

Robert Burns nomothète

YANN THOLONIAT♦

« Poets are the unacknowledged legislators of the World », s'exclame magnifiquement Percy Shelley en conclusion de sa *Defence of Poetry* (1821). Près de deux cents ans plus tard, Pierre Bourdieu reprend cette notion de « législateur » pour l'appliquer aussi à un monde, mais cette fois à la notion de monde social. Cet article a pour but, dans la lignée des analyses de Bourdieu sur la structuration du champ littéraire (*Les règles de l'art*, 1992), de cerner le rôle joué par le poète écossais Robert Burns dans la redéfinition du canon poétique britannique. En effet, il semble bien que Robert Burns contribue, dans ce domaine et de façon notable, à ce que Bourdieu appelle une révolution symbolique. Et dans cette perspective symbolique, le rôle joué par le poète inspiré par la muse Coila est celui d'un « nomothète », autre terme de Pierre Bourdieu qui désigne le législateur d'un champ social qu'il contribue à façonner ou à refaçonner. Ainsi, nous étudierons dans quelle mesure et selon quelles modalités Robert Burns opère une révolution symbolique du statut de poète, ainsi que des rapports entre poète et société, entre poète et conditions matérielles de création, entre poète et œuvre.

Robert Burns : une révolution symbolique

Qu'est-ce qu'une révolution symbolique? Selon Pierre Bourdieu, c'est une rupture épistémique qui « met en question, et au défi, les structures mentales, les catégories de perception et d'appréciation »¹ de l'ordre établi. En ce qui concerne Robert Burns, il s'agit d'un défi à l'ordre *littéraire* établi. Une révolution symbolique dans le domaine littéraire contribue à redéfinir les canons de la nouvelle légitimité en subvertissant les oppositions les plus fondamentales comme les plus profondément enfouies. Cette révolution a pour promoteur un « héros fondateur », qui, par son action, par son œuvre, par sa geste, va instituer les nouvelles lois du milieu social

♦ Yann Tholoniât, *Université Marc Bloch – Strasbourg 2*.

¹ Bourdieu, 1992, 109.

étudié. Pour désigner cette entité qui opère dans le domaine symbolique, Bourdieu s'inspire du terme grec pour « législateur » et le baptise « nomothète ». Dans *Les règles de l'art*, il prend pour illustration le cas de Charles Baudelaire comme ayant été – avec Gustave Flaubert auquel le prologue de l'ouvrage est consacré – l'initiateur d'une révolution symbolique dans le champ littéraire français au XIX^e siècle². Poursuivant sa réflexion dans les *Méditations pascaliennes*, il invite à voir dans le cas de Baudelaire un « modèle [qui] vaut pour tous les auteurs de révolutions symboliques »³.

Nous inspirant pour notre cadre méthodologique de ce paradigme, quels sont donc les traits « symboliques » de Robert Burns qui feraient de lui un nomothète ? Tout d'abord, à l'instar de Charles Baudelaire, telle que sa position sociale est décrite par Pierre Bourdieu, Robert Burns manifeste une sorte de « position impossible »⁴. En effet, Burns est un paysan, mais il utilise son temps libre pour écrire de la poésie, activité ordinairement réservée aux classes oisives (il dénonce les « idlenesses of upper life » dans la préface aux *Poems, Chiefly in the Scottish dialect*, de l'édition de Kilmarnock, 1786) ; à l'inverse, poète, il traite de sujets fort prosaïques, voire même souvent en connexion avec des « country matters », dirait-on, en reprenant l'expression grivoise qu'Hamlet suggère à Ophélie (*Hamlet*, III, 2, 115). Un critique, dans une contribution au titre évocateur, résume le paradoxe de Burns : « An unsuccessful tenant farmer who became a junior excise officer and a much-acclaimed poet to boot – where, in the stratified life of late eighteenth-century Scotland did he really stand ? »⁵ Dans la préface à l'édition de Kilmarnock, Robert Burns insiste sur sa qualité de paysan, en récusant la culture savante de Théocrite et Virgile :

The following trifles are not the production of the Poet, who, with all the advantages of learned art, and perhaps amid the elegancies and idlenesses of upper life, looks down for a rural theme, with an eye to Theocrites or Virgil. To the Author of this, these and other celebrated names their countrymen are, in their original languages, 'A fountain shut up', and a 'book sealed'. Unacquainted with the necessary requisites for commencing Poet by rule, he sings the sentiments and manners, he felt and saw in himself and his rustic compeers around him, in his and their native language.

Toutefois, comme le remarque Carl Mac Dougall, « Burns uses a highly polished prose to claim he is unpolished »⁶. L'assertion de la préface a manifestement la valeur

² « Baudelaire nomothète », Bourdieu, 1992, 106-118.

³ Bourdieu, 1997, 108.

⁴ Bourdieu, 1992, 111-8 ; 1997, 108.

⁵ David Daiches, « Robert Burns: The Tightrope Walker », in Simpson, 1997, 26.

