

« MÉLANCOLÈRE : LE VENIN DE ROBERT BURNS »

Yann Tholoniati
Université de Strasbourg

« L'homme de lettres est un animal mélancolique »¹, signale Gustave Flaubert au détour de sa correspondance. Au dix-huitième siècle, George Cheyne appelle la mélancolie « the English malady »², avant que les Français n'en fassent « le mal du siècle » (avec la syphilis) au dix-neuvième siècle. Certes, mais quelle mélancolie ? Les critiques relient traditionnellement la mélancolie soit à la dépression, à une forme de sentiment informe ou d'abattement, soit à une source de génie et de folie qui se coule dans une œuvre, sur le mode privilégié de l'élégie et de l'épithaphe — tous genres dans lesquels Robert Burns s'est illustré : « Poor Mailie's Elegy », « Elegy on the Death of Robert Ruisseaux », « Elegy on Captain Matthew Henderson » (composée au moyen d'une mesure nommée « wailing numbers », vers 18), « Epitaph on a Henpecked Country Squire », « Stanzas Written in Prospect of Death », « To Ruin », « Despondency: an Ode », bref, toute une production poétique fait écho à ses accès de désespoir. Pourtant, le lecteur se trouve face à un paradoxe : la plupart de ses élégies et de ses épithaphe ont un ton et un contenu humoristiques, satiriques ou parodiques : « A melancholy not unallied to mirth », selon le titre de l'article de Karyn Wilson-Costa (2006). Le paradoxe se complexifie à la lecture des biographies et de la correspondance de Burns : l'exubérance du poète recèle une face sombre et mélancolique, moins connue du grand public. Dans le *First Commonplace Book* (mars 1784), Burns écrit : « There was a certain period of my life that my spirit was broken by repeated losses and disasters, which threatened, and indeed effected the utter ruin of my fortune. My body too was attacked by that most dreadful distemper, a Hypochondria, or confirmed Melancholy: in this wretched state, the recollection of which makes me yet shudder, I hung my Harp in the Willow trees, except in some lucid intervals, in one of which I composed the following » : « A Prayer, Under the Pressure of Violent Anguish ». Trois ans plus tard, dans sa lettre autobiographique à John Moore, Burns commence par signaler « lingering complaints originating as I take it in the stomach », avant de s'auto-diagnostiquer comme souffrant de : « a constitutional hypochondriac taint »³.

La mélancolie est parfois entretenue, car elle a ses vertus. Selon Robert Burton, « la bile noire fait avancer les conceptions des hommes, [...] et améliore leur méditation »⁴. En cela, la mélancolie devient un plaisir, selon Yves Bonnefoy, un « amer plaisir » : « cet oxymore dans l'existence »⁵. Ce paradoxe du mélancolique invite déjà à réfléchir sur des manifestations plus diverses que celles qui sont couramment présentées. C'est pourquoi, après avoir décrit quelques thèmes mélancoliques propres à Burns, je montrerai selon quelles modalités la mélancolie travaille son activité poétique. Il semble que la mélancolie burnsienne se rattache à une forme particulière de manifestation mélancolique, qui se développe sur le mode de la colère, et qui de ce fait pourrait être appelée, avec Yves Hersant, et en pensant à *L'Arc-en-ciel des humours* de Dominique Noguez, mélancolie rouge. Comme en témoignent ses proches, sa correspondance abondante, et ses poèmes, la mélancolie chez Burns, loin d'être une simple dépression, fonctionne plutôt comme un ressort qui se détend, une énergie qui se condense et se déploie par à-coups dans des explosions de colères qui se coulent dans une expression poétique.

UNE POSE ?

L'article récent de Karyn Wilson-Costa (2006) étudie ce paradoxe du mélancolique humoriste qu'est Burns sous un certain aspect. Elle remarque : « Burns's melancholy is arguably as much, if indeed not more of an affected literary pose as the poetical expression of a passing mood »⁶. Certes, Burns sait très bien prendre la pose, avec un masque assez visible, et évident parfois, comme dans le célèbre « Poor Mailie's Elegy », ou encore dans le moins connu « Epitaph for James Smith » :

Lament him, Mauchline husbands a'°,	v °all
He aften° did assist ye°;	°often / you
For had ye staid° hale° weeks awa°,	°stayed whole / away
Your wives they ne'er had miss'd ye.	

Dans sa correspondance, Burns se plaint auprès de ses amis de ses difficultés financières, sentimentales, familiales, des dangers politiques liés à sa prise de parole publique. Selon Karyn Wilson-Costa, « Burns's letters are, it must be said, consistently insincere »; elles ne sont qu'une « pose » destinée à manipuler ses correspondants. Mais comment croire que, voyant son père ruiné, mort d'épuisement, lui-même toujours au bord de la faillite, contraint dans les années 1790 d'accepter un métier qu'il déteste moralement, qui est tout aussi contraignant physiquement que les travaux des champs, Burns ne soit mélancolique que par prétention ? Les difficultés rencontrées

pour mettre en valeur les différents terrains sur lesquels il s'installe, ses nombreux enfants légitimes et illégitimes, tout cela contribue à rendre ses finances précaires. La vie des champs est dure et épuisante. Il la décrit comme « the cheerless gloom of a hermit with the unceasing moil of a galley-slave »⁷.

