



L'‘arse’ poetica de Robert Burns

Yann Tholoniât

► **To cite this version:**

Yann Tholoniât. L'‘arse’ poetica de Robert Burns. *Etudes Anglaises*, 2019, 72 (1), pp.68-82. hal-02900265

HAL Id: hal-02900265

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02900265>

Submitted on 15 Jul 2020

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.

« L'‘arse’ *poetica* de Robert Burns »

YANN THOLONIAT

Université de Lorraine (Metz)

« L'‘arse’ *poetica* de Robert Burns »

Robert Burns choque délibérément le bon goût de ses lecteurs en parlant régulièrement des fesses dans ses poèmes et ses chansons. Cet article a pour but de montrer, d'abord, que loin d'être unique en son genre, Burns s'inscrit dans une longue tradition littéraire parfois occultée. Le derrière représente métonymiquement le bas-ventre et plus généralement les fluides corporels. Les références scatologiques dans le corpus burnisien ont pour but de déstabiliser les hiérarchies sociales, et de proposer une critique carnavalesque des sphères aristocratiques, religieuses, scientifiques et littéraires. Par-delà cette remise en question des conventions sociales, ce que Burns cherche à mettre en avant dans son ‘arse’ *poetica*, c'est de remettre l'humain dans le monde.

“Robert Burns’s ‘arse’ *poetica*”

Robert Burns deliberately chooses to provoke his readers' tastes by mentioning the bottom in his poems and songs on a regular basis. This article aims to show, first, that, far from being a maverick, Burns is the inheritor of a long, sometimes forgotten literary tradition. The behind metonymically stands for the lower belly and more generally for bodily fluids. Within the Burns corpus, scatological references go to unsettle social hierarchies, and to offer a carnivalesque critique of the aristocratic, religious, scientific and literary realms. Beyond the undermining of social conventions, Burns's agenda in his ‘arse’ *poetica* is to put forward the humane dimension of mankind.

« L'‘arse’ *poetica* de Robert Burns »

Robert Burns choque délibérément le bon goût de ses lecteurs en parlant régulièrement des fesses dans ses poèmes et ses chansons. Cet article a pour but de montrer, d'abord, que loin d'être unique en son genre, Burns s'inscrit dans une longue tradition littéraire parfois occultée. Le derrière représente métonymiquement le bas-ventre et plus généralement les fluides corporels. Les références scatologiques dans le corpus burnisien ont pour but de déstabiliser les hiérarchies sociales, et de proposer une critique carnavalesque des sphères aristocratiques, religieuses, scientifiques et littéraires. Par-delà cette remise en question des

conventions sociales, ce que Burns cherche à mettre en avant dans son ‘*arse*’ *poetica*, c’est de remettre l’humain dans le monde.

“Robert Burns’s ‘*arse*’ *poetica*”

Robert Burns deliberately chooses to provoke his readers’ tastes by mentioning the bottom in his poems and songs on a regular basis. This article aims to show, first, that, far from being a maverick, Burns is the inheritor of a long, sometimes forgotten literary tradition. The behind metonymically stands for the lower belly and more generally for bodily fluids. Within the Burns corpus, scatological references go to unsettle social hierarchies, and to offer a carnivalesque critique of the aristocratic, religious, scientific and literary realms. Beyond the undermining of social conventions, Burns’s agenda in his ‘*arse*’ *poetica* is to put forward the humane dimension of mankind.

*

**

Un poète ayant laissé échapper un gaz intestinal dans une assemblée chercha à camoufler sa mésaventure en faisant craquer la chaise sur laquelle il était assis [...]. Une dame spirituelle, qui n’était pas dupe, lui dit : « Vos efforts sont vains, vous ne trouverez pas l’autre rime » (Moncelet 65).

Sociologues et historiens (Bourdieu, Bologna) ont depuis longtemps maintenant montré la relativité des jugements de goût, notamment à travers l’histoire, le pays étudié, ou encore le milieu social. Pourtant le cas de Robert Burns, au sein du canon des poètes de la période romantique, demeure problématique de par son intérêt pour les sujets sexuels et

scatologiques. C'est pourquoi voir en Burns un poète qui appartient à la sphère romantique fait pour certains¹ – souvent anglais – encore question aujourd'hui. Témoin de ce phénomène, Robert Crawford qui, dans sa biographie du poète, insiste pour le saluer comme « le premier des Romantiques », tout en insistant sur la résistance du monde universitaire à le reconnaître comme tel². On remarquera que le club très fermé des « Big Six », avec Blake, Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley et Keats est au final un club très anglais... Certes, George Byron a des origines écossaises, comme Burns, mais c'est un aristocrate : plus d'un ouvrage remplace son prénom par son titre en le désignant comme Lord Byron. Si l'on observe les dates, Robert Burns, né en 1759, est plus jeune que Blake né en 1757, et tous deux ont connu l'émancipation des États-Unis et la Révolution française, ils ont vibré avec ces événements qui ont marqué leur œuvre, et celles des autres poètes romantiques. Burns a pratiquement fait l'objet d'un culte auprès de Wordsworth, Coleridge et Keats, tandis que Byron et Shelley ont aussi exprimé leur grande admiration envers lui ; il est aussi à l'origine de nombreuses valeurs romantiques exposées dans la préface aux *Lyrical Ballads* de 1800 (Tholoniati 2010). Si bien que, lorsqu'on se demande si Burns appartient aux canons romantiques, c'est bien, comme le dit Bourdieu (10), « l'interrogation même qu'il faut interroger ». Toutefois, force est de constater que Robert Burns demeure globalement l'objet d'une marginalisation tenace auprès des universitaires au sud de la Tweed, car il est Écossais, paysan (« Heaven-taught ploughman », selon le mot d'Henry Mackenzie), jacobite, et jacobin : comment peut-on songer à faire d'un tel personnage un représentant éminent du romantisme britannique ? De plus, ce poète-paysan, en s'inscrivant dans l'engouement croissant pour les cultures populaires régionales tout au long du XVIIIe siècle (McCalman 214-222), a choisi d'écrire en

¹ Par exemple, *Romantic Poetry. An Annotated Anthology* (O'Neill & Mahoney 2008) ne contient pas un seul poème de Robert Burns.