⁶ Carl MacDougall, « Rabbietising Reality », in Simpson, 1997, 41.

d'une prétérition qui renforce l'ambiguïté, ou même le caractère socialement amphibie du poète, caractère qui s'incarnera pour la postérité dans l'oxymore du « laboureur inspiré des Cieux » (« Heaven-taught ploughman ») énoncée par Henry Mackenzie. Dans cette préface mi-apologétique, mi-polémique, Robert Burns indique qu'il a fort bien conscience de l'inconvenance, voire de l'insolence qu'il y a pour un paysan à manier aussi fermement la charrue que la plume, comme s'en étonne William Hazlitt⁷. D'ailleurs, le « Motto prefixed to the Author's first publication », qui suit la préface – « THE SIMPLE Bard, unbroke by rules of art, / He pours the wild effusions of the heart; / And if inspir'd 'tis Nature's pow'rs inspire; / Her's all the melting thrill, and her's the kindling fire » – dérouta un peu plus le lecteur cultivé, qui retrouve, dans l'usage du distique, du pentamètre iambique et du concetto, la diction traditionnelle de la poésie à la Thomson ou à la Dyer du XVIII^e siècle. Et ceci juste avant d'entendre deux chiens proposer quelques réflexions de nature sociologique...

C'est pourquoi cette préface et les poèmes eux-mêmes constituent une sorte d'« attentat symbolique » qui doit se comprendre comme une rupture héroïque – que la préface souligne tout en se prétendant pacifique – ayant pour effet, sinon pour but, de « renverser la table des valeurs »⁸. Robert Burns, aussi bien dans le domaine poétique que musical, lance une dialectique entre une culture populaire dominée (à plusieurs titres : écossaise et paysanne) dans la hiérarchie des catégories esthétiques⁹ et une culture savante (de surcroît anglaise et bourgeoise). Cette dialectique subversive s'élabore au creuset d'idiomes mêlés.

En effet, la fin du XVIII^e siècle est une époque d'intenses polémiques concernant le statut de la langue anglaise, non seulement dans ses acceptions à l'oral, mais aussi et surtout dans ses représentations écrites de par la diffusion de l'imprimerie et de la presse : « not to use language in certain ways was to threaten the imagined community of the nation and to court exclusion from the public sphere of polite society »¹⁰. D'une part, le XVIII^e siècle voit la publication du dictionnaire de Samuel Johnson en 1747 dont le but, comme l'expose clairement la préface de l'auteur, est de « fixer la langue anglaise » :

As language was at its beginning merely oral, all words of necessary or common use were spoken before they were written; and while they were unfixed by any visible signs, must have been spoken with great diversity[.] Those who have been persuaded to think well of my design, will require that it should fix our language, and put a stop to those

⁷ « He held the plough or the pen with the same firm, manly grasp », in Low, 1974, 297.

⁸ Bourdieu, 1992, 223 et 109.

⁹ Sur l'importance de la hiérarchie comme structure du champ, voir Bourdieu, 1992, 151.

¹⁰ Jon Mee, « Language », in McCalman, 1999, 369-370.

alterations which time and chance have hitherto been suffered to make in it without opposition.

D'autre part, l'époque fait place à l'inventivité typographique d'un Laurence Sterne enclin dans *Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1760-1767) à contourner les conventions qui se sont mises en place. Car le paradoxe n'est qu'apparent: il ne peut jouer avec ces conventions que parce qu'elles existent. De plus, ces aspirations à une langue anglaise claire, maîtrisée (« chartered » raillerait sans doute William Blake, pour reprendre le terme qu'il utilise dans le poème « London »), se heurtent aux défenseurs des parlers de classes et des dialectes régionaux. Parmi ces défenseurs, Francis Grose, mécène et ami de Robert Burns – et à l'instigation duquel le poète écrira « Tam o' Shanter » – publie en 1785 un *Classical Dictionary of the Vulgar Tongue*. Si Johnson ne voyait dans le parler populaire qu'un phénomène fugitif, Grose au contraire souligne: « the freedom of thought and speech arising from, and privileged by our constitution, gives a force and poignancy to the expressions of our common people, not to be found under arbitrary governments »¹¹.

Cette querelle sur le langage se prolonge au cours du XIXe siècle et trouve son exposé théorique en 1919 avec l'ouvrage de G. Gregory Smith, *Scottish Literature: Character and Influence* (London: Macmillan, 1919), dans lequel celui-ci invente le terme (sinon le phénomène) d'« antiszygy » pour désigner une supposée schizophrénie du caractère national écossais. Cette réflexion est prolongée en 1936 par Edwin Muir dans *Scott and Scotland: The Predicament of the Scottish Writer* (London: Routledge, 1936), où ce dernier discerne une « dissociation de la sensibilité » (bien différente de celle énoncée par T.S. Eliot dans *The Metaphysical Poets*, 1921), selon laquelle les Écossais penseraient en anglais (qui était notamment la langue de la religion) mais exprimeraient leurs émotions en écossais. Or une première constatation s'impose: l'écossais pur n'existe pas. Comme le montre le linguiste John Corbett, il s'agit toujours d'une langue hybride, mêlant dans des proportions variables, selon les locuteurs et les situations, un anglais parlé avec un fort accent et des mots de dialectes plus ou moins géographiquement identifiés et unifiés¹². C'est pour cette raison que Burns, dans l'édition d'Édimbourg de 1787, inclut un glossaire, nécessaire non seulement pour les anglophones, mais aussi pour ses contemporains parlant le *braids Scot*: les termes écossais utilisés par Burns n'avaient pas cours partout et dans tous les milieux. Un test est aujourd'hui aisément réalisable, qui consisterait à demander à un Écossais d'expliquer les mots écossais de Burns: à moins d'avoir affaire à un linguiste, il n'en comprendra pas la moitié.

