la promptitude et l'allure du récit. Ce sont des histoires étendues et diffuses, se traînant péniblement en vers de dix pieds, sans strophes, de longs fabliaux à la façon du Moyen-Âge, avec digressions morales, satires contre le clergé et allégories<sup>172</sup>. Le premier raconte un mauvais tour joué par un clerc à un prêtre. Le second se compose de trois histoires morales que trois prêtres de Peebles se racontent, pour se faire mutuellement plaisir. Dans la première de ces histoires, un roi, dans son Parlement assemblé, propose aux trois états trois questions: Pourquoi la famille d'un riche bourgeois ne prospère jamais jusqu'à la troisième génération? Pourquoi les nobles actuels sont-ils tellement dégénérés de leurs ancêtres? Pourquoi le clergé n'est-il plus doué du pouvoir de faire des miracles? On voit toute la distance qu'il y a de ces lentes productions «à tendance morale<sup>173</sup>» aux joyeux petits poèmes écossais.

C'est par ailleurs qu'il faut aller pour suivre ce filon de poésie nationale. On sent qu'il se prolonge sous le sol. Ça et là des affleurements le trahissent. Si nous avons à indiquer les traces qui en marquent la continuité et la direction, nous choisirions la pièce de Dunbar *Aux marchands d'Édimbourg* qui fait penser aux pièces citadines de Fergusson; nous prendrions surtout les deux pièces anonymes intitulées *Le Mariage de Jok et Jynny*, et *La Femme d'Auchtermuchty*<sup>174</sup>. Dans la première, la mère de Jynny énumère à Jok ce que sa fille lui apportera en mariage, et Jok déroule devant la mère de Jynny ce qu'il apporte de son côté. C'est un long inventaire burlesque des deux apports qui, mis ensemble, ne montent pas à beaucoup plus que rien. La drôlerie gît dans la longueur de l'interminable énumération, coupée par le refrain où les noms de Jynny et Jok reviennent accouplés, et claquent l'un contre l'autre comme en de rudes baisers rustiques. *La femme d'Auchtermuchty* raconte la querelle d'un laboureur avec sa femme.

À Auchtermuchty, vivait un homme,  
Un mari, à ce qu'on m'a dit,  
Qui savait bien boire à un pot,  
Et n'aimait ni la faim ni le froid.  
Il arriva qu'une fois, un jour,

<sup>170</sup> Here country John, in bonnet blue, An' eke his Sunday's claes on, Rins after Meg wi' rokelay new, An' sappy kisses lays on; She'll tauntin' say, «Ye silly coof! Be o' your gab mair sparín». He'll take the hint, and creish her loof Wi' what will buy her fairin', To chow that day. R. Fergusson. *Hallowfair*, Stanza II.

<sup>171</sup> Veitch. *History and Poetry of the Scottish Borders*, chap. X, p. 312 et suivantes.

<sup>172</sup> Les deux poèmes se trouvent dans *The Book of Scottish Poems* de J. Ross.

<sup>173</sup> Irving. *History of Scottish Poetry*, p. 303 et suiv.

<sup>174</sup> On trouvera ces deux pièces dans le recueil de J. Ross *The Book of Scottish Poems*. Dans le petit recueil de Chambers, *Popular Scottish Poems*, on trouve aussi *La Femme d'Auchtermuchty*.

Il conduisit la charrue dans la plaine,  
Si cela est vrai, à ce qu'on m'a dit,  
Le jour était mauvais par vent et pluie<sup>175</sup>.

Quand il rentre chez lui le soir, mouillé et glacé, il trouve sa femme assise au coin du feu. Rien n'est prêt pour lui ni ses bêtes; pas d'avoine pour son cheval, pas de foin ni de paille pour son bœuf. Il entre en colère et dit que les choses iraient bien mieux si elles étaient réglées par lui. La commère le prend au mot.

Dit-il: «où est le grain de mes chevaux?  
Mon bœuf n'a ni foin, ni paille,  
Femme, tu iras à la charrue, demain,  
Je serai ménagère, si cela se peut».

«Époux, dit-elle, je veux bien  
Prendre mon jour de charrue,  
Pourvu que tu veilles aux veaux et vaches,  
Et à toute la maison, dedans et dehors.»

La pièce est le récit de toutes les maladresses qu'il commet. Il trébuche à chaque pas dans quelque mésaventure. Il lâche les oisons qui s'en vont à sept, un milan s'abat qui en mange cinq. Aux cris des oisons, il accourt; pendant ce temps les veaux s'échappent. Il se met à la baratte et bat le beurre jusqu'à en suer; quand il s'est démené une heure, du diable s'il y a une miette de beurre; il a si bien échauffé le lait que celui-ci ne veut plus se cailler. Il met le pot sur le feu, puis il prend deux brocs pour aller chercher l'eau, quand il revient le pot est brûlé. Il court aux enfants; ils sont barbouillés jusqu'aux yeux; il veut aller laver ses draps, le ruisseau les emporte. Si bien que, le soir, il demande pardon à sa femme, confus, humilié, découragé, rompu.

Dit-il: «j'abandonne mon office  
Pour le reste de mes jours,  
Car je mettrais la maison à la côte,  
Si j'étais vingt jours ménagère...»

Dit-elle: «tu peux bien garder la place,  
Car bien sûr je ne la reprendrai pas»;  
Dit-il: «le démon saisisse ta face menteuse,  
Tu seras bien contente de la ravoir.»

Alors elle empoigna un gros bâton,  
Et le brave homme fit un pas vers la porte,  
Dit-il: «Femme je me tairai,  
Car si on se bat j'aurai mon affaire.»

Dit-il: «Quand j'abandonnai ma charrue,  
Je m'abandonnai moi-même.  
Je vais retourner à ma charrue,

---

<sup>175</sup> *The Wife of Auchtermuchty*, Stanza I.

Car cette maison et moi nous ne nous entendrons jamais.<sup>176</sup>»

La donnée de cette pièce est un peu enfantine sans doute; il est difficile en outre de ne pas y discerner je ne sais quel arrière-goût d'origine étrangère. On dirait plutôt le sujet goguenard d'un fabliau français. Mais les détails sont écossais jusqu'au moindre. Bien que les strophes n'aient pas de refrain, elles conservent cependant l'allure légère et lyrique de ces petits poèmes.

Pendant le XVII<sup>e</sup> siècle, cette branche de poésie fleurit et se développa singulièrement dans une même famille de propriétaires, fermiers du Renfrewshire, les Semple de Beltree. Le premier d'entre eux, Sir James Semple, est l'auteur d'un long poème satirique contre la papauté, intitulé *Un cure-dent pour le Pape ou le Pater noster du Colporteur*; c'est une longue discussion théologique, en forme de dialogue entre un colporteur et un prêtre. Elle ne relève pas du genre qui nous occupe. C'est un pamphlet religieux en vers<sup>177</sup>. Mais le fils de Sir James, Robert Semple de Beltree, qui naquit vers 1599 et mourut vers 1670, est un personnage important dans la poésie populaire écossaise. Il l'est pour deux motifs.

Le premier, c'est qu'il a donné le modèle de ces fausses élégies qui feignent de déplorer la mort d'une personne encore vivante, ou dont la mort est trop lointaine ou trop indifférente pour causer un vrai chagrin. C'est une parodie de lamentation, où, sur un ton moitié attendri, moitié railleur, les qualités et les défauts du défunt sont rappelés avec bonne humeur. C'est, en plus grand et avec une forme lyrique, ce que sont les épitaphes qui tournent à l'épigramme. Mais tandis que celles-ci, à cause de leur forme brève et brutale d'inscriptions, sont souvent cruelles, ces oraisons funèbres burlesques fournissent à la pensée assez d'espace pour que le rire et l'émotion s'y mêlent, s'y poursuivent et s'y jouent. Il est superflu de dire qu'on ne revendique pas pour Robert Semple l'honneur d'avoir inventé cette forme littéraire, mais le mérite, tout local, de l'avoir introduite dans la littérature de son pays. Il faut y ajouter celui de lui avoir donné d'emblée les qualités qui en ont fait une spécialité écossaise: la bonhomie, la familiarité, l'émotion railleuse, et une forte observation locale dont la saveur pénètre tout. Cela fait penser à ces gâteaux écossais faits de farine d'avoine où, malgré les ingrédients étrangers, domine toujours le goût du sol.

L'élégie de Robert Semple gémit sur le trépas d'un de ces joueurs de cornemuse, alors répandus dans le pays, qui vivait dans le petit hameau de Kilbarchan. Elle est connue, pour cette raison, sous le nom de *Le Cornemusier de Kilbarchan*. Pour quiconque a vu un cornemusier se promener, un jour de fête, avec sa cornemuse pavoisée de petits drapeaux, le titre seul est un tableau.

Ceci est l'épitaphe de Habbie Simson,  
Qui, sur son bourdon, portait de jolis drapeaux.  
Ses joues devenaient rouges comme cramoisi,  
Et il se démenait quand il soufflait dans sa peau.

C'est, comme on peut le prévoir, l'éloge des qualités et des talents professionnels du défunt, et l'énumération de ce que les Foires, les Mariages, les Fêtes perdent à ne plus l'avoir. C'est l'œuvre d'un esprit facile, élégant, mais dont la verve et la sève sont bien moins riches que celles de l'auteur de *À la Fête de Peebles*.

Aux représentations, quand il arrivait,  
Sa cornemuse accompagnait lestement le tambour,  
Comme des essaims d'abeilles, il la faisait bourdonner,  
Et il accordait son chalumeau.

<sup>176</sup> *The Wife of Auchtermuchty*, la fin.

<sup>177</sup> Voir Irving, *History of Scottish Poetry*, p. 569-72. Il donne des extraits du poème de Sir James Semple.

Maintenant tous nos cornemusiers peuvent être muets,  
Puisque Habbie est mort.

Et aux courses de chevaux maintefois,  
Devant le noir, le bai, le gris-pommelé,  
Comme sa cornemuse, quand il jouait,  
Piaillait et piaulait,  
Maintenant ces passe-temps sont bien loin,  
Puisque Habbie est mort.

La pièce se termine par un joli trait, à moitié pittoresque et à moitié mélancolique.

Quand il jouait, les enfants s'attroupaient,  
Quand il parlait, le vieux, il balbutiait;  
Les dimanches, son bonnet avait une plume,  
Bel ornement;  
Il attachait sa jument dans le cimetière,  
Où il repose mort.

Hélas! pour lui mon cœur est navré,  
Car j'ai eu ma part de ses airs de danse,  
Aux Jeux, aux Courses, aux Fêtes, aux Foires,  
Sans malice, ni envie.  
N'espérons plus des airs de cornemuse,  
Puisque Habbie est mort.<sup>178</sup>

Cette pièce a donné lieu à un grand nombre d'imitations, et l'élégie comique est, dès lors, devenue un genre favori des poètes écossais. Ramsay a écrit l'*Élégie de Maggy Johnstoun*, une cabaretière qui vendait une petite bière blanche, claire et grisante, dans une ferme aux abords d'Édimbourg; l'*Élégie de John Cowper*, le greffier du trésorier de la paroisse; l'*Élégie de Lucky Wood*, une autre cabaretière, dont la personne et la maison étaient nettes et honnêtes; l'*Élégie de Patie Birnie*, violoneux, pure transcription du *Cornemusier*. Fergusson a écrit l'*Élégie de David Gregory*, professeur de mathématiques à l'Université de Saint-Andrews; l'*Élégie de John Hogg*, portier de ladite Université; et même l'*Élégie de la Musique Écossaise*, qui est sa meilleure. C'est en continuant dans cette voie que Burns a écrit son *Élégie de Tam Samson*, joyeux compagnon, grand pêcheur, grand chasseur et grand joueur de curling. Il a employé exactement le même cadre. Mais, ici comme ailleurs, il y a mis un tableau brossé avec une autre vigueur de main. L'élégie de Robert Semple, gracieuse et distinguée, est un peu mince; celles de Ramsay, naturelles et gaies, manquent de force; celles de Fergusson sont, à nos yeux, froides et ternes. Celle de Burns les laisse toutes en arrière, par le mouvement, la vie, et l'entassement de pensées, de visions, de motifs poétiques, qui font paraître les autres pièces creuses à côté de la sienne.

Le second titre de Robert Semple à la position qu'il occupe dans la poésie de sa contrée, c'est que, pour traiter un sujet nouveau, il a, selon toute apparence, inventé une strophe nouvelle<sup>179</sup>. Tout au moins, il a employé une strophe qu'on ne retrouve pas au delà de lui. Ce n'est plus la strophe à huit vers de *À la Fête de Peebles*, la strophe régulière, adaptée aux récits et aux descriptions. C'est une

---

<sup>178</sup> Voir sur Robert Semple: Irving, *History of Scottish Poetry*, p. 573-77. Irving donne l'élégie en entier. Elle se trouve également dans le petit recueil de Chambers, *Miscellany of Popular Scottish Poems*.

<sup>179</sup> J. Grant Wilson. *The Poets and Poetry of Scotland*, p. 82. – J. Clark Murray. *The Ballads and Songs of Scotland*, p. 185.

strophe plus courte, plus alerte, avec des mouvements et des flexibilités intérieures. Elle se compose de trois vers de quatre pieds qui riment ensemble, d'un vers de deux pieds de rime différente, d'un vers de quatre pieds qui rime avec les trois premiers, et d'un autre de deux pieds qui rime avec son compagnon. En voici le modèle français calqué sur la première strophe de la *Vision* de Burns.

Le soleil clôt un jour sauvage,  
Les curlers rentrent au village,  
Et le lièvre affamé s'engage  
Dans les vergers,  
Où la neige marque, au passage,  
Ses bonds légers<sup>180</sup>.

On peut la comparer avec l'autre strophe, dont la copie suivante, d'après le début de la *Sainte-Foire* de Burns, peut donner l'idée.

Un matin d'été calme et pur,  
Un dimanche, à ma guise,  
Je sortis pour voir le blé mûr  
Et respirer la brise.  
Le soleil semait de rayons  
Les campagnes muettes;  
Les lièvres couraient les sillons,  
L'air chantait d'alouettes,  
En ce jour-là<sup>181</sup>.

Tandis que l'ancienne strophe, sous le long manteau à plis droits des huit vers uniformes, s'avance tout d'une pièce, sans détails dans la marche, la strophe nouvelle, prise à la taille et retroussée, est plus vive et plus preste. Elle est plus souple, elle saute aisément d'un sentiment à l'autre. Sa fortune a été rapide et grande dans la littérature écossaise. Elle remplit une partie de l'œuvre d'Allan Ramsay et la majeure partie de celle de Fergusson. Elle convenait particulièrement au génie nerveux, agile et rapide de Burns. Il l'a employée dans une quantité de pièces de sa meilleure époque: l'*Élégie de la Brebis Mailie*, la *Mort et le Docteur Hornbook*, les *Deux Pasteurs* ou la *Sainte-Querelle*, la *Prière de Saint Willie*, l'*Adresse au Diable*, la *Vision*, l'*Élégie de Tam Samson*, ses pièces à une *Marguerite* et à une *Souris*, l'*Adresse du Fermier à sa vieille Jument*, et dans une foule d'autres morceaux; toutes ses épîtres importantes sont écrites dans cette strophe. On peut dire qu'elle a servi à un grand tiers de son œuvre.

Aussi, en ces récentes années, les Écossais ont proclamé ce que leur littérature doit à l'*Élégie* de Robert Semple, en plaçant au fronton de l'école paroissiale de Kilbarchan le buste du vieux joueur de cornemuse<sup>182</sup>. Un autre service que Robert Semple rendit à la poésie écossaise fut d'avoir son fils Francis Semple, le troisième de cette famille de poètes. Il a laissé quelques-uns des modèles les plus humoristiques du genre de poésies que nous retraçons. Ses *Joyeuses fiançailles* sont une description

<sup>180</sup> The sun had closed the winter day, The curlers quat their roaring play, And hunger'd maukin ta'en her way To kail-yards green, While faithless snaws ilk step betray Where she has been.

<sup>181</sup> Upon a simmer sunday morn, When nature's face is fair, I walked forth to view the corn, And snuff the caller air. The rising sun owre Galston muirs, Wi' glorious light was glintin'; The hares were hirplin' down the furs, The lav'rocks they were chantin' Fu' sweet that day.

<sup>182</sup> *Miscellany of Popular Scottish Poems* de Chambers, la notice qui précède le poème.

de mariage rustique à la manière du *Mariage de Jok et Jynny*, mais avec plus de mouvement et de verve comique. Il retrouva la gaîté robuste qui enlève les strophes de Jacques I.<sup>183</sup>

Ce tableau des formes que s'est successivement créées la poésie écossaise et dans lesquelles elle s'est développée, ne serait pas complet si l'on omettait celles dont l'a enrichie William Hamilton de Gilbertfield. C'était un ancien lieutenant de l'armée, retiré à la campagne, où il se distrait par des essais littéraires. Sa réputation est fondée sur deux choses.

Il a appliqué la strophe de Francis Semple à l'épître familière, pour laquelle elle paraît faite spécialement, se prêtant à l'allure libre d'une causerie. Il adressa, sous cette forme, à Allan Ramsay, une lettre d'admiration, quelque chose comme la lettre de Lamartine à Byron, ou de Musset à Lamartine, sauf qu'ici l'admiration vient d'un homme plus âgé, s'en va pédestrement, en gros bas de laine, et parle patois. Il en résulta, entre les deux poètes, un échange d'épîtres plaisantes et cordiales<sup>184</sup>. La mode s'en est répandue après eux parmi les poètes écossais, et l'épître familière a pris chez eux l'importance d'un genre littéraire. Il s'en trouve dans Fergusson. C'est d'après cette tradition que Burns a écrit sa première *Épître à Lapraik* qu'il ne connaissait que pour avoir entendu chanter une de ses chansons. C'est ainsi qu'il reçut à son tour une épître de Willie Simpson, poète et maître d'école à Ochiltree, à laquelle il répondit, comme Ramsay avait répondu à Gilbertfield. C'est à cette occasion qu'ont été écrites presque toutes ses épîtres, les plus considérables tout au moins, et celles qui contiennent le plus de renseignements sur sa vie.

