



Robert Burns et les Romantiques ; ou ,le poète et ses ménades

Yann Tholoniât

► **To cite this version:**

Yann Tholoniât. Robert Burns et les Romantiques ; ou ,le poète et ses ménades. Recherches Anglaises et Nord Américaines, Presses Universitaires de Strasbourg, 2010, pp.137-155. hal-01700541

HAL Id: hal-01700541

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01700541>

Submitted on 5 Feb 2018

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

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

Robert Burns et les Romantiques ou le poète et ses ménades

YANN THOLONIAT ♦

L'œuvre poétique et la figure de Robert Burns eurent une profonde influence sur presque tous les poètes romantiques. Les *Lyrical Ballads* (1798) et la préface rédigée par William Wordsworth en 1800 constituent une défense et illustration de la poétique nouvelle inaugurée par Robert Burns. Pourtant, dans ce contexte historique, l'observateur ne manque pas d'être frappé par le processus de réinterprétation auquel donne lieu l'œuvre du barde écossais: son héritage poétique est travaillé par des forces et des intérêts aussi bien contraires que contradictoires. En effet, il est clair que le Burns « paysan divinement inspiré » (« Heaven-taught ploughman »), selon le mot de Henry Mackenzie, ne suscite pas les mêmes réactions que le poète de « The Fornicator ».

S'inspirant des réflexions de Pierre Bourdieu sur l'émergence des lois du champ littéraire comme champ social (notamment *Les Règles de l'art*, 1992), cet article a pour but d'explorer la récupération de Burns par les poètes romantiques, la reprise et le recyclage de son *ars poetica* et de certains de ses thèmes. Les jugements portés sur Burns par les Romantiques se produisent au cœur d'un champ littéraire en profond bouleversement et en quête d'une légitimité nouvelle. La problématique qui nous guide est la suivante: quelle part ont les poètes romantiques comme « découvreurs » de Burns et quels intérêts ont-ils à découvrir? Notre but est de contribuer à l'étude de l'« effet de *prisme déformant* qu'exercent, tant sur la production que sur la réception, les champs intellectuels nationaux et les catégories de perception et de pensée qu'ils imposent et inculquent » (Bourdieu, 2002: 7) – phénomène que Shelley avait déjà pressenti et formulé dans sa préface à *Prometheus Unbound* (1820):

Poets, not otherwise than philosophers, painters, sculptors and musicians, are, in one sense, the creators, and, in another, the creations of their age. From this subjection the loftiest do not escape (Shelley, 1977: 135).

♦ Yann Tholoniati, *Université de Strasbourg*.

Dans cette perspective, le poète écossais et son œuvre constituent un enjeu et une pierre de touche pour les poètes anglais de la première moitié du XIX^e siècle. En positionnant Burns, ils cherchent à se positionner au sein de ce nouvel espace littéraire en expansion. En d'autres termes, ils cherchent à placer Burns au sein d'une classification, afin de mettre en valeur leur propre classe – entendu à la fois comme leur valeur propre et comme leur catégorie sociale. Il s'agit d'un véritable combat, mais il s'agit un combat symbolique, dont Robert Burns est aussi bien l'enjeu que le jouet, et son œuvre devient un champ de manœuvres dans le même temps où ses textes deviennent prétextes.

Robert Burns à l'encre sympathique

Dans des travaux précédents (Tholoniati, 2006 et 2007), j'ai montré l'ambivalence symbolique du personnage social dessiné par Robert Burns. À la fois poète et paysan, il ressent pleinement le déchirement d'appartenir à deux catégories sociales mutuellement exclusives. Les tensions qui parcourent sa vie se reflètent dans les tensions qui ont marqué son œuvre et demeurent dans celles qui contribuent à dessiner sa figure esthétique. En ce qui concerne son œuvre par exemple, rappelons que la première édition de ses poèmes, l'édition de Kilmarnock publiée en 1786, était pourvue d'un cadre paratextuel consistant en une préface et un glossaire « dialecte écossais-anglais ». La préface stipulait qu'en chantant les mœurs de la campagne, le poète s'adressait à ses « compères » et non aux amateurs de Théocrite ou de Virgile. Il se présente donc comme « populaire », du côté du peuple, contre les élites cultivées. Et pourtant ses poèmes ne cessent de vibrer d'allusions à Homère, Eschyle, Shakespeare, Milton, Pope et à bien d'autres auteurs considérés comme classiques et savants. Le glossaire indique à la fois la volonté du poète d'être compris, et démontre son ambition de « scholar » – ce qui ne l'empêche pas de critiquer par ailleurs ceux qui en font profession (« Epistle to John Lapraik »). Robert Burns brouille davantage sa position dans le milieu des lettres en revendiquant une dimension esthétique pour le dialecte écossais et pour l'oralité, puis pour les chansons populaires qu'il va rassembler et éditer dans la *Select Collection of Scottish Airs* de George Thomson à partir de 1792 et dans le *Scots Musical Museum* de James Johnson.

Mais sa personne laissait perplexe; un témoignage en 1828 de Walter Scott, qui l'avait rencontré alors que lui-même n'avait que quinze ans, permet de se rendre compte de la complexité des signes émis. Scott commence par souligner le décalage entre l'intérieur et l'extérieur :

His person was strong and robust; his manners rustic, not clownish; a sort of dignified plainness and simplicity, which received part of its effect, perhaps, from one's knowledge of his extraordinary talents.

[...] I would have taken the poet, had I not known what he was, for a very sagacious country farmer of the old Scotch school, i.e. none of your modern agriculturists, who keep labourers for their drudgery, but the *douce gudemán* [prudent and respectable head of the house] who held his own plough. There was a strong expression of sense and shrewdness in all his lineaments; the eye alone, I think, indicated the poetical character and temperament. It was large, and of a dark cast, which glowed (I say literally *glowed*), when he spoke with feeling and interest (Low, 1974: 262).

Scott multiplie les distinctions et les nuances («rustic, not clownish»), l'associe à la tradition agricole («none of your modern agriculturists») sur le mode laudatif, et sélectionne l'œil – l'organe du visionnaire, l'organe du poète par excellence – pour loger en Burns ce qui constitue selon lui la marque, le sceau du poète – précisément dans la mesure où lui sait que Burns est un poète, comme il le rappelle («had I not known what he was»). Il passe ensuite au portrait moral, dans lequel on retrouve le même balancement nuancé :

His conversation expressed self-confidence, without the slightest presumption. Among the men who were the most learned of their time and country, he expressed himself with perfect firmness, but without the least intrusive forwardness; and when he differed in opinion, he did not hesitate to express it firmly, yet at the same time with modesty.¹

Sa description montre un Burns à la lisibilité contradictoire, comme le soulignent les «but», «yet», «at the same time».