Dans le domaine politique aussi, Burns désespère d'obtenir un effet quelconque de par ses prises de position publiques. Lorsqu'il est sollicité par Robert Aiken pour prendre la défense de Dr William M'Gill (ce qui donnera lieu au poème « The Kirk's Alarm »), Burns, d'abord découragé, écrit en tremblant de rage impuissante : « Ignorance, superstition, bigotry, stupidity, malevolence, self-conceit, envy—all strongly bound in a massy frame of brazen impudence. Good God, Sir! to such a shield, humour is the peck of a sparrow, and satire the pop-gun of a school-boy »⁸. C'est pourquoi je nuancerai la position de Karyn Wilson-Costa en insistant sur le fait que la mélancolie de Burns, telle qu'elle est exprimée fréquemment dans sa correspondance et dans ses poèmes, n'est pas qu'une pose littéraire : le phénomène est plus complexe.

Un premier domaine dans lequel ce sentiment serait plus souvent une pose qu'ailleurs serait celui de la plainte amoureuse, comme dans « On a Scotch Bard Gone to the West Indies », « The Lament » (sous-titré : « Occasioned by the Unfortunate Issue of a Friend's Amour »). Reprenant des thèmes traditionnels (éloignement, absence de réciprocité), le poète déplore des situations d'amour impossible. Dans « The Banks of Doon », le poète allie la douleur de l'amour non réciproque à la contemplation de la nature luxuriante. Cet exemple nous amène à considérer un deuxième groupe de poèmes, constitué par l'évocation de paysages où se lisent et se disent la mélancolie du locuteur. Thème également traditionnel du dix-huitième siècle sentimental, le paysage stimule l'« alliance des contraires : l'excitation de l'imagination avec le dogme du réel, la subjectivité du rêve avec l'impartialité du regard », selon Gérard Pomarède⁹. Dans « Again Rejoicing Nature Sees », la nature est en harmonie avec le poète : « When Nature all is sad like me ! » (32).

Une autre pose plausible est celle qui consiste à déplorer l'isolement, ou plutôt l'inadaptation, ressentie par le poète parmi les autres humains, à la manière de « L'albatros » baudelairien. Tout en soulignant sa condition personnelle (« I am groaning under the miseries of a diseased nervous system »¹⁰), Burns relie celle-ci *in fine* à sa condition de poète. Il s'afflige sur lui-même dans des poèmes tels que « Robert Ruisseaux », « On a Bard going to the West Indies » et « A Bard's Epitaph ». Les vers de « On a Mountain Daisy » ont été inspirés

par « the native querulous feelings of a heart which, as the elegantly melting Gray says, ‘Melancholy has marked for her own’¹¹. Dans sa correspondance, il constate par exemple : « It is not easy to imagine a more helpless state than his, whose poetic fancy unfits him for the world »¹² ; « Take a being of our kind ; give him a stronger imagination and more delicate sensibility ; [...] and you have created a wight nearly as miserable as a Poet »¹³. Il se place résolument dans la posture du poète incompris : « The only things that are to be found in this country, in any degree of perfection, are Stupidity & Canting. Prose, they know only in Graces, Prayers, &c. and the value of these they estimate, as they do their plaiding webs—by the Ell ; as for the Muses, they have as much idea of a Rhinoceros as of a poet »¹⁴.

LA MÉLANCOLIE ADUSTE

En revanche, il est plus difficile de distinguer la pose de la réalité autobiographique dans le cas de la mélancolie liée à la peur de l’avenir. Comme l’a très bien rappelé un quasi-contemporain de Burns, Thomas De Quincey¹⁵ :

To eat in the sweat of a man’s brow, — that is bad; and that is a curse, and pronounced such by God. But when *that* is all, the labourer is by comparison happy. The second curse makes that a jest: he must sue, he must sneak, he must fawn like an oriental slave, in order to win his fellow man, in Burns’s indignant words ‘to give him leave to toil’. That was the scorpion thought that was for ever shooting its sting into Burns’s meditations, whether forward looking or backward looking.

Le poème auquel De Quincey fait allusion, « Man was Made to Mourn », ainsi que « To a Mouse », sont des exemples frappants de cette angoisse quotidienne, existentielle, qui étreint le poète paysan, dont l’avenir, pour lui et ses proches, est toujours incertain. Burns donne un aperçu très concret de ce type de situation dans sa correspondance lorsqu’il évoque l’éviction que sa famille évite de justesse. Son père, ruiné et endetté, doit négocier avec un percepteur hargneux : « my indignation yet boils at the recollection of the scoundrel factor’s insolent threatening letters, which used to set us all in tears »¹⁶. Burns dénonce aussi avec véhémence la pauvreté entretenue dans son pays. La citation shakespearienne tirée de *King Lear*, placée en épigraphe de « A Winter Night », évoque « les pauvres miséreux », sans logis, soumis aux intempéries et aux poursuites judiciaires. Le poème décrit l’oppression bureaucratique comme une calamité naturelle : « But shall thy legal rage pursue / The wretch, already crushed low / By cruel Fortune’s undeserved blow? » (84-6). La rage de sévir

légalemement suscite en retour la rage liée à l'amertume chez les paysans. Or précisément, au regard de cette situation, comme le montre cette métaphore spontanée de la « pensée scorpion » qui surgit sous sa plume, De Quincey met le doigt sur le processus de conversion de la mélancolie en un autre sentiment : la colère.