¹¹ *Ibid.*, 373.

¹² Corbett, 1997, 120.

Ensuite, une étude un peu attentive du lexique de Burns montre sa richesse et, en conséquence, combien ses poèmes ne pouvaient espérer être appréciés que des lecteurs les plus cultivés de sa région. En effet, outre les termes techniques pris dans des domaines aussi variés que la théologie, les vêtements et l'art culinaire, les poèmes sont parsemés de vocables étrangers. On trouve des mots venant du français : « fash » (de « fâché », dans « Holy Willie's Prayer », 38), « douce » (« Epistle to James Smith », 151), « ragout », « fricassée » (« To a Haggis », 25, 27), « sauce, ragouts », « tour » et « bon ton » (« The Twa Dogs », 64, 157-8); « cottilion » (« Tam o' Shanter », 116), etc. Ainsi mis en scène, le français apparaît comme une langue sensuelle exprimant une esthétique parfois prétentieuse (comme c'est le cas dans « To a Haggis »). Burns emploie aussi des mots italiens, comme « vista » (« The Twa Dogs », 163), « Lunardi » (« To a Louse », 35), « olio » (« To a Haggis », 26) ; des mots latins, souvent dans le but de se moquer des pédants, comme dans « Death and Dr Hornbook » :

Calces o' fossils, earths, and trees;
 True sal-marinum o' the seas;
 The farina of beans an' pease,
 He has't in plenty;
 Aqua-fontis, what you please,
 He can content ye. (121-126)

On rencontre même des termes provenant de l'algonquin (« tomahawk », dans « Tam o' Shanter », 135), et du persan (« scimitars », dans le même poème, au vers 136).

D'où vient donc que les poèmes de Burns aient été perçus comme populaires tout en requérant en réalité chez le lecteur une capacité et une aisance linguistiques non négligeables ? Si l'on « historicise », comme le recommande Bourdieu, afin d'éviter « l'amnésie de la genèse », qui naît de « l'accoutumance à la coutume »¹³, on peut reprendre l'analyse de Christopher MacLachlan, éditeur d'une anthologie de poèmes écossais parus au XVIII^e siècle avant Burns, qui écrit à propos de Fergusson :

Fergusson [...] was a poet in English as well as in Scots. So were most of the Scottish poets of the century. Much ink has been spilled on the language crisis of eighteenth-century Scotland, but the poets of the time might well have responded: "What crisis?" To judge by their works, they chose their language as they fancied... They range over the resources of the languages available to them with freedom and eagerness. This is not just a matter of vocabulary and rhymes but also of registers and tone.

¹³ Bourdieu, 1997, 114.

Et il conclut : « [eighteenth-century Scottish poets] seem to leave it to later critics to worry about these language choices while they get on writing poetry »¹⁴. Mais l'entreprise de Burns consistant à écrire des poèmes en écossais fut condamnée par les *literati* anglophiles de son époque. Une voix résumant une opinion largement répandue à son égard est celle du poète William Cowper, qui manifestait pourtant de la sympathie pour le futur barde écossais, mais qui confiait dans une lettre à un ami :

Poor Burns loses much of his deserved praise in this country through our ignorance of his language. I despair of meeting with any Englishman who will take the pains that I have taken to understand him. His candle is bright, but shut up in a dark lantern [*ie* vernacular Scots]. I lent him to a very sensible neighbour of mine; but his uncouth dialect spoiled all; and before he had half read him through he was quite *ram-feezed* [exhausted]¹⁵.

Conséquence de cette situation : plusieurs amis et connaissances de Burns (comme Mrs Dunlop) lui demandèrent de poursuivre son entreprise poétique dans une langue anglaise « pure », dénuée d'éléments écossais – recommandation que Burns s'est bien gardé de suivre !

Dans le domaine du style aussi, Burns se montre rétif à toutes les injonctions requérant de lui qu'il s'assagisse. C'est pourquoi, dans l'édition Kilmarnock, il se présente comme : « unbroken in rules of art », et prétend s'adresser directement à ses « compères » sans formules ampoulées. Dans une épître (« To the Same ») adressée à John Lapraik, camarade et poète écossais, Burns se décrit composant sous l'effet de l'inspiration, indifférent au style :

Sae I've begun to scrawl, but whether
In rhyme, or prose, or baith thegither;
Or some hotch-potch that's rightly neither,
Let time mak proof; [...] (37-40)

« Baith thegither » souligne son désir de mélanger les genres, et la conscience qu'il a de la provocation qui consiste à outrepasser les limites des convenances sociales et esthétiques. C'est aussi le propre du pastiche, si l'on se souvient qu'étymologiquement, le mot désigne une pâtisserie composite, et de la satire (« mélange »), autrement dit un « *hotch-potch* », qui désigne, selon le dictionnaire *Webster* : « a mingled mass; a confused mixture; a stew of various ingredients » – styles que l'on peut sans

¹⁴ MacLachlan, 2002, xv.