² « Burns was in several ways the first of the English-speaking world's great Romantic poets » (5), écrit Crawford, tout en déplorant : « but globally class-room taste for his work is limited. The problem lies with institutional academia » (8).

dialecte écossais (*Poems, Chiefly in the Scottish Dialect*, 1786), et d'inclure dans ses recueils des chansons (alors au plus bas de la hiérarchie des genres littéraires [Davis, Duncan & Sorensen 188-203 ; Tholoniati 2007]). Enfin, son œuvre contient fréquemment des sujets considérés comme populaires, voire vulgaires. Burns avait bien sûr conscience de choquer les bien-pensants, et c'est pourquoi il conviendrait de prêter attention à ces sujets souvent considérés comme indignes d'intérêt. Avec le recueil *The Merry Muses of Caledonia* (1959) notamment – dont certes tous les poèmes ne sont pas de Burns – la mise en scène de la sexualité burnside a commencé à être étudiée (Wilson-Costa). Il est temps à présent d'analyser un sujet encore tabou de l'œuvre poétique de Robert Burns : les fesses et les manifestations scatologiques. Il s'agit de remettre le derrière devant, et de se demander pourquoi Burns parade cette zone si particulière de l'anatomie humaine de poème en chanson, en rappelant, avec Bourdieu, que « l'art et la consommation artistique sont prédisposés à remplir, qu'on le veuille ou non, qu'on le sache ou non, une fonction de légitimation des différences sociales » (viii).

Les sujets scatologiques sont rarement étudiés, et quand une étude de ce type voit le jour, elle ne manque pas de susciter une polémique. À titre d'exemple notoire, John Middleton Murry qui, dans sa biographie de Jonathan Swift, consacra un chapitre à ce qu'il nomma la « vision excrémentielle » de l'écrivain irlandais (Murry, 1954). Cette problématique des rapports entre le physique et le poétique s'est posée avec force dans l'étude au vingtième siècle des œuvres de D. H. Lawrence et de James Joyce (ajoutons-leur Beckett, qui propose en Molloy un personnage qui tient un compte précis de ses pets), pour lesquelles certains critiques se sont émus de leur fascination pour le « cloaque ». Mais avant eux, la liste est longue, depuis Aristophane, en passant par Martial, Juvénal, Dante, Chaucer, Rabelais, Shakespeare, Swift, Sterne – pour nous arrêter avant Burns – des auteurs qui ont partagé cette vision dite « excrémentielle ». Citons rapidement, et à titre d'exemples concrets, certaines

descriptions de damnés dans l'*Enfer* de Dante (ainsi la fin du chant XXI), « The Miller's Tale » et « The Summoner's Tale » dans *The Canterbury Tales*, et la série des torcheuculs dans *Gargantua* (chapitre 13). Eric Partridge (1947) a décrypté nombre d'allusions scatologiques dans l'œuvre de Shakespeare, depuis les métaphores du vent (*The Comedy of Errors*, 3. 1. 75-76) au « Vent thy folly somewhere else » (*Twelfth Night*, 4.1.9), en incluant le « Buz buz » de Hamlet à Polonius (2.2.389). Jonathan Swift, crédité d'un *Art de méditer sur la chaise percée*, raille la science lorsqu'il évoque dans *Gulliver's Travels* l'expérience menée sur un chien dans Laputa (III, 5), et met à mal la mystique féminine lorsque, dans « The Lady's Dressing-Room » (1732), Strephton constate : « Oh! Celia, Celia, Celia shits! » Laurence Sterne utilise un pet d'âne pour se moquer de l'abbesse des Andouilletts dans *Life and Opinions of Tristram Shandy* (VII, 25). La tradition écossaise du parler leste n'est pas en reste : depuis William Dunbar (1460-1520), qui détiendrait le record du le premier auteur dont un texte imprimé contient le mot « fuck » (dans *Brash of Wowing*, 1508), en passant par les chansons grivoises des étudiants goliards, dont Robert Fergusson et les camarades des Crochallan Fencibles sont des avatars au dix-huitième siècle, jusqu'à son contemporain Tobias Smollett (dans *Humphry Clinker* par exemple, avec messieurs Ballfart et Millfart), Burns est en bonne compagnie. C'est toute l'Europe, d'ailleurs, qui voit une floraison d'écrits sur les pets et les vesses, si l'on en croit l'historien Antoine de Baecque qui, avec des titres tels que *La Foiropédie* ou *La Crépitionomie*, avance une liste impressionnante d'ouvrages parus sur le sujet des pets (in Hurtaut 19-20). De façon caractéristique, le mot « arse » est présent dans les trois premiers poèmes de l'édition de 1786 : « The Twa Dogs », « Scotch Drink » et « The Author's Earnest Cry and Prayer ». Il y a donc bien là une volonté délibérée de signaler, d'emblée, les manifestations physiques visuelles, sonores et odoriférantes du corps : en appelant un chat un chat, celui-ci pète, pisse et chie. Burns met à l'extérieur, en public, ce qui est habituellement contenu à l'intérieur, et diffusé en privé. Il parade ce qui est

caché. En évoquant « ce corps ouvert [...] mêlé au monde », qui « franchit ses propres limites » et déborde (Bakhtine 35-6), Burns développe délibérément une poésie provocante : sa muse s'aventure sur des sujets tabous, et le poète choisit de choquer le goût des représentants de la morale. C'est pourquoi cet « 'arse' *poetica* », ce corpus de poèmes inspirés par le corps, et plus spécifiquement par les fesses, est politique.