À bien y regarder, ce phénomène avait été repéré dès le Moyen-Âge. Yves Hersant décrit ce qu'il appelle la « mélancolie rouge ». Il y a presque toujours chez le mélancolique un polémiste qui sommeille, une envie d'en découdre, un sursaut pour parvenir à élever sa condition au niveau de son désir. Le polémiste mélancolique se trouve chez un Jaques, dans *As You Like It*, ou encore dans l'atrabilaire amoureux, Alceste, le misanthrope de Molière. Plus près de Burns, Jean-Jacques Rousseau, qui berce sa mélancolie au rythme des vagues du lac de Genève, ne cesse de correspondre à travers l'Europe pour justifier sa vie et son œuvre. Comme le souligne Hersant, « la funeste mélancolie s'associe d'abord à la noirceur [...] par un ensemble de raisons liées aux représentations du monde même et de la place qu'y occupe l'homme ». L'humeur noire ou atrabile peut être élevée au carré et recuite par le foie : cette mélancolie est alors dite « aduste »¹⁷. En « échauffant les sangs », l'adustion transforme le sang en atrabile, et fait de la bile rouge une humeur noire. Dans le domaine psychologique, Julia Kristeva a retrouvé ce lien entre mélancolie et colère : pour le dépressif haineux, la peine « n'est que l'ajournement de la haine »¹⁸. Corollaire de cette description, la mélancolie est associée fréquemment aussi bien à Saturne, qui symbolise le monde de la terre et des paysans, qu'à Satan¹⁹ — selon une vieille doctrine théologique citée par Hersant : « Ubi est melancholicum caput, ibi Diabolus habet suum balneum » ; ce à quoi Jean Starobinski ajoute : « avant que Milton ne pare Satan des séductions de la mélancolie, l'on fait du mélancolique une proie favorite de Satan »²⁰. Rappelons à cette occasion les rapports d'admiration qu'entretient Burns avec le diable : « I have bought a pocket Milton which I carry perpetually about with me, in order to study the sentiments—the dauntless magnanimity, the intrepid, unyielding independence, the desperate daring, and noble defiance of hardship in that great Personage, Satan »²¹. Plus précisément, il fait du Satan de Milton dans *Paradise Lost* son héros favori²².

La mélancolie induit l'indignation, et le domaine le plus évident dans lequel cet enchaînement se manifeste est celui de l'argent — on peut d'ailleurs vraiment dire que, toute sa vie, Burns tira « le diable par la queue ». « Epistle to Davie, a Brother Poet » et « Second Epistle to J. Lapraik » sont deux poèmes très virulents qui dénoncent les inégalités économiques :

It's hardly in a body's pow'r
 To keep, at times, frae° being sour, °from
 To see how things are shar'd;
 How best o'chiels° are whiles° in want, °people, often
 While coofs° on countless thousands rant° °fools, make merry
 (« Epistle to Davie, a Brother Poet » 15-9)

Dominique Noguez distingue, à propos de l'humour dont il établit une chromologie littéraire, l'humour « rouge » : « Le rouge, si l'on peut dire, est la couleur que prend le noir quand le malheur dont il ricane ne vient pas de Dieu (ou de la Nature), mais des hommes »²³. Dans « To William Simson », lorsqu'il évoque le sort de son prédécesseur Robert Fergusson sur le chemin des lettres écossaises, la colère gronde aussi :

(O *Fergusson!* thy glorious parts
 Ill suited law's dry, musty arts!
 My curse upon your whunstone° hearts, °whinstone
 Ye E'nbrugh gentry!
 The tythe° o'what ye waste at *cartes* °tenth
 Wad stow'd° his pantry!) (19-24) Ò °would have stored

Il semble qu'ici les parenthèses, loin d'opérer sur le mode euphémistique, ont pour fonction de cadrer, de concentrer, et de canaliser pour mieux la faire retentir l'indignation du locuteur, qui s'identifie à Fergusson. Le ton indigné peut être pris comme un gage de sincérité. Dans « On Fergusson I », Burns dénonce un autre aspect de ce phénomène, en s'écriant avec des larmes de rage (5) : « Curse on ungrateful man, that can be pleas'd / And yet can starve the author of the pleasure! » (1-2). Les riches ont selon Burns un devoir de mécénat, une responsabilité qu'ils refusent généralement d'assumer, sauf, comme il l'espère, Robert Graham, à qui il s'adresse pour obtenir un poste de percepteur des impôts (« To Robert Graham of Fintry, Esq., with a Request for an Excise Division »). Cette indignation envers les richesses mal réparties, la peur de la spirale descendante de la pauvreté, contribue à la peur de l'avenir, exprimée à la fin de « To a Mouse » : « An'forward, tho'I canna see, / I guess an'fear! » (47-8).