Le second titre de Gilbertfield à l'attention est un poème intitulé *Les dernières paroles mourantes du brave Heck, un lévrier fameux dans le comté de Fife*. Un pauvre chien, qu'on va pendre parce qu'il est vieux, se remémore avec tristesse les jours où il était souple et rapide; il se rappelle les poursuites ardentes après les lièvres pendant des journées entières. Il y a, dans son étonnement d'être maintenant condamné et dans sa résignation, quelque chose de navrant, comme les regards doux et soumis que les chiens adressent à leur maître alors même qu'il les assomme.

Sur le Moor du Roi, sur la plaine de Kelly,  
Où de bons forts lièvres détalent roide,  
Si habilement je bondissais  
Avec fond et vitesse;  
Je gagnais la partie, avant eux tous,  
Net et clair.

Je courais aussi bien par tous terrains,  
Oui, même parmi les rocs d'Ardry,  
J'attrapais les lièvres par les fesses  
Ou par le cou,  
Là où rien ne les atteignait que les fusils  
Ou le brave Heck.

J'étais rusé, fin et finaud,  
Avec mon vieux malin camarade Pash,  
Personne n'aurait pu nous payer avec de l'argent,  
À quelques égards;  
Ne sont-ils pas damnablement durs

<sup>183</sup> Sur Francis Semple, voir Irving, *History of Scottish Poetry*, p. 578-81. — *The Blythsome Bridal* se trouve dans *the Book of Scottish Poems* de J. Ross, — dans *the Poets and Poetry of Scotland*, J. Grant Wilson le donne également, avec deux autres pièces célèbres du même auteur, *She rose and loot me in*, et *Maggie Lauder*; mais ces dernières sont des chansons.

<sup>184</sup> Les épîtres d'Hamilton de Gilbertfield à Ramsay se trouvent dans les éditions de Ramsay, avec les réponses de celui-ci. — J. Grant Wilson les reproduit dans *the Poets and Poetry of Scotland*.

Ceux qui pendent le pauvre Heck?

J'étais un chien dur et hardi,  
Bien que je grisonne, je ne suis pas vieux;  
Quelqu'un peut-il me dire  
Ce que j'ai fait de mal?  
Me jeter des pierres avant que je sois refroidi,  
Cruelle action!<sup>185</sup>

Ce poème intéresse Burns parce qu'il a manifestement inspiré une de ses premières productions, *La mort et les dernières paroles de la pauvre Mailie, l'unique brebis favorite du poète*. Le sujet est traité d'une manière différente, et il est, dans Burns, autrement dramatique, autrement chargé de vie. Mais le seul rapprochement des deux titres indique assez la filiation.

Bien que *Le brave Heck* soit un curieux petit poème, et que les épîtres à Ramsay soient, pour la vivacité et l'imprévu des drôleries, égales sinon supérieures aux réponses, Gilbertfield n'est pas un grand homme. Il est inférieur aux *Simple de Beltree*. Toutefois il n'en doit pas moins être tenu en considération dans la poésie écossaise. Il a servi à allumer la lampe d'Allan Ramsay, comme Allan Ramsay a servi à allumer celle de Burns, selon l'expression de Walter Scott. C'est la lecture de ce poème qui a inspiré à Ramsay le désir et l'ambition d'écrire:

Quand je commençai à apprendre des vers,  
Et pus réciter vos «Rochers d'Ardry»,  
Où le brave Heck courait vite et farouche,  
Cela enflamma mon cœur.  
Alors l'émulation m'aiguillonna  
Qui depuis n'a jamais cessé.

Puissé-je être moulu d'un maillet,  
Si je prise peu vos vers;  
Vous n'êtes jamais rugueux, creux, ni ombrageux,  
Mais jovial et aisé,  
Et vous frappez, juste en plein, dans l'esprit  
De Habby notre modèle<sup>186</sup>.

Habby, on le reconnaît, n'est autre chose que Habby Simpson auquel Allan Ramsay rend ainsi hommage par un éloge de côté. Ces strophes auraient suffi pour conserver le nom de Gilbertfield dans une lumière moyenne. Burns l'a frappé d'un rayon plus rapide et plus brillant, rien qu'en le citant.

Mon bon sens serait dans une hotte,  
Si j'osais espérer gravir,  
Avec Allan ou avec Gilbertfield,  
Le talus de la renommée,  
Ou avec Fergusson, le pauvre commis,  
Un nom immortel<sup>187</sup>.

---

<sup>185</sup> On trouvera *The Last Dying Words of Bonny Heck* dans le recueil de J. Ross, *The Book of Scottish Poems*.

<sup>186</sup> *Seven Familiar Epistles which passed between Lieut Hamilton and the Author*. Answer I, Edinburgh, July 10<sup>th</sup> 1719.

<sup>187</sup> *Epistle to William Simpson*.

Cela suffit pour que le poète de *Bonny Heck* garde, parmi les hommes de sa race, une petite immortalité. C'est quelque chose de comparable à celle qui est conférée aux hommes obscurs dont les grands peintres représentent les traits et inscrivent le nom dans le coin d'un tableau.

Il ne faut pas cependant hésiter à dire que, si tous ces essais ne servaient à retracer les origines d'une véritable production, digne de figurer parmi les parures d'une nation, ils auraient été oubliés. Ce seraient des bruits évanouis, comme tant de mots heureux, de causeries humoristiques, de paroles brillantes, en qui a palpité, pendant un instant, toute une âme. Les hommes dont nous venons de parler n'ont pas été des écrivains; ils ont été, suivant une juste expression, les poètes d'un seul poème. C'étaient des amateurs qui ont eu, un jour, la main heureuse. Leurs productions ne suffisent pas à constituer une littérature; ils en sont les premiers frémissements. Ils dénotent que, sous le firmament assombri du puritanisme, dans la tourmente des querelles théologiques et des persécutions religieuses, alors que tout était stérile, orageux et dévasté, la sève vivait encore. Elle n'attendait, pour se montrer, jaillir et écumer en fleurs, qu'un peu de calme et de soleil.

En effet, aussitôt que la paix reparut, on vit bien que ces signes n'étaient pas trompeurs. Dès le commencement du XVIII<sup>e</sup> siècle, il y eut un fort mouvement littéraire et une renaissance de poésie nationale. Pendant le XVII<sup>e</sup> siècle, l'énergie de la nation s'était portée toute entière à défendre son indépendance de conscience; la force nerveuse du pays s'était usée dans un immense effort de résistance et dans une indomptable tension de volonté. Les persécutions endurées, les services clandestins, les prédications sur les montagnes désertes, un enthousiasme où toute la ferveur de la nation se consumait comme en une flamme sombre, avaient absorbé toute la vitalité. Il y avait eu des martyrs jusqu'au bord du XVIII<sup>e</sup> siècle. Lorsqu'on visite le pittoresque cimetière de Sterling, d'où la vue est si noble, on remarque, parmi d'autres statues de martyrs, un groupe de deux femmes en marbre blanc. Elles avaient refusé d'abjurer le convenant; l'aînée avait dix-huit ans. On les lia à deux poteaux sur les sables où se précipite le flux rapide de la Solway. On avait placé la plus âgée plus avant, afin que la vue de son agonie terrifiât la plus jeune. Mais l'héroïque fille continua à prier et à chanter des psaumes, jusqu'au moment où les vagues étouffèrent sa voix. Cela se passait en 1685. À la chute de Jacques II, une grande multitude alla ensevelir, avec recueillement, les têtes et les mains des martyrs qui étaient exposées sur les portes d'Édimbourg. Quand un peuple vit dans ces angoisses et ces colères, il n'y a point de place en son âme pour des rêves de littérature. La Révolution de 1688 amena la fin de ces temps douloureux. Peu à peu les esprits se détendirent, dépouillèrent leur obstination farouche, entr'ouvrirent leur dure austérité, laissèrent s'approcher, pénétrer même des idées ailées et gaies, avant-courrières de l'art, et premières abeilles qui entrent bourdonner un instant dans les chambres froides encore de l'hiver.

Un peu plus tard, l'acte d'Union mêla à ce sentiment de sécurité un élan de patriotisme plutôt rétrospectif qu'actif, et où il entraînait plus de regret que de révolte. On sentait bien que l'union des deux royaumes était un événement inévitable et utile. Cependant on perdait avec peine l'indépendance nationale. Les discussions et les discours reportèrent l'attention vers le passé du pays, vers ses titres glorieux de bravoure et de poésie. C'est alors que commença cette étude de l'histoire nationale, cette récolte des souvenirs qui se sont continués à travers tout le XVIII<sup>e</sup> siècle, et dont on peut dire que Walter Scott a été le dernier et le plus illustre ouvrier. Ses romans ont été la synthèse embellie de ces travaux successifs. Au sortir de la pesante littérature théologique, les premières productions du temps sont des ouvrages d'archéologie ou d'histoire locale: *Les Exploits guerriers de la Nation Écossaise*, de Patrick Abercomby; les *Vies et les Caractères des plus Éminents Écrivains de la Nation Écossaise*, du D<sup>r</sup> George Mackenzie: le premier en deux volumes in-folio, le second en trois du même format; les dimensions théologiques persistaient encore. En même temps, on commença à recueillir les chansons



et les ballades populaires. Le premier des nombreux recueils qui allaient se succéder fut publié par Watson, en 1706<sup>188</sup>. Le mouvement était lancé.

En sorte que, vers le commencement du XVIII<sup>e</sup> siècle, il était devenu possible que l'Écosse eût une littérature, et qu'il y avait des motifs pour que cette littérature, sur le terrain de la poésie tout au moins, fût une littérature nationale.

Ce fut Allan Ramsay qui eut la gloire de l'inaugurer, en grande partie par ses propres œuvres, et aussi en récoltant les gerbes éparses et en les rentrant dans la grange. Sa vie, bien que dépourvue de dramatique, ne laisse pas que d'être bien intéressante<sup>189</sup>. Comme presque tous les poètes écossais, il s'est formé lui-même. Il était né en 1686, dans un petit village du comté de Lanark, au fond d'un district montagneux, plein d'eaux courantes. C'est là, sans doute, qu'il apprit à aimer la campagne et que le côté pastoral de son talent prit son germe<sup>190</sup>. De bonne heure, il perdit son père. Peu après, sa mère se remaria; à l'âge de quinze ans, il la perdit et se trouva tout à fait orphelin. Son beau-père l'emmena à Édimbourg, afin qu'il y apprît le métier, alors florissant, de perruquier. Le pauvre apprenti, désormais seul au monde, dut se tirer de la vie du mieux qu'il le put. Il n'avait personne pour l'aider, mais il était déterminé à faire son chemin, et doucement, lentement mais sûrement, il ne cessa de s'élever. Par la persévérance dans l'effort, la prudence et le sens pratique, sa vie fait un contraste avec celle de Burns. Il apprit tranquillement son métier. Son humeur joviale, son esprit, lui donnèrent l'entrée de ces clubs qui étaient alors une des formes de la vie intellectuelle d'Edimburgh. C'est là qu'il composa ses premières pièces: c'était sa contribution aux plaisirs de la soirée. Peu à peu sa réputation se répandit. Il commença à publier des poèmes de circonstances, sur des feuilles volantes. Les braves gens d'Édimbourg envoyaient leurs enfants avec un penny acheter «le dernier morceau de Ramsay<sup>191</sup>». Son ambition et ses efforts grandirent. En 1716, il publia sa continuation du poème de *À Christ's kirk sur le pré*. Vers la même époque, continuant, sans jamais reculer d'un pas, sa marche ascendante dans la vie, il abandonna son état de perruquier et s'établit libraire, dans une petite boutique, qui avait pour enseigne une grossière statue de Mercure<sup>192</sup>. Tout en menant son nouveau métier, il continua à écrire des poésies de toute espèce: chansons, épîtres, élégies, pastorales, et il publia ses recueils de vieilles poésies. En 1725, il donna son chef-d'œuvre, la pastorale du *Noble Berger*<sup>193</sup>. Ses affaires prospérant, il alla s'établir dans une autre boutique dont il décora la façade des bustes de Ben Jonson et de Drummond de Hawthornden. Il y ouvrait – car il était homme d'initiative – la première librairie circulante établie en Écosse. Il s'est représenté, lui-même, comme:

Un petit homme qui aime ses aises,  
Et n'a jamais pu souffrir longtemps les passions  
Qui se proposaient de lui jouer de mauvais tours<sup>194</sup>.

Sa gaîté, son enjouement, sa facilité de mœurs et l'honnêteté souriante de sa vie firent de lui un des premiers qui luttèrent contre l'esprit morose et sombre du temps. Non seulement il le fit dans sa poésie, mais son activité d'homme d'affaires le poussa dans toutes les entreprises qui pouvaient

<sup>188</sup> *Choice Collection of comic and serious Scots Poems, both ancient and modern, by several hands*, Edinburgh 1706-09-11.

<sup>189</sup> Voir l'article sur Ramsay dans *the Biographical Dictionary of Eminent Scotsmen*, et surtout la vie qui se trouve en tête de l'édition de ses œuvres de 1800 et qui est de Chalmers, l'auteur de *Caledonia*. Cette biographie est, selon l'expression de J. Ross, «la base de toutes celles qui l'ont suivie».

<sup>190</sup> Voir, dans l'édition de Ramsay d'Alex. Gardner, *Remarks on the Genius and Writings of Allan Ramsay*, p. XLIII. – Hill Burton. *History of Scotland*, tom VIII, p. 546.

<sup>191</sup> Notice dans le *Biographical Dictionary of Eminent Scotsmen*.

<sup>192</sup> Voir dans les *Reminiscences of old Edinburgh* de Daniel Wilson, le chapitre VII du tom I: *at the sign of the Mercury*.

<sup>193</sup> «Il emprunta probablement ce titre au *Gentle Shepherd* de la XII<sup>e</sup> Églogue du *Shepherd's Calendar* de Spenser» (*Ramsay's Life*, p. XXVII).

<sup>194</sup> *The Life of Ramsay*, p. XXXIX.

contribuer à égayer et à éclairer l'esprit de ses concitoyens. Il osa encourager les représentations théâtrales, alors frappées de réprobation. Il alla jusqu'à faire construire, à ses frais, en 1736, une salle de spectacles, qui fut presque aussitôt fermée par les magistrats de la cité. Il y perdit beaucoup d'argent. Ce fut sa seule entreprise malheureuse. Il avait peu à peu conquis la richesse, la réputation, d'honorables amitiés. Il se fit bâtir, à l'ombre du château d'Édimbourg, une petite maison, avec une des plus belles vues qu'il y ait en Europe. Il y passa les dernières années d'une vie paisible, laborieuse, et qui n'avait jamais dévié de la ligne droite vers un but utile. Il y mourut en 1757 dans sa soixante-treizième année.

Le grand service que Ramsay a rendu à la littérature de son pays est d'avoir été véritablement un poète écossais pour les sujets et le langage. «Un écossais de ce temps, dit lord Woodhouselee, parlait écossais et écrivait anglais. Ramsay eut le mérite de transporter le langage oral dans le style écrit<sup>195</sup>.» Cette remarque n'est qu'à moitié vraie, car tous les poèmes que nous venons de parcourir sont écrits en langue vulgaire. Ce qui est vrai, c'est que, là où il n'y avait eu que des tentatives, Ramsay a laissé un monument. Son mérite est d'avoir fait le même travail, avec une étendue et un talent qui ont assuré à ses œuvres une place dans l'histoire de la poésie, et donné, au dialecte dans lequel elles sont écrites, la dignité d'un langage littéraire. Ses prédécesseurs n'avaient été que des amateurs; il a été un véritable homme de lettres; il en a eu la continuité d'ambition, l'application dans l'effort, la vue claire du but. Il est en cela beaucoup plus littérateur que Fergusson et Burns, qui sont venus après lui. Son œuvre est plus consciente et plus voulue que la leur; elle est aussi moins personnelle et moins éloquente. Il a montré qu'on pouvait être un véritable écrivain en écossais, et que la langue de tout le monde, appliquée jusque-là à des boutades et à des caricatures, pouvait être employée pour des fins plus élevées. Son exemple a éveillé de jeunes ambitions. Et il ne faut pas oublier qu'il a donné à la littérature éparses qui l'avait devancé, de la cohésion et un point d'appui. Comme il arrive qu'un peintre supérieur communique de la valeur à ceux qui l'ont préparé, parce qu'il prête un sens et une direction à leurs tâtonnements, et fournit le point de vue qui les coordonne, en même temps que l'intérêt qu'il y a à les coordonner, Ramsay, en tirant des ébauches de ceux d'avant lui les éléments d'une œuvre, leur a rendu en importance ce qu'ils lui avaient fourni d'aide, et en les rattachant à lui, les a relevés.

Il a complété ce service de vivifier la littérature nationale en attirant l'attention sur les fragments d'anciennes poésies, chansons ou ballades, qui flottaient au hasard des récitations par tout le pays, ou dormaient dans des manuscrits. Il publia en 1724 le premier volume du *Tea-Table Miscellany*, un recueil de chansons anglaises et écossaises qu'il dédiait:

À toutes les aimables filles de la Grande-Bretagne,  
Depuis les ladies Charlotte, Anne et Jeanne,  
Jusqu'aux jolies et joyeuses Bess,  
Qui dansent, nu pieds, sur l'herbe.