Robert Burns aime d'abord à mettre en scène les fesses dans nombre de poèmes et de chansons pour la rythmique naturelle qu'elles impriment à l'organisme. Ainsi, « There Was Twa Wives », chanson composée en 1792, combine, sur une trame qui rappelle celle d'un fabliau, un drame dont l'inéluctabilité a une origine toute physiologique :

There was twa° wives, and twa witty wives,	°two
As e'er play'd houghmagandie°,	°fornication
And they coost° oot, upon a time,	°cast/went out
Out o'er a drink o brandy;	
Up Maggie rose, and forth she goes,	
An she leaves auld° Mary flytin°,	°old, scolding
And she farted by the byre-en'°	°-end
For she was gaun° a shiten.	°going
She farted by the byre-en',	
She farted by the stable;	
And thick° and nimble were her steps	°fast
As fast as she was able:	
Till at yon dyke-back the hurly° brak°,	°diarrhoea broke
But raxin° for some dockins°,	°reaching, dock-leaves

The beans and pease cam down her thighs,

And she cackit° a' her stockins. °fouled

Traduisant cette situation d'urgence, les phonèmes onomatopéiques des flatulences et de leurs conséquences (la fricative [f] et les plosives [b, p, k] à la matérialité sonore plus concrète) émergent dès le troisième vers. Les répétitions de syntagmes (« the bye-en »), parfois anaphorique (« She farted »), transcrivent textuellement le processus physiologique qui submerge Maggie.

« Tam o' Shanter » illustre la dimension érotique du postérieur. Le héros Tam est attiré par le raffut d'une fête de sorcières. Il n'ose pas tout d'abord s'approcher :

Now *Tam*, O *Tam*! had they been queans°, °girls
 A' plump and strapping in their teens!
 Their sarks°, instead o' creeshie° flainen°, °shirts, greasie flannel
 Been snaw°-white seventeen hunder° linen! °snow, fine threaded
 Thir breeks° o' mine, my only pair, °these trousers
 That ance° were plush o' guid° blue hair, °once, good
 I wad hae gien them off my hurdies° °buttocks
 For ae blink o' the bonie burdies°! (155-8) °girls

Le locuteur qui est prêt à donner la peau des fesses (son meilleur pantalon) pour entr'apercevoir les ensorceleuses (« bewitched », 185) avec Tam. L'excitation du moment est contagieuse, et la présentation de la jolie sorcière Nanny participe d'une rhétorique du dévoilement progressif, en ce qu'elle est présente dans l'esprit de Tam bien avant qu'elle n'apparaisse à sa vue (165). Il est bien connu, depuis le kakemphaton de Corneille dans

Polyeucte, que « le désir s'accroît quand l'effet se recule » (1.1.42), et le locuteur remet toujours à plus tard la description de la particularité concrète de Nanny – une chemise très courte... *trop* courte :

Her cutty sark°, o' Paisley harn°,	°short shirt, coarse cloth
That while a lassie she had worn,	
In longitude tho' sorely scanty°,	°revealing
It was her best, and she was vauntie°. (173-6)	°proud

Le conteur laisse au lecteur le soin de tirer toutes les conséquences visuelles et dramatiques d'une telle information, et d'en imaginer les effets sur Tam... Celui-ci ayant vu ce qu'il souhaitait voir, il ne se contient plus et pousse une exclamation de joie : repéré par les sorcières qui le prennent en chasse, il ne doit sa survie qu'à la rapidité de sa monture qui perd la queue dans l'aventure.

Plus avant, la dimension érotique des fesses trouve une forme d'accomplissement dans la sodomie. Cette pratique est mentionnée métaphoriquement, mais avec emphase, dans une lettre dans laquelle Burns refuse de se faire payer sa contribution au recueil de George Thomson, *A Select Collection of Original Scottish Airs for the Voice* : « As to any remuneration, you may think my Songs either *above* or *below* price ; for they shall absolutely be the one or the other. – In the honest enthusiasm with which I embark in your undertaking, to talk of money, wages, fee, hire, &c. would be downright Sodomy of Soul ! A proof of each of the Songs that I compose or amend, I shall receive as a favour » (lettre à George Thomson du 16 septembre 1792, *Letters* 2 : 149). C'est de façon plus concrète qu'il place une scène de sexe incluant la sodomie dans « Love and Liberty » :

But hurchin° Cupid shot a shaft,	°urchin
That play'd a DAME a shavie°—	°trick
The fiddler RAK'D° her, FORE and AFT,	°had sex with
Behint° the chicken cavie°. (190-193)	°behind/hen-coop

Mais la dimension sensuelle de l'arrière-train peut aussi évoquer la familiarité et la convivialité. En effet, ventre, bas-ventre et nourriture ont des affinités évidentes, comme il apparaît dans « To a Haggis » : « Your hurdies [buttocks] like a distant hill, / Your pin wad [would] help to mend a mill / In time o' need » (8-10). La grosse saucisse est comparée à une paire de fesses flanquée d'un pénis (« pin », brochette, signifie aussi « pénis » en écossais [Corbett 67]). Il y a une grande cohésion homothétique entre le haggis, le corps de l'Écossais et l'Écosse. Du plus petit élément, le haggis, qui semble s'enfler jusqu'à incarner une portion du pays, et en résumer les valeurs principales, en passant par l'habitant qui l'ingurgite et s'approprie ses caractéristiques, chacun contient une substance compacte rayonnante de sérénité et de force, d'énergie contenue qui ne demande qu'à se répandre au-delà de ses limites. Lorsque Bakhtine étudie le corps grotesque, il note : « ce corps [...] est ouvert, inachevé, en interaction avec le monde. C'est dans le manger que ces particularités se manifestent de la manière la plus tangible et la plus concrète : le corps échappe à ses frontières », et il ajoute : « Les images du banquet sont étroitement liées à celle du corps grotesque », soulignant la corrélation entre « *la bouche grande ouverte [et] la déglutition* » liées aux images « du corps et de la reproduction (fertilité, croissance, enfantement) » ainsi qu'aux tirades scatologiques (Bakhtine 278-280). C'est ainsi que « To a Haggis » s'inscrit dans la tradition du *symposion* grotesque telle que la décrit Bakhtine (288). Afin de parfaire l'éloge hyperbolique et paradoxal d'un met populaire (qui est lui-même un composé d'abats, autrement dit de l'intérieur du corps), aux antipodes de la gastronomie raffinée (Tholoniati