La question de l'origine et des fondements de l'inégalité parmi les hommes, pour reprendre le titre du livre de Jean-Jacques Rousseau, est bien évidemment politique. La mélancolie et l'indignation se mêlent dans un article écrit par Burns et publié dans *The Morning Chronicle* en 1795 sous le pseudonyme de « A. Briton » : « It is a melancholy reflection, that in an age when the theory of Government and legislation has been so well developed by a long succession of celebrated writers,

mankind will struggle with the imperfections experienced in more enlightened days »²⁴. Burns s'associe aux réformes qui sont demandées par le peuple mais refusées par le gouvernement anglais, et manifeste ce qui est pour Dominique Noguez une caractéristique de l'humour rouge : « une impatience et une indignation plus ou moins contenues, et le transparent désir que cela change »²⁵.

LES HAINES DE BURNS

Burns est un poète aux émotions éruptives : « For myself, I would always take it as a compliment to have it said, that my heart ran before my head »²⁶. Ce cœur qui a ses raisons que la raison ne connaît point s'enflamme facilement (« My heart was completely tinder »)²⁷, et pas seulement pour les yeux d'une belle. Le critique Francis Jeffrey, lors d'un compte-rendu paru en 1808 dans la *Edinburgh Review*, à propos de la parution de *Reliques of Robert Burns* de Cromek, ne s'y trompe pas, lorsqu'il écrit au sujet des satires politiques de Burns : « They seem to have been written [...] out of a fierce and ungovernable anger »²⁸. En dépit du mépris de classe qui anime le critique, il a ici raison. Burns l'admet lui-même volontiers : « My passions, when once lighted up, raged like so many devils, till they got vent in rhyme; and then conning over my verses, like a spell, soothed all into quiet »²⁹. Il prête d'ailleurs au peuple écossais la même prédisposition :

They lay aside their private cares,
To mind the Kirk and State affairs;
They'll talk o'patronage an'priests,
Wi'kindling fury i'their breasts,
Or tell what new taxation's comin,
An'ferlie° at the folk in Lon'on. °wonder
(« The Twa Dogs », 117-122)

Comme la pauvreté, les inégalités sociales ne sont finalement que des conséquences d'un état de fait, la verve mélancolique indignée de Burns s'attaque aux causes, c'est-à-dire aux institutions religieuses, politiques et sociales, ou plus exactement à leurs représentants, qui accaparent un pouvoir, une richesse ou en un mot un prestige illégitime. Burns s'insurge d'abord contre les prérogatives que s'arrogent les membres de l'institution religieuse, qui leur confère une quasi-immunité. Il dénonce l'ordre moral en vigueur qui opprime la majorité : « I speak of the neglected Many, whose nerves, whose sinews, whose days, whose thoughts, whose independence, whose peace, nay, whose very gratifications & enjoyments, the instinctive gifts of Nature, are sacrificed & sold to these few bloated Minions of Heaven »³⁰. La hargne du locuteur de « Holy Willie's Prayer » envers

Gavin Hamilton et Robert Aiken, deux amis de Burns, n'est que le reflet inversé de celle de Burns envers les hypocrites *Elders* dont Willie est un parangon.

Burns fait aussi éclater sa rage dans le domaine politique. En effet, parallèlement à l'indignation envers la répartition des biens précédemment évoquée, la muse indignation de Burns prend deux formes principales : l'indignation jacobite et anti-anglaise d'une part ; l'indignation jacobine et anti-aristocratique de l'autre. L'indignation jacobite et anti-anglaise repose sur le sentiment d'illégitimité de la classe aristocratique, qui a hérité son pouvoir d'usurpateurs étrangers, et qui suscite de nombreuses contestations et manifestations de méfiance jusqu'au début du XIX^e siècle. Le préjugé anti-anglais a pour origine un sentiment répandu de préjudice général, dont « *The Author's Earnest Cry and Prayer* » donne un exemple concret. Dans ce poème publié en 1787, Burns met en scène cette transmutation de la mélancolie en colère. Le poème commence par décrire la muse déprimée, à l'unisson du poète et du pays (« *Scotland an'me's in great affliction* », 14), gémissante à même le sol :

Alas! my roupet° <i>Muse</i> is haerse°!	°husky / hoarse
Your Honor's hearts wi'grief'twad° pierce,	°it would
To see her sittan° on her arse	°sitting
Low i'the dust,	
And scriechin° out prosaic verse,	°screeching
An like to brust°! (7-12)	°burst

Mû par une honnête (20, 29) indignation toute blakienne³¹, le poète se lance avec fougue dans une dénonciation cinglante de l'abus qui consiste, de la part de la puissance anglaise, à favoriser le brandy anglais en taxant le whisky écossais. Non sans rodomontades aux accents parfois burlesques, le locuteur en colère manie encore l'humour rouge, et montre sa « volonté de plaider »³². Il en appelle à un sursaut patriotique :

Is there, that bears the name o'Scot,	
But feels his heart's bluid° rising hot,	°blood
To see his poor auld mither°'s pot	°old mother
Thus dung in staves°,	°broken in pieces
An'plunder'd o'her hindmost groat°,	Ò°last coin
By gallows knaves? (49-54)	

