

## Article

---

« Lord Byron : Du Parnasse à l'Océan, errance romantique et geste sublime »

Christiane Vigouroux

*Revue de l'Université de Moncton*, 2005, p. 203-217.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/014358ar>

DOI: 10.7202/014358ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [info@erudit.org](mailto:info@erudit.org)

LORD BYRON : DU PARNASSE À L'OCÉAN, ERRANCE  
ROMANTIQUE ET GESTE SUBLIME

Christiane Vigouroux  
Société française des études byroniennes  
Paris

**Résumé**

Le sublime est à la mode . . . il l'est à Paris et chez les théoriciens, qui s'y réfèrent souvent depuis quelques années (Marin, Derrida, Lyotard et quelques autres), aussi bien qu'à Los Angeles et chez les artistes, lorsque l'un d'eux intitule 'The sublime' une récente exposition . . . . On trouverait d'autres témoignages à Berlin, Rome ou Tokyo. (Sans parler de l'usage du mot sublime dans la langue la plus courante !).

C'est Jean-Luc Nancy, que j'ai plaisir à citer, tout d'abord, introduisant son essai « l'Offrande sublime ».<sup>1</sup> « Et cette mode du sublime, ajoute-t-il, n'est pas moins ancienne que la traduction de Longin [le Pseudo Longin] par Boileau, ni que la distinction exigée par ce dernier entre le style sublime, (dont la définition relève tout entière de la rhétorique), et, pris absolument, le sublime ». Comme l'a bien vu Boileau, commente Jackie Pigeaud, citant Boileau dans sa propre traduction de Longin : « Souvent il [Longin] fait la figure qu'il enseigne, et en parlant du sublime, il est lui-même sublime » (Pigeaud 42).

Si quelque chose semble se refuser à toute analyse et même à toute définition, c'est sans doute le sublime. En effet comment définir ce qui ne peut jamais être préparé par le poète ou l'orateur, ni prévu par ceux qui lisent ou qui écoutent, ce qu'on ne produit que par une espèce de transport, ce qu'on ne sent qu'avec enthousiasme, enfin ce qui

met également hors d'eux-mêmes, et l'artiste qui compose, et la multitude qui admire. (40)

Ainsi s'exprimait La Harpe, dans son cours de littérature (1793-1803), réflexion qu'approfondit Jean-Michel Maulpoix<sup>2</sup> citant au passage T. A. Litman.<sup>3</sup>

Senti comme indéfinissable, le sublime fait figure de « trou noir » de la rhétorique. Suite à la traduction de Boileau, en 1674, du *Traité du sublime* de Longin, le sublime fit en pleine époque classique une apparition bouleversante, car il suggérait « une sorte d'idéal, mais un idéal qui s'oppose au règne de la raison et que les règles ne pouvaient garantir » (Maulpoix 240).

Lorsqu'en 2002, il introduisit l'un des essais de *Byron and Romanticism*, Jerome McGann ne s'est point trompé. Définissant la « Poésie 1780-1832 », « ce monde particulier du sublime et du beau, si vaste et si complexe que les manières de l'aborder et de s'y déplacer sont infiniment variées », il proposa, entre autres points de vue traditionnels, et avérés, de ce territoire, les *Lyrical Ballads* de Wordsworth et Coleridge, « that splendid overlook » (266).

Invités, pour ainsi dire, à un parcours en amont de ce promontoire, nous aimerions ajouter à côté des Blake, Burns, Macpherson, et d'autres, quelques poètes moins prestigieux qui, discrètement et peut-être à leur insu, ont reflété dans leurs œuvres certains aspects et thèmes du Romantisme, ses goûts et ses aspirations. Avant de revenir sur ce sujet, dans **L'Errance Romantique**, et parvenue au terme de mon introduction, il convient, me semble-t-il, de rappeler l'importance de l'essai de Edmond Burke, son « Enquête philosophique sur les Origines du Sublime et du Beau », dont Thomas Arnold avait apprécié les théories, exposées « ingénieusement et exhaustivement » (363). Alors que le sublime était l'idéal suprême, et le canon de l'esthétique classique le beau, allier indissociablement l'émotion du sublime au sentiment du terrible, et remettre en question les critères de la beauté ouvrait les voies du Romantisme. On se souvient de ce passage de la préface de *Cromwell*, où Victor Hugo tonna!<sup>4</sup>