2015b), le locuteur met en scène un animal aux goûts peu délicats, une truie (sans doute la cousine littéraire de « The Sow of Feeling » de Robert Fergusson), que la vue des plats français et italiens révolte :

Is there that owre^o his French *ragout* ^oover
 Or *olio* that wad staw^o a sow, ^owould satiate
 Or *fricassee* wad mak^o her spew ^omake
 Wi' perfect sconner^o, ^odisgust
 Looks down wi' sneering, scornfu' view
 On sic a dinner? (25-30)

L'oxymore « perfect sconner », soutenu et encadré par les allitérations en [p], [k] et [d] qui s'amoncellent en un entrechoc des consonnes (« ct sc »), rend le haut-le-cœur de la bête dont les goûts naturels la portent vers une nourriture plus saine, telle que, bien évidemment, le haggis... Ce souci d'un bon fonctionnement des entrailles n'est pas un sujet qui ne concernerait que le peuple ; au contraire, comme le remarque Caesar dans « The Twa Dogs », cette préoccupation est partagée par tout aristocrate qui prend soin de sa ligne : « [He] bowses drumlie [drinks muddy] *German-water*, / To mak himsel look fair an' fatter » (165-6).

Ces procédés, chez Burns, qui consistent à mettre le ventre et les fesses à l'honneur, n'ont pas seulement un usage dramatique, mais bel et bien, de par leur dimension carnavalesque, un usage politique. Depuis le Moyen-Âge, comme l'a montré Bakhtine, la vie officielle et celle du carnaval coexistent « comme les deux côtés d'une page », et les drames de la vie corporelle sont fréquemment mis en scène (Bakhtine 96-103). Norbert Elias (1973) a montré que « la civilisation des mœurs » commençait dès le Moyen-Âge, notamment avec le *De Civilitate* d'Érasme, et que le dix-huitième siècle représentait une période charnière dans

cette évolution. En effet, selon Peter Sloterdijk, « l'*Aufklärung*, qui tend vers la réification et l'objectivation du savoir, fait taire le monde de la physiognomie » (Sloterdijk 184), et participe d'un processus de censure des manifestations physiques naturelles. Dans ce contexte, peut-être faudrait-il alors relativiser la provocation de Burns, si l'on en juge par certaines productions du XVIII^e siècle³, et l'on pourrait dire avec Dominique Delmaire que ces images concrètes du corps, proposées au moyen de termes écossais concrets, de procédés d'ironie et surtout d'auto-ironie, dégonflent l'enflure sentimentale qui menace certains poèmes. Or Burns ne fait pas que jouer avec les valeurs sentimentales du XVIII^e siècle : il évoque avec insistance les organes et le corps avec ses fluides et ses humeurs, quand bien même « [les penseurs sérieux] se refusent à supposer un sens producteur de vérité dans une telle manifestation [corporelle] » (Sloterdijk 196). Burns aime à trancher avec le sentimentalisme contemporain, et il est fréquemment enclin à manifester un brin de « *countra wit* » (« Epistle to James Smith », 36), à la manière de Hamlet lorsqu'il taquine Ophélie : « Do you think I meant country matters ? » (*Hamlet*, 3. 2. 115), par référence au jeu de mot populaire sur la première syllabe (« cunt »). Cette insistance de Robert Burns sur le corps et notamment sur

³ À l'époque de Burns, en France, on rapporte ce genre d'anecdotes : « Suite à un échappement royal de pets issus du postérieur de Louis XVI en train de marcher rapidement dans un couloir, le marquis de Bièvre commenta : "Bonne nouvelle ! Des bruits de paix courent à Versailles !" À cette époque, en effet [en 1778], on craignait la guerre. Un seigneur reprit la balle spirituelle au bond et ajouta : "Et vraiment, ils n'ont pas lieu sans fondement" » (Moncelet 142). Rousseau, au livre II des *Confessions*, a le souci de nous dépeindre l'agonie d'une femme qui lui est chère avec les précisions suivantes : « Sa mort fut celle d'une sage. [Elle] ne cessa de s'entretenir paisiblement avec tout le monde. Enfin, ne parlant plus, et déjà dans les combats de l'agonie, elle fit un gros pet. "Bon ! dit-elle en se retournant, femme qui pète n'est pas morte." Ce furent les derniers mots qu'elle prononça » (Rousseau 1973, 124) : cette Socrate femme distille une sagesse différente de celle du protagoniste dans le *Phédon*. Le septième chapitre du conte de Voltaire « Les oreilles du comte de Chesterfield » (1775) donne des informations abondantes sur la manière dont la défécation est « le premier mobile de toutes les actions des hommes » (Voltaire 482).

ses zones les plus dépourvues de spiritualité que sont les fesses est une manière de s'attaquer à plusieurs piliers de la société.