Comme dans « *To a Haggis* », le poème insinue que des violences écossaises ancestrales pourraient resurgir et prendre la forme d'une insurrection pour se faire justice. À ce traitement injuste s'ajoute le

mépris manifesté par nombre d'Anglais envers les Écossais. Samuel Johnson incarne un représentant de ce racisme ordinaire, lorsqu'il définit « Oats », dans *A Dictionary of the English Language* (1755), comme : « A grain which in England is generally given to horses, but in Scotland supports the people ». Ce mépris de l'Angleterre envers l'Écosse se caractérise par un refus de soutenir les richesses et les symboles du pays, ce que dénonce Burns dans « Lines on Seeing the Royal Palace at Stirling in Ruins » :

Here Stewarts once in triumph reign'd,
And laws for Scotland's weal ordain'd;
But now unroof'd their Palace stands,
Their sceptre's fall'n to other hands;
Fallen indeed, and to the earth,
Whence grovelling reptiles take their birth.—
The injured STEWART line is gone,
A Race outlandish fills their throne;
An idiot race, to honour lost;
Who know them best despise them most.—

L'élévation de la famille de Hanovre suscitait la rage de Burns qui éclate dans l'aphorisme final : *in cauda venenum*. L'attitude des Tudors envers l'Écosse produit les mêmes assauts de colère : « What a rocky-hearted perfidious succubus was that Queen Elizabeth ! Judas Iscariot was a sad dog to be sure, but still his demerits sink to insignificance compared with the doings of the infernal Bess Tudor »³³. En revanche, la chute des Stuart stimulait sa sympathie. Un éloge des Stuart peut apparaître en contradiction avec ses principes démocratiques. Mais c'est l'idée d'insurrection contre une monarchie illégitime qui attire Burns. Comme il s'en explique à John Moore : « the story of Wallace poured a Scottish prejudice into my veins which will boil along there, till the flood-gates of life shut in eternal rest »³⁴. L'image de son sang qui bout, de sa bile qui s'échauffe, revient dans « To William Simson » : « At Wallace's name, what Scottish blood / But boils up in a spring-tide flood ! » (61-2). La chanson « Such a Parcel of Rogues in a Nation » repose sur un refrain-titre pulsant d'une pure charge émotionnelle, mêlant l'insulte et l'attaque directe, mais Burns y ajoute un sentiment d'autocritique du peuple écossais : « But English gold has been our bane— / Such a parcel of rogues in a nation ! » (15-6). L'or anglais et écossais est dilapidé dans ces guerres sur le continent, menées par le pouvoir royal. « Have you ever, my dear Sir, felt your bosom ready to burst with indignation on reading of those mighty villains who divide kingdom against kingdom, desolate provinces, and lay nations waste, out of the wantonness of ambition, or often from still more ignoble passions ? »³⁵. Enfin, cette question de la

légitimité du pouvoir politique se double d'une indignation jacobine et anti-aristocratique, au diapason des événements révolutionnaires en France. Burns écrit à Mrs Dunlop : « Indeed, we are a good deal in commotion ourselves, & in our Theatre here, "God save the King" has met with some groans & hisses, while Ça ira has been repeatedly called for. [...] What my private sentiments are, you will find out without an interpreter », en joignant à sa lettre « The Rights of Woman »³⁶.

COLÈRE CONTRE LES CRITIQUES

Si Burns se sent parfois incompris, il semble excuser dans une certaine mesure ses camarades du village, mais il n'en va pas de même des critiques, qui sont la cause, et la cible, de plusieurs poèmes. « To Robert Graham of Fintry, Esq. », publié en 1793, condense l'antagonisme. Le poème commence *in medias res* par la description d'un être affligé dans son corps aussi bien que dans son âme, et donc en proie à une déprime sévère : « Late crippled of an arm, and now a leg, / About to beg a *pass* for leave to beg; / Dull, listless, teas'd, dejected, and deprest » (1-3). Dans ce dernier vers, les dentales, en position forte de par leur présence à l'initiale de plusieurs monosyllabes et syllabes accentuées, mises en valeur par leur isolement entre deux virgules, se combinent aux sifflantes et à la présence irritante de l'assonance en [i] pour caractériser la dépression à laquelle l'être évoqué ne peut échapper. Cet être, c'est le locuteur-poète, qui cherche un protecteur, un mécène, en la personne de Robert Graham. Pour susciter la pitié et l'attention de son interlocuteur comme du lecteur, Burns propose une réflexion sur la place du poète dans le monde. Burns commence par reprendre de façon implicite le mythe de Prométhée lié à la création des êtres vivants sur terre :

Thou, Nature! partial Nature, I arraign;
 Of thy caprice maternal I complain;
 The lion and the bull thy care have found,
 One shakes the forests, and one spurns the ground;
 Thou giv'st the ass his hide, the snail his shell;
 Th'envenomed wasp, victorious, guards his cell;
 Thy minions, kings defend, control, devour,
 In all th'omnipotence of rule and power;
 Foxes and statesmen subtile wiles ensure;
 The cit^o and polecat stink, and are secure; ^ocity dweller
 Toads with their poison, doctors with their drug,
 The priest and hedgehog in their robes, are snug;
 Ev'n silly woman has her warlike arts,
 Her tongue and eyes, her dreaded spear and darts. (9-22)