Aux premières pages de son ouvrage sur *Wordsworth and The Sublime*, Karl Peter Mortensen, analysant la « Nature du Sublime », note que, dans la voie des changements dans la façon de voir la nature, l'Angleterre fut une devancière. Aux raisons historico-sociales qu'il donne on peut ajouter celles qu'indique Louis Cazamian, particularités du caractère national, haine du rationnel et du systématique, sentimentalité instinctive, goût inné pour les manifestations concrètes de la vie.<sup>5</sup> C'est d'un parallèle entre le compte rendu de sa traversée des « Montagnes Alpestres » jusqu'à la Savoie par le professeur danois Ludwig Holberg, écrit de Rome, en 1716, et le récit de son expérience of the Alps, que le poète Thomas Gray fit à sa mère, en 1739, que Klaus Peter Mortensen tire les conclusions précitées.<sup>6</sup>

**L'errance**, souvent associée au goût de la solitude chez les Romantiques et les Prérromantiques, ne peut guère s'appliquer à l'« expérience » de Thomas Gray, qui voyagea en compagnie d'Horace Walpole. Mais son admiration pour les Alpes, l'attrait qu'il ressentit pour la haute montagne, *the most solemn, the most romantic, and the most astonishing scenes I ever beheld*, qui contraste avec l'aversion de Ludwig Holberg, *[a] country (la Savoie) [...] filled with rocks and ugly to behold*, convoque un thème romantique majeur, que rehausse la poésie simple et même naïve [...] d'un Joseph Warton

Nature de toute beauté, oppressé par tes charmes  
Infinis, ô par où dois-je commencer ton éloge,  
Où tourner mon regard extasié, comment soulager  
Ma poitrine haletante d'étonnement et d'amour ?  
(*The Enthusiast, or The Lover of Nature*)<sup>7</sup>

Pour Jean Raimond, qui a commenté ce poème, il est intéressant de consulter la seconde édition, révisée, parue, quatre ans plus tard, en 1748 — le poème eut un succès certain, car le poète y introduisit un certain nombre de notations, qui en rehaussent encore la tonalité romantique.

En cette première moitié du dix-huitième siècle, qui témoigne d'un intérêt croissant pour la nature, on assiste à une reconquête du paysage, de préférence dans la solitude. La Nature devient un paysage, *landscape, scene*: « Sweet was the scene » (CHP 1. 27); on la divinise même.

Ye Fields and Woods, my refuge from the toilsome  
World of Business, receive me in your quiet  
Sanctuaries, and Favour my Retreat and thoughtful  
Solitude . . . O Glorious Nature, supremely Fair,  
and sovereignly Good! All-loving and All-lovely,  
All-divine! Whose every single Work affords an  
amplèr Scene, and is a nobler Spectacle than all  
which Art presented! O mighty Nature! Wise  
Substitute of Providence! impower'd Creatress! Or  
Thou empowering Deity, supreme Creator! Thee I  
invoke, and Thee alone adore. To thee this  
Solitude, this Place, these Rural Meditations are  
sacred; [...] the Source and Principle of all Beauty  
and Perfection.