Une des cibles du poète écossais est d'abord la science. « *Death and Dr Hornbook* » évoque différents aspects du corps grotesque et humoral. Dès le début, le locuteur pose une question audacieuse à l'inconnu qui s'approche : « “Guid-eeen [evening],” quo' I ; “Friend! hae ye been mawin [having sex], / When ither folk are busy sawin [sowing] !” » (43-4). Cet inconnu, c'est la Mort, qui se plaint amèrement d'avoir un rival en la personne du Docteur Hornbook :

“See, here’s a scythe, an’ there’s a dart,
 They hae° pierc’d monie a gallant heart°; °have, many
 But Doctor *Hornbook*, wi’ his art
 An’ cursed skill,
 Has made them baith° no worth a fart, °both
 Damn’d haet° they’ll kill! (85-90) °damn all

L'apothicaire, par les soins qu'il prodigue aux gens, fait plus de victimes que la Mort elle-même. Pour effrayante qu'elle soit habituellement, la Mort exprime ici son dépit dans un registre à la fois noble et populaire, ce qui la rend quelque peu ridicule. La strophe commence sur un registre élevé, évoquant des instruments rituels qui suscitent habituellement de l'effroi, accompagnés d'une expression noble : « gallant heart ». Le registre évolue, passant par l'imprécation (« cursed ») ; « gallant heart », et « art » en viennent à rimer avec « fart », associant le spirituel à une manifestation corporelle qui symbolise le ridicule, l'inanité et la vanité. Les exclamations de la Mort s'inscrivent dans le genre écossais du *flyting*, ces chapelets d'insultes hyperboliques, dans ce cas en dessous de la ceinture : « Deil mak his

king's-hood in a spleuchan! [make his scrotum in a tobacco-pouch] » (80). La médecine, au Moyen-Âge et encore au dix-huitième siècle, traitait les humeurs du corps humain, et relevait encore, sous de nombreux aspects, de la magie. Comme le note Bakhtine, « l'urine et les autres déjections (excréments, vomissements, sueur) avaient dans l'ancienne médecine un second rapport avec la vie et la mort (en plus du lien déjà expliqué avec le "bas" corporel et la terre) » (182). Alchimie et excréments avaient en effet partie liée (Allen 98), et c'est bien ainsi que la Mort décrit les pratiques du docteur Hornbook⁴ :

“Ev’n them he canna° get attended,	°cannot
Altho’ their face he ne’er had kend° it,	°known
Just shit in a kail-blade°, an’ sent it,	°cabbage-leaf
As soon’s he smells ‘t,	
Baith° their disease, and what will mend it,	°both
At once he tells ‘t. (109-114)	

⁴ Le *Tiers-Livre* propose une démonstration de divination par les étrons (Rabelais 1997a, 270), tandis que *Le Quart Livre* évoque le fait que les déjections animales entrent dans la composition de certains remèdes décrits par Galien (Rabelais 1997b, 128). L'uroscopie était aussi une pratique fréquente de diagnostic (Moulinier-Brogi), et Hornbook utilise : « *Urinus spiritus* of capons » (128). Au XVIII^e siècle, Rousseau rappelle le lien qui existe entre médecine humorale et phytothérapie : « Arrêtez-vous dans une prairie émaillée à examiner successivement les fleurs dont elle brille, ceux qui vous verront faire, vous prenant pour un frater, vous demanderont des herbes pour guérir la rogne des enfants, la gale des hommes ou la morve des chevaux » (Rousseau 1983, 110). Il ajoute : « Ces idées médicinales ne sont assurément guère propres à rendre agréable l'étude de la botanique, elles flétrissent l'émail des prés, l'éclat des fleurs, dessèchent la fraîcheur des bocages, rendent la verdure et les ombrages insipides et dégoûtants ; toutes ces structures charmantes et gracieuses intéressent fort peu quiconque ne veut que piler tout cela dans un mortier, et l'on n'ira pas chercher des guirlandes pour les bergères parmi des herbes pour les lavements » (111). Sur les rapports entre Burns et Rousseau, voir Tholoniati 2015a.

Les détails et les termes concrets et écossais (scandés par les [k] : « canna, kend, kail »), le rythme binaire des vers 111 et 113, qui transposent la démarche scientifique, la promptitude dans l'élaboration du diagnostic (« as soon's », « baith », « at once »), tout concourt à produire une strophe pleine d'alacrité. La Mort entreprend de donner des exemples précis du « succès » de cet apothicaire autodidacte, qui soigne tellement bien ses malades que tous meurent rapidement guéris... Parmi les patients de Hornbook, Burns remarque un nobliau et prend un malin plaisir à rappeler que les aristocrates ne sont pas d'essence divine : « A country Laird had ta'en the batts [colic], / Or some curmurring [commotion] in his guts » (157-8) : il n'y a pas que la Mort et le pharmacien qui sont moqués : ce sont toutes les élites qui sont désacralisées.

En effet, selon Peter Sloterdijk (193), « le cul est le plébéien, le démocrate de base et le cosmopolite parmi les parties du corps ». C'est une intuition que partage Burns, qui la met en scène dans « The Twa Dogs ». Le cosmopolitisme des deux amis chiens est affiché : Caesar n'est pas un chien écossais (« he was nane o' Scotland's dogs », 10), et tout en étant « gentleman an' scholar » (14), il n'éprouve aucune aversion pour les chiens de plus humble extraction comme Luath, « a ploughman's collie » (23). Le locuteur décrit avec tendresse et précision l'énergie canine du chien en pleine possession de ses moyens : « His gawsie [fine] tail, wi' upward curl, / Hung owre his hurdies [buttocks] wi' a swirl » (35-6) : « le cul voit le monde d'en bas, il a une image plébéienne, populaire, réaliste » (Sloterdijk 194). Cette allusion à l'arrière-train de Luath sert de transition à Burns pour réaffirmer l'égalité entre les deux chiens, tout en lançant le dialogue :

[...] tir'd at last wit' monie^o a farce, ^omany

They sat them down upon their arse,

An' there began a lang digression
 About the *lords o' the creation*. (43-6)

Les chiens évoquent les différentes classes sociales, les opposant non seulement selon les réalités, mais aussi selon les clichés. Ils les observent d'un point de vue démocratique, en soulignant les scandales du monde dans lequel ils vivent, car, comme l'écrit Sloterdijk, « sans problème, le cul surmonte toutes les frontières, à la différence de la tête, à qui importent beaucoup les frontières et les propriétés » (Sloterdijk 193). « *The Twa Dogs* » est encore d'un bon enseignement sur les fonctions dramatiques de l'urine dans la poésie de Burns :