Vers la fin de la même année, il publia un second recueil, plus spécialement national *l'Evergreen*, collection de *Poèmes Écossais écrits par les Ingénieurs avant 1600*. Ce sont les deux premiers ouvrages marquants dans un genre de recherche qui devait se continuer pendant un siècle, et compter parmi ses ouvriers Burns et Walter Scott. Il ne laisse pas d'être à l'honneur de Ramsay que sa publication précéda de près d'un demi-siècle la fameuse collection de l'évêque Percy. Ce n'est pas que Ramsay ait été le premier, puisque le recueil de Watson avait été publié en 1706, et que l'un de ses plus heureux effets avait été précisément d'éveiller le talent littéraire de Ramsay lui-même. C'est là, en effet, que se trouvait *l'Élégie du Brave Heck*. Il n'a eu, en rien, le mérite de l'initiative, mais celui d'une volonté et d'une suite plus grandes dans les entreprises. Il est encore vrai qu'il n'a pas accompli sa tâche dans l'esprit de sincérité, d'exactitude et de respect qu'y apporterait un éditeur de nos jours. Il faut l'avouer:

---

<sup>195</sup> *Remarks on the Writings of Allan Ramsay*, p. XLVI, dans l'édition d'Alex. Gardner.

il s'est permis des changements, des intercalations, des enjolivements; il a orné, pomponné, attifé, rajeuni ces vieilles chansons, rudes et frustes. Il n'a pas su oublier assez qu'il était perruquier. Il a fait leur toilette, il les a accommodées au goût du jour, mettant çà et là un rien de fard et une vapeur de poudre. Il est probable toutefois qu'il l'a fait avec plus de mesure qu'aucun de ses contemporains, et il est juste de lui en savoir gré. C'était un homme de bon sens et qui tenait à réussir. Il n'a commis que le nécessaire; peut-être n'eût-il pas attiré les regards autrement. En dépit de tout cela, il n'en demeure pas moins certain qu'il a, de ce côté encore, marqué une époque et un point de départ dans l'histoire littéraire de l'Écosse. Les titres ne lui manquent pas à avoir sa statue dans cette rangée d'hommes célèbres qui est la parure d'Édimbourg. De l'endroit où elle est située, dans le bruit de la foule, en face de la maison qu'il s'était construite, on aperçoit la colline solitaire plus hautaine et d'un plus grand caractère où se dresse le monument de Burns. Le rapprochement et la distance sont ainsi marqués.

Les traits caractéristiques du génie de Ramsay sont le naturel, la grâce, et l'aisance. Il a donné de jolis tableaux, d'une observation facile et un peu superficielle, d'un coloris léger et clair. L'ensemble de son œuvre a quelque chose d'aimable, de riant. Ni la passion douloureuse, ni le drame intime n'y apparaissent; on n'y voit jamais les lueurs sombres ni les éclairs tragiques de Burns, ni la teinte mélancolique de Fergusson. Tout y respire l'optimisme d'un homme qui est satisfait de la vie, parce qu'elle lui a donné ce qu'il souhaitait, et aussi parce qu'il n'a point souhaité plus qu'elle ne peut donner. On y rencontre partout le contentement. Aussi Ramsay jette-t-il sur les hommes un regard qui n'eut jamais ni profondeur ni amertume, et quand Hogarth lui dédia ses illustrations de l'Hudibras, il les offrait à un talent bien différent du sien. Son burin âpre, misanthropique, pénétrant, et qui semblait féroce, fait en un mot pour illustrer les pages terribles de Swift, aurait intimidé, effrayé l'œuvre agréable et mince du poète écossais. La représentation de la vie dans Ramsay s'exerce avec une sorte de jovialité bienveillante. «Allan's glee, la gaîté d'Allan» a dit Burns, en le caractérisant d'un mot<sup>196</sup>. Mais cette gaîté n'atteint jamais à la forte hilarité de Burns lui-même. C'est la bonhomie d'un homme modéré et heureux.

Les deux œuvres principales de Allan Ramsay et celles qui nous intéressent le plus dans cette étude sont sa continuation de *à Christ's Kirk sur le pré*, et son *Noble Berger*.

Par le premier de ces poèmes, Ramsay se rattache franchement au véritable créateur du genre de poésie populaire que nous suivons, à l'auteur de *à la Fête de Peebles* et de *à Christ's Kirk sur le pré*, Jacques I. Il eût été difficile de mieux reconnaître cette descendance. Il a repris le poème de *à Christ's Kirk*, à l'endroit où il s'interrompt, et il l'a continué. C'était, on l'a vu, une bagarre de village, un tohubohu de coups et bosses, une ripopée d'hommes, d'enfants et de femmes, meurtris, ensanglantés et beuglants. Ramsay trouva cruel de les laisser plus longtemps dans cet état-là. Il ajouta au vieux poème deux chants nouveaux, qui tirent tout le monde de ce mauvais pas et continuent la fête. Vers la fin de la querelle, une commère résolue se jette parmi les combattants avec un grand couteau à choux et les menace de les éventrer s'ils ne cessent pas. On s'arrête, on s'écoute, on s'entend, les uns rarrangent leur tignasse, les autres se bandent le front ou l'œil, la paix est faite. On appelle les musiciens et les danses recommencent; on saute, on boit à plein gosier, on mange à pleines tripes, on s'esclaffe. Vers le soir, on mène la mariée à sa chambre et on jette, selon l'usage, le bas de sa jambe gauche parmi les assistants. Celui où celle qui le reçoit se mariera bientôt. Après quoi tout le monde continue à boire.

Le savetier, le meunier, le forgeron et Dick,  
Lawrie et le brave Hutchon,  
Gaillards qui n'observaient pas strictement  
Les heures, bien qu'ils fussent vieux,  
Et n'avaient jamais pu se guérir de ce défaut;  
Là où on vendait de la bonne ale,

<sup>196</sup> *First Epistle to Lapraik.*

Ils en buvaient toute la nuit, dût le démon  
 Conseiller à leurs femmes de les chamailler  
 Pour les punir le lendemain<sup>197</sup>.

Et c'est ainsi que finit le premier des deux chants ajoutés par Ramsay. Le troisième s'ouvre par un tableau du réveil du village, qui n'est pas dépourvu de précision. Les voisins, selon la coutume, pénètrent dans la chambre des mariés et jettent sur le lit les cadeaux de noce. Les plaisanteries roulent. Gars et filles reparaissent mal éveillés, les yeux gonflés de sommeil. La ripaille recommence plantureusement. Les tréteaux qui portent les barils de bière sont soulagés. On essaye de griser le nouveau marié. L'ale coule sur les tables et sur le sol. Une buée d'ivresse monte. Le savetier, le meunier, le forgeron, et Dick, et les autres s'en vont, titubant et trébuchant. Le brave Hutchon a la tête qui bourdonne, comme si elle était pleine de guêpes. Tout cela est plein de détails orduriers ou scabreux, qui rappellent certains coins et certains à-partes des toiles de Téniers. Tous ces mauvais sujets finissent par rentrer chez eux, où leurs femmes les accueillent diversement. Le nouveau marié, qu'on a fini par griser jusqu'aux moelles, va, se tenant à peine debout, rejoindre la mariée. Cela réjouit beaucoup Ramsay et lui inspire des plaisanteries qui ne seraient à l'aise que dans du vieux français. Ainsi finissent les choses. Il y a, par tout cela, un excellent brouhaha d'ivrognerie et de gaîté rustiques; c'est vivant, gai, aisé; le langage est observé; la strophe, cette strophe difficile et compliquée, est maniée avec un grand bonheur de main. Mais il n'y a là, ni la vigueur de pinceau du vieux poète, ni la large et vraie humanité de Burns. C'est un joli pastiche.

L'autre poème national de Ramsay, *Le Noble Berger*, est son plus haut effort et son plus solide titre de gloire. C'est une pastorale romanesque. Le noble berger est le fils d'un seigneur exilé pendant la Révolution de 1648. Il a été élevé, par un vieux berger fidèle, parmi les autres bergers, sur lesquels il l'emporte par une supériorité native. Il aime une jeune bergère et il en est aimé. Le retour de son père, à la Restauration, lui révèle son origine noble et lui déchire le cœur. Comment épousera-t-il maintenant l'humble fillette de village, malgré sa beauté et sa vertu? Heureusement on découvre que la jeune bergère est elle-même une fille noble, et tout se termine par des hymen, hymen, ô hymenæe.

Il était possible de tirer de cela quelque chose de semblable à l'adorable pastorale de *Comme il vous plaira*. Le sujet n'en est pas très différent. On conçoit, dans le paysage et les mœurs écossais, une intrigue nourrie de passion et d'action, se nouant et se dénouant, à travers la fantaisie de situations romanesques, dans la vérité supérieure et permanente des instincts humains. Le goût de Ramsay, ni celui de son époque n'allaient de ce côté. Il n'a pas tenté une pastorale shakspearienne. La sienne est une pastorale classique, dans la manière italienne, à la façon de *L'Amintas*, du Tasse, et du *Fidèle Berger*, de Guarini, sans action, toute en description, en tirades poétiques, en dialogues dont la régularité rappelle les couplets alternés des églogues. Elle se passe dans une vie trop innocente pour ne pas être arcadienne. L'œuvre a quelque chose de faux, qui, du reste, était dans la culture intellectuelle de Ramsay. Il avait gâté sa faculté de voir directement, par un souci d'imitation littéraire; et il avait mal choisi ses modèles. Il avait trop fréquenté Pope. Ce n'est pas que nous n'ayions pour cet habile écrivain une admiration pleine de réserve; mais s'il peut fournir des aphorismes et des épigrammes, si on trouve chez lui des vers faits de main d'ouvrier, achevés, brillants, polis, et si régulièrement rangés que certaines de ses pages font penser à une devanture de coutellerie; ce n'est pas chez lui qu'il faut aller chercher le mouvement et la vie réelle. On peut envoyer la colombe à travers l'œuvre de Pope sans qu'elle en rapporte le moindre rameau vert. Ce fâcheux commerce avait donné à Ramsay une faiblesse pour les vers soutenus, la régularité froide de la forme, et un faux vernis. C'est cet alliage qui a empêché que le *Noble Berger* ne fût un chef-d'œuvre.

C'est cependant une œuvre très distinguée. Et ce qui la sauve de n'être qu'une pastorale fade dans le goût du XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est justement ce fond de réalisme écossais, cette saveur de terroir,

<sup>197</sup> *Christ's Kirk on the Green*, Canto II.

qui se trouvent dans les poèmes locaux. Ils apparaissent, et dans le langage que Ramsay a eu le bon sens de conserver, et dans certains traits de mœurs villageoises, et dans le paysage qui est exact, encore qu'il soit un peu embelli. C'est cette substance de réalité qui donne, à une conception un peu artificielle, de la fermeté, et qui la soutient. Il résulte parfois de ce mélange de très excellents effets. Ce fond solide, lorsqu'il se mêle en d'heureuses proportions avec l'idéal un peu raréfiant des classiques modernes, produit des passages d'une grâce achevée, et qui semblent vraiment antiques, parce que la pureté de contour que certains modernes ont empruntée aux anciens s'emplit ici d'un sentiment de vie actuelle. On pense à ces poteries agrestes qui, par un hasard heureux, retrouvent parfois la forme divine des vases grecs. Elles ont, sur les pures imitations artistiques, plus achevées peut-être, je ne sais quel avantage que leur vaut un air de solidité et d'emploi. On sent qu'au lieu d'être des galbes vides, elles contiennent le lait, le vin et l'huile, et qu'elles servent à la vie. Ce passage où deux jeunes paysannes vont laver leur linge à l'eau courante, ne fait-il pas penser à un passage d'idylle antique? Cela se termine comme une vision de naïades.

Remontons le ruisseau jusqu'au creux de Habbie,  
Où toutes les douceurs du printemps et de l'été croissent:  
Là, entre deux bouleaux, par-dessus une petite cascade,  
L'eau tombe, en faisant un bruit chantant;  
Un bassin, profond jusqu'à la poitrine, et clair comme le cristal,  
Baise de ses lents remous l'herbe qui le borde;  
Nous finirons de laver notre linge tandis que le matin est frais,  
Et, lorsque le jour s'échauffe, nous irons au bassin,  
Et nous y baignerons; cela est sain maintenant en mai,  
Et d'une délicieuse fraîcheur par une journée si chaude<sup>198</sup>.

Pour comprendre ce que cette peinture a de particulier dans la poésie anglaise et comment elle s'y distingue par la classique sobriété du dessin, il suffit de la comparer à des peintures analogues prises dans Spenser, dans Shakspeare, ou Shelley. Cette fontaine a l'air d'un coin de tableau du Poussin; elle fait presque penser aux délicats paysages de Fénelon.

On rencontre ailleurs d'autres passages où la réalité est un peu plus marquée, mais encore dégagée, embellie et simplifiée. Celui-ci, avec sa jolie fille qui sort, toute vermeille et riante, de la brume matinale, et marche dans la rosée, est, à la vérité, un des plus parfaits qui se rencontrent dans Ramsay.

Hier matin, j'étais éveillé et dehors de bonne heure;  
J'étais appuyé contre un mur bas, regardant au hasard,  
Je vis ma Meg arriver, légère, à travers les prés;  
Je voyais ma Meg, mais Meg ne me voyait pas,  
Car le soleil cheminait encore à travers le brouillard,  
Et elle fut tout près de moi avant qu'elle le sût.  
Ses jupes étaient relevées, et montraient joliment  
Ses jambes droites et nues, plus blanches que la neige.  
Ses cheveux, retroussés dans leur filet, étaient lissés;  
Les boucles de ses tempes se jouaient sur ses joues,  
Ses joues si rouges, et ses yeux si clairs,  
Et Ô! sa bouche a plus de miel qu'une poire.  
Elle était nette, nette dans son corsage de futaine propre;

<sup>198</sup> *The Gentle Shepherd*, Acte I, scène 2.

Comme elle marchait, glissait, dans l'herbe emperlée,  
 Joyeux, je m'écriai: «Ma jolie Meg, viens ici;  
 Je m'émerveille pourquoi tu es dehors si tôt,  
 Mais je le devine, tu vas cueillir de la rosée.»  
 Elle s'enfuit et me dit: «Qu'est-ce que cela vous fait?»  
 «Eh bien, bon voyage, Meg Dorts, comme il vous plaira,»  
 Lui dis-je insoucieusement, et je sautai le mur pour rentrer.  
 Je t'assure, quand elle vit cela, en un clin d'œil,  
 Elle revint avec une commission inutile,  
 Me malmena d'abord, puis me demanda d'envoyer mon chien  
 Pour ramener trois brebis égarées, perdues dans le marais.  
 Je me mis à rire, ainsi fit-elle; alors, rapidement,  
 Je jetai mes bras autour de son cou et de sa taille,  
 Autour de sa taille pliante, et je pris une quantité  
 De baisers très doux sur sa bouche brillante.  
 Tandis que je la tenais, dur et ferme, dans mes bras,  
 Mon âme elle-même bondissait à mes lèvres.  
 Fâchée, très fâchée, elle me grondait entre chaque baiser,  
 Mais je savais bien qu'elle ne pensait pas ce qu'elle disait<sup>199</sup>.

N'est-ce pas aussi joli et aussi précis que du Théocrite? Il n'est pas jusqu'à ce petit mur bas qui ne rappelle un autre mur de champs, sur lequel, d'après le goût de l'art grec pour les silhouettes en plein ciel, était, non pas appuyé mais assis, le garçonnet qui gardait si mal les vignes<sup>200</sup>. Nous ne connaissons rien dans la poésie de l'époque de Ramsay qui approche de cette fraîcheur, de ce naturel, de cette réalité gracieuse. Entre la poésie de la Renaissance et la moderne, on peut dire que le morceau est unique. Je ne sais pourquoi, par la souplesse aisée du vers, il me fait penser à un Cowper qui, au lieu de comprendre de la femme le charme intime, en aurait compris la grâce extérieure. Cependant nous sommes bien en Écosse. Ce soleil qui se dégage péniblement du brouillard, le costume de la jeune fille sont écossais; les traits des paysages et des personnages sont exacts, et le langage est bien local.

Le mérite propre de Ramsay, si l'on considère non plus la fonction historique, mais le résultat artistique de son œuvre, est d'avoir touché d'un peu de grâce la vie des paysans écossais. En cela il est unique. Le trait distinctif de la littérature de son pays est un réalisme rude et vigoureux, qui fut longtemps l'expression des mœurs et des âmes. Rien sans doute n'avait pu empêcher la nature de continuer à produire des créatures belles et saines, douées de l'harmonie des proportions et de la démarche, faites pour être la joie du regard humain. Mais une sombre discipline avait interdit le plaisir et enlevé le sens de l'admiration aux esprits. Ramsay les leur restitua. Il discerna la beauté et la séduction qui existaient autour de lui et que personne ne semblait voir. Il les a quelquefois tournées à une gentillesse maniérée. Mais il a rendu à la poésie écossaise son sourire. Il s'est arrêté aux jolis détails de la vie, avec plus de soin et de complaisance qu'aucun des autres poètes écossais. Il est bon d'ajouter toutefois qu'il n'a pas perçu des beautés plus profondes. Il y avait dans la paysannerie une noblesse morale qui a trouvé son expression dans *le Samedi soir du Villageois*, de Burns, et même dans *Le Foyer du Fermier*, de Fergusson. Cette beauté-là, Ramsay ne l'a pas comprise. Il n'a pas pénétré l'âme de sa patrie. Mais il a su admirer la grâce native et l'élégance de la race, avec l'œil d'un véritable et délicat artiste.

Le vrai successeur de Ramsay et le vrai prédécesseur de Burns fut Robert Fergusson. Sa vie, qui est un contraste avec celle du premier, fut plus courte encore et plus malheureuse que celle du

<sup>199</sup> *The Gentle Shepherd*, Acte I, scène I.

<sup>200</sup> Théocrite. Idylle i.

second<sup>201</sup>. C'est une histoire lamentable. Il était né à Édimbourg en 1750. Il avait passé, dans ces hautes maisons sans air et sans lumière, une enfance malade. À l'âge de treize ans, il avait obtenu une bourse à l'Université de Saint-Andrews. Il en sortit à dix-sept ans, et revint à Édimbourg, sans savoir prendre de parti pour la direction de sa vie. Il fut obligé, pour avoir du pain, de se mettre copiste de papiers légaux. Il passait sa journée à cette besogne et le soir, comme il était recherché pour sa gaîté et son esprit, il prenait part à l'épaisse débauche des clubs. Dans les intervalles, il écrivait ses poèmes qui parurent dans le *Weekly Magazine*, et furent publiés en volume en 1773, sans qu'ils paraissent lui avoir rapporté un shelling. Sa constitution délicate ne pouvait résister longtemps à la triple fatigue du travail, de la misère, et des excès. Au commencement de 1774, il commença à donner des signes de dérangement d'esprit. Il alarma un de ses amis en lui racontant, avec des regards effarés et des gestes extravagants, que la veille au soir il s'était pris de querelle avec des étudiants, que dans la bagarre l'un d'eux avait tiré un coutelas et lui avait tranché la tête, que sa tête avait roulé assez loin toute tremblante, toute coulante de sang, et que, sans sa présence d'esprit, il serait un homme mort; mais qu'il avait couru après elle, qu'il l'avait replacée si adroitement dans son ancienne position que les parties s'étaient rejointes, et qu'on ne pouvait découvrir aucune trace de sa décapitation. C'était la folie dont tous les affreux symptômes ne tardèrent pas à se montrer: les refus de nourriture pendant des jours entiers, les longues plaintes murmurées à soi-même, les crises de violence, et parfois d'adorables moments de poésie, et ces chansons navrantes, souvent si expressives, des fous. Il chantait alors une délicieuse mélodie: *Les Bouleaux d'Invermay*, avec un accent très pathétique et très tendre. Sa mère veuve était sans ressources. On fut réduit à le mettre dans un de ces asiles d'aliénés, qui étaient alors d'horribles repaires de douleur. Il fallut le tromper, le faire monter en chaise à porteurs, comme pour aller à une partie de plaisir. Quand il se vit dans ces murailles, il devina tout et poussa un cri désespéré, auquel répondirent, comme un écho, les hurlements des fous. Les deux amis qui l'avaient amené là s'enfuirent horrifiés.