A l'élan incantatoire de l'hymne d'un Shaftesbury, dont l'influence fut importante à l'époque, on peut opposer le mouvement, calme mais monotone, des *Sonnets* de Bowles, qui « parlent souvent la langue du cœur », commente Louis Cazamian, qui ne s'étonne pas que les Lakistes aient salué en l'auteur « leur prédécesseur immédiat » (Legouis 985), un poète alors relativement jeune, qui trouve apaisement à sa douce mélancolie dans « [...] many a softened image of the past / Pleased I combine, and bid remembrance keep , [...] with fair views and fancies rude / When I pursue my path in solitude » (Bowles qtd. in Arnaud 152).

L'évocation d'états antérieurs, associés au souvenir d'endroits grandioses ou pittoresques, « si particuliers à Wordsworth (deux exemples apparaissent ci-après — en deuxième partie de cet exposé) [fut] encouragée, souligne Jean Raimond [par] le recueil de Bowles » (Arnaud 151). D'autre part, « on trouverait même (dans les *Sonnets*) une préfiguration de l'errance que développera *Childe Harold* » (152), une idée intéressante, qui n'entre pas, pour l'heure, dans mon propos.

Entrepris sans regret, au départ, empreint de quelque nostalgie, que dissipa le chant d'adieu sur la harpe, au soleil couchant, après les « beautés de Lisbonne », Sintra, « dont le nom fait pâlir Bretagne », la « Belle Espagne, sol radieux et romantique » (CHP 1. 35), le voyage d'Harold connut le suprême moment au pied du Parnasse.<sup>8</sup>

Que de fois ai-je rêvé de toi ! Qui ignore  
Ton nom glorieux, ignore ce que l'homme a de plus divin ;

Et maintenant que je te contemple, j'ai honte  
Hélas, de t'honorer de si faibles accents.  
Quand je pense à tes adorateurs du passé  
Je tremble, et ne puis que plier le genou ;  
Je n'ose élever ma voix, ni tenter un vain effort,  
Mais je t'admire sous ton dais de nuages, en silence  
Je me réjouis pensant que je te vois enfin !  
(qtd. in Paris 36)

Mais interrompons ce fier voyage pour écouter Henri Blaze De Bury s'exprimant dans l'une de ses monographies, ces esquisses parues séparément, dans la *Revue des Deux-Mondes*.

La harpe de Byron n'a que deux cordes : méditation, contemplation de la nature. [...] Ses douleurs, ses colères contre la race humaine pourront revêtir diverses formes, le cri d'Harold restera l'expression-type de cette poésie à outrance qui rêve, blasphème et maudit si bien. Dans Harold, pour la première fois, il se chante lui-même, et prend devant le public les traits, le geste et l'attitude qu'il gardera jusqu'à la fin. La pâleur au visage, l'air fatal, l'anathème du péché aux lèvres, le cœur souffrant et dévasté, parcourant le labyrinthe du péché en prince ténébreux qui ne veut ni conseils ni consolations, ainsi partout il nous apparaîtra, le décor changera, les effets de lumière et de mise en scène se renouvelleront, le personnage ne se démentira plus. (74-5)

11 juillet 1809, Byron et Hobhouse partent pour le village le plus charmant de l'Europe, Sintra, que seule la Monastique Zitza égala. « L'âme de Byron, que le romantisme des montagnes d'Ecosse avait de

bonne heure préparée à la rêverie, s'ouvrait aux radieuses impressions d'un monde nouveau . . . pour la première fois l'homme respire . . . Le champ de sa pensée devient plus libre, s'élargit ; lui-même se relève, goûte l'apaisement ; le voilà *presque* heureux » (De Bury 74).