Les syllepse et parallélismes aux vers 18-20 rabaisent sur le mode carnavalesque le monde humain sur le monde animal tout en attribuant à chacun un symbole ou un trait de caractère, selon le procédé fréquent de la fable. Marginal par rapport à cette description mythopoétique d'une nature marâtre (caractère souligné entre autres par l'hyperbate « and hard » au vers 23), le barde est sans défense face à des agressions aussi bien réelles que métaphoriques (34) :

But Oh! thou bitter step-mother and hard,
 To thy poor, fenceless, naked child—the Bard!
 A thing unteachable in world's skill,
 And half an idiot too, more helpless still:
 No heels to bear him from the opening dun;
 No claws to dig, his hated sight to shun;
 No horns, but those by luckless Hymen worn,
 And those, alas! not, Amalthea's horn:
 No nerves olfact'ry, Mammon's trusty cur,
 Clad in rich Dulness' comfortable fur;
 In naked feeling, and in aching pride,
 He bears th'unbroken blast from ev'ry side (23-34)

À l'issue de cette fresque quasi tératologique, le pire est à venir; l'ennemi ultime est le critique, présenté comme le contraire du poète. Le poète demande de l'aide, le critique assaille; le poète crée, le critique détruit et dissèque³⁷; enfin, le poète déprimé forme avec le critique un couple similaire à celui du « prolifé » et du « dévorer » décrit par Blake dans *The Marriage of Hell and Heaven* (œuvre vraisemblablement publiée pour la première fois en 1793, la même année que ce poème) : le critique l'accable de sa rage (51). Enfin, de même que plusieurs métiers étaient en quelque sorte associés à un animal tutélaire, le critique est associé au scorpion au moyen d'une métaphore absolue au vers 36 :

Vampyre-booksellers drain him to the heart,
 And scorpion-critics cureless venom dart:—
 Critics—appalled I venture on the name—
 Those cut-throat bandits in the paths of fame;
 Bloody dissectors, worse than ten Monroes:
 He hacks to teach, they mangle to expose. [...]
 The hapless Poet flounces on through life,
 Till, fled each hope that once his bosom fired,
 And fled each Muse that glorious once inspir'd,
 Low-sunk in squalid, unprotected age,
 Dead even resentment for his injur'd page,
 He heeds no more the ruthless critics'rage. (35-40, 46-51)

Le groupe formé par les critiques et les grammairiens constitue pour Burns une véritable bête noire — qui le fait voir rouge, donc. Dans « Epistle to a Young Friend », il donne le conseil suivant à son jeune ami :

Conceal yoursel'as weel's ye can
 Frae° critical dissection; °from
 But keek° thro'ev'ry other man, °look
 Wi'sharpen'd, sly inspection. (37-40)

En effet, si Burns affirme ne pas prendre ses poèmes au sérieux — comme dans « To James Smith » : « I rhyme for fun » (30), et dans « Epistle to John Lapraik » : « I am nae poet, in a sense; But just a rhymmer like by chance, / An'hae to learning nae pretence » (49-51) — il attaque ceux qui font profession d'user de leur savoir dans l'évaluation des autres, ceux qu'il nomme « critic-folk » (55) :

What's a'your jargon o'your Schools,
 Your Latin names for horns an'stools?
 If honest Nature made you *fools*,
 What sairs° your Grammers? (61-4) °says

Dans ce poème, la polémique est frontale ; Burns passe du dialogue avec son ami au dialogue avec les critiques, et le ton ressortit aussi bien de l'affront que de l'affrontement :

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

L'acquisition du savoir est un processus d'acculturation non pas anti-naturel, en ce qu'il semble justement rapprocher de la condition animale que celle-ci avait pour but de transcender, mais anti-humain :

A set o'dull, conceited Hashes° °dunderheads/fools
 Confuse their brains in *College-Classes!*
 They gang° in Stirks, and *come out Asses* (67-9) °go

LE REBOND CRÉATIF

Au vu de ces poèmes, ce que l'on constate, c'est qu'à une situation initiale de mélancolie, et une fois que la bile a bouilli, succède une

colère virulente, cinglante, violente. La rage n'est pas l'apanage des critiques; en effet, elle accompagne le rebond créatif du poète qui désespérait. Cet enchaînement n'est nulle part mieux illustré que dans le poème « The Vision ». Dans la quatrième strophe du premier *duan*, le poète se décrit aux abois, en proie aux doutes les plus profonds quant à ses capacités poétiques :

All in this mottie^o, misty clime, ^odusty
 I backward mus'd on wasted time,
 How I had spent my *youthfu'prime*,
 An'done nae thing,
 But stringing blethers^o up in rhyme,^ononsense stories
 For fools to sing. (19-24)