Il resta deux mois dans une de ces cellules, pires que nos cachots. Quand il était tranquille, on permettait qu'il reçût des visites. Quelques jours avant sa mort, sa mère et sa sœur le trouvèrent sur son grabat de paille, calme et raisonnable. Cette dernière scène est douloureuse à lire. Le soir était froid et humide, il pria sa mère de rassembler les couvertures sur lui et de s'asseoir à ses pieds, car, disait-il, ils étaient si froids qu'ils étaient insensibles au toucher. Sa mère fit comme il désirait, et sa sœur s'assit auprès de son lit. Il regarda sa mère mélancoliquement et lui dit: «Oh, mère, comme vous êtes bonne». Puis s'adressant à sa sœur: «Ne pourriez-vous pas venir souvent et vous asseoir près de moi; vous ne sauriez vous imaginer comme je serais bien ainsi; vous pourriez apporter votre ouvrage et coudre près de moi». Elles ne purent lui répondre, et l'intervalle de silence fut rempli de leurs sanglots et de leurs larmes. «Qu'avez-vous? reprit-il? Pourquoi vous chagrinez-vous pour moi, messieurs? Je suis bien soigné ici... je vous assure, je ne manque de rien... seulement il fait froid... il fait très froid. Vous savez bien, je vous l'ai dit que cela finirait ainsi... Oui, je vous l'ai dit. Oh! ne vous en allez pas encore, mère... j'espère être bientôt... Oh! ne vous en allez pas encore... ne me laissez pas!» Le gardien vint dire aux pauvres femmes que l'heure de partir était venue. Encore quelques jours, on le trouva mort; «dans la solitude de sa cellule, dans les horreurs de la nuit, sans une main pour l'aider ou un œil pour le plaindre, le poète expira, son lit de mort fut un paillason de paille; les derniers sons qui résonnèrent à son oreille furent les hurlements de la démence<sup>202</sup>». Dans les agonies de poètes, il n'en est pas de plus affligeante; elle l'est plus que celles de Gilbert et d'Hégésippe Moreau. Ainsi se termina, avant la vingt-quatrième année, une vie qui avait été aimable, inoffensive, et, sous ses excès, innocente. Le souvenir de Fergusson resta cher à ses amis.

<sup>201</sup> Nous avons consulté, pour la vie de Fergusson, la notice très étendue du *Biographical Dictionary of Eminent Scotsmen*, et la biographie du poète par James Gray, en tête de l'édition de Fairbairn, etc., 1821.

<sup>202</sup> Peterkin. *Life of Fergusson*, prefixed to the London Edition of his poems, 1807.

Ce malheureux garçon était poète, un vrai poète, à sa manière et dans son petit domaine. Il n'avait pas le sens de la grâce physique, ni ces rapides éclairs éparés dans Ramsay, ni ces soudains coups de beauté qui éclatent dans Burns. Dans les vieilles rues sombres, la race est souvent moins belle, et surtout ignore ces travaux qui montrent le corps dans des attitudes avantageuses. Il n'avait pas non plus le sentiment de fraîcheur qu'une enfance campagnarde a donné aux deux autres poètes. Sa poésie ne sent jamais l'aubépine, les senteurs des fèves en fleurs n'y arrivent pas. Pauvre Fergusson! Il n'avait jamais respiré à longs loisirs l'atmosphère large et pure des champs; il avait vécu dans l'ombre puante des ruelles, au pied humide des immenses maisons dont le toit seul connaît la lumière. Si le soleil apparaît chez lui, c'est au sommet des édifices quand il touche le coq de Saint-Giles ou le haut des cheminées. Enfermé toute la journée dans son taudis de commis, descendant le soir dans les tavernes, il semble surtout avoir vu le soleil en rentrant chez lui au point du jour. La clarté était pour lui une chose de luxe. Il lui manquait encore la vraie gaîté, le mouvement des vieux poèmes, la large jovialité qu'un tempérament robuste communiquait à Burns, et la claire animation que Ramsay tenait de son contentement de la vie. De complexion malade, étiolé et affaibli par les privations et le manque d'air, il ne pouvait avoir la même vitalité. Enfin, chose étrange en un homme si jeune, il ne semble pas avoir aimé. Il n'y a guère d'allusion chez lui qu'aux amours nocturnes qu'on rencontre sous un réverbère. Il était misérable, mal vêtu, honteux. Dans des vers qui ne manquent pas de tristesse, il dit lui-même:

Si un gars ardent gémit,  
Pour les faveurs des yeux d'une dame,  
Qu'il ait soin de ne pas se montrer,  
Avant d'avoir mis  
Son corps dans un fin fourreau  
De beau drap fin.

Car s'il vient en habit râpé,  
Elle se souciera de lui comme d'une figue,  
Plissera amèrement sa jolie bouche,  
Et le renverra en grondant;  
L'amoureux peut s'épargner la route  
Qui n'a pas de drap fin<sup>203</sup>.

On dirait qu'il y a là une souffrance personnelle. Mais avec tous ces manques, il avait une observation juste, précise et sincère, un joli sens pittoresque, beaucoup de naturel et d'aisance, une certaine grâce, une langue souple et claire, un filet d'ironie tranquille et légère. Il avait appliqué ces qualités aux scènes qui l'entouraient. Il a été le poète d'Édimbourg, le peintre des rues, des carrefours, des tavernes, des caves à huîtres, des scènes populaires, des fêtes de faubourg, des incidents qui mettent en émoi et en remuement le bas peuple.

Tantôt il montre les réjouissances qui marquent à Édimbourg le jour de naissance du roi. Les cloches sonnent, le château tire une salve de canons; les mendiants du roi arrivent recevoir leur cadeau annuel. Ce sont des mendiants privilégiés; ils reçoivent ce jour-là autant de pence que le roi a d'années, un vêtement bleu neuf, un bon dîner et un sermon d'un des chapelains du roi.

Chante, également, Muse, comment les gars en robe bleue,  
Comme des épouvantails détachés des arbres,  
Viennent ici quitter leurs habits en haillons,

---

<sup>203</sup> *Braid Claithe*.



Et recevoir leur paie.  
Où est le magistrat qui est plus fier qu'eux  
Le jour de naissance du Roi?<sup>204</sup>

La garde civique s'est mise en grand uniforme; les pétards partent, sifflant de tous côtés, brûlant de temps en temps une perruque; la populace fait de grosses farces. Ou bien ce sont les amusements et les plaisirs des *Jours fous*<sup>205</sup>, c'est-à-dire des quelques jours qui avoisinent le jour de l'an; l'*Ouverture* et la *Clôture de la Session*<sup>206</sup>; l'*Élection du Magistrat*<sup>207</sup>. Dans *Auld Reekie*, il chante la vie d'Édimbourg, depuis le moment où les servantes se frottant les yeux commencent de bonne heure leurs mensonges et leur clabaudage, jusqu'à celui où, le soir, on trouve, dans les flaques et les ruisseaux, «les macaroni» c'est-à-dire les élégants, ivres-morts, souillés et empuantis par l'heure dangereuse de la ville. Les deux plus jolis morceaux de Fergusson sont, dans ce genre, *Les Courses de Leith* et surtout *La Foire de la Toussaint*.

Celle-ci commence par une description du matin:

À la Toussaint, quand les nuits se font longues,  
Et que les étoiles luisent bien claires,  
Quand les gens, pour repousser le froid piquant,  
Portent leurs habits d'hiver;  
Près d'Édimbourg se tient une foire;  
Je crois qu'il n'y en a guère dont le nom soit,  
Pour les filles bien droites et les gars solides,  
Pour les verres et les pintes, plus fameuse  
Que celle de ce jour-là.

Sur le haut des cheminées  
Le soleil a commencé à luire,  
Et a dit aux filles, en beaux habits, d'aller  
Chercher un beau bon-ami,  
À la foire de la Toussaint, où les fins brasseurs  
Vendent de la bonne ale sur des tréteaux,  
Et ne vous refusent pas un morceau  
De fromage de leur cuisine,  
Très salé ce jour-là<sup>208</sup>.

Sur le champ de foire, les colporteurs étalent et prônent leurs marchandises; il y a des rétameurs, des chaudronniers, des maquignons, des diseuses de bonne aventure, un marchand de bas d'Aberdeen. Là-bas est l'inévitable sergent de recrutement qui apparaît dans toutes les foules de ce temps.

Un roulement de tambours alarme nos oreilles;  
Le sergent piaille à haute voix:  
«Vous tous, gentlemen et volontaires,  
Qui souhaitez le bien de votre pays,

---

<sup>204</sup> *The King's Birth-Day in Edinburgh.*

<sup>205</sup> *The Daft Days.*

<sup>206</sup> *The Sitting of the Session; the Rising of the Session.*

<sup>207</sup> *The Election.*

<sup>208</sup> *Hallowfair.*

Venez ici, et je vous donnerai  
Deux guinées plus une couronne,  
Un bol de punch où, comme sur la mer,  
Flotterait un long dragon,  
Aisément ce jour-ci<sup>209</sup>.»

Plus loin, les chevaux piaffent et hennissent. Sous les tentes, les vieillards vident des verres. Il y a un tel tapage de cris, de bavardages de femmes et d'enfants, un tel boucan, qu'on se croirait revenu à la Tour de Babel. Le soleil se couche, et on rentre en ville s'entasser dans les tavernes. Mais il ne fait pas bon y trop rire. Les vieux butors de la garde civique sont là, qui brutalisent et molestent les bons ivrognes. Et il ne faut pas faire d'observations. Jock Bell s'en aperçoit. Il reçoit un coup de hache de Lochaber, et il a la mauvaise idée de protester.

«Aïe! (dit-il) j'aimerais mieux être  
Piqué par une épée ou une bayonnette,  
Que mon corps ou mon crâne reçoivent  
Une entaille d'une si terrible arme».  
Là-dessus, il reçut un autre coup  
Plus lourd que le premier,  
Qui secoua son maigre corps,  
Et lui fit cracher le sang,  
Tout rouge, ce jour-là.

Il gisait sur la chaussée, reprenant son souffle,  
Tout meurtri de coups de pied et de poing;  
Le sergent lâcha un juron des Hautes-Terres:  
«Mettez l' main sur chet hôte»  
Et le brave caporal s'écria:  
«Abortez c't imb'cile d'ifrogne».  
Ils le traînèrent au poste, et, sur mon âme,  
Il eut à payer l'amende d'ivresse,  
Pour ça le jour suivant.

Braves gens! en revenant de la foire,  
Écartez-vous de cette bande noire;  
Il n'y a pas ailleurs de pareils sauvages  
Qui aient le droit de porter une cocarde.  
Plus que de la mâchoire puissante du lion affamé,  
Ou de la défense de l'ours Russe,  
De leur patte cruelle et brutale,  
Vous avez raison de redouter  
Votre mort ce jour-là<sup>210</sup>.

Fergusson n'aimait pas le bataillon des vieux gaëls. Il avait sans doute eu maille à partir avec eux. Les *Courses de Leith* sont un poème du même genre, avec cette différence que, au début, Fergusson introduit une figure imaginaire et abstraite, la Gaîté, qu'il rencontre et avec laquelle il fait

---

<sup>209</sup> *Hallowfair*.

<sup>210</sup> *Hallowfair*.

route. C'est une idée assez malheureusement ingénieuse, qui n'ajoute rien à la pièce et a le défaut d'introduire dans un tableau réaliste une allégorie fade dans le goût du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>211</sup>. Burns a repris cet artifice au commencement de sa *Sainte-Foire*, en y mettant plus de vie et en l'adaptant mieux à l'ensemble du morceau.

Toutes ces pièces sont dans la veine ancienne. *La Sainte-Foire* et *Les Courses de Leith* sont écrites dans la vieille strophe de neuf vers. *Les Jours fous*, *Le Jour de naissance du Roi* sont écrits dans la strophe plus courte de cinq vers. Fergusson, on l'a vu plus haut, s'est rattaché au filon des élégies comiques par son *Élégie sur la mort de M. David Gregory, professeur de mathématiques*, et par celle *Sur John Hogg, ex-portier de l'Université de Saint-Andrews*.

Un dernier poème de Fergusson, *Le Foyer du Fermier*, tient, pour la forme et le ton, une place à part dans son œuvre. Au lieu d'être écrit en vers courts et en strophes légères, il est écrit en vers héroïques de cinq pieds, le vers de Spenser et de Milton, et en strophes de neuf vers, qui se rapprochent de la strophe spenserienne. Celle de Fergusson est seulement moins savante et moins solide. La strophe de Spenser forme réellement un tout, grâce aux rimes du milieu qui entrent dans le premier et le troisième tercets et les accrochent ensemble; on a en effet des rimes disposées ainsi: *a b a b b c b c c*. Dans la strophe de Fergusson, au lieu de trois rimes, on en a quatre, qui se suivent de la sorte: *a b a b c d c d d*; en sorte que la strophe se casse, en réalité, après le second *b*, et que les deux parties ne tiennent ensemble que par juxtaposition typographique et non par interpénétration de sonorités. Voici du reste, un exemple de chacune des deux. Le premier est tiré de l'ouverture du chant XII du livre VI de *La Reine des Fées*.

Comme un vaisseau qui va sur les flots incertains,  
Se dirigeant devers une certaine côte,  
S'il rencontre des vents et des courants soudains,  
Sa marche est traversée, et lui-même tressaute  
Surpris et ballotté sur mainte houle haute;  
Mais s'arrêtant souvent, virant souvent de bord,  
Il poursuit son chemin, il arrive sans faute:  
Ainsi va-t-il de moi dans ce si long effort,  
Je m'arrête souvent, mais je gagne le port<sup>212</sup>.

Voici, en regard de celle-là, la strophe du *Foyer du Fermier*:

Quand le gris crépuscule avance dans les cieux,  
Quand Batie reconduit ses bœufs à leur étable,  
Que John ferme la grange, après un jour peineux,  
Que les filles nettoient le blé près de la table,  
Ce qui tient au dehors les froids soirs engourdis,  
Ce qui rend vain l'Hiver sous sa blanche poussière,  
Ce qui rend les mortels confiants et hardis,  
Oublieux de la plaine où s'étend la misère,  
Célèbre-le, ma Muse, en langue familière<sup>213</sup>.

<sup>211</sup> Voir les cinq premières strophes des *Leith Races*.

<sup>212</sup> Like as a ship, that through the Ocean wyde  
Directs her course unto one certaine cost,  
Is met of many a counter winde and tyde,  
With which her winged speed is let and crost,  
And she her selfe in stormie surges tost;  
Yet, making many a borde and many a bay,  
Still winneth way, ne hath her compasse lost:  
Right so it fares with me in this long way,  
Whose course is often stayd, yet never is astray.  
The Faerie Queene, Book VI, Canto XXI, Stanza I.

<sup>213</sup> When gloamin' grey out-owre the welkin keeks;  
When Batie ca's his owsen to the byre;  
When Thrasher John, sair dung, his barn-door steeks,  
An' lussy lasses at the dightin tire:  
What bangs fu' leal the e'enin's coming cauld,  
An' gars snaw-tappit Winter freeze

C'est cependant une strophe d'allure noble et grave. Le ton aussi a perdu toute ironie, et, si la peinture reste humble et réelle, elle est sérieuse. Elle a pour épigraphe deux vers des *Georgiques* de Virgile. Dans la lignée écossaise, cette pièce, bien qu'elle soit purement descriptive, relèverait plutôt du *Noble Berger*, par le mélange d'embellissement et de vérité. Mais l'embellissement ici ne porte que sur le côté moral. Elle est écrite en pur dialecte écossais. À cause de l'influence qu'il a eu sur Burns, il est utile de voir d'un peu plus près ce morceau. C'est le tableau d'une soirée, autour de la cheminée d'une petite ferme, et un tableau charmant de justesse et de naturel. Après avoir, dans la strophe citée plus haut, mis la tristesse du dehors comme un cadre sombre à ce coin chaud et heureux, le poète montre les apprêts du repas du soir:

De la grosse meule, bien éventée sur la colline,  
Que des plaques de gazon abritent de la pluie et de la neige,  
De grosses mottes, des tourbes, du turf de bruyères emplissent la  
cheminée,  
Et envoient leur fumée épaisse saluer le ciel.  
Le fermier, qui vient de rentrer, est heureux de voir,  
Quand il jette un regard par dessus le bas mur,  
Que tout est arrangé à son idée,  
Que sa chaumière a l'air net et propre,  
Car il aime une maison propre, si humble soit-elle.

La fermière sait bien que la charrue exige  
Un repas cordial et un coup rafraîchissant  
De bonne ale, auprès d'un feu flambant;  
Dur travail et pauvreté ne vont pas bien ensemble.  
Des bannocks bien beurrés fument dans la poêle,  
Dans un coin obscur le baril de bière écume,  
Le kail est tout prêt dans un coin de la cheminée,  
Et réchauffe le plafond d'une vapeur bienvenue,  
Qui semble plus délicieuse que la plus exquise cuisine...