Poor, paltry slaves! yet born 'midst noblest scenes —  
Why, Nature, waste thy wonders on such men?  
Lo! Cintra's glorious Eden intervenes  
In variegated maze of mount and glen.  
Ah, me! what hand can pencil guide, or pen,  
To follow half on which the eye dilates  
Through views more dazzling unto mortal ken  
Than those whereof such things the bard relates,  
Who to the awe-struck world unlock'd Elysium's gates?  
(CHP 1. 18)

L'émotion de l'écrivain donne de la chaleur et un accent personnel à ce récit de voyage, qui s'adresse moins à l'intelligence qu'à la sensibilité du lecteur. Cette émotion se traduit en vers éloquents — « Why, Nature, waste thy wonders on such men? » — les Portugais asservis. Byron est orateur dans son style, qu'il varie. La rhétorique n'est pas absente — « Ah, me! what hand can pencil guide, or pen » — le ton n'est pourtant jamais forcé, il s'élève naturellement à mesure que progresse l'intérêt. Le poète est capté par un site, qui lui inspire des images sublimes, liées à ses lectures des Anciens, « the awe-struck world », « Elysium's gates », audacieuses, « [the] cork-trees hoar », pour n'en citer qu'une, de ce panorama qu'offre à notre regard l'ample distique final de la vingtième strophe du Chant 1, sur laquelle je reviendrai.

Then slowly climb the many-winding way,  
And frequent turn to linger as you go,  
From loftier rocks new loveliness survey,  
And rest ye at 'Our Lady's house of Woe'

Mais, à tout seigneur tout honneur, j'ai plaisir à vous faire hommage ici de quelques vers célébrant le retour de Wordsworth à « Tintern Abbey », et

de « The Simplon Pass » qui, en contrepoint de l'ascension du jeune poète, accompagneront avec éclat le paysage du Portugal de Byron.

And so I dare to hope  
Though changed, no doubt, from what I was, when first,  
I came among these hills; when like a roe  
I bound'd o'er the mountains, by the sides  
Of the deep rivers, and the lonely streams,  
Wherever nature led; more like a man  
Flying from something that he dreads, than one  
Who sought the thing he loved. For nature then  
(The coarser pleasures of my boyish days,  
And their glad animal movements all gone by.)  
To me was all in all. — I cannot paint  
What then I was. The sounding cataract  
Haunted me like a passion: the tall rock,  
The mountain, and the deep and gloomy wood,  
Their colours and their forms, were then to me  
An appetite: a feeling and a love,  
That had no need of a remoter charm,  
By thought supplied, or any interest  
Unborrowed from the eye. — That time is past  
(Wordsworth 2: 261)

Klaus Peter Mortensen, qui a commenté, avec science et délicatesse, les neuf derniers vers ci-dessus, montre dans son excellent ouvrage en quoi cette « description du poète cinq ans auparavant », est révélatrice en ce sens que « what the writer presently deems sublime was originally the result of unreflecting, immediate sensing, an elementary appetite for nature » (57 et note 33).

Cette parenthèse fermée, nous passons à un autre itinéraire poétique, la descente du Simplon par Wordsworth (1804), « un des points culminants de la poésie romantique anglaise », nous dit Louis Cazamian (55), (dont je ne peux résister de vous lire, tout d'abord, la traduction, sublime de simplicité)



[...] Ruisseau et route

Allaient de compagnie en cette fente sombre,  
Et avec eux nous voyageâmes plusieurs heures  
D'un pas lent. Les parois couvertes jusqu'au ciel  
D'une forêt mourante et pourtant immortelle,  
Le bruit toujours égal et pareil des cascades,  
Et, dans la gorge étroite, à chacun des tournants,  
Les souffles en conflit, affolés et perdus,  
Les torrents jaillissant du ciel limpide et bleu,  
Les rochers murmurant tout contre notre oreille,  
Les rocs noirs ruisselants qui parlaient sur la route  
Comme avec une voix, la vue étourdissante,  
L'aspect vertigineux du courant en furie,  
Les nuages en liberté dans le ciel vaste,  
Tout semblait le travail d'un seul esprit, les traits  
D'un unique visage, les fleurs du même arbre ;  
Les images d'une sublime Apocalypse,  
Emblèmes et symboles de l'Eternité,  
De ce qui est premier, dernier, milieu, sans fin.<sup>9</sup>