Après sa mort, un auteur n'est connu que par son aura et par son œuvre. Lord Byron, bien qu'écossais, n'a pas connu Burns personnellement. Né en 1788, aristocrate, il en est trop éloigné. Mais, de façon plus lapidaire que Scott, car écrivant pour lui-même, il note dans son journal, après avoir lu la correspondance de Burns, sa fascination pour son compatriote en des termes tout aussi contrastés : «What an antithetical mind! – tenderness, roughness – delicacy, coarseness – sentiment, sensuality – soaring and grovelling, dirt and deity – all mixed up in that one compound of inspired clay!»².

¹ Low, 1974. Il convient de comparer cette vision de Burns par Walter Scott, en songeant au destin du poète écossais, avec la description que donne William Blake de la manière dont on attend traditionnellement qu'un artiste se comporte envers ses mécènes : «the Enquiry in England is not whether a Man has Talents & Genius, But whether he is Passive & Polite & a Virtuous Ass & Obedient to Noblemen's Opinions in Art & Science. If he is, he is a Good Man. If not, he must be Starved» (cité dans Mcguirk, 1985 : 82).

² Entrée du 13 mai 1813 dans le journal de George Byron, cité dans Low, 1974 : 258. *Dirt & Deity* est le titre d'une biographie de Burns (McIntyre, 1992).

Robert Burns, comme le dieu Janus, a deux visages. D'où vient qu'il se caractérise par son « inclassabilité », c'est-à-dire par l'impossibilité de lui attribuer une catégorie de pensée simple et délimitée. Mais on peut remplacer le terme de « catégorie » par celui de « classe » : Burns est classé selon la classe du locuteur, selon la position du locuteur dans la hiérarchie du milieu social dans lequel il émet cette opinion. Ainsi Byron, comme aristocrate d'une part, comme poète, écossais et bon vivant de l'autre, se trouve divisé dans ses allégeances. Le balancement de son opinion révèle la fascination et la répulsion que Burns suscite chez lui, selon qu'il privilégie les convenances ou la subversion.

Comme on le voit, Robert Burns, en tant que personnage du champ littéraire, apparaît comme une figure trouble et troublante, mais avec laquelle il faut compter dans cette période charnière de la fin du dix-huitième siècle qui mêle sentimentalisme et révolution française. La génération montante des poètes va devoir compter avec ce legs du dix-huitième siècle.

William Wordsworth : de l'apôtre...

Il revient à William Wordsworth, chronologiquement, de s'être engagé le premier sur les pas de Robert Burns. Wordsworth a découvert Burns à dix-sept ans, en 1787³. Non loin de Penrith, lors de promenades avec sa sœur Dorothy qui partage son enthousiasme, il se plaît à déclamer à haute voix les *Poems, Chiefly in the Scottish Dialect*, parus l'année précédente. Le choc de cette rencontre avec l'œuvre de Burns est immédiat et de longue durée, à tel point qu'une biographe résume l'effet produit en ces termes : « It is almost impossible to over-estimate the effect of Burns's poems on Wordsworth »⁴.

Wordsworth est frappé par la mort de Robert Burns en 1796 ; de plus, à cette époque, il éprouve encore une sympathie certaine pour les idéaux de la Révolution française. Il n'est donc guère étonnant que les *Lyrical Ballads*, qui paraissent deux ans plus tard, en 1798, portent la marque de cette influence. Si Samuel Coleridge a participé au volume, le contributeur principal est bien William Wordsworth, si l'on tient compte du nombre des poèmes publiés par chacun. Dans ce volume des *Lyrical Ballads* qui compte nombre de pastorales, la figure du poète selon Wordsworth (à la différence de celle envisagée par Coleridge) se présente de façon générale comme « A lover of the meadows and the woods, / And mountains » (« Lines Written a Few Miles Above Tintern Abbey », 104-105), et aime à contraster, comme dans ce

³ Thomas Bowman, le directeur de la Hawkshead Grammar School, où William Wordsworth est élève, lui prête de nombreux livres. Une amie, Jane Pollard, a aussi recommandé les poèmes de Burns à Dorothy Wordsworth.

⁴ Moorman, 1968, 74 ; sur Burns et Wordsworth, voir aussi Gill, 2003, 22 et McGuirk, 1998 : 49-62.

célèbre poème, l'humanité souffrante et la rayonnante nature. Certains poèmes sont des échos très prégnants de vers et de poèmes de Burns, tel « Lines Written in Early Spring » qui déplore : « Have I not reason to lament / What man has made of man ? » (23-24), qui rappelle le vers « Man's inhumanity to Man » (55) dans « Man was Made to Mourn. A Dirge » de Burns. Certains poèmes tels que « Michael » et « The Brothers » ont été écrits avec un but précis : montrer la dignité des gens ordinaires, ou, comme l'écrit Wordsworth à Fox dans une lettre du 14 janvier 1801, « with a view to shew that men who do not wear fine cloaths can feel deeply » (Gill, 2003 : 48). Comme l'a montré la critique Carol McGuirk, les poèmes publiés par Burns en 1786 sont très majoritairement reçus sous l'angle du sentimentalisme (McGuirk, 1985 : 59-69), et William Wordsworth ne fait pas exception.

Mais dans les faits, Wordsworth échoue à capter les accents d'une voix et, à la différence de Burns, il n'est en rien un poète cherchant à rendre des effets de dialecte. La réception critique est acerbe et méprisante⁵ : les adjectifs tels que « namby-pamby » et « puerile » pour décrire la tonalité des poèmes reviennent fréquemment dans les commentaires acides des critiques. C'est à cette occasion que Francis Jeffrey, le critique de l'*Edinburgh Review*, prend sa plume : il identifie en Burns le modèle que tentait d'égalier le jeune Wordsworth, en soulignant combien ce dernier échoue à rendre la vigueur du poète écossais. Mais l'enjeu est aussi idéologique, car l'écueil principal, selon Francis Jeffrey, réside dans le choix des sujets que la majorité des lecteurs persistera à considérer comme « bas, idiot ou inintéressant » (« low, silly, or uninteresting »), et en cela, Wordsworth a « violé les lois établies de la poésie » !

Wordsworth est piqué au vif. Auprès de Coleridge, en 1799, il défend Burns, en insistant :

in Burns you have manners everywhere. [...] Everywhere you have the presence of human life. The communications that proceed from Burns come to the mind with the life and charm of recognitions. But Burns is also energetic, solemn and sublime in sentiment, and profound in feeling.⁶

Pour la réédition des poèmes en 1800, Wordsworth compose une réponse aux critiques sous la forme d'une longue préface destinée à justifier sa tentative et son ambition. Tout d'abord, précise-t-il, « it is a homage paid to the native and naked dignity of man, to the grand elementary principle of pleasure, by which he knows, and feels, and lives, and moves », exclamation dans laquelle on reconnaît des accents

⁵ Pour une synthèse de la réception critique des *Lyrical Ballads*, voir Gill, 2003, 53, et McGuirk, 1998 : 57.