Dans cette posture mélancolique, ne faudrait-il pas entendre dans le verbe « mus'd » (20), qui signale une rêverie poétique, une prémonition de la muse? Suivant peut-être un processus psychologique décrit par Julia Kristeva³⁸, le poète retrouve confiance et énergie grâce à l'apparition de la muse Coila, qui explique à son protégé les raisons qu'il a d'espérer et d'entreprendre :

And when the bard, or hoary sage,
 Charm or instruct the future age,
 They bind the wild poetic rage
 In energy (« Duan Second », 31-4)

« The wild poetic rage »... Y a-t-il pour Burns de stimulants plus puissants à sa verve poétique que la mélancolie? Les deux sont indissolublement liés, comme il le remarque dans « From Esopus to Maria » où il met directement en relation le “spleen” et la colère, exprimée par l'image d'un venin : « Burns'venom, when / He dips in gall unmix'd his eager pen, / And pours his vengeance in the burning line » (49-51). Il joue avec le sens du patronyme dont il avait fixé l'orthographe³⁹ : « Burns / burning ». Si la mélancolie peut parfois être une pose chez Burns, elle demeure rarement en l'état : son métabolisme de poète s'échauffe et reprend le dessus pour dénoncer les forces oppressives et aliénantes : la corruption politique qui crée et entretient les inégalités, l'hypocrisie religieuse, l'intelligentsia trop sûre d'elle... Mais voir en Burns un simple râleur — un poseur, à nouveau — serait une nouvelle erreur ; ses nombreuses prises de position, en tant que poète, journaliste, correspondant et citoyen forment une unité et pointent toutes dans le même sens, une empathie avec l'humanité, avec ses souffrances, et un souci altruiste, que Dominique Noguez repère dans sa conclusion sur les caractéristiques de l'humour rouge : « Il y a donc humour rouge dès qu'il y a volonté d'intervenir, d'amender, de

réformer — dès lors aussi que l'auteur de l'humour ne s'estime pas au-dessus de ce dont il parle mais qu'il prend part au succès d'une cause, généralement *éclairée*, marquée si peu que ce soit par quelque chose comme une incoercible *philanthropie* »⁴⁰.

La littérature est faite d'indignations célèbres, depuis le mordant des *Satires* de Juvénal jusqu'à Jonathan Swift (dont la devise était « *salva indignatio* ») et Alexander Pope, l'auteur de *The Dunciad*. L'époque romantique, avec William Blake (notamment « Holy Thursday » dans *Songs of Experience*), Byron (« Scotch Bards and English Reviewers »), ou plus tard en France avec Victor Hugo (*Napoléon le Petit* et *Les Châtiments*), est riche en poèmes frémissants d'une rage contrôlée. Burns prend sa place dans ce panthéon des poètes colériques, en anticipant sur un cri qui est toujours d'actualité aujourd'hui : « Indignez-vous ! »⁴¹. Plus d'un être humain du XXI^e siècle revenu à son époque, et vivant dans ses conditions historico-sociales, serait sans doute bien plus mélancolique que lui, sans être aussi créatif. Quant à Burns lui-même, s'il est mélancolique, ce serait « par surabondance d'humanité » — la marque d'une humanité « certes non pas triomphante, mais subtile, combative et créatrice »⁴².

NOTES

1. Flaubert, 1998, 480.
2. Cité dans Clair, 2005, 130.
3. Lettre à John Moore du 2 août 1787, 1 : 133.
4. Cité dans Pollock, 2001, 25.
5. Bonnefoy, cité dans Clair, 2005, 16.
6. Wilson-Costa, 2006, 1 et 2 pour cette citation et la suivante.
7. Lettre à John Moore du 2 août 1787 (*Letters* 1 : 137).
8. Lettre à Robert Aiken d'août 1789 (*Letters* 1 : 432).
9. Pomarède, dans Clair, 2005, 318.
10. Lettre à Mrs Dunlop du 13 décembre 1789 (*Letters* 1 : 456).
11. Lettre à John Kennedy du 20 avril 1786 (*Letters* 1 h 32).
12. Lettre à John Whitefoord du 1^{er} décembre 1786 (*Letters* 1 : 68).
13. Lettre à Helen Craik du 9 août 1790 (*Letters* 2 h 46-7).
14. Lettre à John Beugo du 9 septembre 1788 (*Letters* 1 : 311-2).
15. Cité dans Low, 1974, 421.
16. Lettre à John Moore du 2 août 1787 (*Letters* 1 : 137).
17. Hersant, dans Clair, 2005, 112-8.
18. Kristeva, 1987, 15. Dès 1917, dans « Deuil et mélancolie », Freud (1968) avait repéré le renversement de la mélancolie en son contraire, qu'il désignait sous le terme de « manie » (162), tout en remarquant que le fondement des plaintes du mélancolique étaient souvent des accusations (154).