The brook and road

Were fellow-travellers in this gloomy strait,  
And with them did we journey several hours  
At a slow pace. The immeasurable height  
Of woods decaying, never to be decay'd,  
The stationary blasts of water-falls,  
And in the narrow rent at every turn  
Winds thwarting winds, bewilder'd and forlorn,  
The torrents shooting from the clear blue sky,  
The rocks that mutter'd close upon our ears,  
Black drizzling crags that spake by the way-side  
As if a voice were in them, the sick sight  
And giddy prospect of the raving stream,  
The unfetter'd clouds, and region of the Heavens,  
Tumult and peace, the darkness and the light  
Were all like workings of one mind, the features  
Of the same face, blossoms upon one tree;

Characters of the great Apocalypse,  
The types and symbols of Eternity,  
Of first, and last, and midst, and without end.  
(*The Prelude* [1850] VI, 621-40)

### Byron à Sintra

The horrid crags, by toppling convent crown'd,  
The cork-trees hoar that clothe the shaggy steep,  
The mountain-moss by scorching skies imbrown'd,  
The sunken glen, whose sunless shrubs must weep,  
The tender azure of the unruffled deep,  
The orange tints that gild the bough,  
The torrents that from cliff to valley leap,  
The vine on high, the willow branch below,  
Mix'd in one mighty scene, with varied beauty glow.  
(CHP 1. 19)

Les affreux rochers couonnés d'un couvent penché  
Les lièges blancs qui couvrent la pente ébouriffée,  
La mousse des montagnes brunie par le soleil brûlant,  
La profonde vallée, dont les arbrisseaux pleurent le soleil absent,  
Le tendre azur de l'océan sans rides,  
L'orange dont l'or sur le vert rameau brille,  
Les torrents qui des rochers sautent dans la vallée,  
Là-haut la vigne, la branche de saule au fond,  
Tout cela réuni en un puissant tableau, qui resploit de beauté variée.

Intense poème sur le paysage et les montagnes, commente K. P. Mortensen, que je cite, « *The Simplon Pass* [was written] within an already well-established frame of thinking ... [and] can actually be read as a paradigm of the concept of the Sublime as featured in the nature poetry of that time as well as in visual art ... » (36). Et on pense, bien sûr au Passage du St. Gothard, circum 1804. Quant à cette magnifique introduction au site de Sintra par Byron, n'aurait-elle pas inspiré l'efflorescente imagination de Byron, et incliné le poète à revisiter,

quelques années plus tard, autour de Lord Henry, de *The Lady Adeline Amundeville* et leur suite, l'ancienne Abbaye normande, et à la parer de tous les attraits de ces collines romantiques — a variegated maze of mount and glen —, qui l'avaient tellement apaisé ?

Dans « *The Creation of Byronism* », chapitre vivant et très riche essentiellement consacré à la réception de Byron par un public d'écrivains et de lecteurs, à la fin du dix-huitième siècle et au début du dix-neuvième Andrew Elfenbein nous montre (61) l'évolution du critère d'appréciation, du *Childe Harold* de 1812 au chant final de *Childe Harold's Pilgrimage*; « more force, fire, and thought than anything (she had ) read for an age » (Lady Morgan évoquant l'un), « all the energy, all the sublimity of modern verse » étant le contenu de l'autre, selon Elizabeth Barrett — propos louangeur, dont elle fait hommage à l'un des poètes, qui eurent le plus d'influence sur sa carrière d'écrivain — Byron — et qui corrobore la vision, les effets de mouvement et de sonorité, imprimés dans les extraits de poèmes, que nous citions plus haut, qu'ils se rapportent à des sites alpestres grandioses, ou à des montagnes et des collines moins altières. Point commun à ces extraits : l'élan de jeunesse qui les parcourt, « And here and there, as up the crags you spring », C'est Byron à Sintra, tout à sa méditation sur l'histoire récente du Portugal. (CHP 1. 21)

Pour Robert Escarpit, commentant le « style indéfinissable, et composite » de *Childe Harold*, l'originalité non seulement du poème, mais du genre, est ce contrepoint incessant entre la narration et la méditation sous toutes leurs formes (Escarpit 42-3). On y suit simultanément, chacun avec sa propre chronologie, la succession des états d'âme d'une personnalité particulièrement riche. La narration, dans ces œuvres (les *Contes*), est plus dense et plus nette que dans *Childe Harold*, mais elle y joue toujours le même contrepoint très libre avec le commentaire lyrico-méditatif.