But though he was o' high degree,	
The fient° a pride, nae° pride had he;	°fiend, no
But wad hae° spent an hour caressin,	°would have
Ev'n wi' a Tinkler-gipseyo's messin:	°mongrel
At Kirk° or Market, Mill or Smiddie°,	°church / smithy
Nae tawtied tyke°, tho' e'er sae duddie°,	°matted cur, so ragged
But he wad stan't°, as glad to see him,	°would have stood
An' stroan't° on stanes° an' hillocks wi' him. (15-22)	°pissed on stones

Sans préjugé de classe, Caesar urine avec les vagabonds. Comme le remarque McIlvanney : « The humour of this passage lies in the conceit by which pissing in public becomes an index of the civilised mind, free from narrow prejudice » (75). De façon similaire, Burns renverse les perspectives dans « *To a Louse* ». Dans ce poème, le locuteur prétend rétablir les convenances que les cabrioles du pou sur la poitrine de la belle paraissent mépriser, en menaçant l'insecte parasite d'une fessée :

My sooth! right bauld° ye set your nose out,	°bold
As plump an' grey as ony groset°:	°any gooseberry
O for some rank, mercurial° rozet°,	°mercury pasted rosin
Or fell, red smeddum°,	°deadly powder
I'd gie° you sic° a hearty dose o't,	°give, such
Wad° dress your droddum°. (25-30)	°would, backside

Ce faisant, le locuteur outrepassé les convenances lexicalement : il mentionne les fesses du pou au moyen d'un terme argotique (« droddum »). Autrement dit, il personnifie le pou (en lui adjoignant d'ailleurs un nez au vers 25) et, par ce procédé même (auquel s'ajoute l'allitération en [d], évoquant par anticipation le bruit de la fessée), il fait un gros plan, pour l'imagination du lecteur, sur un organe en réalité inexistant. Ce poème, plus complexe qu'il n'y paraît, de par le jeu de regards qui implique une relativité des points de vue, tourne en dérision non seulement Jenny, mais aussi tout sentiment de supériorité chez les « unco good ».

La portée politique du bas-ventre et de ses manifestations scatologiques ne laisse pas la religion en reste. Anticipant Robert Browning et ses monologues dramatiques, Burns, dans « Holy Wille's Prayer », met en scène un Ancien, représentant de l'église calviniste. Celui-ci révèle, par un brusque changement de niveau de langue au cours dans sa prière du soir, combien ses prétentions religieuses ne sont qu'un simple vernis social. Opposé à un dénommé Aiken dont il a peur, Holy Willie avoue ne plus avoir contrôlé ses sphincters :

O Lord my God, that glib-tongu'd Aiken,
My very heart an' soul are quakin',

To think how we stood, sweatin', shakin',
 An' pissed wi' dread (85-88)

Sa réaction corporelle est à la fois un symptôme de peur, et un symbole de couardise foncière. Il y a là une mise en abyme dramatique du personnage : outre la confession, son corps révèle aussi, et malgré lui, son identité profonde, lâche et hypocrite. Un procédé similaire est utilisé dans « The Kirk's Alarm » pour railler, et rayer, d'une expression, la suffisance et l'importance auto-proclamées d'un prédicateur :

Rumble John, Rumble John, mount the steps with a groan,
 Cry, the BOOK is with heresy cramm'd;
 Then lug^o out your ladle, deal brimstone like aidle^o, ^opull, cow's piss
 And roar ev'ry note of the DAMN'D, &c. (22-5)

De façon plus provocante, Burns entreprend une critique de la poésie par l'évocation des fesses. Dans « Ode to Spring », Burns choisit de parodier le genre de la pastorale. Dans une lettre à George Thomson de janvier 1795, il se plaint du ressassement des poètes au sujet du printemps : « For these three thousand years we poetic folks have been describing the spring [...] ; and, as the spring continues the same, there must soon be a sameness in the imagery » (*Letters*, 2, 335-6). Il décide donc de reprendre les éléments traditionnels tels que : « the verdant fields,—the budding flowers,—the chrystal streams,—melody of the groves,— & a love-story into the bargain & yet be original », mais en ajoutant au beau milieu du paysage le cul de Damon (« Damon's arse », 16). Celui-ci fonctionne d'abord comme une métonymie de l'homme tout concentré dans son activité, de façon métronomique. Mais il

fonctionne aussi comme un euphémisme de l'acte sexuel, qui s'intègre tout d'abord élégamment dans la musique aérienne produite par les oiseaux :

First, wi' the thrush, his thrust & push
 Had compass large & long, Sir;
 The blackbird next, his tuneful text,
 Was bolder, clear & strong, Sir:
 The linnet's lay came then in play,
 An the lark that soar'd aboon°, Sir; °above
 Till Damon, fierce, mistim'd his arse,
 An' fucked quite out o' tune, Sir.— (17-24)

Le rire final ne provient pas vraiment de la logique, classique depuis que Bergson l'a mise en évidence, d'une mécanique plaquée sur du vivant. Il s'agit plutôt du contraire : tandis que les chants des oiseaux suivent la mesure, ou le mètre, initialement donnée, le postérieur de Damon s'émancipe pour suivre sa propre rythmique. C'est du vivant qui outrepassa la mécanique, offrant ainsi, de façon à la fois concrète et imagée, une illustration de l'opposition entre mètre et rythme.