⁶ Low, 1974, 131. Wordsworth appréciait aussi particulièrement « Ode to Despondency » de Burns : « His Ode to Despondency », écrivait-il à Coleridge, « I can never read without the deepest agitation » (cité dans Moorman, 1968 : 420-421).

burnsiens. Il fait sienne, pour un temps, la revendication que donne Burns en défense et illustration de sa poésie: «My Muse, tho' hamely in attire,/ May touch the heart» («Epistle to John Lapraik», 77-8). Comme en écho à la préface de Burns, Wordsworth fait l'apologie des thèmes choisis:

Low and rustic life was generally chosen, because, in that condition, the essential passions of the heart find a better soil in which they can attain their maturity, are less under restraint, and speak a plainer and more emphatic language; because in that condition of life our elementary feelings coexist in a state of greater simplicity, and, consequently, may be more accurately contemplated, and more forcibly communicated.

Toujours à la manière de Burns lorsque celui-ci encourageait à reconnaître en son cœur les émotions d'une fraternité humaine («a man's a man for a' that»), Wordsworth met en avant, de façon assertive et provocatrice, une figure nouvelle du poète, comme «a man speaking to men».

Dans deux épîtres («Epistle to John Lapraik» et «To the Same»), Burns avait critiqué l'artificialité de la distinction entre prose et poésie. Dans un passage célèbre de la préface de 1800, Wordsworth bouscule la hiérarchie entre prose et poésie: «[I have tried] to imitate, and, as far as possible, to adopt the very language of men», ou encore: «to bring [his] language near the language of men» (Wordsworth, 1991: 250-251). Le but de ces poèmes est défini ainsi: «to give the charm of novelty to things of everyday, [...] by awakening the mind's attention from the lethargy of custom». La dimension idéologique, sociale, est très consciente d'emblée, puisque dès l'Avertissement de 1798, il s'agit de montrer: «how far the language of conversation in the middle and lower classes of society is adapted to the purposes of poetic pleasure». Avec véhémence, la préface de 1800 dénonce comme infondée la frontière entre poésie et prose:

If in a poem there should be found a series of lines, or even a single line, in which the language, though naturally arranged, and according to the strict laws of metre, does not differ from that of prose, there is a numerous class of critics, who, when they stumble upon these prosaisms, as they call them, imagine that they have made a notable discovery, and exult over the Poet as over a man ignorant of his own profession. Now these men would establish a canon of criticism which the Reader will conclude he must utterly reject, if he wishes to be pleased with these volumes. And it would be a most easy task to prove to him, that not only the language of a large portion of every good poem, even of the most elevated character, must necessarily, except with reference to the metre, in no respect differ from that of good prose, but likewise that some of the most interesting parts of the best

poems will be found to be strictly the language of prose when prose is well written.

Wordsworth conclut de façon radicale: « [there is] no essential difference between the language of prose and metrical composition ». La préface des *Lyrical Ballads* est donc un manifeste dont la fonction est de redéfinir la notion de diction poétique, l'enjeu étant celui du monopole de la légitimité littéraire, c'est-à-dire le monopole du pouvoir de dire avec autorité qui est autorisé à se dire poète. En effet, comme l'explique Pierre Bourdieu en décrivant les modalités d'une révolution symbolique, les luttes internes « prennent inévitablement la forme de conflits de définition » dans lesquels « chacun vise à imposer les limites du champ les plus favorables à ses intérêts », à donner et à affirmer la définition la plus favorable, c'est-à-dire « du *point de vue* qu'en tant qu'artistes 'vrais' [il veut] imposer dans le champ comme le point de vue légitime sur le champ, la loi fondamentale du champ, le principe de vision et de division (*nomos*) qui définit le champ artistique » (Bourdieu, 1992 : 365).

Or c'est bien une redéfinition de la figure du poète que recherche Wordsworth, comme le montre son « Essay, Supplementary to the Preface » (1815), toujours à propos des *Lyrical Ballads*, où il revendique: « 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 »⁷. En manifestant qu'il a souhaité pratiquer consciemment ce que Burns avait pratiqué « naturellement », Wordsworth souhaite présenter son œuvre comme un *hapax*, une œuvre littéralement *sui generis*. En 1800, c'est déjà exister dans un champ que d'y produire des effets. En prenant la poétique de Burns au sérieux, Wordsworth la rend légitime; il contribue à rendre le scandale lui-même scandaleux. Ce faisant, il accomplit ce que Bourdieu appelle un « transfert de capital symbolique » (Bourdieu, 2002 : 5): en manifestant sa capacité de découvreur, il s'approprie le capital de sympathie dont a bénéficié Burns.

Nombreuses sont les réminiscences de poèmes de Burns dans la production poétique ultérieure de Wordsworth. On en trouve dans les « Lucy poems », « Strange fits of passion » reprenant la comparaison entre la jeune fille et la rose en juin de « My Love is like a red red rose » de Burns; ou encore dans les poèmes en l'honneur de la marguerite (« To the Daisy ») de 1802 qui portent la marque de « To a Mountain Daisy ». En septembre 1803, il fait un tour de l'Écosse accompagné de sa sœur Dorothy. Ce voyage prend parfois la forme d'un pèlerinage: il se rend sur la tombe de Burns à Dumfries, avant de rendre visite à sa veuve. Dorothy écrit dans son journal personnel, *Recollections of a Tour in Scotland*:

We were glad to leave Dumfries [...], we could think of little else but poor Burns, and his moving about on this 'unpoetic ground'. [...] We passed Ellisland at a little distance on our right, his farmhouse. We

⁷ Wordsworth, 2000 : 657-658. Les italiques sont de Wordsworth.

might there have had more pleasure in looking round [...] but there is no thought surviving in connection with Burns's daily life that is not heart-depressing (Moorman, 592).