### Le Choix de l'Errance

Ainsi pensait Harold, comme sur les montagnes il  
Promenait son humeur solitaire :  
Ces sites étaient beaux, et pourtant il songeait déjà à les fuir.  
Plus impatient que l'hirondelle dans les airs :

So deem'd the Childe, as o'er the mountains he  
Did take his way in solitary guise:  
Sweet was the scene, and yet he thought to flee,  
More restless than the swallow in the skies:  
Though here awhile he learn'd to moralize,  
For Meditation fix'd at times on him;  
And conscious Reason whisper'd to despise  
His early youth, misspent in maddest whim;  
But as he gaz'd on truth his aching eyes grew dim.  
(CHP 1. 27)

Reprend ici, plus vive, « A cheval ! A cheval ! », empreinte de mélancolie,<sup>10</sup> **P'errance**, dont le choix et le mode vont scander la poésie et rythmer le destin d'Harold (et de Byron) jusqu'à la fin du Chant 4. On se souvient de la « pose [...] très belle » de Byron, le geste de sérénité et de puissance par lequel il s'affirme libre et seul face à cet Univers furieux que symbolise la crinière de la vague en train de déferler : « Et je posais ma main sur ta crinière, comme je le fais ici », **geste sublime**, 'pose' , nous dit Robert Escarpit, que j'ai plaisir à citer ici (*Lord Byron* 55), pose que, selon lui, Byron conserva pendant toute la durée de sa gloire. Mais déjà ce n'est plus qu'une pose, ajoute-t-il, Byron s'en est allé ailleurs, laissant sur la rive d'Ostie la défroque romantique du Childe comme un papillon sa dépouille. Croyant se débarrasser d'un coup de tout un passé littéraire, Byron tourne sa verve contre cette couleur romantique dont, pour toute l'Europe, il est encore le meilleur peintre, et pousse même l'impudence jusqu'à se moquer de ses anciens lecteurs :

Ah, si j'avais l'art d'écrire facilement  
Des lectures faciles, si je pouvais escalader  
Le Parnasse où les Muses vont composant  
Ces jolis poèmes qui ne manquent jamais leur effet . . .

Oh that I had the art of easy writing  
What should be easy reading! could I scale  
Parnassus, where the Muses sit inditing  
Those pretty poems never known to fail,  
How quickly would I print (the world delighting)  
A Grecian, Syrian, or Assyrian tale;

And sell you, mix'd with western sentimentalism,  
Some samples of the finest Orientalism.  
(*Beppo* 51)

Introduite par *Beppo*, la ‘caracolante’ *ottava rima* apparaît dès lors dans *Don Juan*, relayant la strophe spensérienne, dans le maniement de laquelle Byron a montré « sa très grande facilité, mais qu’(il) ne domine vraiment que dans les derniers chants de *Childe Harold*, où il fait éclater son cadre trop rigide et laisse sa phrase gambader de strophe en strophe, sans souci des rythmes » (Escarpit 55) — métamorphose poétique — geste parlant, geste *sublime*, puisqu’on y a vu, affirmée ici par le poète, sa pensée pour la Grèce, sa décision (très tôt prise, dès le retour de son Grand Tour, selon Christine Pillard-Catsidonis<sup>11</sup>), de soutenir la cause de l’Indépendance de la Grèce.