¹⁵ Lettre de William Cowper à Samuel Rose du 27 août 1787, in Low, 1974, 91.

doute subsumer ou synthétiser dans le cas de Burns sous l'en-tête ici plus global de burlesque¹⁶, comme nous le verrons plus loin. Ce mélange provocateur des styles surgit au coin de chaque poème : prenons « Address to the Deil », qui s'ouvre sur une épigraphe de Milton, aussitôt suivie d'une invocation au diable en dialecte écossais, sous la forme d'une apostrophe familière au moyen de surnoms qui évoquent la luxure (« O Thou, whatever title suit thee! / Auld Hornie, Satan, Nick, or Clootie! »). Car quant à la mise en scène de soi-même comme artiste brouillon (« I've begun to scrawl », « that's rightly neither »), il ne s'agit bien sûr que d'une déclaration de façade, une provocation supplémentaire : en réalité, Burns suivait de près l'édition de ses poèmes, et produisait un manuscrit propre. L'usage qu'il fait de l'italique et des majuscules pour marquer des éléments rhétoriques met en évidence ses efforts pour utiliser au mieux toute la palette offerte par les nouveaux moyens d'impression. Enfin, complétant la préface visant à exposer ses ambitions, le choix de succession des poèmes et le glossaire des termes écossais mettent en évidence la volonté de Burns de ne pas être hermétique. La forfanterie de Burns eu égard aux critiques se donne déjà à entendre dans la préface où, pour le dire en anglais, le poète se montre à la fois « class-conscious, style-conscious, self-conscious ». Dans le poème « Epistle to John Lapraik, an Old Scottish Bard », Burns fit cette réplique cinglante à ses adversaires tenants du « beau style » :

Your critic-folk may cock their nose,
 And say, "How can you e'er propose,
 You wha ken hardly *verse* frae *prose*,
 To mak a *sang*?"
 But, by your leaves, my learned foes,
 Ye're maybe wrang. (55-60)

Cette posture défiante, analysée par Pierre Bourdieu dans le cas de Baudelaire, revient et consiste à dénoncer « l'incompétence et surtout l'incompréhension de critiques qui prétendent mesurer l'œuvre singulière à des règles formelles et universelles ». Là est un des axes du retournement copernicien, de la révolution symbolique accomplie par Burns : en effet, ce n'est là rien de moins que de demander aux critiques de se soumettre en quelque sorte à l'œuvre. La conséquence pour le rôle du poète dans le champ littéraire est de taille : « chaque créateur est autorisé à instaurer son propre *nomos* dans une œuvre apportant avec elle le principe (sans antécédent) de sa propre perception »¹⁷.

¹⁶ Sur les liens de parenté stylistique entre pastiche, satire et burlesque, voir Genette, 1982, 7-217.

¹⁷ Bourdieu, 1992, 117-8.

Refus d'une langue « pure », refus du beau style en vogue dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle britannique, tressage des styles, défi aux arbitres des élégances – à cela s'ajoute le fait que Burns refuse également de traiter dans ses poèmes des sujets convenables. Très souvent apparaissent des considérations scatologiques ou sexuelles, à tel point qu'on pourrait sans doute parler à propos de son œuvre d'un véritable « *arse poetica* ». Qu'on songe à la manière dont le docteur Hornbook élucide les maux de ses patients (« [they] Just shit in a kail-blade, an' sent it, / As soon's he smells 't, / Baith their disease, and what will mend it, / At once he tells 't », 111-114), ou à l'éloge prononcé envers ces produits communs que sont le whisky et le haggis, au point de proposer dans « Scotch Drink » et « To a Haggis » l'équivalent populaire d'*ekphrasis*. Cette formule rhétorique, qui désigne la description d'une œuvre d'art dans un discours, a des antécédents autrement plus célèbres, comme les descriptions du bouclier d'Achille dans l'*Iliade* et de celui d'Énée dans l'*Enéide*.