C'est avec cette nourriture, que maint rude exploit  
A été accompli par les ancêtres calédoniens;  
Avec elle que maint gars a saigné en combattant  
Dans des rencontres, de l'aurore au coucher du soleil;  
C'est elle qui tendait leurs bras rudes et robustes,  
Qui pliait les redoutables arcs d'if au temps jadis,  
Qui étendait sur le sol les hardis fils du Danemarck;  
Par elle, les chardons écossais repoussèrent les lauriers romains,  
Car ils n'osèrent pas dresser leur tête près de nos côtes<sup>214</sup>.

Le souper terminé, la causerie se met en train. À côté des préoccupations communes à tous les fermiers, on y retrouve les traces de bien des choses que nous avons vues dans la vie de Burns. La peinture de ce foyer pourrait presque servir à reconstituer celui où notre poète a été élevé. On

in vain, Gars dowie mortals look baith blithe an' bauld, Nor fley'd wi' a' the poortith o' the plain; Begin, my Muse! and chaunt in hamely strain. *The Farmer's Ingle*, Stanza I.

<sup>214</sup> *The Farmer's Ingle*.

y trouve corroborés maints détails de sa vie ou de ses souvenirs, l'escabeau du repentir, les contes merveilleux de la vieille commère, la superstition religieuse, l'intervention des esprits diaboliques.

Le bavardage amical commence quand le souper est fini;  
Le gobelet qui réjouit les fait parler aisément  
Des rayons et des averses d'été, des duretés de l'hiver,  
Dont le déluge a gâché autrefois le produit de la ferme.  
À propos de l'église, du marché, leurs histoires continuent:  
Comment, ici, Jock a courtesé Jenny, comme sa promise,  
Et, comment, là, Marion, à cause de son bâtard,  
A été forcée de monter sur l'escabeau de pénitence,  
Et de subir la dure réprimande de notre Révérend John.

Il n'y a plus un murmure parmi la marmaille,  
Car leur mauvaieseté est partie avec leur faim.  
Il faut bien que les enfants dont la bouche crie famine  
Grognent et pleurent et fassent du tapage.  
Les voici en cercle autour de la flamme du foyer;  
Là, grand'mère leur raconte des histoires du vieux temps,  
De sorciers dansant autour d'un fantôme,  
De fantômes qui habitent dans les glens et les cimetières redoutables;  
Cela leur brouille toute la tête et les fait frissonner de peur.

Car elle sait bien que les démons et les fées  
Sont envoyés par les démons pour nous attirer à notre perte;  
Que des vaches ont perdu leur lait par le mauvais œil,  
Et que le blé a été brûlé sur le four allumé.  
Ne vous moquez pas, mes amis, ayez plutôt pitié,  
Vous qui êtes au gai printemps de la vie, où la raison est claire;  
Avec la vieillesse nos vaines imaginations reviennent,  
Et obscurcissent nos jours décrépits de terreurs enfantines;  
L'esprit revient au berceau quand la tombe est proche<sup>215</sup>.

Vers la fin de la soirée, le fermier va s'asseoir sur le long banc de bois qui, dans les vieilles fermes, était collé au mur. Le chat et le chien viennent près de lui; il leur jette quelques miettes de fromage. Les gars arrivent lui demander les ordres pour le travail du lendemain. Enfin toute la maison, maîtres et serviteurs, s'en vont dormir jusqu'à ce qu'ils soient réveillés par «l'éclat rouge de l'aurore».

Paix au laboureur et à sa race,  
Dont le travail vainc nos besoins d'année en année!  
Puissent longtemps son soc et son coudre retourner la terre,  
Et les rangs de blé se pencher sous de lourds épis!  
Puissent les étés de l'Écosse être toujours gais et verts,  
Et ses jaunes récoltes être protégées des maigres rafales!  
Puissent tous ses tenanciers s'asseoir à l'abri, dans le bien-être,  
Délivrés de la dure serre de la maladie et de la pauvreté!

---

<sup>215</sup> *The Farmer's Ingle.*

Puissent, en un long et durable cortège, les heures paisibles se succéder!<sup>216</sup>

C'est assurément la plus belle promesse de Fergusson. Outre ses qualités d'observation, de simplicité et d'élévation, cette pièce témoigne d'un précieux instinct pour trouver dans la vie des sujets de poésie. C'est un grand don d'être capable de découvrir des thèmes nouveaux, ou tout au moins de rajeunir des thèmes éternels. Fergusson l'avait dans les limites où le sort l'avait confiné. «Le poète, dit quelqu'un qui a excellemment écrit sur lui, a ici rencontré un vrai thème de poésie. C'est de beaucoup le plus heureux de ses efforts, et si son goût l'avait toujours conduit à choisir de pareils sujets, il aurait pu disputer à Burns, la première place dans la renommée écossaise. En dehors de toutes considérations relatives, c'est un noble poème, une peinture reposante et fidèle des mœurs simples et vertueuses d'une intéressante classe de la société. Il montre combien Fergusson avait reçu de la nature les qualités pour accomplir l'œuvre nationale si admirablement exécutée par son grand successeur. Il respire la véritable inspiration de la poésie et du patriotisme»<sup>217</sup>. Il y avait autre chose entre Fergusson et Burns, qu'un choix de sujets. Mais cet éloge n'en est pas moins juste; ce n'est pas un petit honneur, pour un jeune homme de vingt-trois ans, d'avoir laissé un morceau où vit une parcelle de l'âme de son pays, et qui a pris son rang parmi ces tableaux qu'une race conserve, parce qu'elle est fière de s'y reconnaître.

Fergusson a exercé une assez grande influence sur Burns, pour des raisons diverses et qui n'étaient pas toutes littéraires. Burns eut toujours pour lui une sympathie particulière. Dans sa jeunesse, il voyait, dans cette vie malheureuse, une destinée qui n'était pas sans ressemblance avec la sienne. Il put penser plus d'une fois que sa fin, sauf la folie, ne serait pas très différente. Il n'était pas jusqu'au prénom commun qui ne lui semblât les marquer tous deux comme de la même famille; nos esprits ont de ces superstitions. C'est sincèrement qu'il l'appelait son frère.

Ô toi mon frère aîné en infortune,  
Et de beaucoup mon frère aîné en poésie<sup>218</sup>.

Il avait, en outre, envers lui une sorte de reconnaissance. On se souvient que lorsqu'il était revenu d'Irvine, découragé, ayant renoncé à la poésie, c'étaient les poèmes écossais de Fergusson qui l'avaient ranimé. Il avait «tendu de nouveau les cordes de sa lyre rustique aux sons sauvages, avec la vigueur de l'émulation»<sup>219</sup>. Fergusson lui avait rendu ce service que d'humbles artistes rendent parfois à un plus grand maître: ils lui donnent confiance et l'aident à oser, parce que la distance n'est pas très grande entre ce qu'ils ont fait et ce qu'il croit pouvoir. D'ailleurs il convenait aux générosités et aux rancunes de son caractère de prendre parti pour un génie méconnu, contre les riches qui l'avaient laissé périr misérable.

Maudit soit l'homme ingrat qui peut prendre du plaisir  
Et laisser mourir de faim l'auteur de ce plaisir<sup>220</sup>.

Et ailleurs il disait encore:

Ô Fergusson, tes beaux talents

<sup>216</sup> *The Farmer's Ingle.*

<sup>217</sup> Gray. *Remarks on the Writings of Fergusson*, p. xxii.

<sup>218</sup> *Lines written under the portrait of Fergusson.*

<sup>219</sup> *Autobiographical Letter to Dr Moore.*

<sup>220</sup> *Lines written under the portrait of Fergusson.*

Allaient mal avec le savoir sec et moisi de la Loi!  
Ma malédiction sur vos cœurs de pierre,  
Vous bourgeois d'Édimbourg;  
La dixième partie de ce que vous gaspillez aux cartes  
Aurait garni son garde-manger<sup>221</sup>.

Cette prédilection pour Fergusson s'est manifestée en maintes circonstances. On n'a pas oublié l'hommage touchant qu'il lui rendit et la tombe du cimetière de Greyfriars. Ce nom revient à plusieurs reprises dans sa correspondance, et dans ses vers chaque fois qu'il a à parler de poésie écossaise. Il semble le préférer à Ramsay:

Ramsay et le fameux Fergusson<sup>222</sup>.

Et ailleurs:

Ô si j'avais une étincelle de la gaîté d'Allan,  
Ou de Fergusson le hardi et le malin<sup>223</sup>.

Et dans la strophe citée plus haut sur Allan Ramsay et sur Gilbertfield, c'est encore à Fergusson qu'il réserve le vers le plus éclatant. C'est une préférence qui nous semble exagérée. Fergusson est inférieur à Ramsay; disons, pour être juste et tenir compte de sa mort précoce, que son œuvre est inférieure à celle de Ramsay.

Quoi qu'il en soit, l'influence de Fergusson sur Burns est très sensible. De tous les poètes écossais, c'est lui que Burns a le plus imité. *Les Doléances Mutuelles du Trottoir et de la Chaussée* lui ont fourni l'idée de la conversation des *Deux ponts d'Ayr*; *Les Courses de Leith*, le commencement de la *Sainte-Foire*; *L'Eau fraîche* lui a inspiré, par opposition, son *Breuvage Écossais*, c'est-à-dire l'éloge du whiskey; et surtout *Le Foyer du Fermier* a été, sans conteste, l'inspirateur de sa belle pièce sur *Le Samedi soir du Villageois*. Mais il faut ramener cette imitation à ses vraies limites. L'influence de Fergusson sur Burns a été tout extérieure, celui-ci n'a pas imité la manière de Fergusson, il lui a emprunté des sujets, moins encore, des idées de sujets. Maniés par les mains vigoureuses de Burns, les mêmes motifs, minces et délicats chez Fergusson, deviennent riches, s'animent, se chargent de vie, et prennent aussitôt, au lieu d'être des sujets locaux, un intérêt général de sujets humains. La distance qui sépare le plus haut effort de Fergusson, de ce qui n'est pas le chef-d'œuvre de Burns, c'est-à-dire *Le Foyer du Fermier*, du *Samedi soir*, est, on le verra, incommensurable. Les deux pièces n'appartiennent pas aux mêmes régions. Celle de Fergusson est de petite description exacte. Elle n'a ni la grande poésie, ni le noble enthousiasme, ni la portée sociale de celle de Burns. Elle n'a en rien cette plénitude de vie, cette large sonorité de vase puissant, qui résonne quand on touche du doigt l'œuvre de Burns. C'est l'effort d'un enfant heureusement doué et délicat, à côté de celui d'un homme exceptionnel. Il n'y avait d'ailleurs aucun rapport de nature entre le pauvre écrivain d'Édimbourg et le vigoureux paysan d'Ayrshire. Celui-ci se rapproche bien plus des ancêtres; il en a la sève et le mouvement, mais il a de plus une passion et une force intellectuelle dont les vieux ne se doutaient pas.

Tels sont l'origine et le développement de ce genre indigène auquel se rattache, on peut dire, la moitié la plus significative et la plus probante de la production de Burns: ses petits poèmes des mœurs populaires, presque toutes ses Épîtres, ses Élégies comiques. Dans quelques morceaux, il a employé l'ancienne strophe de neuf vers, telle qu'elle lui a été transmise modifiée par Fergusson.

---

<sup>221</sup> Epistle to William Simpson.

<sup>222</sup> Epistle to William Simpson.

<sup>223</sup> Epistle to John Lapraik.

Presque partout ailleurs, il s'est servi de la petite strophe de cinq vers, la strophe de Robert Simple, qu'il manie avec une étonnante dextérité, et à laquelle il donne toutes les allures, de l'espièglerie à la plus haute gravité. *Tam de Shanter* et les *Joyeux Mendians*, quoiqu'ils aient une forme différente, relèvent aussi de la même inspiration. Toute cette partie de son œuvre sort de ce vieux rameau de poésie écossaise; elle en est la fleur ou, pour employer un mot de botanique qui en indique mieux les proportions par rapport à la tige qui la porte, le riche et touffu corymbe terminal.



## IV

On voit donc que l'œuvre de Burns est une continuation et comme le prolongement de la poésie populaire de l'Écosse. On voit aussi le choix qu'il a fait dans les modèles qu'elle lui présentait. Il a négligé les ballades, en dépit de l'engouement que son époque avait pour elles, parce qu'elles sont l'expression d'une vie toute différente de celle qu'il connaissait. Au contraire, il s'est emparé des chansons et des petits poèmes populaires, parce qu'ils s'accordaient avec sa façon de percevoir le monde. Dans chacun de ces deux domaines de poésie, il a pris de beaucoup la première place. Par cette double maîtrise, il est unique parmi les poètes écossais. Les auteurs de chansons n'ont guère produit autre chose. Allan Ramsay et Fergusson, remarquables par leurs poèmes, sont très secondaires par leurs chansons, surtout Fergusson. Burns seul a cueilli les deux lauriers.

Il serait facile de découvrir dans Burns des traces d'autres influences: des souvenirs de Shakspeare, des réminiscences de Thomson, de Shenstone, de Beattie, de Gray, de Grahame, de Young, d'Ossian, d'autres encore. Ce sont des parcelles accidentelles qu'il faut chercher à la loupe, et presque toujours dans ses pièces à prétentions littéraires. Elles n'ont aucune importance, ne font pas partie de son génie. C'est une poussière de lecture tombée çà et là sur quelques-uns de ses vers. Les noter est un amusement de curieux méticuleux. Des écrivains des *Notes and Queries* ont relevé des ressemblances entre des passages de Burns et de Gower, de Burns et d'Horace, de Burns et de Properce. Il y a quelque intérêt à examiner les traces de terre restées attachées aux souliers d'un voyageur; cela peut indiquer par où il a passé. Mais s'il a marché les yeux fixés sur des pics lointains ou sur les étoiles plus lointaines, cela ne nous aide guère à connaître ce qu'il a vu et ce qu'il a ressenti. On sait de plus que Burns avait reçu ses premières impressions littéraires de la lecture d'Addison et de Pope. Il se peut qu'il y ait eu dans ces fréquentations une influence palpable, cette sorte de manière d'être qui se dégage d'un auteur et peut gagner ceux qui ont avec lui un commerce familier. C'est là une influence plus générale, plus profonde et plus subtile, qui souvent ne se trahit par aucune imitation extérieure; cela ressemble à l'autorité d'un caractère. Ce sont là des choses insaisissables, inaccessibles, qui appartiennent au mystère de la formation des esprits.

Il est entendu que ce tableau des formes littéraires que Burns a reçues de ses prédécesseurs n'entend, en aucune façon et à aucun degré, être une explication de son œuvre. C'est simplement l'exposé des moules littéraires qu'il avait à sa disposition, et comme le dessin des vaisseaux qu'il trouva sous la main. Il y a versé son vin à lui, qui est à proprement parler son génie; pas plus que le vase n'explique l'arôme du vin, la forme littéraire n'explique l'âme qu'elle contient. Prendre des transmissions et des emprunts de pures enveloppes pour des influences ou des causes morales est une erreur trop fréquente pour qu'il ne soit pas inutile de s'en défendre. Il ne faut, en effet, pas oublier que, de toutes les influences qui contribuent à former un génie littéraire, les influences littéraires sont peut-être les moindres ou les moins profondes. Elles fournissent, ou des modèles techniques, ou, à leur accorder toute leur importance, des aliments intellectuels, et en même temps des points de départ et des buts d'ambition. Elles sont ce qu'un musée de tableaux peut être pour une jeune intelligence en qui remuent des aspirations vers la peinture, une collection de procédés, d'exemples et de motifs. Elles peuvent même déterminer le mode dans lequel s'exerceront ou commenceront à s'exercer les efforts. Mais ce ne sont pas elles qui donneront ni la violence, ni la vivacité de sentiment, qui sont le fond et l'essence du génie, ni même les sensations dans lesquelles ces dons s'exercent et se fortifient. Le spectacle de la vie, ses propres passions ont plus fourni à Burns que les lectures, et aussi les mille aspects de la nature mourante ou renouvelée. Parmi ses maîtres, il en est qui lui ont enseigné plus que tous les autres et pour lesquels il a proclamé sa reconnaissance.

Le poète simple et rude, attaché à sa charrue rustique,  
Chaque branche lui enseigne son métier mélodieux:

Le linot chanteur et la grive moelleuse,  
Qui, dans leur buisson d'épine verte, doucement, saluent le soleil  
couchant;  
L'alouette montante, le rouge-gorge aigu qui aime à être perché,  
Ou les plouviers gris, au cri profond, qui sifflent sauvagement en  
passant au-dessus de la colline<sup>224</sup>.

---

<sup>224</sup> *The Brigs of Ayr.*

## CHAPITRE II

### LA VIE HUMAINE DANS BURNS

Ce qui frappe tout d'abord lorsqu'on lit Burns, c'est une sensation de vie drue, pressée, presque turbulente, à force de bruit et de mouvement. Lorsqu'on y regarde de plus près et qu'on analyse ses lectures, cette sensation s'accroît. Les sujets sont tous fournis par la réalité. Ils conservent l'émotion récente; ils en sont encore agités et frémissants. Ce sont presque toujours des motifs pleins d'animation: des rencontres, des prédications, des querelles, des chevauchées, des orgies rustiques, des foires, des occupations rustiques; on y parle, on y chante, on y gesticule. Ils sont, en outre, toujours traités en action et dramatisés. Mais ce n'est là qu'une faible partie de leur vitalité. De tous côtés, par toutes les fissures, les faits de l'existence réelle y pénètrent. Dans ces sujets, déjà si vivants, il y a une quantité de petites scènes d'activité, de besogne et de bruit, où des hommes travaillent, jouent, se battent et se démènent de mille façons. Ses pièces ne chôment jamais. Elles n'ont pas un instant de repos.