And I have loved thee, Ocean! and my joy  
Of youthful sports was on thy breast to be  
Borne, like thy bubbles, onward: from a boy  
I wantoned with thy breakers — they to me  
Were a delight; and if the freshening sea  
Made them a terror — ’twas a pleasing fear,  
For I was as it were a child of thee,  
And trusted to thy billows far and near,  
And laid my hand upon thy mane — as I do here  
(CHP 4. 184)

— strophe qui se suffit à elle-même, dont la beauté n’a d’égale que sa sublimité.

C’est sur les joyeux jeux d’une autre enfance, qui se confia également à la nature, que je conclurai, vous invitant, tout d’abord, à partager la lecture du manuscrit *Christabel*,<sup>12</sup> dans lequel, même si le mot n’est pas mentionné, s’exprime le sublime

Oh cette joie des plus divines les soirs d’été  
Où pas un souffle d’air ne passe, pas un nuage,  
Que d’être assis dans quelque bois isolé,

Loin en quelque bois isolé, et de n'entendre nuls bruits  
Si ce n'est ceux du cœur, ou qui s'adaptent si bien  
A son humeur que dans les choses extérieures  
Il ne semble plus qu'il y ait de différence intérieure  
Tout se fond, et les choses qui sont à l'extérieur  
Vivent dans notre esprit comme dans leur foyer natal.

Oh 'tis a joy divine on Summer days  
When not a breeze is stirring, not a cloud,  
To sit within some solitary wood,  
Far in some lonely wood, and hear no sound  
Which the heart does not make, or else so fit(s)  
To its temper that in external things  
No longer seem internal difference  
All melts away, and things that are without  
Live in our minds as in their native home.  
(qtd. in Mortensen 54)

Ces joies  
[...] je les cherchais alors  
Insatiatement ; vives, mais non profondes.  
J'errais de mont en mont, de rocher en rocher,  
Cherchant toujours à combiner des formes neuves,  
Des plaisirs neufs, un champ plus vaste pour la vue,  
Orgueilleuse de ses dons propres, et heureuse  
De conduire au sommeil les facultés de l'âme.  
[...]

my delights were sought insatiably.  
[...] vivid though not profound;  
I roamed from hill to hill, from rock to rock,  
Still craving combinations of new forms,  
New pleasure, wider empire for the sight,  
Proud of her own endowments, and rejoiced  
To lay the inner faculties asleep.  
(*The Prelude*, XII. 140-7)

Les ébats du jeune Wordsworth, qu'éclaire l'extrait ci-dessus, sont révélateurs de cet élan naturel vers un paysage austère, tonifiant pour cette âme de poète, qu'il sentit très tôt tressaillir en lui. Et c'est dans l'horreur sauvage d'un défilé que l'émotion du sublime s'éleva en lui jusqu'à une intensité maximale.

Ces deux poètes parmi les plus grands à leur époque, qui donnent tant à voir et à entendre, éclairés sur la voie d'une errance, accomplie dans la solitude — féconde —, par d'enthousiastes prédécesseurs — d'une grande modernité eux-mêmes —, et qui donnaient lieu d'espérer d'abondantes floraisons spirituelles, ont comblé des générations de lecteurs ardents, et jamais ne finiront de nous étonner, de nous charmer.

### **Bibliographie**

- Arnaud, Pierre et Jean Raimond. *Le Prérromantisme anglais*. Paris: Le Monde Anglophone, 1980.
- Arnold, Thomas. *A Manual of English Literature, Historical and Critical*. 4th Edition. London: Longmans, Green, and Co., 1877.
- Byron, Lord George Gordon. *The Complete Poetical Works*. Ed. Jerome J. McGann. 7 vols. Oxford: Clarendon, 1980-1993.
- Cazamian, Louis, trad. *Le Prélude ou La Croissance de l'Esprit d'un Poète*. Paris: Editions Aubier Montaigne, 1949.
- De Bury, Henri Blaze. *Tableaux Romantiques de Littérature et d'Art*. Paris: Librairie Académique Didier et Cie Libraires-Editeurs, 1878.
- Deguy, Michel, ed. *Du Sublime, L'Extrême Contemporain*. Paris: Belin, 1988.
- Elfenbein, Andrew. *Byron and The Victorians*. Cambridge: Cambridge UP, 1995.
- Escarpit, Robert. *Ecrivains d'hier et d'aujourd'hui, Byron*. Paris: Ed. P. Seghers, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Lord Byron : Un Tempérament Littéraire*. Paris : Le cercle du livre, 1955.