Une telle célébration du corps et de ses débordements se produit dans « Scotch Drink ». Burns mêle habilement des postures épiques telle que l'invocation à la muse, et des références au boire et au manger :

On thee aft° Scotland chows° her cood°, °often, chews, cud
 In souple° scones, the wale° o' food! °soft, pick
 Or tumblin in the boiling flood

Wi' kail° an' beef; °cabbage
 But when thou pours thy strong *heart's blood*,
 There thou shines chief. (19-24)

L'éloge suprême est donné dans ce qu'il faut bien nommer un « 'arse' *poetica* » :

O *Whisky!* soul o' plays and pranks!
 Accept a *Bardie's* gratefu' thanks!
 When wanting thee, what tuneless cranks
 Are my poor verses!
 Thou comes—they rattle in their ranks,
 At ither's arses! (103-8)

L'allitération en [r], roulée à l'écossaises, aux vers 107-8, et le verbe sonore « rattle », transposent la production de rimes sur le mode corporel de la flatulence. Burns fait rimer deux mots qui appartiennent communément à deux champs lexicaux diamétralement opposés, « verses » et « arses ». La poésie prend la forme de la pétarade, d'un feu d'artifice de rimes (d)étonnantes (« pranks / thanks / cranks / ranks »). Burns montre dans plusieurs poèmes la parole poétique réduite à une inanité sonore au moyen de la vessie (« blether », ou « blather »). Dans « *The Vision* », le poète se décrit : « stringing blethers up in rhyme, / For fools to sing » (5-6 ; voir aussi, « *Second Epistle to John Lapraik* » : « I shall scribble down some blether », 41 et « *Tam Samson's Elegy* », 72), réduisant sa poésie à un *flatus vocis* (« a voice-fart », selon Allen 157-160). Il s'agit là de désenfler un discours qui se prendrait trop au sérieux, ou qui serait trop orné, comme celui de la brebis Mailie qui, au terme de son agonie, fait don de sa vessie à Hughoc (« *The Death and Dying Words of Poor Mailie* », 64).

Dans « On a Scotch Bard Gone to the West Indies », le départ précipité du locuteur chagrine toutes les femmes du village. La figure du barde est évoquée dans sa dimension corporelle : « he was gleg as onie wumble [keen-eyed as any gimlet (phallus)] » (23), « So, row't his hurdies [buttocks] in a hammock » (41). Le terme à la fois métaphorique et hypocoristique de « gimlet », le terme écossais familier de « hurdies » donnent un tour comique à cette fausse élégie dans laquelle la sentimentalité de la situation bien connue (« l'adieu », « l'appel du large ») est systématiquement battue en brèche et rabattue sur la sensualité compulsive du barde. Enfin, l'évocation du cul joue un rôle dramatique multiple dans « The Author's Earnest Cry and Prayer ». Le locuteur entend dénoncer une loi qui favorise la bière anglaise au détriment du whisky écossais (le « Wash Act » de 1784). Sous l'effet de l'indignation, sa muse s'est trop époumonée : « Alas! my roupet [husky] *Muse* is haerse! [hoarse] » (7). Elle est effondrée :

Your Honors' hearts wi' grief 'twad° pierce,	°it would
To see her sittan° on her arse	°sitting
Low i' the dust,	
And scriechan° out prosaic verse,	°screeching
An' like to burst°! (8-12)	°burst

Qu'elle soit assise à même le sol est à la fois un symptôme d'épuisement et de prostration, et un symbole de désolation et de déchéance. « Sittin on her arse » rime à nouveau avec « verse », et les vers sont « prosaïques » (11), l'oxymore « prosaic verse » soulignant la discorde, le chaos. Avec une grande économie de moyens, Burns lie dans cet incipit tension physique, tension psychique, et tension poétique entre lexique et sémantique élevées (« Honors, muse ») et vulgaires (« arse »). Cette tension est à son comble au vers 12 et va

s'épancher dans le discours qui suit. C'est ce que confirme le final du poème qui montre la muse écossaise se soulageant :

Scotland, my auld, respected Mither!	
Tho' whiles ye moistify your leather°,	°moisten your vagina
Till whare ye sit on craps° o' heather	°crops
Ye tine your dam° (187-190)	°lose your water

Comme les flatulences, la miction et la défécation, par l'étonnement et le scandale qu'elles produisent, définissent paradoxalement l'humain (Zizek 122). L'animal ne s'étonne pas de cette activité physiologique, il l'accomplit tout simplement. L'évocation de toutes ces fonctions naturelles contribue paradoxalement à l'humanisation de la mort dans « Death and Doctor Hornbook », du roi, du poète. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, dans la *Phénoménologie de l'Esprit* (1807), évoque ce paradoxe du corps humain pour illustrer la relativité de la conscience. Étudiant le rapport entre « la profondeur de l'esprit » et « l'ignorance de sa conscience », il en vient à conclure qu'elles sont « la même association de l'élevé et de l'humble que celle que la nature exprime naïvement chez le vivant dans la conjonction de l'organe de son sublime accomplissement, l'organe génital, et de l'organe qui permet de pisser. – Le jugement infini en tant qu'infini serait l'accomplissement de la vie se saisissant elle-même, tandis que le comportement de la conscience de la vie qui demeure dans la représentation est du même ordre que celui de l'homme qui pisse » (« Certitude et vérité de la raison » (V.A.c), Hegel 247).

La qualité la plus essentielle des poèmes et des chansons scatologiques, c'est leur caractère séditieux : ils rabaisent les puissants. Burns utilise les fesses pour s'attaquer à ses concitoyens aux tentations « holier-than-thou » : cette stratégie du burlesque dégradant

(Genette 186) est une manière quelque peu insolente d'introduire une critique sociale en rappelant, comme le fait Montaigne à la dernière page des *Essais*, que « au plus élevé trône du monde, si ne sommes-nous assis, que sus notre cul » : les « grands de ce monde », aristocrates ou prélats, sont aussi assujettis que les paysans aux besoins physiologiques élémentaires. On retrouve chez Burns l'attitude de Diogène avec Alexandre : « Une fois de plus c'est Diogène que nous rencontrons ici. Il a été le premier philosophe européen qui, au lieu de longs discours, a déféqué sur la place du marché d'Athènes. *Naturalia non sunt turpia*. Nous ne trouvons rien dans la nature, dont il faudrait avoir honte, dit-il. Nous ne trouvons une véritable bestialité et des esprits perversis que là où commencent l'arrogance de la morale et l'enchevêtrement de la culture » (Sloterdijk 196). Les manifestations corporelles sont ce réel de l'existence que la société répugne à voir en face. Elle a souvent besoin d'un écrin artistique : littérature, peinture, du moment que cet écrin serve aussi d'écran, et feigne de montrer tout en dissimulant. Burns remet le réel dans l'écrit, fait revenir le refoulé, et l'impose, comme un acte de résistance. Burns transforme l'interdit en un inter-dit, une parole qui circule *malgré tout*. Par-delà les différences de classe, l'humanité est tout une, tout unie dans ses nécessités corporelles. Pour Burns, le cul est à l'intersection de la religion et de la politique : il y a une forme d'*hubris* à vouloir s'élever au-dessus des lois de la nature : « A Man's a Man for all that ».