On en peut prendre une au hasard. Il s'agit de l'orge écossais, père de la bière et du whiskey, et du jus dont «il remplit les verres ou les pintes<sup>225</sup>.» Dès le début, c'est une suite de peintures qui se succèdent et se poussent les unes les autres. L'orge est le roi des grains! Il glisse à travers les serpentins tortueux, ou bien, d'une riche couleur brune, il écume et déborde en mousse glorieuse. Il nourrit l'Écosse. Le voilà assoupli en gâteaux, ou précipité dans l'eau et sautant à gros bouillons en compagnie des choux et du bœuf. Sans lui, que serait l'existence? Elle irait lourdement traînée, en peinant et en geignant; mais ses roues, huilées par lui, glissent, tournent et roulent, comme en descendant une colline, avec un bruit joyeux. Et aussitôt la vie se précipite de toutes parts dans le sujet! Il est l'âme des réunions publiques, des foires et des marchés. Voici des dévots qui assiègent les tentes où les rafraîchissements se vendent à la porte de l'église! Voici les rentrées des moissons avec leurs libations! Voici les matins de nouvel an avec les salutations et les trinqueries des voisins! Le forgeron a bu un coup: Plus de merci pour le fer ni l'acier! Ses bras musculeux et osseux lancent à toutes volées le lourd marteau. Billot et enclume tremblent et tressaillent, avec une clameur assourdissante. Ce n'est rien encore. Voici des commères qui bavardent autour d'un nouveau-né; des voisins qui se réconcilient en trinquant! Chacune de ces scènes agit, remue, vit. Les strophes du forgeron tintent et retentissent d'un vacarme métallique. On dirait qu'on passe devant la porte d'une forge. Si l'on veut apprécier la différence qu'il y a entre une description de génie et une description de talent, il n'y a qu'à rapprocher le forgeron de Burns de celui de Longfellow<sup>226</sup>. Et toutes ses pièces sont ainsi des défilés de scènes aussi vivantes.

Ce n'est pas tout. Dans les intervalles qui séparent ces petites scènes, ce sont des métaphores, des comparaisons, des images faites avec les choses de la vie quotidienne, des noms d'objets, des termes de métiers, des actions de tous les jours. Il est impossible d'oublier qu'on est en pleine réalité. Prenons au hasard. Il veut faire dire à un des élus presbytériens que le temps du doute est passé et que celui de la joie arrive.

Près de la rivière de Babel, nous ne pleurerons plus,  
En pensant à notre Sion;  
Nous ne suspendrons plus nos violons,

---

<sup>225</sup> *Scotch Drink.*

<sup>226</sup> *The Village Blacksmith.*

Comme des linges de bébés à sécher.  
 Allons, tournons la clef, accordons;  
 Préludons sur les cordes.  
 Oh! superbe! de voir nos coudes remuer  
 Et frétiler comme des queues d'agneaux<sup>227</sup>.

Quiconque a eu le privilège d'apercevoir un troupeau de moutons sous cette perspective se rendra compte de ce qu'il y avait d'exact et d'amusant dans cette comparaison. Une femme tend la bouche comme «une écuelle à aumône<sup>228</sup>». Un baiser claque «comme le fouet d'un marchand ambulant<sup>229</sup>». En enfer, dans cette caverne noire «dont les écoutilles sont fermées», le diable «éclabousse les damnés avec son baquet à soufre<sup>230</sup>». Son cheval vieilli s'avance lourdement, «comme une barque à pêche saumon<sup>231</sup>». Enfin, les intervalles de plus en plus resserrés sont remplis de mots qui évoquent des idées de mouvement, de foule, de bruit: foires, marchés, mariages, veillées; de vocables encore tout chargés de la vie à laquelle ils viennent de servir; d'adjectifs familiers, expressifs, et d'usage journalier; de noms d'objets, d'outils, de jeux; c'est comme une poussière animée.

De sorte que, jusque dans les profondeurs, il y a un remuement et, pour ainsi parler, un grouillement de vie; car toutes ces impressions se mêlent, s'accumulent, se traversent. On ne peut mieux rendre cette impression qu'en la comparant à celle qu'on a au-dessus des eaux courantes et poissonneuses. Dans le mouvement du flot, on voit se mouvoir les plus beaux poissons, puis, entre ceux-ci, de moindres, et, au-dessous, de plus petits encore que l'œil discerne à peine et qui montrent seulement que la vie va jusqu'au fond.

Il faut dire que la destinée, si rigoureuse pour lui à tant d'égards, parut, sur ce point, attentive à favoriser son génie. Elle le plaça dans des conditions telles qu'il n'est pas aisé d'en imaginer de meilleures, et son inclémence lui fut, en cela, tout d'abord propice. Comme une dure maîtresse, elle lui fit de la vie une leçon continuelle, qu'elle l'obligea à apprendre. Il fut forcé de vivre; son existence si diverse et qui exigeait, étant toujours précaire, une attention constante, lui enseigna beaucoup. Il s'est instruit directement sur les choses. Il a connu, par l'usage, les objets et leurs leçons; le travail lui a fourni plus de métaphores que la lecture. Pour l'agriculture, cela n'est guère étonnant. Mais on se souvient de son séjour à Irvine; ce court apprentissage lui aussi, ne fut pas perdu et le métier de broyeur de lin a laissé ses traces dans son œuvre. Un jour, il souhaite que le dos des enfants qui se moquent de lui «soit ratissé avec le seran», c'est-à-dire, le peigne à nombreuses dents aiguës sur lequel on étire le lin<sup>232</sup>. À Ellisland, il se trouve dans un pays inconnu à la prose et aux vers, «où jamais mots ne furent passés sur le seran de la muse<sup>233</sup>». Plus tard, il appelle la Résolution «tige de lin mâle chez l'homme<sup>234</sup>». De toutes parts, il retirait, pour récompense de son labeur manuel, quelque image ou quelque idée. Il est hors de doute qu'il doit beaucoup de ses comparaisons familières, si heureuses et si neuves, à ce qu'il a mis la main à tant d'outils; et que son vocabulaire, si expressif, si étendu et si concret, est en grande partie sorti de ce contact avec les choses. Où d'ailleurs l'aurait-il trouvé? Aucun auteur ne le lui aurait fourni. Il l'a retiré lui-même des objets et, en gagnant son pain, il a appris sa langue.

Il eut encore l'avantage d'être placé dans un milieu excellent pour l'étude de l'homme. Il ne faut pas croire que les grandes cités populeuses soient si favorables à la formation des caractères et à leur

<sup>227</sup> *The Ordination*. **Footnote 222:** *The Jolly Beggars*.[\[Retour au Texte Principal.\]](#)

<sup>228</sup> *The Jolly Beggars*.

<sup>229</sup> *The Jolly Beggars*.

<sup>230</sup> *Address to the Deil*.

<sup>231</sup> *The Auld Farmer's Salutation to his Auld Mare*.

<sup>232</sup> *Address to the Toothache*.

<sup>233</sup> *Epistle to Hugh Parker*.

<sup>234</sup> *Epistle to D<sup>r</sup> Blacklock*.

observation. Les individus, plus secoués, plus mélangés ensemble, s'y frottent davantage, sont moins originaux. Ceux qui le sont disparaissent dans la foule, et il est assez difficile de les découvrir. Si on les saisit, ce n'est que par intervalles, à bâtons rompus, selon que le hasard les ramène pour un moment sous le regard. Enfin, et c'est un grand désavantage, les originalités qui tiennent bon se raidissent dans l'effort, s'exagèrent, tournent à l'excentricité, et fournissent plutôt des exceptions que des types. Dans les villages et dans les petites villes, les gens gardent bien mieux leur empreinte naturelle et leurs rugosités. Surtout, on les connaît, on les revoit, on les accompagne dans leur vie, dans leurs moindres actes; leurs particularités, leurs bizarreries forment une suite, et de cette suite, se dégage un caractère. Les visages deviennent familiers, en sorte qu'on y lit les émotions qui en altèrent l'expression habituelle. On prend là mieux qu'ailleurs le goût et l'habitude de l'observation. C'est dans les foires, dans les marchés, dans les boutiques des bourgades, que la plupart des vrais observateurs ont fait leur éducation. C'est là que Bunyan a étudié la nature; là peut-être que Molière a recueilli le meilleur de sa connaissance de l'esprit humain. Si Shakspeare ne s'est pas formé entièrement à Stratford, il devait l'être en partie, quand il l'a quitté. Dans les grandes villes un flot d'inconnus se précipite autour de vous et se renouvelle trop vite. Elles sont plus propres à l'étude des aspects généraux de la nature humaine et à la formation de moralistes qu'à l'examen des individus et à la création d'artistes. Burns, à Mauchline, avec les deux petites villes d'Ayr d'un côté, et de Kilmarnock de l'autre, était bien placé pour étudier les hommes.

Enfin, il a eu le bonheur de ne pas recevoir d'éducation littéraire, et, par conséquent, de ne pas avoir d'idéal littéraire. C'est que cet idéal, s'il peut donner des œuvres exquises et éloquentes, n'est guère favorable à la production d'une image exacte et complète de la vie humaine. En effet, l'anoblissement en littérature ne s'obtient, comme en sculpture, que par le sacrifice des traits individuels et vulgaires, au moyen d'une sorte de généralisation. La recherche de la beauté et de l'élévation soutenues, dans l'art d'écrire, conduit donc à une forme générale et abstraite. Elle substitue des idées à des faits, des considérations à des observations. Elle est ainsi amenée à mettre le développement *ab intra* et l'enchaînement logique, qui est le développement naturel des conceptions abstraites, à la place du défilé irrégulier et imprévu des faits. Elle substitue la belle ordonnance oratoire aux soubresauts et aux hasards de la réalité. Elle aboutit ainsi à une opération intérieure et, en dernière analyse, toute personnelle; et l'œuvre qui en résulte reste toujours une œuvre subjective. C'est pourquoi il est plus facile de connaître la personnalité d'un écrivain oratoire que d'un écrivain dramatique. Après avoir lu Milton, on le connaît; après avoir lu Shakspeare, on ne sait rien de lui. Ne sent-on pas qu'il serait plus facile de donner la formule de l'esprit de Corneille que de Molière? Cette façon de traiter les choses peut fournir un art très fier et très noble, comme celui de notre XVII<sup>e</sup> siècle. Elle est élevée; mais elle est limitée. Elle n'est pas en contact direct avec la vie; elle enlève aux œuvres de la précision et de la variété. Elle ne connaît que les sommets qui sont toujours étroits. Avec cet idéal, on peut être un grand orateur, un grand poète tragique, admirable dans les situations nobles, les plaidoyers moraux, et les analyses psychologiques générales; on ne saurait être un peintre très complet et très fidèle de la vie réelle. L'éducation qui le développe dans les esprits y diminue, en tant qu'elle agit sur eux, la faculté de saisir la vie sur le fait.

La discipline littéraire est encore nuisible et restrictive en ce qu'elle empêche l'écrivain de se livrer sans arrière-pensée à la joie de reproduire simplement ce qu'il voit. La pensée d'un idéal à atteindre, d'une perfection irréalisable, le trouble, l'inquiète, le tourmente et le contraint. Cette gêne nuit au naturel, à l'aisance, et à la familiarité de la forme. Celle-ci prend une perfection et une beauté par elle-même, indépendante des choses qu'elle représente, et, par là encore, achète sa hauteur au prix d'un peu de vérité. Aussi, c'est un fait remarquable que les plus grands peintres de réalité que l'Angleterre ait eus: Chaucer, Shakspeare, Bunyan, Dickens, sont tous des hommes sans éducation littéraire. Fielding fait seule exception. Mais il s'en était affranchi, en vivant beaucoup et en roulant le monde. Il se rapproche par là de Cervantès et de Molière, deux autres grands montreurs d'hommes, qui n'ont jamais cherché à faire acte de perfection littéraire, mais de vérité.

Il est à peine besoin d'insister sur ce fait que l'idéal littéraire du XVIII<sup>e</sup> siècle était particulièrement contraire, particulièrement funeste à une représentation sincère et complète de la vie. En Angleterre, comme en France, c'était un idéal d'élégance classique. Le goût des choses distinguées, une préférence pour les déclamations générales et le poli du style, dominaient. L'esprit académique y était même plus souverain que chez nous; il y avait pris plus récemment le pouvoir et ne donnait pas encore les signes de fatigue d'un long règne. La vie de Burns coïncide, précisément, avec son moment le plus brillant. Pope était mort en 1744, quinze ans à peine avant la naissance de Burns. Quand celui-ci naquit, le D<sup>r</sup> Johnson, la personnification du style classique, arrivait à la royauté littéraire qu'il devait exercer sur la dernière moitié du siècle. Quand Burns mourut, il y avait seize ans que le vieux docteur était mort, mais presque tous ses amis existaient encore et son prestige lui survivait. C'était une période dangereuse. Et Johnson lui-même n'était-il pas un exemple frappant de la façon dont un idéal littéraire peut guinder et rétrécir un esprit? Il y avait en lui un riche fonds d'observation variée, concrète, d'humour, de sensibilité, de rire, et il a donné des écrits qui, avec leurs grands mérites, sont raides, froids et vagues. L'œuvre est loin de valoir l'âme, et Johnson ne serait qu'un pédant ennuyeux si nous ne l'entendions causer dans les pages de Boswell. Sa conversation valait mieux que son style. Les deux récits du même fait, rapprochés par Macaulay<sup>235</sup>, sont un exemple de la façon dont une préoccupation littéraire peut gâter les impressions. Le premier est une excellente scène de comédie précise et vivante; l'autre est une page de style artificiel. Les quelques hommes du XVIII<sup>e</sup> siècle qui ont vraiment touché à la vie, Swift, Fielding, Smollett, Richardson, Goldsmith, sont des irréguliers ou des bohèmes. Rien ne pouvait être plus opposé à la façon dont Burns a peint la vie que les mœurs littéraires de son temps.

Qu'il ait pu y avoir péril pour lui à un commerce trop prolongé avec le goût de cette époque, cela n'est pas douteux. Il suffit de voir combien l'homme de lettres s'est montré en lui, après son séjour à Édimbourg. À partir de cette époque, ses œuvres contiennent des imitations de Pope et de Gray, des morceaux sans saveur, abstraits et de tout point inférieurs à ses productions originales. Heureusement, le contact fut trop court, et il eut le bonheur de puiser aussitôt à la source des chansons populaires. Mais on sent très clairement le danger<sup>236</sup>. On peut voir encore par ailleurs combien la mode littéraire aurait agi sur lui. Il avait formé son style épistolaire sur les recueils de lettres du XVIII<sup>e</sup> siècle. Sa correspondance, très remarquable comme effort littéraire et souvent très belle, est cependant bien loin de ses vers. On y trouve des dissertations éloquentes et des révélations personnelles parfois touchantes, mais dans un style abstrait, oratoire et souvent déclamatoire. Ses vraies qualités natives d'observation, de gaieté, de naturel n'y apparaissent pas. Elle n'est qu'une œuvre de pur effet littéraire.

Par les mêmes raisons, sa gaîté a été sauvegardée. Rien ne nuit plus au rire simple, franc et large, que la préoccupation de créer un art toujours noble. La noblesse ne va pas sans gravité. Le rire n'est pas esthétique. Les joyeux bonshommes de Téniers n'ont-ils pas été traités de magots? Les époques dominées par un idéal de dignité et de beauté restent sérieuses. Qu'est devenu le rire du *Menteur*, qu'est devenu le rire charmant des *Plaideurs*, lorsque Corneille et Racine se sont consacrés uniquement à la tragédie? Il s'est éteint en eux comme une faculté inactive. N'y avons-nous rien perdu? N'existait-il pas dans ces deux hommes une force comique qui a été atrophiée par la tendance vers un art toujours imposant? Ce quelque chose de solennel, cette tenue, cette bienséance, qui excluent le laisser-aller du rire, est un résultat presque aussi inévitable de la culture littéraire que la tendance à l'abstrait, dont nous parlions plus haut. La grâce, l'urbanité, la plaisanterie modérée, le sourire fin, peuvent se plaire dans cette atmosphère distinguée; le rire fougueux, bruyant, et populaire s'y sent gêné.

D'autre part, aucun jugement moral n'intervenait pour restreindre sa sympathie envers les caractères des hommes. On peut dire que cette absence de préoccupation morale n'est pas moins

<sup>235</sup> Macaulay. *Essay on Boswell's Life of Johnson*.

<sup>236</sup> Voir dans la partie biographique, pages 456-57.

nécessaire à une représentation étendue de la vie que l'absence de préoccupation esthétique; elle en est le complément intérieur; elle est indispensable à un peintre d'hommes, s'il veut être autre chose qu'un satiriste. Pour qui les examine avec rigueur, les actions humaines perdent toute saveur dans le goût amer du blâme. Elles se flétrissent entre ses mains, honteuses d'elles-mêmes, et ligotées par les reproches. De plus, un tel homme restera toujours en dehors d'elles, étant un juge. Or, pour faire vraiment exister une âme ou un acte, il faut être en sympathie momentanée avec eux, vivre en eux, fussent-ils mauvais, quitte à se prononcer quand leur œuvre est achevée, ou plutôt à laisser parler les résultats. Cela est si vrai que, dans Molière, la figure de Don Juan est une création dramatiquement supérieure à celle de Tartuffe, parce qu'elle contient moins de réprobation. Le poète a abordé ce dernier avec une indignation devant laquelle le personnage s'est refermé. C'est un caractère clos. Nous ne savons de lui que ses actes, nous n'entrons pas en lui, il nous reste inconnu, comme à ceux qui ont déjoué ses trames sans pénétrer son âme. C'est un caractère traité par le dehors, comme dans une satire. Dans Shakspeare, cette installation au cœur du personnage est constante. Pendant que Iago lui-même parle et agit, nous sommes en lui, et ce scélérat énigmatique, s'il ne nous livre ni les origines de son mépris pour les hommes, ni ses dernières réflexions sur la vie, nous donne au moins des moments de son âme, la formule de sa misanthropie, et l'aspect d'excuse que ses forfaits prennent à ses yeux. Burns avait ce genre de sympathie, ce qu'on pourrait appeler cet égoïsme objectif. Sa nature impétueuse, et, pour l'instant, oublieuse d'elle-même, le jetait d'emblée dans les choses. Rien ne le retenait en lui. Il leur appartenait tout entier, pour peu de temps, il est vrai. Il s'intéressait à la vie pour elle-même, pour les énergies qu'elle manifeste. Sentir fortement et sincèrement était à ses yeux ce qui passait avant tout. Cette idée revient dans ses vers, sans cesse.