En passant non loin d'Ellisland, frère et sœur observèrent les montagnes du Cumberland, et songèrent : « we talked of Burns, and the prospect he must have had, perhaps from his own door, [...] indulging ourselves in the fancy that we *might* have been personally known to each other, and he have looked upon those objects with more pleasure for our sakes ». À la suite de ce voyage, Wordsworth compose trois poèmes à la mémoire de Robert Burns. Le premier, intitulé « At the Grave of Burns », écrit dans la strophe de Burns (appelée aussi « standard Habbie »)⁸, commencé en 1807, ne fut publié qu'en 1842. Le second s'adresse à Dorothy et évoque les promenades au cours desquelles ils lisaient Burns (« When side by side, his Book in hand, / We wont to stray, / Our pleasure varying at command / Of each sweet Lay »). Une strophe décrit le poète écossais en gloire :

Through busiest street and loneliest glen
 Are felt the flashes of his pen;
 He rules 'mid winter snows, and when
 Bees fill their hives;
 Deep in the general heart of men
 His power survives. (« Thoughts suggested the day following », 43-8)

Le troisième poème s'intitule « To the Sons of Robert Burns », écrit en 1805, publié en 1807. Tout en le considérant « d'une nature trop secrète et sacrée pour l'œil du public », il en envoya une copie à Gilbert Burns, le frère cadet du poète. Il ne s'agit rien de moins que de se prétendre le fils symbolique de Robert Burns. Dans « Thoughts suggested the day following », Wordsworth reconnaît que Burns « faltered, drifted to and fro, / And passed away » (5-6). Dans « Resolution and Independence » (1807), Wordsworth décrit encore deux prédécesseurs illustres, Chatterton et Burns, et voit ce dernier « [as he] walked in glory and in joy / Following his plough, along the mountain-side; / By our own spirits are we deified » (45-47). Cette vision christique de Burns, martyr faisant l'ascension du Golgotha, ceint d'une gloire, est une apothéose : il meurt en paysan, et ressuscite en poète. Mais dans ce poème, la figure de Chatterton est caractérisée par une forme d'hybris (« pride »), à laquelle celle de Burns est associée ; en effet, le poète poursuit : « We Poets in our youth begin in gladness / But thereof comes in the end despondency and madness » (48-9).

⁸ La forme strophique particulièrement utilisée par Robert Burns consiste en un sizain rimant *aaabab*, les vers en *a* étant des tétramètres, les vers en *b* étant des dimètres ; voir par exemple « To a Haggis » et « To a Louse ».

Symboliquement, le tour entamé avec le poète subversif, mais mort, s'achève avec un poète réactionnaire, mais vivant, lors de la rencontre avec Walter Scott, le 17 septembre 1803. Les rapports de Wordsworth avec Robert Burns subissent une nette inflexion au cours des décennies suivantes. En effet, l'humiliation critique a été si cuisante qu'il faut attendre 1814 et la parution de *The Excursion* pour voir Wordsworth prêt à affronter les critiques à nouveau. Et *The Excursion* n'est pas un poème qui traite d'un sujet trivial et bas. Burns n'est plus la figure tutélaire qu'il était au moment de la composition des *Lyrical Ballads*.

... au renégat

En 1816, Wordsworth fait paraître, à la demande de Gilbert Burns, le frère cadet du poète, « A Letter to a friend of Robert Burns », destinée à sauver le poète Burns de l'homme Burns, après la réédition en 1815 de sa première biographie⁹, dans laquelle Burns est présenté comme un débauché qui succombe à ses excès. Cette lettre s'inscrit dans un dialogue acerbe, polémique, enragé parfois, entre Wordsworth et Francis Jeffrey, l'un des plus influents critiques de l'*Edinburgh Review*, organe lui-même très influent en ce qui concerne l'arbitrage du bon goût. Jeffrey avait comparé les « vers virils » de Burns avec les « interjections infantiles » de Wordsworth (Gill, 1989 : 465). En sorte que l'intention véritable de Wordsworth n'est pas tant de défendre Robert Burns que de se défendre lui-même contre les attaques de Jeffrey. Wordsworth ne contredit pas vraiment Currie : le document vibre d'une tension entre l'idéalisation qu'il se fait de Burns et l'idée que Currie a probablement raison. Wordsworth reprend la description de Burns par Currie comme étant : « a man of exquisite genius [...] sunk into the lowest depths of vice and misery » (665). Wordsworth ne manque pas de souligner l'extraction sociale fort basse de Burns, comme excuse à ses vices : « a situation far below that in which the writers and readers of expensive volumes are found » (667). C'est presque un hommage à la Marc Antoine : chaque louange prodiguée à Burns est accompagnée d'une nuance, d'un regret exprimé pour son manque de respect envers les convenances :

The poet, trusting to primary instincts, luxuriates among the felicities of love and wine, and is enraptured while he describes the fairer aspects of

⁹ La biographie de Burns par James Currie paraît pour la première fois en 1800. L'auteur est un alcoolique repentini qui cherche à faire amende honorable au sujet de ses péchés de jeunesse en condamnant les excès de Burns. Le livre est salué par Coleridge comme « a masterly specimen of philosophical Biography » (Low, 1974 : 108). Coleridge, le mangeur d'opium, saluait-il par ces mots l'acuité de la description de l'*addict* ? Wordsworth avait lu, quant à lui, cette biographie avec un « immense chagrin », comme il le dit dans « A Letter to a Friend of Robert Burns » (Wordsworth, 2000 : 664).

war: nor does he shrink from the company of the passion of love though immoderate – from convivial pleasure though intemperate (670).¹⁰

Puis l'impassibilité de Wordsworth se fissure et il se livre à une attaque en règle contre Francis Jeffrey: « the *Edinburgh Reviewer* [is an] infatuated slanderer », « obtuse, superficial, and inept » (673), plein de malice, et dont la vanité est « restless, reckless, intractable, unappeasable, insatiable » (674). Ses contemporains ne s'y sont pas trompés; l'un d'entre eux s'amusa de l'emportement du futur Poet Laureate: « the world is not to be gulled by this hypocritical zeal in the defence of injured merit. It is not Robert Burns for whom he feels, – it is William Wordsworth »¹¹.

La thèse avancée dans cette lettre publique par Wordsworth consiste à dire que seule l'œuvre d'un poète compte, tandis que sa vie importe peu et même pas du tout: « if their [the poets'] works be good, they contain within themselves all that is necessary to their being comprehended and relished » (668). Par cette affirmation, peut-être Wordsworth souhaite-t-il obtenir quelques rédemptions envers ses penchants, ou ses péchés de jeunesse révolutionnaires... d'autant qu'en avril 1813 il a accepté de la part de Lord Lonsdale l'offre d'un poste de distributeur des timbres pour les régions du Westmorland et de Penrith, ce qui l'oblige à prendre de la distance avec les idéaux révolutionnaires. Pour les plus jeunes poètes, comme Byron et Shelley, il apparaît comme vendu au parti Tory.