Bibliographie

Allen, Valerie. *On Farting. Language and Laughter in the Middle Ages*. New York : Palgrave Macmillan, 2007.

- Bakhtine, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris, Gallimard, 1970.
- Bergson, Henri. *Le rire*. Paris : Presses Universitaires de France, 2004.
- Bologne, Jean-Claude. *Histoire de la pudeur*. Paris : Hachette, 1986.
- Bourdieu, Pierre. *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Minuit, 1979.
- Burns, Robert. *The Poems and Songs of Robert Burns*. Oxford : Oxford University Press, 1968.
- Burns, Robert. *The Canongate Burns*. Edinburgh : Canongate, 2001.
- Chaucer, Geoffrey. *The Canterbury Tales*. Oxford : Oxford University Press, 1986.
- Corbett, John. *Language & Scottish Literature*. Édimbourg : Edinburgh University Press, 1997.
- Crawford, Robert. *The Bard*. Princeton : Princeton University Press, 2009.
- Davis, Leith, Ian Duncan & Janet Sorensen (ed). *Scotland and the Borders of Romanticism*. Cambridge : Cambridge University Press, 2004.
- Delmaire, Dominique. « Anti-sentimental Robert Burns ». *Cahiers du Littoral* 23 (2017) : 187-201.
- Elias, Norbert. *La Civilisation des mœurs*. Paris : Calmann-Lévy, 1973.
- Érasme. *Éloge de la folie*. Paris : GF-Flammarion, 1964.
- Genette, G. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.
- Hegel, G. W. F. *Phénoménologie de l'esprit*. Paris : Aubier, 1991.
- Hurtaut, Pierre-Nicolas-Thomas. *L'art de péter*. Paris : Payot, 2006.
- Juvénal. *Satires*. Paris : Les Belles Lettres, 2002.
- Mackay, Pauline. « 'Low, tame, and loathsome ribaldry' : Bawdry in Romantic Scotland ». *European Romantic Review*, 27.4 (2016) : 433-448.

- McCalman, Iain (ed.). *An Oxford Companion to the Romantic Age. British Culture 1776-1832*. Oxford : Oxford University Press, 1999.
- McIlvanney, Liam. *Burns the Radical. Poetry and Politics in Late Eighteenth-Century Scotland*. East Linton : Tuckwell Press, 2002.
- Moncelet, Christian. *Les répliques les plus drôles*. Paris : Le Cherche Midi, 1986.
- Moulinier-Brogi, Laurence. *L'uroscopie au Moyen Âge. « Lire dans un verre la nature de l'homme »*. Paris : Honoré Champion, 2012.
- Murry, John Middleton. *Jonathan Swift : A Critical Biography*. London : Jonathan Cape, 1954.
- O'Neill, Michael & Charles Mahoney. *Romantic Poetry. An Annotated Anthology*. Oxford : Blackwell Publishing, 2008.
- Partridge, Eric. *Shakespeare's Bawdy*. London : Routledge, 1947.
- Rabelais, François. *Gargantua*. Paris : Seuil, 1996. [1996a]
- . *Pantagruel*. Paris : Seuil, 1996. [1996b]
- . *Le Tiers-Livre*. Paris : Seuil, 1997. [1997a]
- . *Le Quart-Livre*. Paris : Seuil, 1997. [1997b]
- . François. *Le Cinquième Livre*. Paris : Seuil, 1997. [1997c]
- Ross Roy, G. (ed.). *The Letters of Robert Burns*. Oxford : Oxford University Press, 1985. (2 vol.) [*Letters*]
- Rouayrenc, Catherine. *Les gros mots*. Paris : Presses Universitaires de France, 1996.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Les Confessions*. Paris : Gallimard, 1973.
- . *Les rêveries du promeneur solitaire*. Paris : Librairie Générale Française, 1983.
- Sloterdijk, Peter. *Critique de la raison cynique*. Paris : Christian Bourgois, 1987.
- Smollett, Tobias. *The Expedition of Humphrey Clinker*. Oxford : Oxford University Press, 1984.

Swift, Jonathan. *Gulliver's Travels*. Oxford : Oxford University Press, 1994.

Tholoniât, Yann. « Robert Burns et les Romantiques ; ou, le poète et ses ménades ». *RANAM* 43 (2010) : 137-155.

—. « Jean-Jacques Rousseau and Robert Burns: Sensitive Hearts, Big Mouths ». In *Romanticism and the Philosophical Tradition*, ed. Sophie Laniel and Thomas Constantinesco. Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 2015 : 167-183. [2015a]

—. « Du haggis et du whisky : poétique et politique de l'ekphrasis chez Robert Burns ». In *Écrire l'art / Writing Art*, ed. Anne-Pascale Bruneau-Rumsey, Anne Florence Gillard-Estrada et Shannon Wells-Lassagne. Paris : Mare & Martin, 2015 : 125-137. [2015b]

Voltaire. *Zadig ou la destinée, Micromégas et autres contes*. Paris : Librairie Générale Française, 1983.

Wilson-Costa, Karyn. *Robert Burns : le poète et ses doubles*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2014.

Zizek, Slavoj. *La subjectivité à venir. Essais critiques*. Paris : Flammarion, 2006.