- Hugo, Victor. *Œuvres Complètes*, Tome Troisième. Ed. Jean Massin. Paris: Le Club Français du Livre, 1967.
- Legouis, Emile et Louis Cazamian. *A History of English Literature*. London: J. M. Dent and Sons Ltd., 1954.
- McGann, Jerome J. *Byron and Romanticism*. Ed. James Soderholm. Cambridge: Cambridge UP, 2002.
- Mortensen, Klaus Peter. *The Time of Unrememberable Being: Wordsworth and The Sublime, 1787-1805*. Trans. W. Glyn Jones. Copenhagen: University of Copenhagen (Museum Tusulanum Press), 1998.
- Paris, Paulin. *Oeuvres Complètes de Lord Byron*. Tome Troisième. Paris : Armand Aubrée, 1830.
- Pigeaud, Jackie, trad. *Longin, Du sublime*. Paris: Rivages poche / Petite Bibliothèque, 1991.
- Wordsworth, William. *The Poetical Works of William Wordsworth*. 4 vols. Ed. W. J. B. Owen and J. W. Smyser. Oxford: Oxford UP, 1974.

---

<sup>1</sup> Voir Deguy 37-75.

<sup>2</sup> Jean-Michel Maulpoix, *du Lyrisme, en lisant en écrivant* (Paris: Librairie José Corti, 2000) 240-241, citant l'ouvrage de Litman (10).

<sup>3</sup> T. A. Litman, *Le Sublime en France (1660-1714)* (Paris: Ed. NIZET, 1971).

<sup>4</sup> « Il y aurait, à notre avis, un livre bien nouveau à faire sur l'emploi du grotesque dans les arts... Cette beauté universelle que l'antiquité répandait solennellement sur tout n'était pas sans monotonie ; la même impression, toujours répétée, peut fatiguer à la longue. Le sublime sur le sublime produit malaisément un contraste, et l'on a besoin de se reposer de tout, même du beau, etc., » (1827).

<sup>5</sup> Voir Book IV – The Preromantic Period, 1770-98 « The awakening of imagination » (910-24).

<sup>6</sup> Voir Chapter 2 «The Nature of the Sublime » in Mortensen (21-4).

<sup>7</sup> Voir Arnaud 124. Je tiens à remercier ici ces deux auteurs pour l'aide précieuse que m'ont apportée leur ouvrage, et tout particulièrement Monsieur le Professeur Jean Raimond, Université de Reims, pour son soutien indéfectible à la Société Byron.

<sup>8</sup> CHP 1. 60-1. *Vide* note de Byron lui-même, rappelée par Jerome J. McGann, CPW 2. 280.

<sup>9</sup> *Wordsworth Le Prélude The Prelude* (Paris: Aubier, Editions Montaigne, 1949 ) 273.

<sup>10</sup> Voir le récent commentaire de Andrew Elfenbein qui comprend une longue citation de Francis Jeffrey (56-7).

<sup>11</sup> Conférence à la Société française des Etudes Byroniennes, Paris, 13 mars 2004. *Bulletin de Liaison* 3 :5 (2004) 27.

<sup>12</sup> Fragments from the *Christabel* Note-book III in, John O. Hayden ed., *William Wordsworth: The Poems*, vol. 1 (New York: Penguin Books, 1977) 469.