Ce geste public d'une préface à la réédition des poèmes de Burns est un acte qui comporte trois volets. C'est d'abord une opération de sélection, Wordsworth justifiant le fait que les poèmes provocateurs d'un paysan soient republiés: l'oralité entre dans l'écrit. Mais c'est que, dans le même temps, son acte est une opération de marquage: il y appose sa griffe, s'approprie la poésie sentimentale, et rejette la sensualité. Mais en marquant Burns comme écossais, il indique que cette provocation n'est pas menaçante, car elle demeure somme toute marginale. C'est donc plus globalement une opération de lecture, permettant à Wordsworth d'annexer Burns à sa propre vision et de le rendre aux lecteurs assorti de sa grille de lecture.

¹⁰ Wordsworth tente de faire la part objective des choses entre le poète et l'homme, notamment à propos de « Tam o' Shanter »: « The poet, penetrating the unsightly and disgusting surfaces of things, has unveiled with exquisite skill the finer ties of imagination and feeling, that often bind these beings to practices productive of so much unhappiness to themselves, and to those whom it is their duty to cherish;—and, as far as he puts the reader into possession of this intelligent sympathy, he qualifies him for exercising a salutary influence over the minds of those who are thus deplorably enslaved ». (671)

Le but de Burns, en écrivant « Tam o' Shanter », était-il vraiment d'« exercer une influence salutaire » sur les alcooliques? Wordsworth en réalité en profite pour attaquer Jeffrey avec virulence: « Who, but some impenetrable dunce or narrow-minded puritan in works of art, ever read without delight the picture which he has drawn of the convivial exaltation of the rustic adventurer, Tam o' Shanter ? » (670).

¹¹ Wilson, écrivant dans *The Edinburgh Monthly Magazine* I (juin 1817), p. 265; cité par Gill, 1989: 307.

En ce sens, il convient d'ajouter que Wordsworth revendique une position privilégiée en tant que lecteur de Burns. Celle-ci lui permet de mieux comprendre que d'autres les poèmes de celui-ci. En effet, écrit-il : « familiarity with the dialect of the border counties of Cumberland and Westmorland made it easy for me not only to understand but to feel them »¹². En cela, il ne se rend pas compte qu'à l'instar des critiques « sentimentalistes » envers Burns, il manifeste ce que Bourdieu dénonce comme une forme de « racisme doux », le racisme insidieux « de celui qui 'les connaît bien', 'à qui on ne la fait pas', et qui, 'les trouvant affreux, les aime bien malgré tout' » (Bourdieu, 2002 : 7). Cette attitude de Wordsworth se retrouve dans le jugement qu'il porte à l'encontre de James Hogg et de Walter Scott en estimant que ni l'un ni l'autre ne savent écrire dans un anglais correct.¹³

Mais les poètes romantiques de la deuxième génération, Byron, Shelley et Keats, pour faire entendre leurs voix et faire valoir leurs valeurs, relèvent le gant. Eux aussi, à leur manière, évoquent Burns comme une entité symbolique qu'il convient d'attacher à leur cause, recherchant ce que Bourdieu décrit comme des « profits d'appropriation » (Bourdieu, 2002 : 5). D'icône, Burns devient *agôn*.

Membra disjecta

Pourtant, Wordsworth a mis en place de nouvelles valeurs, à partir de la poétique de Robert Burns, et c'est bien sur ce terrain que les poètes de la deuxième génération vont à leur tour l'attaquer. La décennie 1814-1824 est un affrontement dans lequel Burns et sa poétique servent d'argument entre Wordsworth, d'une part, et Byron et Shelley, principalement, mais aussi Keats, de l'autre.

George Byron avait déjà exprimé son sarcasme dans *English Bards and Scotch Reviewers* (1809) à l'égard de la poétique revendiquée par Wordsworth :

That mild apostate from poetic rule,
The simple Wordsworth, [...]
Who, both by precept and example, shows
That prose is verse, and verse is merely prose;
Convincing all, by demonstration plain,
Poetic souls delight in prose insane (236-244)

¹² Cité dans Moorman, 74.

¹³ Dans une lettre, Wordsworth condamne « the insupportable slovenliness and neglect of syntax and grammar, by which James Hogg's writings are disfigured », et introduit une critique sociale en le comparant à Scott : ces erreurs sont « excusable in [Hogg] from his education, but Walter Scott knows, and ought to do, better ». En conclusion : « They neither of them write a language which has no pretension to be called English ». Cité dans Davis, Duncan and Sorensen, 2004 : 1.

Dans le même temps, il voit en Burns: « [Poetry's] minstrel » (812). Les échos des poèmes de Burns sont patents aussi dans l'œuvre de Byron. *English Bards and Scotch Reviewers* précisément met en scène, comme l'avait fait Burns avec sa muse Coila dans « A Vision », une figure personnifiée de l'Écosse, procédé qui se nomme *aisling*. Ainsi, « When we too parted » (1816) rappelle fortement « Ae Fond Kiss ». Dans *Don Juan*, Byron dira plus lapidièrement de Wordsworth qu'il est « inintelligible » (Canto I, st. 90). Mais au début des années 1820, la dimension politique apparaît clairement dans sa prise de position envers « the new school of poets », le cercle des poètes qui gravitent autour de Leigh Hunt. Keats en fait partie et la réticence première de Byron à son égard est proverbiale. Byron utilise à nouveau Burns comme pierre de touche pour juger ces poètes :

The grand distinction of the under forms of the new school of poets is their *vulgarity*. By this I do not mean that they are coarse, but 'shabby-genteel', as it is termed. A man may be *coarse* and yet not *vulgar*, and the reverse. Burns is often coarse, but never *vulgar*. Chatterton is never vulgar, nor Wordsworth, nor the higher of the Lake school, though they treat of low life in all its branches. It is in their *finery* that the new under school are *most vulgar*.

Il adoube Burns au sein d'une « aristocratie des poètes » et affirme : « there is a nobility of thought and of style, open to all stations, and derived partly from talent, and partly from education, – which is to be found in Shakespeare, and Pope, and Burns, no less than in Dante and Alfieri, but which is nowhere to be perceived in the mock birds and bards of Mr. Hunt's little chorus » (Rutherford, 1961 : 110-111). Or il est connu que l'attitude de Byron, d'abord hostile à Keats, est marquée par une conscience de classe largement exprimée. Burns, comme Wordsworth, sont utilisés pour exclure ces poètes *cockneys*¹⁴ du club restreint des poètes de valeur.