19. Voir en effet Hersant, 2005, 117 et Kristeva, 1987, 112.
20. Starobinski, dans Clair, 2005, 25.
21. Lettre du 18 juin 1787 à William Nicol (*Letters* 1 : 123).
22. « Give me a spirit like my favourite hero, Milton's Satan » (lettre du 11 juin 1787 à James Smith, *Letters* 1 : 121). Citons aussi « Address of Beelzebub », écrit en 1786, mais publié en 1818. Dans ce poème, Burns ne se fait pas l'avocat du diable, mais fait du diable l'avocat. Il déploie une ironie sauvage en feignant d'adopter le point de vue indigné de l'adversaire. Dominique Noguez rappelle en ce sens que « l'humour noir n'est jamais dépourvu d'arrière-pensées dystéléologiques » (Noguez, 2000, 153). Burns prend littéralement « le parti du diable », en adoptant le point de vue de Belzébuth dans ce monologue dramatique avant la lettre, pour dénoncer la politique de détention de 500 paysans menée par le marquis de Breadalbane.
23. Noguez, 2000, 160.
24. Dans Noble & Hogg, 2001, 516.
25. Noguez, 2000, 161.
26. Cité dans Noble & Hogg, 2001, xxxiii.
27. Lettre à John Moore du 2 août 1787 (*Letters* 1 : 139).
28. Cité dans Low, 1974, 181.
29. Lettre à John Moore du 2 août 1787 (*Letters* 1 : 141).
30. Lettre à Mrs Dunlop du 16 août 1788 (*Letters* 1 : 306).
31. Le prophète Isaïe, dans *The Marriage of Heaven and Hell* (« A Memorable Fancy »), écrit sous l'impulsion de ce sentiment : « as I was then perswaded, & remain confirm'd, that the voice of honest indignation is the voice of God, I cared not for consequences but wrote ».
32. Noguez, 2000, 162.
33. Cité dans Noble & Hogg, 2001, xxxiii.
34. Lettre à John Moore du 2 août 1787 (*Letters* 1 : 136).
35. Lettre à George Thomson du 25 juin 1793 (*Letters* 2 : 217).
36. Lettre à Mrs Dunlop du 6 décembre 1792 (*Letters* 2 : 166).
37. L'image de Burns anticipe d'un lustre le célèbre : « we murder to dissect » de Wordsworth dans « The Tables Turned » (*Lyrical Ballads*, 1798), et l'on sait l'influence que Burns eut sur ce dernier.
38. Selon Julia Kristeva (1987), c'est par le langage que le dépressif sort de la défaillance symbolique (48-9), et notamment par la reconnaissance narcissique et l'idéalisation, définie comme un « ancrage de la dimension symbolique, ce qui équivaut à une nouvelle acquisition de la communication en tant que paramètre du désir et du conflit, jusqu'à la haine ». Dans la « dynamique de sublimation », Kristeva accorde une place privilégiée à la figure de l'allégorie (111), qui confère un « plaisir signifiant au signifiant perdu » (113), « une jubilation résurrectionnelle » (et peut-être insurrectionnelle) : « la jouissance mélancolique ». L'allégorie a une fonction didactique, et propose « l'abri d'un idéal » (115).
39. Le nom de son père William est orthographié Burnes jusqu'en 1786.
40. Noguez, 2000, 165.

41. En témoigne le succès du livre de Stéphane Hessel, paru en 2010.

42. Kristeva, 1987, 17 et 32.

BIBLIOGRAPHIE

BLAKE, William. *Blake's Poetry and Design*. London, Norton, 1979.

BOYER-WEINMANN, Martine et Jean-Pierre MARTIN (sous la direction de). *Colères d'écrivains*. Paris, Cécile Defaut, 2009.

BROWN, Raymond L. *Robert Burns's Commonplace Book*. East Ardsley, S. R. Publishers, 1969.

BURNS, Robert. *The Canongate Burns*. Edinburgh, Canongate, 2001.

CLAIR, Jean (éd.). *Mélancolie. Génie et folie en Occident*. Paris, Gallimard, 2005.

FLAUBERT, Gustave. *Correspondance*. Paris, Gallimard, 1998.

FREUD, Sigmund. *Métopsychoanalyse*. Paris, Gallimard, 1968.

HESSEL, Stéphane. *Indignez-vous !* Montpellier, Indigène Éditions, 2010.

KRISTEVA, Julia. *Soleil Noir*. Paris, Gallimard, 1987.

LOW, Donald. (ed.). *Robert Burns. The Critical Heritage*. London, Routledge, 1974.

NOGUEZ, Dominique. *L'arc-en-ciel des humours*. Paris, Librairie Générale Française, 2000.

POLLOCK, Jonathan. *Qu'est-ce que l'humour ?* Paris, Klincksieck, 2001.

PORÉE, Marc. « 'Famous laughin': poésie et humour dans l'œuvre de Robert Burns » . *Études Anglaises*, 57.4 (2004) 408-420.

ROSS ROY, G. (ed.). *The Letters of Robert Burns*. Oxford, Oxford University Press, 1985. (2 vol.) [Letters]

SACKS, Peter. *The English Elegy: Studies in the Genre from Spenser to Yeats*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1985.

WILSON-COSTA, Karyn. « The Poetry of Robert Burns: "A Melancholy not unallied to Mirth." » , *E-rea*, 4.1 (2006) [en ligne], <http://erea.revues.org/index303.html>. Consulté le 25 janvier 2012.

WORDSWORTH, William & COLERIDGE, Samuel. *Lyrical Ballads*. London, Routledge, 2005.