Parodie et burlesque

C'est d'ailleurs l'une des forces de la poésie de Burns que de pouvoir transformer un sujet humble, voir repoussant, en un sujet attractif de poème, comme dans le cas de mendiants dépeints en héros dans « The Jolly Beggars », ou de dialoguer presque d'égal à égal avec un pou (« To a Louse »). Le procédé le plus évident est celui de la parodie¹⁸. Un exemple frappant est celui du poème qui ouvre le recueil de 1786, « The Twa Dogs ». Formellement, le poème s'apparente à un dialogue platonicien qui se termine sur une issue quelque peu aporétique, dans le mesure où la conversation s'achève abruptement quand les chiens remarquent que le soleil se couche, et décident « de se retrouver quelque autre jour ». Mais il semble qu'on puisse déceler dans ce poème une autre reprise formelle – toujours en s'en démarquant dans la manière de traiter le sujet – celle des *Bucoliques* de Virgile, auquel, rappelons-le, il est fait allusion dans la préface. Dans les *Bucoliques*, dont le titre provient du grec *boukoloi* qui signifie « berger », Virgile met en scène une campagne dans son ensemble idéalisée, décrite selon le goût « arcadien » des Romains éclairés, mais dont tout réalisme est loin d'être effacé. Ce réalisme se manifestera d'ailleurs plus concrètement dans les *Géorgiques*. Plus spécifiquement, « The Twa Dogs » semble avoir des traits communs avec la septième bucolique. Celle-ci présente un concours de chants alternés appelés « amœbées ». Il s'agit d'un jeu d'improvisation poétique dont la règle est la suivante : « l'un des deux concurrents chante un couplet de quatre vers, auquel son “adversaire” doit répondre par un couplet de même longueur, en traitant le même thème ou un thème analogue, mais de manière en quelque sorte inversée »¹⁹. Dans « The Twa

¹⁸ Gérard Genette définit la parodie comme la transformation ludique d'un texte ou d'un genre (Genette, 1982, 19-58).

¹⁹ Gaillard et Martin, 2005, 217.

Dogs», les deux chiens Caesar et Luath se rencontrent et, après s'être bien amusés à chasser les souris, improvisent un dialogue («An' there began a lang digression», 45) dans lequel chacun renchérit sur les paroles de l'interlocuteur : «They're no sae wretched's ane wad think» (103), «Haith, lad, ye little ken about it» (149). Le thème repris et inversé de l'un et l'autre locuteur canin est celui des êtres humains et plus précisément de l'opposition de mœurs entre les riches (urbains, nobles) et les pauvres (paysans, rustiques).

Dans le domaine des chansons composées ou éditées par Burns, on retrouve de façon presque systématique le procédé qui consiste à inverser le savant et le populaire, ou à greffer l'un sur l'autre. Il s'agit le plus souvent de chansons traditionnelles dont Burns modifie les paroles. L'une d'elles, «Ode to Spring», envoyée dans une lettre comportant également «Is There for Honest Poverty», est particulièrement intéressante. Burns déclare ainsi son intention de s'inscrire dans la tradition des poèmes lyriques sur le printemps : «For these three thousand years we poetic folks have been describing the spring [...]; and, as the spring continues the same, there must soon be a sameness in the imagery»²⁰. Résolu à mettre en scène les éléments traditionnels tels que : «the verdant fields,—the budding flowers,—the chrystal streams,—the melody of the groves,—& a love-story into the bargain & yet be original», Burns met en scène un jeune couple composé de Damon (possédé par quelque «démon», sans doute) et Sylvia, dont l'onomastique est tout à fait adaptée au contexte. Il adapte sur la mélodie d'une chanson folklorique sautillante («The Tither Morn») un magnifique contrepoint gaillard au style de la pastorale :

Ode to Spring

Lively with expression

When mau-kin bucks, at ear - ly f—s, In dew - y glens are seen, Sir; And
birds, on boughs, take off their m—s, A - mang the leaves sae_ green, Sir;
La - to - na's sun looks li - quorish on Dame_ Na-ture's grand im - pè - tus, Till his
p— - go rise, then west-ward flies To r— - ger Ma - dame The - tis.

²⁰ Lettre à George Thomson de janvier 1795, in *Letters*, 2, 335-6.

When maukin bucks, at early f—s,
 In dewy glens are seen, Sir;
 And birds, on boughs, take off their m—s,
 Among the leaves sae green, Sir;
 Latona's son looks liquorish on 5
 Dame Nature's grand impétus,
 Till his p—go rise, then westward flees
 To r—ger Madame Thetis.

Yon wandering rill that marks the hill,
 And glances o'er the brae, Sir, 10
 Slides by a bower where many a flower
 Sheds fragrance on the day, Sir;
 There Damon lay with Sylvia gay,
 To love they thought no crime, Sir;
 The wild-birds sang, the echoes rang, 15
 While Damon's a—se beat time, Sir.

First, wi' the thrush, his thrust and push
 Had compass large and long, Sir;
 The blackbird next, his tuneful text,
 Was bolder, clear and strong, Sir; 20
 The linnet's lay came then in play,
 And the lark that soar'd aboon, Sir;
 Till Damon, fierce, mistim'd his a—,
 An f—'d quite out o' tune, Sir.