Le cas de Percy Shelley est tout aussi ambigu. Shelley attaque Wordsworth avec véhémence à plusieurs reprises et sous plusieurs angles. Dans *Peter Bell the Third*, Shelley décrit le héros dont Wordsworth est le modèle comme « a kind of moral eunuch », et oppose sa timidité et sa froideur à l'ardeur « frank, warm, and true » de Robert Burns. Wordsworth « touched the hem of Nature's shift, / Felt faint – and never dared uplift / The closest, all concealing tunic ». La Nature ne lui donne que « le baiser d'une sœur » et elle admoneste Wordsworth ainsi :

¹⁴ C'est dans cette mouvance qu'on peut aussi placer le contempteur de Keats, « Z », qui, dans le *Blackwood Magazine*, le condamne avec Leigh Hunt au motif que : « All the poets of our country have been men of some rank in society, and there is no vulgarity in any of their writings; but Mr Hunt cannot utter a dedication, or even a note, without betraying the Schibboleth of low birth and low habits » (cité dans Jack, 1963 : 19).

'Tis you are cold – for I, not coy
 Yield love for love, frank, warm, and true;
 And Burns, a Scottish peasant boy –
 His errors prove it – knew my joy
 More, learnèd friend, than you, (*Peter Bell The Third*, IV, 314-332).

Pourtant, on remarque un ton paternaliste envers Burns, dont les trois qualificatifs (« Scottish », « peasant », « boy ») comportent chacun une charge négative, soulignée et renforcée par la concession : « His errors prove it ». Même un jeune paysan écossais – la dernière des bêtes, semblons-nous invités à paraphraser – ou le dernier bon sauvage, si l'on veut être plus clément – a su éprouver ce qui pour Wordsworth demeure un mystère... Comme on le voit, Burns n'est pour Shelley qu'un stratagème pour railler Wordsworth.

En réalité, Shelley connaît mal l'œuvre de Robert Burns. Il ne peut mentionner que des passages célèbres, tirés par exemple de « Tam o' Shanter », qu'il déforme en les citant dans sa correspondance.¹⁵ Ce qui importe à Shelley, dans son rapport à Burns et à Wordsworth, c'est de porter le débat sur un plan symbolique, celui de la diction poétique. En effet, dans la préface de sa pièce *The Cenci* (1820), Shelley fait allusion à Wordsworth en reprenant une expression de la préface aux *Lyrical Ballads* : « I entirely agree with those modern critics who assert that in order to move men to true sympathy we must use the familiar language of men » (Shelley, 1977 : 241). On notera l'insolence qu'il y a à ravalier Wordsworth au rang de critique au lieu de le considérer comme un poète. Shelley poursuit en expliquant ses reproches : « But it must be the real language of men in general and not that of any particular class to whose society the writer happens to belong ». À la manière de Wordsworth dans la préface de 1800 aux *Lyrical Ballads*, Shelley avance sa propre définition de la poésie et de ses buts. Ce faisant, il réfléchit en terme de hiérarchie : il place sur un pied d'égalité la diction « populaire » et la diction « poétique » : « thus [...] the most remote and the most familiar imagery may alike be fit for dramatic purposes when employed in the illustration of strong feeling, which raises what is low, and levels to the apprehension that which is lofty ». Dans *A Defence of Poetry* (1821), il fait à nouveau sien l'argument de Wordsworth selon lequel : « the distinction between poets and prose writers is a vulgar error » (Shelley, 1977 : 489), mais en déniaut à Wordsworth la légitimité de clamer avoir réussi à réaliser ce principe. Burns, à l'origine du renouveau des valeurs, est oublié.

Enfin, le cas de John Keats est très intéressant, car, comme dans le cas de Shelley, il illustre en quoi Wordsworth est parvenu à accaparer la poétique de Burns et à la confisquer au point de se présenter au monde littéraire comme l'arbitre du bon

¹⁵ Lettre du 16 mars 1814 à Thomas Jefferson Hogg, in Jones, 1964, I : 383. Notons aussi que la citation incorrecte est identique à celle citée par Coleridge dans *Biographia Literaria* (Coleridge, 1985 : 202).

goût. Keats est moins polémique que Byron et Shelley, ses prises de position moins publiques, car à la différence de ces deux aristocrates repentis que sont Byron et Shelley, il a moins de capital culturel qui lui permette de se faire écouter. Plus jeune, il n'a pas pu faire entendre sa voix dans le débat de son temps. Keats doit gérer une double anxiété de l'influence, pourrait-on dire avec Harold Bloom, à la fois celle de Burns, mais aussi celle de Wordsworth qui se superpose à elle. Keats a rendu hommage à Burns non seulement dans ses poèmes, mais aussi en effectuant une sorte de pèlerinage poétique dans la patrie de l'auteur de « Tam o' Shanter » en 1818. À son retour, il compose le sonnet « On Visiting the Tomb of Burns » se terminant par ce vers éloquent : « Burns ! with honour due / I have oft honoured thee ». Or ce poème est, dans le même temps, une tentative de négociation avec une autre figure, celle de William Wordsworth. En effet, le poème partage de nombreux points communs avec « Resolution and Independence », poème qui déjà plaçait Burns au panthéon des poètes nouveaux. Les deux poèmes sont écrits dans le même mètre, et le rythme lent et méditatif est très semblable, de même que le décor fait de collines et de bois. Les deux poèmes sont aimantés par un sentiment croissant de peur et de déprime. Dans les deux cas, le sort de Burns est cause de chagrin.¹⁶ Keats cherche-t-il à trouver des mots plus justes que son prédécesseur ? À séparer ses sentiments envers Burns de ceux exprimés par Wordsworth ?¹⁷ Il est toutefois difficile d'apprécier une influence poétique réelle de Burns sur Keats. Seul un poème très court et peu connu, « Give Me Women, Wine, and Snuff », capte avec brio certains accents de « The Jolly Beggars » :

Give me women, wine, and snuff
 Until I cry out "hold, enough !"
 You may do so sans objection
 Till the day of resurrection:
 For, bless my beard, they aye shall be
 My beloved Trinity.

La revendication virile du poète (exprimée par un Keats presque imberbe : il avait alors tout juste vingt ans), combinant l'excès (« hold, enough ! »), traite la liturgie religieuse avec légèreté. Pourtant, Keats n'est pas très connu pour l'humour d'un Burns, même si ses poèmes sont appréciés pour la sensualité qui en émane. C'est pourquoi il faut chercher ailleurs la raison de l'estime que Keats porte à Burns. On peut avancer l'hypothèse suivante : sans doute Keats discernait-il en Burns un allié contre

¹⁶ Dans une lettre à John Reynolds du 13 juillet 1818, il compare Burns à Shakespeare, avant de rapporter combien le sort, et la mort, de Burns l'affectent personnellement : « His misery is a dead weight upon the nimbleness of one's quill » (Gittings, 1970 : 122).