Mais si, comme on me le dit,  
Vous haïssez autant que le diable lui-même  
Le cœur de pierre incapable de ressentir,  
Allons, Monsieur, voici à votre santé<sup>237</sup>.

La marque d'un homme n'était pas de suivre droit le chemin, mais d'être poussé par la passion.

Bénédiction sur la troupe des joyeux,  
Qui aiment si chèrement une danse ou une chanson,  
Et ne pensent jamais au bien ou au mal,  
Par règle et compas;  
Mais, selon que les taons du sentiment les piquent,  
Sont sages ou fous<sup>238</sup>.

Aussi n'était-il pas exigeant envers les hommes. Il ne les imaginait pas foncièrement pervers, ni non plus excellents. Il pensait qu'il entrait dans leur composition du bien et du mal. Dès sa jeunesse, il avait dit: «J'ai souvent observé que chaque homme, même le plus mauvais, a en lui quelque chose de bon»; et après avoir montré que la qualité d'une vie dépend souvent des circonstances, il ajoutait: «Celui qui réfléchirait à tout cela regarderait les faiblesses, que dis-je? les fautes et les crimes de tous les hommes qui l'entourent, avec l'œil d'un frère»<sup>239</sup>. Vers le terme de ses jours, il pensait encore «que chaque homme a ses vertus et qu'aucun homme n'est sans faiblesses», que «dévier plus ou moins de la convenance et de la rectitude est inséparable de la condition humaine»<sup>240</sup>. Il aimait à retrouver,

---

<sup>237</sup> *Invitation to Kennedy*.

<sup>238</sup> *Epistle to Major Logan*.

<sup>239</sup> *Common-place book*. March 1784.

<sup>240</sup> *To Alex. Cunningham*, 11<sup>th</sup> June 1791.

dans les misérables que le sort a dégradés et la société condamnés, les traces de ce mélange. «J'ai souvent recherché la connaissance de cette partie du genre humain communément désignée sous le nom de *chenapans*, quelquefois plus que cela ne convenait à la sûreté de ma réputation, de ceux qui, par une prodigalité imprévoyante ou des passions emportées, ont été poussés à la ruine. Quoiqu'ils soient déshonorés par des folies, que dis-je, quelquefois «souillés de fautes et tachés de rouge par des crimes», j'ai trouvé, parmi eux, dans bien des cas, les plus nobles vertus: la magnanimité, la générosité, l'amitié désintéressée et même la modestie»<sup>241</sup>. C'est pour cette classe d'hommes qu'il semblait avoir le plus de sympathie: ses *Joyeux mendiants* sont un ramassis de canailles, et *Tam de Shanter* n'est pas loin d'être un gredin.

Il devait cette absence d'exigence morale, en partie à la clarté de son esprit, mais aussi à la conscience de ses fautes, à sa révolte contre l'hypocrisie qui l'entourait et la rigueur dont il avait souffert. Il la devait aussi au fait de vivre dans une classe de gens peu raffinés d'âme et robustes de tempérament, où l'interdiction morale, comme il arrive chez les paysans, ne pénètre pas profondément, parce que les esprits sont simples et les corps vigoureux, et où s'accomplissent avec naïveté les fonctions élémentaires qui sont les gros ressorts de la vie.

Ainsi protégé, le génie de Burns a été libre de s'adresser à la vie elle-même, sans intermédiaire. Il a été à elle, sans le sentiment exclusif de la beauté physique ou morale, sans l'idée d'un choix à faire, de certaines choses à admettre comme nobles, d'autres à rejeter comme ignobles. Le mépris pour les réalités, les vulgarités et les laideurs de la vie, est la marque d'une nature qui manque d'étendue et d'exactitude, dans l'étude des hommes. Ne consentir à percevoir l'existence que dans sa beauté, c'est l'aborder avec un système. Elle est à la fois belle et laide, ou plutôt, elle est ce qu'elle est. Burns avait à un haut degré le sentiment de la réalité, et l'aimait dès qu'elle était forte et vraie. Ce n'est pas à dire qu'il n'ait pas connu la beauté. Il l'a rencontrée, parce qu'elle fait partie de la vie au même titre que le reste. Ceux qui font profession de l'exclure sont tout simplement les esthéticiens du laid; ils sont les classiques du répugnant. Ils mutilent la vie d'un autre côté; c'est le même défaut d'extraire de la vie complète une de ses qualités, pour la considérer seule. Burns ne pensait pas à cela. Il admettait la vie telle qu'elle s'offre à nous, dans un mélange de beau et de laid, de noble et de bas, se préoccupant de la vérité et non de la beauté des tableaux.

En sorte que, malgré les inclérences et les cruautés que la destinée a eues pour Burns, elle a été, après tout, favorable à ce qu'il y avait de meilleur en lui, à ce qui était réellement lui. Elle a mêlé aux misères et aux anxiétés dont il a été abreuvé, des bienfaits qui ont tout racheté. Mieux vaut, mille fois, avoir été un paysan, avoir peiné, souffert, avoir été meurtri par la vie, et l'avoir pénétrée dans ces étreintes douloureuses, que d'avoir mené, sous les beaux arbres d'Oxford, une existence tranquille de lettré et de dilettante. Tant il est vrai que, dans les lots qui nous échoient, nous sommes des juges inhabiles à distinguer les intentions du sort. Quel est le germe qui devine que le froid séjour dans le sol battu des pluies, des gels, et des vents, est le prélude de sa floraison printanière et de sa fécondité? Le Jean Grain d'Orge célébré par Burns est l'emblème du poète. «Tu seras tranché par la faux, meurtri par le fléau, broyé par la meule, brûlé par le feu, noyé par l'eau, mais tu brilleras un jour dans des tasses d'argent et tu triompheras au-dessus des fêtes humaines»<sup>242</sup>.

---

<sup>241</sup> *Common-place Book*. March 1784.

<sup>242</sup> *John Barleycorn*.



## I.

## L'OBSERVATION DIRECTE ET LE MOUVEMENT

La vie qu'il a décrite fut donc celle qui l'entourait immédiatement. Ce n'est pas lui qui aurait été chercher, dans d'autres temps et sous d'autres cieux, des scènes et des mœurs différentes de celles au milieu desquelles il vivait. C'est le fait de poètes de culture, comme Walter Scott, Southey, ou Thomas Moore, de tenter de vivre au Moyen-Âge, en Espagne, ou en Perse, et d'écrire *Marmion*, *Roderick* ou *Lalla-Rook*. Impuissants à pénétrer la réalité qui les environne, ils ont eu besoin de l'éloignement pour embellir la vie, et il ne reste guère, dans ces œuvres factices, que ce qu'ils y ont mis de description ou de lyrisme, c'est-à-dire de poésie personnelle. Ce sont des tours de force de lettrés. La pensée d'une pareille tentative ne pouvait même pas se présenter à l'esprit de Burns. Il a rendu simplement ce qu'il voyait, ce qu'il avait devant les yeux, la réalité qu'il touchait, les hommes et les femmes auxquels il parlait et dont il sentait, pour ainsi dire, le cœur battre sous sa main. Il a peint la vie des paysans dans une petite paroisse écossaise, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Aussi y a-t-il tout un coin de son œuvre par lequel il est un poète purement national, et presque purement local. Une partie de sa gloire est comme engagée dans les manières et les mœurs de son pays, et même de son district. Il faut quelque effort aux Anglais eux-mêmes pour la retirer de ce qu'elle a d'écossais. Bien plus, il y a telle de ses pièces, comme *Halloween*, qui est faite de superstitions si particulières que Burns dut y mettre des notes explicatives, lorsqu'il publia ses poèmes, destinés pourtant à des lecteurs du Comté d'Ayr. À plus forte raison faut-il aux étrangers une étude pour arriver à saisir et à goûter la part de son génie appliquée à ce point. Il faut avoir regardé les joueurs de curling, jouer sur les lacs gelés leur jeu bruyant, pour comprendre certaines de ses images<sup>243</sup>. Il faut avoir mangé du *haggis*, ce singulier plat national, composé d'entrailles de mouton hachées, mélangées avec de la farine et du suif, puis liées fortement et bouillies dans un estomac de mouton; il faut l'avoir vu arriver sur le plat lourd, suintant une riche rosée semblable à des grains d'ambre; il faut avoir vu le couteau s'enfoncer dans ses flancs, et d'un seul coup, le jus s'échapper et la fumée monter, pour comprendre ce qu'il y a de poésie de lourde boustifaille, à la Rabelais, dans son *Adresse à un Haggis*<sup>244</sup>. De même il faut avoir mangé des scones, ces souples gâteaux de farine, ou vu, dans la confection de la soupe qu'on appelle un hotch-potch, les grains d'orge culbuter et danser au milieu des choux et du bœuf, pour se rendre compte du charme familial des endroits où il parle de ces mets nationaux<sup>245</sup>. Il faut être Écossais pour goûter ces éloges répétés du whiskey, ou tout au moins avoir vu des Écossais prendre le soir leur toddy pour le comprendre de loin<sup>246</sup>. De tous côtés, ce sont des allusions à des faits si précis et si minutieux qu'il faut entrer dans le menu détail de la vie quotidienne, pour le comprendre. Il serait sans doute excessif de demander cette préparation à des lecteurs ordinaires, et, pour les mettre au courant de ces usages, il faudrait un commentaire incessant et développé qui fatiguerait l'attention. Il y a donc un coin de Burns qui semble devoir échapper à l'appréciation universelle.

Prenons-y garde cependant. Pour nous mettre au point de vue juste vis à vis de cette portion de son œuvre, nous devons songer au travail que nous faisons pour lire Villon ou Rabelais. Nous prenons la peine de défricher le terrain autour d'eux, et nous y trouvons plaisir. N'oublions pas qu'il faut à chaque pas élucider quelque point de coutume ou de costume dans Shakespeare ou dans Molière. Songeons aussi que les détails de superstition ou de mœurs donneront à ses pièces l'intérêt archéologique qu'ont aujourd'hui certaines des pièces de Herrick, si pleines de la saveur et de la poésie de vieux usages disparus. En tout cas, c'est peut-être par là que Burns est le plus cher aux Écossais,

<sup>243</sup> *Tam Samson's Elegy*.

<sup>244</sup> *To a Haggis*.

<sup>245</sup> *Scotch Drink*.

<sup>246</sup> *Scotch Drink*.

surtout à ceux que l'esprit aventureux de la race et la pression d'une population croissante sur un sol maigre, ont envoyés à travers le monde. Aucun poète ne permet d'emporter autant de la patrie, dans son dialecte familial, dans ses scènes domestiques, dans ces mille détails insignifiants qui rendent chers les souvenirs d'enfance. Les émigrants qui sortent de la Clyde emportent parfois dans un sachet un peu de la terre natale. Ceux qui emportent Burns emportent une partie de la vie nationale.

Même lorsqu'on a défalqué cette portion du génie de Burns enfermée dans des usages dont il faut avoir la clef, il en reste assez pour le faire comprendre et admirer. L'existence des paysans écossais a mille traits communs avec celle des autres paysans. C'est la même vie, âpre, besogneuse, durement acharnée au sol, calleuse, sans beauté extérieure, mais humaine après tout, possédant ses joies, ses peines, même ses heures de noblesse, et s'harmonisant avec la nature dans une certaine poésie fruste. Comment Burns l'a-t-il représentée?

La première chose qui frappe, dans cette représentation, c'est l'exactitude, la conformité au réel, la préoccupation exclusive du vrai. C'est la vie telle qu'il l'a vue. On se trouve jeté parmi des fermiers, des mendiants, des chaudronniers ambulants, des domestiques de ferme, des maîtres d'école, des curés de campagne, des tailleurs, des meuniers, un monde d'ouvriers ou de vagabonds. Les plus riches sont vêtus en gros drap, et les plus pauvres ont des haillons. Et qu'on n'aille pas croire que ce monde est embelli. Ce ne sont pas des paysans poétiques comme dans les pastorales de George Sand, ou des vagabonds philosophiques comme dans les chansons de Béranger. Ce sont des paysans peints par l'un d'eux, rudes, grossiers, bornés aux intérêts immédiats. Tous ces gens vivent dans une vie qui est bien la leur. Ils n'en dépassent pas le niveau. Ils échangent leurs inquiétudes pour leurs moissons, ils s'occupent du temps, des scandales de la paroisse. Leur grand bonheur est de s'attabler pour boire du whiskey, et de se griser en compagnie en se racontant des histoires de filles.

Aux courses de Mauchline, à la foire de Mauchline,  
Je serai fier de vous y rencontrer;  
Nous donnerons une nuit de congé au souci,  
Si nous nous retrouvons,  
Et nous ferons échange de rimes  
L'un avec l'autre.

Le pot de quatre quarts, nous le ferons tinter;  
Nous le baptiserons avec de l'eau bouillante.  
Puis nous nous assiérons et boirons notre coup,  
Pour nous réjouir le cœur;  
Et ma foi nous serons de meilleures connaissances  
Avant de nous quitter.

Il n'y a rien comme de la bonne ale forte!  
Où verrez-vous jamais des hommes plus heureux,  
Ou des femmes plus gaies, douces et savoureuses  
D'un matin à l'autre,  
Que ceux qui aiment à boire une goutte  
Dans le verre ou la corne?<sup>247</sup>

Braves gens, du reste, pour la plupart, pleins de jovialité, de grosse bonhomie, comme John Rankine, le fermier, ou Tam Samson, le chasseur; mais se remuant dans une vie matérielle et terre à

<sup>247</sup> *Epistle to John Lapraik.*

terre. D'autres ont leurs défauts marqués: leur vulgarité, l'ivrognerie, l'hypocrisie. Ils sont bien là tels que Burns les a vus, sans qu'il ait songé à les arranger.

L'exactitude des scènes s'accompagne de la précision dans les détails. C'est en somme la même qualité. Pas de développements, pas d'ornements, une succession de faits très précis et très clairement énoncés. Chacun de ses mots porte sur un détail réel, le donne tel qu'il est. Il ne s'occupe que de la substance, de la quantité de matière, de réalité, qu'il met dans ses vers. C'est une suite de renseignements nets, portant sur la structure même de la chose décrite. On dirait qu'il n'y a pas d'imagination, et que cette poésie n'est qu'une observation dense, accumulée et comprimée en un tout petit espace. Il y a des tableaux de quatre ou cinq lignes qui sont le résumé de tout un métier et de tout un jeu. Son poème d'*Halloween* tout entier est un tour de force en ce genre; il consiste, presque exclusivement en une description technique de superstitions locales, avec toutes les cérémonies. Il y a dans l'*Élégie de Tam Samson* deux strophes, qui sont une description complète du curling, ce fameux jeu écossais qui consiste à lancer, vers un but tracé sur la glace, de lourdes pierres polies et garnies d'une poignée en fer. Les termes, les mouvements, les péripéties du jeu s'y trouvent. Il faut expliquer le jeu entier pour commenter ces deux strophes<sup>248</sup>. Il en est ainsi dans toute son œuvre. Presque jamais un terme abstrait; sans cesse, des images réelles, des noms d'objets, des comparaisons prises à tous les métiers; tout est en termes concrets. Tam Samson est jeté «dans la manne à poissons» de la mort<sup>249</sup>. Un petit homme se vante d'être vif et de se trémousser çà et là «comme la navette de n'importe quel tisserand», mais, il est obligé d'avouer qu'il n'est pas beaucoup plus haut «qu'un bon couteau à choux»<sup>250</sup>. Ici le Pégase du poète a «les éparvins»<sup>251</sup>; ailleurs, son maître lui met de «belles brides neuves et un beau collier neuf», pour chanter son ami Willie Chalmers<sup>252</sup>. Il s'adresse aux gens rigides, sévères pour les autres et qui oublient que la vie leur a rendu la vertu facile; l'idée se place aussitôt en une image d'une précision toute technique:

Dont la vie est comme un moulin bien allant,  
Fourni d'une eau abondante,  
La trémie pleine tourne toujours,  
Et toujours le clapet fait son bruit<sup>253</sup>.

C'est une image de meunier. Ailleurs, il conseille à un de ses amis de garder un cœur ferme et de se raidir contre l'adversité. Cela devient une image précise empruntée au violon et exacte jusque dans ses détails. On croirait entendre un musicien.

Vienne la richesse, vienne la pauvreté, tard ou tôt,  
Le ciel fasse que les cordes de votre cœur soient toujours d'accord,  
Et tournez les chevilles de l'âme plus haut,  
D'une quinte ou davantage,  
Au-dessus de la basse mélancolique et lente  
Du souci morose<sup>254</sup>.

<sup>248</sup> Voir les strophes 4 et 5 de *Tam Samson's Elegy*, et les comparer aux règles du *Curling*, dans le livre des Chambers: *Gymnastics, Golf, Curling*.

<sup>249</sup> *Tam Samson's Elegy*.

<sup>250</sup> *Adam A-'s Prayer*.

<sup>251</sup> *Epistle to Davie*.

<sup>252</sup> *Willie Chalmers*.

<sup>253</sup> *To the Unco' Good*.

<sup>254</sup> *Epistle to Major Logan*.

Et partout ainsi, de tous côtés, des faits. Cela donne à sa poésie une étonnante solidité, et en même temps un pittoresque continu. C'est une grande marque d'observation que cette connaissance des objets et des métiers; c'est un des traits des grands observateurs. Les expressions empruntées aux jeux, aux outils, aux instruments, indiquent que l'écrivain a un œil pour tout. Les deux hommes qui ont poussé cette science minutieuse des choses le plus loin sont peut-être Shakspeare et Rabelais. Cervantès en est plein. Ils ont tout vu. Et ce n'est pas chez eux étalage de termes techniques empruntés à des manuels, de pures énumérations verbales d'objets démontés et presque classifiés. Ce sont les choses saisies dans leur jeu, dans leur travail, et leur aspect vivant. C'est une qualité par laquelle Burns se rapproche des grands esprits à qui rien n'échappe.