Le contrepoint se décline sous de multiples aspects. Il y a d'abord, dans le lexique et dans le style, l'alternance entre des clichés pastoraux («dewy glen», «among the leaves so green» – qui est en soi le titre-refrain d'une ballade traditionnelle) et des mots provenant d'un registre volontairement grossier: la contiguïté des deux registres pointe vers la provocation délibérée. Toutefois, le locuteur paraît conscient de cette provocation, et souhaite – du moins en apparence – la tempérer en ponctuant un vers sur deux par une adresse à la fois pleine de déférence et quelque peu obséquieuse, «Sir» – comme si la manifestation du respect autorisait ensuite une parole libre ou libérée de ce même respect. En fait de déférence, il s'avère rapidement qu'il s'agit davantage de la manifestation d'une complicité exclusivement virile, en contrepoint d'éventuels sentiments plus tendres et, partant, plus «féminins». Il y a ensuite le contrepoint des rimes: l'apostrophe «Sir», robustement répétée, est une rime féminine qui alterne avec des rimes masculines; ce rythme chaloupé confère un grand «impetus» au poème. De plus, le poème fonctionne sur une série de rimes

internes, très majoritairement masculines, monosyllabiques et plosives («bucks/fucks», «next/text», etc.). L'allure iambique, combinée aux rimes internes, met en place un rythme binaire (vers 1, 3, 7, 9, 13, 15, 19, 21) qui est régulièrement dissout ou couvert par des envolées dues aux enjambements ou des tensions ou «distensions» entre syntaxe et syllabe faible-syllabe forte au sein d'un pied par l'intervention de la ponctuation. Le vers 17 par exemple commence sur un trochée, mais la syllabe forte est d'une part séparée de la syllabe faible par une virgule; d'autre part, cette même syllabe faible (qui est de surcroît élidée, donc prononcée rapidement) s'associe syntaxiquement avec le pied suivant «wi' the thrush». De façon similaire, aux vers 20 et 23, le deuxième iambe se situe de part et d'autre d'une virgule, ce qui a pour effet d'imprimer une forme de staccato par rapport à la syntaxe, tout en mettant en relief les adjectifs «bolder» et «fierce» qui associent étroitement énergie physique et élan psychique. À cela s'ajoute que les vers pairs fonctionnent en trois accents suivis du hardi coda «Sir». La figure du contrepoint fonctionne aussi typographiquement, dans ce battement entre le dit et le non-dit: d'une part l'autocensure de mots tels que «fucks», «mowes» (argot écossais pour le coït), «arse», et d'autre part la volonté d'être entendu – écouté et compris – par l'auditeur intégré au texte, qui conduit Burns à «s'ex»-primer à «demi-mots» pour le bon entendeur, invité à rire du dernier contretemps, physique celui-là, et de la chute (de reins) sur laquelle se conclut le poème. Cette ode à la saison des amours et au renouvellement des énergies vitales évolue de «tuneful text» à «out of tune» avec un déhanché suggestif.

Robert Burns excelle également dans l'art du burlesque, qu'il s'agisse d'anoblir une chose considérée comme vile, ce que Gérard Genette nomme «burlesque dignifiant», ou d'avilir une chose considérée conventionnellement comme noble – procédé désigné sous le nom de «burlesque dégradant»²¹. Nous trouvons dans «Tam o' Shanter» un célèbre exemple de burlesque dignifiant dans les comparaisons homériques qui encadrent le récit des aventures nocturnes et «endiablées» de Tam :

But pleasures are like poppies spread,
 You seize the flow'r, its bloom is shed:
 Or like the snow falls in the river,
 A moment white—then melts for ever (59-62)

C'est aussi le cas de l'élégie prononcée à l'occasion de la mort d'une noble brebis («The Author's Only Pet Yowe») dans «Poor Mailie's Elegy», deuxième volet du diptyque comprenant «The Death and Dying Words of Poor Mailie» où l'on trouve un testament parodique, phénomènes qui s'inscrivent dans cette pratique étudiée par Mikhaïl Bakhtine et nommée «parodies sacrées» où l'inversion du haut et du

²¹ Sur le burlesque dignifiant et le burlesque dégradant, voir Genette, 1982, 184-192.

bas était la règle²². Ce sont des moments où la culture populaire se réapproprie, dans son idiome propre, les rituels et les formules de la culture savante, notamment sous sa formes religieuse. À l'inverse, la science, et surtout la Mort, sont ridiculisés selon le procédé du burlesque dégradant dans «Death and Doctor Hornbook»: ni la Mort tremblante de rage impuissante envers le médecin, ni le Docteur Hornbook exerçant une pratique plus semblable à la charlatanerie qu'à la médecine ne sortent indemnes de ce poème satirique. Nous retrouvons dans tous ces phénomènes un exemple de ce que Mikhaïl Bakhtine regroupe sous le nom de «rabaissement», c'est-à-dire «le transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel»²³. Encore plus subtile sans doute est l'art de l'allusion et du détournement de citation que pratique Burns dans un jeu qui implique aussi bien les épigraphes que les poèmes. Ainsi, l'épigraphe de «Address to the Deil» est une citation solennelle de Milton («*O Prince! O chief of many throned pow'rs / That led th' embattl'd Seraphim to war*»), qui est suivie d'une invocation au Diable en termes fort prosaïques: «O Thou, whatever title suit thee! / Auld Hornie, Satan, Nick, or Clootie!». Or la formulation reprend l'apostrophe d'Alexander Pope adressée à Jonathan Swift dans le livre I de *The Dunciad*: «O Thou! whatever title please thine ear, / Dean, Drapier, Bickerstaff, or Gulliver!». De façon similaire, la morale d'un poème en apparence primesautier comme «To a Louse» – «O wad some Pow'r the giftie gie us / To see ourself as others see us!» – est la paraphrase d'une idée exprimée par Adam Smith dans *The Theory of Moral Sentiments* (1759): «If we saw ourselves in the light in which others see us [...] a reformation would be unavoidable. We could not otherwise endure the sight»²⁴. Robert Burns ne cesse de jouer au chat et à la souris avec les frontières entre les cultures, ne cesse de jouer à déjouer les attentes de ses lecteurs en prenant régulièrement à contre-pied leurs rigidités socioculturelles.