¹⁷ Il ne voit pas du tout en Wordsworth, comme ce dernier s'est plu à se présenter, « a man speaking to men », mais un être caractérisé par « the wordsworthian or egotistical sublime » (lettre à Richard Woodhouse, 27 octobre 1818, in Gittings, 1970 : 157).

les attaques des contempteurs de la Cockney School of Poetry, dont on sait combien elles étaient idéologiques. Comme le note Pierre Bourdieu, « Les élections mutuelles et pures se font souvent sur la base d'homologies de position dans des champs différents auxquels correspondent des homologies d'intérêts, et des homologies de styles, de partis intellectuels, de projets intellectuels » (Bourdieu, 2002 : 5). En effet, dans un poème de 1815, « To George Felton Matthew », où le propos est de chanter « brotherhood in song » (vers 2), Keats évoque, outre Chatterton (au vers 56), « those who in the cause of freedom fell », parmi lesquels William Wallace et Robert Burns (qui fait justement de Wallace un de ses héros écossais) :

[...] him whose name to ev'ry hart's a solace,
High-minded and unbending William Wallace.
While to the rugged north our musing turns
We might well drop a tear for him, and Burns. (68-71).¹⁸

Or une lettre du 9 juin 1819 (Gittings, 1970 : 258) révèle l'homologie de position que Keats peut ressentir par rapport à Burns, présenté dans « Resolution and Independence » comme un martyr : « One of the great reasons that the English have produced the finest writers in the world is, that the English world has ill-treated them during their lives and fostered them after their deaths ». Il est à supposer que Keats, maltraité par les critiques, mais convaincu de rejoindre le clan des poètes anglais une fois mort (« I think I shall be among the English Poets after my death », écrit-il à George et Georgiana Keats le 14 octobre 1818), ait trouvé en Burns une figure de poète-martyr similaire à la sienne.

Les aléas biographiques font que Keats, Shelley puis Byron quittent la scène littéraire avant leurs aînés, qui remportent ainsi, faute de combattants, une victoire symbolique.

« The Lost Leader »

De fait, la scène poétique s'est vidée en Angleterre dans les années 1830 – Coleridge meurt en 1834. Coleridge lui-même déniait à Wordsworth le mérite d'un renouvellement de la diction poétique. Comme les autres poètes romantiques, il fait appel à Burns comme pierre de touche de la poésie. Coleridge reconnaît en lui « the prime merit of genius and its most unequivocal mode of manifestation », comme

¹⁸ Notons le sens double que « musing » peut prendre en ce contexte : à la fois méditation, et prolongation de l'influence de la muse, qui serait Burns, entre autres.

il l'écrit dans *Biographia Literaria*.¹⁹ Coleridge, à la différence de Wordsworth, n'a jamais envisagé de réformer la diction poétique héritée du dix-huitième siècle. C'est ce qu'il explique dans les chapitres 14 et 17 de *Biographia Literaria* publiée en 1817. Au chapitre 14, Coleridge rapporte les circonstances qui ont prévalu à la naissance des *Lyrical Ballads*. Il condamne sans appel l'entreprise de Wordsworth consistant à réformer la diction poétique, en indiquant sa préférence pour les «deux ou trois poèmes» ajoutés par Wordsworth ultérieurement, et composés, estime Coleridge, «in his own character, in the impassioned, lofty, and sustained diction, which is characteristic of his genius» (Coleridge, 1985 : 315).

C'est donc à Wordsworth qu'est laissé le soin de définir la place jouée par Burns dans la redéfinition du canon poétique. Or à partir de 1841, Wordsworth exprime des opinions de plus en plus négatives envers Burns : «He nowhere in all his poems mentions the mountains of Arran, which lay constantly before him, had he raised either his eye or his mind ever so high».²⁰ De façon implicite ici, Wordsworth reproche à Burns d'avoir gardé le regard à hauteur de charrue, d'avoir conservé une mentalité limitée de paysan, et de n'être pas parvenu à s'élever vers des horizons plus dégagés des contingences matérielles.²¹ Prolongeant et explicitant ses critiques à l'encontre de Burns, Wordsworth nuance : «in his own sphere, [he] is unrivalled», mais il ajoute : «[he] never assumes the highest tone which best beseems a poet, [...] never spiritualizes, much less sanctifies his conceptions; [...] his most beautiful effusions are on a daisy and a mouse».²² N'y a-t-il pas quelque ironie à voir le poète des jonquilles («I wandered lonely as a cloud», 1807) ne sauver du poète écossais que ses poèmes sur la marguerite ? Dans les années 1840, l'attitude de Wordsworth envers Burns ressemble à maints égards à celle adoptée par Jeffrey à ses dépens quelque trente ans plus tôt. L'évolution de l'opinion de Wordsworth envers Burns suit donc une courbe qui reflète ses intérêts, comme l'a remarqué T. S. Eliot : «it is Wordsworth's social interest that inspires his novelty of form in verse, and backs

¹⁹ Burns, en effet, inspire à Coleridge cette définition du génie : «it is the prime merit of genius and its most unequivocal mode of manifestation, so to represent familiar objects as to awaken in the minds of others a kindred feeling concerning them and that freshness of sensation which is the constant accompaniment of mental, no less than of bodily, convalescence» (Coleridge, 202).

²⁰ Cité par Beer, 8.

²¹ De plus, la conversation au cours de laquelle Wordsworth formule cette opinion est révélatrice : Wordsworth compare ce que Burns lui a apporté par rapport à William Cowper, et ce faisant, il indique sa préférence pour Cowper, dont le sérieux et la moralité le séduisent désormais davantage. Rétrospectivement, le fait que Burns soit associé à Chatterton dans «Resolution and Independence» semble indiquer que pour Wordsworth, ces deux poètes représentaient des formes inachevées de la maturité poétique.