Cette parfaite exactitude, unie à son absence de parti pris dans la copie de la vie, a donné à son observation une grande variété. Il accepte les sujets tels que la réalité les lui fournit et tous ceux qu'elle lui fournit à peu près indistinctement. Les plus vulgaires lui sont aussi bons que les plus élevés. Il chante le recueillement religieux et austère du samedi soir, la prière commune et la lecture de la Bible. Mais si, à l'église, il aperçoit un pou sur le chapeau d'une demoiselle toute fière de sa toilette, il s'empare du sujet et chante l'insecte «gros et gris comme une groseille à maquereau<sup>255</sup>». Presque toutes ces pièces sont écrites sur des incidents réels; presque aucune n'est un pur effort d'imagination né du désir de produire quelque chose de littéraire. Avec cette disposition, le champ ouvert devant lui était immense. Ne se dérochant à rien de ce que lui présentait la vie, son étude s'est étendue autant qu'elle.

Il a donc représenté dans son entier le monde qui l'entourait. Non seulement les faits principaux, les amours, les morts, les travaux, les angoisses, les fatigues, mais tous les incidents qui se groupent autour d'eux, les superstitions, les joyusetés de table, les souvenirs patriotiques, les aspirations égalitaires, mille scènes de comédie ou de colère. Ici, c'est la prière d'un Ancien hypocrite et vicieux; là, la querelle de deux curés de la *Vieille-Lumière*; plus loin, le portrait d'un médecin de village; plus loin l'énumération des ustensiles d'une ferme; plus loin un petit domestique qu'on engage, une brebis qu'on perd, un enfant illégitime qu'on salue, une assemblée religieuse, une comparution devant la *Kirk-Session*, rien ne manque, pas même les aspects plus dignes et plus sérieux de la vie. Emerson a dit avec justesse: «Les riches poètes comme Homère, Chaucer, Shakspeare et Raphaël n'ont évidemment aucune limite à leur œuvre que les limites de leur vie, et ressemblent à un miroir porté par la rue et prêt à rendre l'image de toute chose créée<sup>256</sup>.» Burns était un miroir, plus petit à coup sûr, un fragment de miroir, si l'on veut, mais, dans sa mesure, également capable de tout réfléchir.

À côté de ce don d'exactitude, Burns en avait un autre qui caractérise sa représentation de la vie à un degré plus haut encore: le mouvement, l'agitation, la faculté de représenter la vie elle-même, agissante, prise sur le fait. C'est une conséquence des mêmes qualités de fidélité, car la vie est remuante, jamais en repos. Mais il faut, pour la prendre au vol et dans l'action qui passe, un merveilleux coup d'œil et un don spécial. Il y a des hommes, qui, à des degrés différents, comme Ben Jonson et Crabbe, ont abordé l'étude de la vie, avec un désir de conscience et d'exactitude complètes. Ils l'ont observée minutieusement, fidèlement, jusque dans ses manifestations les plus vulgaires. Mais le don du mouvement, du geste, leur a manqué. Ils ont été dépourvus de cette qualité supérieure qu'ont les hommes comme Shakspeare, Molière ou Cervantès, qu'a un homme comme Dickens, et que n'a pas un homme comme Thackeray: le don de la représentation instantanée et complète, et non de la représentation réfléchie et partielle; le coup d'œil qui ramasse tout un être d'un trait, et non l'attention qui l'étudie par fragments. Il faut remarquer encore que Ben Jonson, Crabbe et Thackeray étaient des gens cultivés, et qu'il leur était plus difficile de s'oublier dans le fait de saisir la réalité. Cette allure, cette agitation, Burns l'a eue à un très haut point. Tout chez lui est continuellement en action, tout bouge, remue, va, vient, court, gesticule; un acte est à peine indiqué qu'un autre le

<sup>255</sup> *To a Louse.*

<sup>256</sup> Emerson. *Essays, The Poet.*

remplace. On comprend ce que cette rapidité de mouvement, ajoutée à l'exactitude des traits, peut donner d'intensité à ses tableaux. Dans ses pièces, presque chaque mot est un mot d'action. Ses écrits, déjà si nerveux par le fait de leur précision et de leur sobriété, le paraissent encore davantage, comme des gens en marche.

Cette qualité est si répandue chez lui qu'on pourrait en trouver des exemples dans chacune de ses pièces. Cependant, sa *Veillée de la Toussaint* et sa *Foire-Sainte* peuvent servir, peut-être mieux que certaines autres, à en donner une idée.

Halloween est la veille du jour de la Toussaint, le jour où il semble que l'hiver commence, et qu'avec l'accroissement des nuits l'empire des choses mystérieuses s'élargit. Dans les croyances des paysans écossais, c'est le jour où l'on peut, au moyen de certaines pratiques, voir dans l'avenir. On se réunit, ce soir-là, pour accomplir les rites et les opérations qui doivent ouvrir les secrets de l'année qui va venir. Le sujet de la pièce est une de ces soirées. C'est une pièce toute chargée de superstitions locales, et à laquelle Burns lui-même a mis de nombreuses notes explicatives, dans sa première édition destinée uniquement aux gens du pays. Mais une fois qu'on a pris connaissance de ces superstitions, il est impossible de désirer une description plus gaie, plus vivante, plus remuante. Tout est en agitation. Si on soulignait les substantifs et les adjectifs qui désignent un mouvement, on soulignerait la moitié des mots. En même temps aucun morceau ne peut mieux faire juger à quel point cette poésie est faite d'exactitude.

La pièce s'ouvre par une charmante strophe, féerique et légère, toute brillante de clair de lune et qui fait penser aux passages de Shakspeare où passent des elfes et des gnomes. Elle donne aussitôt le caractère, l'atmosphère de superstition de tout le morceau. Elle est tout aérienne.

Cette nuit où les fées légères  
 Sur les dunes de Cassilis dansent;  
 Ou bien par les champs, dans une lumière splendide,  
 Caracolent sur de vifs coursiers;  
 Ou bien prennent la route de Colean  
 Sous les pâles rayons de la lune,  
 Pour y errer et se perdre dans la caverne,  
 Parmi les rocs et les ruisseaux,  
 Et jouer cette nuit-là<sup>257</sup>.

Ce regard rapide vers les hauteurs sauvages et sombres de Cassilis donne à la réunion autour du feu une sensation de sécurité et de bien-être, en répandant autour de la maison un peu de terreur. On entend courir, dans la nuit, le Doon, sinueux et clair sous la lune. Les voisins arrivent; les fillettes propres et plus jolies que lorsqu'elles ont leurs atours. Les gars viennent bientôt après, avec un double nœud à leurs jarretières pour indiquer qu'ils font leur cour; les uns, taciturnes, les autres, bavards; bien des cœurs déjà se mettent à battre.

Les cérémonies commencent et, avec elles, les rires, les cris, les exclamations et les bousculades, qui vont aller en grandissant. On se rend d'abord au jardin cueillir, les yeux fermés, une tige de chou. Si elle est grosse ou mince, droite ou tordue, ce sont autant d'indications. Ce sont des cris. Puis, les fillettes vont à la grange arracher un épi, et ce sont d'autres farces et d'autres jeux. Voici qu'on range devant le feu les noix qui doivent décider du destin des filles et des gars: quelques-unes restent tranquilles l'une à côté de l'autre et se consomment de compagnie; c'est signe du mariage; d'autres s'agitent, craquent, sautent, éclatent dans la cheminée. Alors ce sont des exclamations, des éclats de rire. Le bruit augmente; les noix font une fusillade; les clameurs se croisent, parmi les jurons de dépit et les confidences. Merran qui pense à Andrew Bill et qui est assise derrière les autres, en profite pour

<sup>257</sup> *Halloween.*

sortir et aller dévider un écheveau de laine dans un pot. Si, en le repelotonnant, quelque chose l'arrête, on peut demander au pot: «qui tient?» Et le pot répond le nom de la personne qu'on doit épouser. Merran raccourt, toute tremblante. Quelque chose a retenu le fil, mais elle n'a pas osé demander qui. Puis, c'est la petite Jenny qui veut aller manger une pomme devant le miroir que lui a donné son oncle Johnnie, car alors le visage de celui qu'on épousera apparaît, comme s'il regardait par dessus votre épaule. La grand'mère la gronde et commence un charmant discours de vieille femme, plein de bavardages du temps passé. C'est Jamie Feck qui a juré d'aller semer un boisseau de lin. Il sort; mais quand il est seul parmi les meules, il siffle la marche de Lord Lennox, pour se donner du courage. Tout à coup, ses cheveux se dressent, il entend un cri perçant, un grognement et un ronflement. Il s'allonge à terre et se met à crier au meurtre. Tout le monde accourt. On cherche l'ennemi. C'est la truie qui trotte parmi eux. Meg voudrait bien aller à la grange vanner trois vans d'air, pour voir passer à la troisième fois Tam Kipples. Elle a donné au berger une poignée de noix et deux pommes aux joues rouges pour qu'il fasse la garde. Mais, à peine entrée, elle entend un rat qui court, et se sauve en criant: «Le Seigneur me préserve!» On a dit à Willie que, s'il tourne trois fois autour d'une meule et y plonge trois fois le bras, il saisira à la troisième fois l'objet aimé.

Il arriva que la meule qu'il sonda trois fois  
Était étayée de bois, parce qu'elle penchait.  
Il prend un vieux chêne moussu et noueux  
Pour quelque vieille noire et hideuse,  
Lance un juron et lui allonge un coup de poing  
Tel que la peau en fut arrachée  
De ses mains, cette nuit-là<sup>258</sup>.

Puis, voici l'aventure de Lizzie, une veuve folâtre et joyeuse comme un jeune chat. Par les genêts, près du cairn, de l'autre côté de la colline, elle va chercher le long d'un ruisseau, la place où les terres de trois fermiers se réunissent. C'est pour y tremper la manche de sa chemise. Elle la suspendra ensuite devant le feu, et la figure désirée viendra la retourner pour la faire sécher. La peinture du ruisseau est un modèle de précision. Tous les mouvements et les jeux de l'eau se pressent en quelques lignes. On peut dire qu'elles contiennent toute la jolie pièce de Tennyson *Le Ruisseau*.

Tantôt, en une cascade, le ruisseau se joue,  
Tandis qu'il fait ses détours dans la glen;  
Tantôt il contourne lentement une falaise rocheuse;  
Tantôt en petits remous, il se ride;  
Tantôt il étincelle sous les rayons nocturnes,  
Trottant, dansant, éclatant;  
Tantôt il disparaît aux pieds des rives,  
Sous les noisetiers épanus,  
Invisible cette nuit-là<sup>259</sup>.

Lizzie se prépare à accomplir le charme. Tout à coup, parmi les fougères, sur la rive, entre elle et la lune, le diable ou, peut-être une génisse égarée, apparaît et pousse un cri.

Le cœur de la pauvre Lizzie bondit presque hors de son enveloppe,  
Elle sauta presque à hauteur d'alouette,

<sup>258</sup> *Halloween.*

<sup>259</sup> *Halloween.*

Mais le pied lui manqua et, dans le ruisseau,  
Par dessus les oreilles, elle fit paff,  
Avec un plongeon, cette nuit-là<sup>260</sup>.

La scène se termine par de joyeuses chansons, des causeries amicales, des histoires amusantes, des farces risibles, on sert de grossiers gâteaux, qui mettent toutes les mâchoires en mouvement; on prend un verre de whiskey; puis on se sépare et on entend les rires se disperser dans la nuit. Ce qu'il est impossible de rendre, c'est l'animation et l'agilité de cette pièce. Pas un vers n'est tranquille. Les strophes bondissent, elles touchent à peine terre qu'elles prennent un nouvel élan; les traits de mouvement y foisonnent et s'y heurtent; ils y sont tous. On en pourrait faire une pantomime anglaise, pleine de gestes, d'ébats, de bousculades et de gambades. C'est d'une étonnante gaîté animale. Quelques passages de lyrisme grotesque dans Dickens ont seuls une pareille vitesse.

La pièce célèbre sous le nom de la *Foire Sainte* est un modèle des mêmes qualités, avec autant de mouvement, et plus de variété dans les scènes. C'est une satire contre ces communions et ces prédications en plein vent, qui étaient alors fréquentes en Écosse. On dressait sous un auvent une chaire; les prédicateurs s'y succédaient toute la journée. Les auditeurs venaient en foule de tous les villages des alentours. Des baraques de rafraîchissements se dressaient près de l'endroit choisi. La matinée se passait d'ordinaire avec ordre et bienséance. Mais quand la journée s'avancait, que les libations avaient échauffé les têtes, le champ de prière prenait l'aspect d'un champ de foire. On sortait les provisions, on s'asseyait à terre, on buvait, on riait, tandis que les prédicateurs continuaient à gesticuler et à vociférer, si bien que le retour du soir était terriblement pittoresque. On devine ce que cette donnée a pu devenir entre les mains actives de Burns.

C'est d'abord un charmant paysage matinal, tout brillant de rosée. L'air est frais; le soleil glorieux apparaît au-dessus des moors; dans la lumière glissante les lièvres courent le long des sillons, et les alouettes montent dans le ciel. Les routes sont couvertes de monde: ce sont des fermiers en costume de cheval qui chevauchent tranquillement près de leurs paysans; les jeunes gens, en beau drap neuf, sautent par-dessus les ornières; les filles, pieds nus, toutes brillantes de soie et d'écarlate, portent dans leurs mouchoirs des provisions pour la journée. Toute cette foule arrive à l'enclos et se heurte au plateau chargé d'un amas de sous. L'ancien, en calotte noire, surveille cette recette «d'un œil avide». On se presse autour de la chaire: les uns avec des planches, d'autres, avec des chaises, des escabeaux. On cause. Voici une troupe de filles caquetantes, le cou nu et la gorge agitée, et une bande de jeunes tisserands venus de Kilmarnock pour s'amuser. Chacun cherche à s'installer, non sans arrière préoccupation.

Ici, quelques-uns pensent à leurs péchés,  
Et quelques-uns à leurs habits;  
L'un maudit les pieds qui ont sali ses bas,  
Un autre soupire et prie.  
De ce côté-ci, est assis un paquet d'élus,  
Avec des figures pincées et hautaines de posséder la grâce;  
De ce côté-là, une bande de gars aux aguets,  
Fait avec clins d'œil signe aux fillettes,  
De venir du côté des chaises, ce jour-là.

Oh! heureux est cet homme et béni,  
Et rien d'étonnant qu'il soit fier,  
Dont la chère fillette, celle qu'il préfère,

<sup>260</sup> *Halloween.*

Arrive s'asseoir auprès de lui!  
Le bras posé sur le dos de la chaise,  
Doucelement, il prend un air grave,  
Mais, par degrés, son bras coule autour du cou,  
Sa main est sur la gorge de la fillette,  
Sans qu'on le voie, ce jour-là<sup>261</sup>.

Un grand silence se fait. Alors défilent les prédicateurs, chacun avec sa manière et l'effet qu'il produit sur l'auditoire. L'un, hurlant et agitant les poings, est admiré; un autre, calme et élégant, est délaissé; car il y a des fluctuations dans la foule. On commence à aller vers les barils d'ale. Les baraques s'emplissent. On demande des biscuits, des verres; les pintes se choquent; on discute; c'est un vacarme de logique et d'Écriture. En même temps commence une sorte de kermesse, pleine de plaisanteries. Les gars et les fillettes se réunissent. On se met à manger. Au fur et à mesure que la bière et le whiskey circulent, la scène devient plus vive. On prend des rendez-vous; on s'arrange pour repartir ensemble. Au-dessus de ce brouhaha, on entend passer des bribes de sermon, des paroles d'enfer, des menaces de damnation. Enfin, la cérémonie est achevée. Les uns s'en vont en trébuchant, tant bien que mal; les gars s'arrêtent aux sautoirs, tandis que les filles, qui ont mis leurs souliers pendant la cérémonie, les retirent pour s'en retourner pieds nus. Les routes se couvrent de groupes; mais la journée n'a pas été perdue:

Combien de cœurs ce jour convertit  
De pécheurs et de fillettes,  
Leurs cœurs de pierre avant la nuit sont changés,  
Et aussi doux que n'importe quelle chair.  
Il y en a qui sont pleins d'amour divin,  
Il y en a qui sont pleins d'eau-de-vie,  
Et plus d'une chose ce jour-là commence  
Qui finira par un accouchement,  
Quelque jour!

Cette foule bariolée qui s'agite, se rencontre, se remue, se mélange, se disperse, toute cette journée, grouillante du petit jour à la nuit close, donnent bien l'idée de la manière de Burns. Wilkie y aurait pu trouver vingt motifs de tableaux; mais il n'aurait pu en rendre la fougue.

Avec le mouvement, qualité si rare en littérature, Burns en possède une autre qui est plus rare encore: la gaîté. La vie, pour lui, n'est pas morose, ennuyée ou désolée. Il a aimé à vivre, et s'est vraiment réjoui d'exister. Il a connu la joie d'être, la gaîté exubérante et folle, le don magnifique du rire. Un rire sain, bruyant, communicatif, expansif, court dans toute son œuvre, éclate à chaque strophe, ajoute sa sonorité à l'activité qui s'y agite partout. C'est un rire sans réticence, sans arrière-pensée, qui part de bon cœur, s'épanouit à pleines lèvres, s'anime dans des jeux de bouffonnerie et de drôlerie désopilantes, au spectacle des choses. Ce n'est pas le sourire; c'est le gros, le vrai rire, le rire bon enfant, de belle humeur, sans amertume, le rire des grands rieurs, signe de santé et de force dans un esprit. Car si la gaîté, la gaîté bruyante, n'est pas l'état définitif de l'âme; si l'affaiblissement de la vitalité, le regret des affections perdues, l'inévitable réflexion que ce qui semble si long aux jeunes, est bref comme nous-mêmes, si toutes les méditations de l'expérience la tempèrent et l'éteignent peu à peu, elle n'en est pas moins, comme l'amour, une des phases qu'ait à traverser une existence bien constituée; elle est nécessaire à une représentation complète des hommes. Elle est souvent la récompense des gens qui ne se dérobent pas à la vie. Burns doit cette grande qualité à ce qu'il a été un

---

<sup>261</sup> *The Holy Fair.*



poète qui a connu l'action et non un poète méditatif. Il a oublié, dans l'activité de la vie, sa brièveté. Ceux qui ne se livrent pas à elle et la regardent ne peuvent se défendre de mélancolie. Celui qui rame et jette ses filets sur la rivière a moins le sentiment qu'elle fuit, que ceux qui la contemplent assis à l'extrémité d'un promontoire.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.