Les chansons

Mais l'audace suprême de Robert Burns réside probablement dans son dévouement pour la sauvegarde et l'édition des chansons du folklore écossais. Déjà, dans la première édition de ses poèmes, Burns publie cinq chansons: «Man Was Made to Mourn», «Winter», «Song, 'It was upon a Lammas Night'», «Song, 'Now westlin winds'», «Song, 'From thee, Eliza'». Les chansons impliquent la participation active du lecteur, qui est censé les réaliser oralement. De ce fait, Burns refuse d'opposer la culture orale et la culture écrite, mais au contraire les présente l'une et l'autre comme complémentaires, liées au sein d'une complémentarité dialectique et dynamique.

²² Bakhtine, 1970, 80-95.

²³ *Ibid.*, 29.

²⁴ Cité par Pittock, 2003, 201.

«Love and Liberty» («The Jolly Beggars») est emblématique de cette union dynamique par son alternance de chansons et de parties parlées. Mais surtout, le fait d'inclure des chansons dans un recueil poétique est un acte de sédition poétique par rapport à la hiérarchie des genres poétiques en vigueur au XVIII^e siècle. En effet, lorsqu'Allan Ramsay publie en 1724 un recueil de chansons écossaises, le *Tea-Table Miscellany*, il défie la hiérarchie des genres de l'époque. L'édition augmentée de 1737 comporte beaucoup plus de chansons écossaises qu'anglaises, comme si la tradition anglaise était moins riche. Loin d'être le témoignage d'une culture moribonde, les ballades écossaises sont présentées, au fil des différents recueils, comme un processus collectif de création démontrant le dynamisme de la communauté écossaise²⁵. À la fin du siècle suivant, Robert Louis Stevenson, dans *Familiar Studies of Men and Books*, est certainement celui qui a déploré en des termes les plus outrés que Burns se soit consacré aux chansons :

The man who had written a volume of masterpieces in six months, during the remainder of his life rarely found courage for any more sustained effort than a song. [...] It is not the less typical of his loss of moral courage that he should have given up all larger ventures, nor the less melancholy that a man who first attacked literature with a hand that seemed capable of moving mountains, should have spent his later years in whittling cherry-stones.

Il est possible de répondre à Stevenson avec les idées de Pierre Bourdieu, en indiquant que le profit espéré ou du moins entrevu par Burns n'était pas financier mais symbolique : il s'agissait de rétablir en la réhabilitant la légitimité poétique du folklore écossais. Mais mieux vaut peut-être ici laisser le poète répondre au poète, avec les mots de Seamus Heaney lorsque dans *The Redress of Poetry* il évoque la force «antigravitationnelle» de la poésie, et certains poètes dont l'œuvre consiste à «redresser les torts» de la réalité (Burns emploie l'expression : «to find some kind of counterpoise to the struggles of a world», dans sa préface) : «These figures have become the types of an action that gains value in proportion to its immediate practical ineffectiveness»²⁶.

²⁵ Leith Davies, «At "sang about": Scottish song and the challenge to British culture», in Davis, Duncan and Sorensen, 2004, 188-203. Une autre dimension particulièrement subversive dans cette pratique de conservation des chansons du patrimoine écossais est celle d'accomplir ce travail gratuitement : «Poetry [is] its own reward», écrit Burns dans la préface, où il se présente comme «obscure» et «nameless». Sur les rapports de Robert Burns avec le travail agricole, les loisirs et la création poétique, voir Yann Tholoniati, «"Doing nothing": Robert Burns et l'ambiguïté de la *skholé*», *RANAM*, n° 39, 2006, 91-103.

²⁶ Heaney, 1995, 4.

Robert Burns disloque les frontières génériques et poétiques, ne respectant ni dieu ni mètre, si par dieu on entend plus généralement les catégories esthétiques et notamment la hiérarchie des genres, et si par mètre on entend aussi les phénomènes rythmiques impliqués par la variété des styles et le métissage linguistique : les poèmes ne cessent de passer d'un registre à l'autre, mêlant le galant au populaire, le lyrique au graveleux, la dénonciation et la parodie. L'« anomie du champ littéraire » impulsée par Burns – le fait qu'il se revendique comme devant être jugé à sa propre aune – est une attitude qui se généralise au cours du XIX^e siècle²⁷. Dans le cas précis de Burns, sa poétique est prise au sérieux sous la plume pour un temps polémique de William Wordsworth, dont la préface de 1800 aux *Lyrical Ballads* fait pour grande partie écho aux exigences énoncées par Burns, et auxquelles Wordsworth a été sensible. William Wordsworth écrit d'ailleurs dans « Essay, Supplementary to the Preface » (1815) : « every Author, as far as he is great and at the same time *original*, has had the task of *creating* the taste by which he is to be enjoyed »²⁸.