²² Beer, 9 ; voir aussi McGuirk, 52.

up his explicit remarks upon poetic diction; and it is really this social interest which (consciously or not) the fuss was all about».²³

Toutefois, Wordsworth n'a le dernier mot que pour un temps. Il fait la jonction avec une nouvelle génération de poètes, celle de Tennyson et de Browning. Si l'on peut dire que Tennyson s'inscrit dans sa lignée – au point qu'il sera choisi pour le remplacer à sa mort comme poète lauréat – il n'en va pas de même pour Browning, qui renouvelle la poétique de la voix vive de Robert Burns. Atterré par l'attitude conservatrice de Wordsworth qui, après avoir accepté en octobre 1842 une pension civile, devient poète-lauréat le 4 avril 1843, Browning a recours à une forme de « justice poétique ». Dans un poème du recueil *Dramatic Romances and Lyrics* (1845), « The Lost Leader », Browning décrit la figure d'un traître, d'un Judas : « Just for a handful of silver he left us, / Just for a riband to stick in his coat – » (1-2). Dans ce poème, Browning édifie une forme de panthéon de l'avant-garde poétique, dans lequel Burns figure en bonne place, aux côtés de Shelley (dont on sait combien la tutelle poétique influença Browning) en contrepoint de la figure d'un poète-renégat :

We that had loved him so, followed him, honoured him,
Lived in his mild and magnificent eye,
Learned his great language, caught his clear accents,
Made him our pattern to live and to die!
Shakespeare was of us, Milton was for us,
Burns, Shelley, were with us, – they watch from their graves!
He alone breaks from the van and the free-men,
– He alone sinks to the rear and the slaves! (13-16)

Les contemporains comprennent qu'il s'agit là d'un portrait en creux de Wordsworth, ce que Browning reconnaîtra d'ailleurs volontiers.²⁴

Cette polémique féroce, à coups de prises de position esthétique spectaculaires, au ton enflammé, rappelle, comme l'explique Bourdieu, que « ce que nous acceptons aujourd'hui comme allant de soi, est le produit d'une longue série d'exclusions ou d'excommunications » (Bourdieu, 1992 : 366). La déférence manifestée envers Burns n'est en réalité pour les poètes romantiques qu'une manifestation de la différence de chacun par rapport aux autres déférents. C'est un culte qui consacre non pas tant le célébré que les célébrants : le célébrant s'auto-célèbre au moyen du célébré ; et, en énonçant dans quelle mesure Burns est à prendre en considération, le créateur second devient le créateur du créateur premier. Autrement dit, les définitions

²³ « Wordsworth and Coleridge », in Eliot, 1980, 74, ou, pour reprendre les termes d'Andrew Noble : « Jeffrey, like the later Wordsworth, practises political containment by way of aesthetic discrimination » (in McGuirk, 53).

²⁴ Voir Browning, 1981 : 1091.

polémiques du bon goût poétique correspondent à un état de lutte. Burns est trop populaire pour être savant et trop savant pour être populaire : les poètes romantiques le dépècent et annexent de lui ce qui les arrange. Comme le remarque Pierre Bourdieu à propos des auteurs étrangers, « ce n'est pas ce qu'ils disent, mais ce qu'on peut leur faire dire » qui importe ; c'est pourquoi « certains auteurs particulièrement élastiques circulent bien » (Bourdieu, 2002 : 7). Wordsworth canonise Burns en le statufiant, en le pétrifiant dans la posture de poète sentimental et écossais. Bourdieu remarque que « si, en général, la postérité juge mieux, c'est que les contemporains sont des concurrents et qu'ils ont des intérêts cachés à ne pas comprendre et même à empêcher de comprendre » (Bourdieu, 2002 : 4). C'est pourquoi il est temps de rendre à Burns la place de choix qu'il mérite dans l'histoire de la poésie anglaise comme élément détonateur à l'origine du Big Bang romantique. Quant aux métamorphoses qu'il subit sous les plumes acérées de Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley, Keats, elles constituent le sort du poète, puisqu'elles s'apparentent au destin d'Orphée.

Références

- BEER, J. (1978) : *Wordsworth and the Human Heart*, London, Macmillan, 277 p.
- BOURDIEU, P. (1992) : *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 572 p.
- BOURDIEU, P. (1997) : *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 318 p.
- BOURDIEU, P. (2002) : « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 145, p. 3-8.
- BROWN, N. (1979) : *Sexuality and Feminism in Shelley*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 298 p.
- BROWNING, Robert (1981) : *The Poems. Volume One*. Harmondsworth, Penguin, 1191 p.
- BURNS, R. (1968) : *The Poems and Songs of Robert Burns*, James Kinsley ed., Oxford, Oxford University Press, 1625 p.
- BUTLER, M. (1981) : *Romantics, Rebels & Reactionaries. English Literature and its Background 1760-1830*, Oxford, Oxford University Press, 215 p.
- COLERIDGE, S. (1985) : *The Major Works*, Oxford, Oxford University Press, 733 p.
- DAVIS, L., DUNCAN, I., and SORENSEN, J., ed. (2004) : *Scotland and the Borders of Romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 250 p.
- ELIOT, T. S. (1980) : *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, London, Faber, 156 p.
- GILL, Stephen (1989) : *William Wordsworth. A Life*, Oxford, Oxford University Press, 525 p.

- GILL, Stephen, ed. (2003): *The Cambridge Companion to Wordsworth*, Cambridge, Cambridge University Press, 295 p.
- GITTINGS, R., ed. (1970): *Letters of John Keats*, Oxford, Oxford University Press, 417 p.
- JACK, I., ed. (1963): *English Literature 1815-1832*, Oxford, Oxford University Press, 643 p.
- JACK, R. D. S. and Andrew NOBLE (1982): *The Art of Robert Burns*, London, Barnes & Noble, 240 p.
- JONES, Frederick L., ed. (1964): *Letters of Percy Bysshe Shelley*, Oxford, Oxford University Press, 2 volumes: I: 600 p.; II: 524 p.
- LOW, D. (1974): *Robert Burns. The Critical Heritage*, Routledge, London, 447 p.
- MCGUIRK, C. (1985): *Robert Burns and the Sentimental Era*, Melksham, Tuckwell Press, 193 p.
- MCGUIRK, C., ed. (1998): *Critical Essays on Robert Burns*, New York, Hall & Co., 316 p.
- MCINTYRE, I. (1995): *Dirt & Deity. A Life of Robert Burns*, Glasgow, Harper Collins, 461 p.
- MOORMAN, Mary (1968): *William Wordsworth*, Oxford, Oxford University Press, 632 p.
- NEWLYN, Lucy (1986): *Coleridge, Wordsworth, and the Language of Allusion*, Oxford, Oxford University Press, 236 p.
- PITTOCK, M. (2003): «Robert Burns and British Poetry», *The British Academy*, vol. 121, p. 191-211.
- RUTHERFORD, Andrew (1961): *Byron. A Critical Study*, London, Oliver & Boyd, 253 p.
- SHELLEY, Percy B. (1977): *Shelley's Poetry and Prose*, London, Norton, 700 p.
- THOLONIAT, Y. (2006): «“Doing nothing” : Robert Burns et l’ambiguïté de la *skholê*», *RANAM*, n° 39, p. 91-103.
- THOLONIAT, Y. (2007): «Robert Burns nomothète», *RANAM* n° 40, p. 79-94.
- WORDSWORTH, W. and COLERIDGE, S. (1991): *Lyrical Ballads*, London and New York, Routledge, 346 p.
- WORDSWORTH, W. (2000): *The Major Works*, Oxford, Oxford University Press, 752 p.