L'influence symbolique d'une idée ne se mesure pas à la quantité de livres vendus, mais bien à sa survie au sein d'un champ social. On peut en voir une preuve dans l'usage qui est fait de la référence à Robert Burns dans le film *Ae Fond Kiss* de Ken Loach (2004). La chanson éponyme est inscrite au programme d'une épreuve scolaire de chant ; « Is There for Honest Poverty » (« For a' That and a' That ») est même pieusement chanté par les élèves pour accompagner l'introït d'une messe célébrée dans l'établissement, et en ce sens Burns apparaît intégré à la culture savante ; mais dans ce même établissement où Burns est chanté, une enseignante s'emporte contre le scandale consistant à utiliser une chanson de ce « well-known fornicator » pour une cérémonie religieuse... Si l'on considère que la capacité de subversion que possède l'œuvre de Robert Burns est intacte encore aujourd'hui, et que cette œuvre a inauguré et ouvert une voie nouvelle de la poésie britannique, l'esthétique mise en avant dans l'édition de Kilmarnock s'apparente bien à un « acte artistique qui fait date en introduisant une position nouvelle dans le champ », et en déplaçant « la série entière des actes artistiques antérieurs »²⁹. Robert Burns manifeste ainsi sa compréhension du relativisme culturel et la précarité de sa propre situation dans ses dimensions sociale, littéraire et symbolique, au sein desquelles il subvertit malicieusement et outrepassa hardiment les bornes.

²⁷ Pierre Bourdieu décrit l'institutionnalisation de l'anomie au XIX^e siècle comme le processus « au terme duquel nul ne peut se poser en maître et possesseur absolu du *nomos*, du principe de vision et de division légitime », abolissant ainsi « la possibilité même de la référence à une autorité ultime [...] capable de trancher tous les litiges en matière d'art » (Bourdieu, 1992, 222).

²⁸ Wordsworth, 1984, 657-658. Les italiques sont de Wordsworth.

²⁹ Bourdieu, 1992, 266.

Références

- BAKHTINE, M. (1970): *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 473 p.
- BOURDIEU, P. (1969): *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 670 p.
- BOURDIEU, P. (1992): *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 572 p.
- BOURDIEU, P. (1997): *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 318 p.
- BURNS, R. (1968): *The Poems and Songs of Robert Burns*, James Kinsley ed., Oxford, Oxford University Press, 1625 p.
- CORBETT, J. (1997): *Language and Scottish Literature*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 272 p.
- DAVIS, L., DUNCAN, I., and SORENSEN, J., ed. (2004): *Scotland and the Borders of Romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 250 p.
- GAILLARD, J. et MARTIN, R. (2005): *Anthologie de la littérature latine*, Paris, Gallimard, 575 p.
- GENETTE, G. (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 576 p.
- HEANEY, S. (1995): *The Redress of Poetry*, London, Faber, 213 p.
- LOACH, K. (2004): *Ae Fond Kiss*. Avec Atta Yaqub et Eva Birsthille, 103 mn, Warner Bros, Grande-Bretagne.
- LOW, D. (1974): *Robert Burns. The Critical Heritage*, Routledge and Regan Paul, London, 447 p.
- MACLACHLAN, C. (2002): *Before Burns*, Canongate, Edinburgh, 332 p.
- MARTIN, R. et GAILLARD, J. (1990): *Les genres littéraires à Rome*, Paris, Nathan, 494 p.
- MCCALMAN, I., ed. (1999): *An Oxford Companion to the Romantic Age. British Culture 1776-1832*, Oxford, Oxford University Press, 780 p.
- MCGUIRK, C., ed. (1993): *Robert Burns. Selected Poems*, Oxford, Oxford University Press, 335 p.
- MCGUIRK, C., ed. (1998): *Critical Essays on Robert Burns*, New York, Hall & Co., 316 p.
- PITTOCK, M. (2003): « Robert Burns and British Poetry », *The British Academy*, vol. 121, p. 191-211.
- ROSS ROY, G. (1985): *The Letters of Robert Burns*, Oxford, Oxford University Press, volume I: 493 p., volume II: 521 p. [Letters]
- SIMPSON, K., ed. (1997): *Love and Liberty. Robert Burns: A Bicentenary Celebration*, Tuckwell Press, East Linton, 368 p.
- THOLONIAT, Y. (2006): « "Doing nothing" : Robert Burns et l'ambiguïté de la skholê », *RANAM*, n° 39, p. 91-103.
- VIRGILE (1997): *Bucoliques*, Paris, Les Belles Lettres, 141 p.

- VIRGILE (1998): *Géorgiques*, Paris, Les Belles Lettres, 174 p.
- WORDSWORTH, W. (1984): *The Major Works*, Oxford, Oxford University Press, 752 p.