Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: 3 (1970)

Heft: 2

Artikel: Les trahisons du byronisme

Autor: Giddey, Ernest

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-871026

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LES TRAHISONS DU BYRONISME [1]

L'œuvre byronienne n'est pas d'un abord facile. Sans doute parce qu'il est malaisé, voire impossible, de l'isoler et de faire abstraction de l'homme qui la composa et de l'époque qui la vit naître. Confidence ou défi, accablement plaintif ou cynique jubilation, elle se prétend personnelle, constamment, et veut être le reflet de son temps. Elle parle d'un Byron inséparable du moment historique qu'il éclaboussa de ses insolences, de ses ferveurs et de sa gloire.

Mais de quel Byron s'agit-il ? De son vivant, il s'est vu saisi, façonné par l'opinion publique, transformé en un type exceptionnel, figé en un portrait qui s'impose aux regards et à l'imagination. Portrait étrange, d'ailleurs, qui prend des colorations multiples selon l'angle de la vision et semble exprimer des messages différents.

Le voit-on d'Angleterre ? Le plus souvent, les traits les moins flatteurs sont comme mis en évidence : l'orgueil satanique, l'impiété teintée d'ironie, une versatilité déconcertante, un amour des plaisirs physiques qui se confond avec la luxure ou la débauche, un mépris insultant pour la respectabilité georgienne, qui n'est point encore la componction victorienne, mais déjà s'en approche. Objet de scandale que ce Byron, digne descendant du *wicked lord* que fut son grand-oncle et du *mad captain* que fut son père. On parle de ses liaisons ouvertes ou cachées, on murmure le mot d'inceste, sotto-voce l'on prononce le nom de jeunes éphèbes complaisants. Quand, ayant abandonné définitivement l'Angleterre et sa femme, il vit dans la clémence d'un ciel italien, on écoute volontiers les propos quelque peu calomnieux de Lady Byron et de ceux qui, en soupirant, se disent ses amis : prodigue dès l'enfance, coureur de jupon dès l'adolescence, père insouciant, mari cruel...

---

[1] Leçon inaugurale prononcée le 6 novembre 1969 à l'auditoire XVI du Palais de Rumine.

Les gazettes publiques, les journaux privés et les correspondances sont remplis de l'écho de ces rumeurs. Certes il est des appréciations franches et des jugements sans sous-entendus. Mais combien de hochements de tête désapprobateurs ! Jane Welsh Carlyle pense grand bien de Byron et pourtant le considère comme une incarnation du diable [1]. « Le péché est le péché », constate Elisabeth Barrett (elle n'est point encore Elisabeth Browning), qui regrette qu'on n'entoure pas de plus de tendresse et de pitié le pécheur, ce *poor Lord Byron* [2]. Et voici un jugement typique, extrait du *Greville Diary* : « Le malheureux ! qu'il était misérable avec tous ses splendides talents ! quelle absence de philosophie... Il n'y eut jamais un esprit aussi mal réglé... tout en lui était désordre, débauche, rage, désespoir... et son orgueil ! et sa hauteur !... ses vitupérations farouches et ses sarcasmes amers... sa vanité ! » [3] En somme, comme à plaisir, la bonne société britannique dénature Byron sous prétexte de le mieux comprendre.

N'est pas plus authentique le Byron que le continent découvre ou croit découvrir : symbole d'une poésie qui cherche à se redéfinir, image grandiose d'un nouveau type d'humanité, personnification d'espoirs ou de passions précédemment voilés ou refoulés, où des frémissements donjuanesques se mêlent aux cris d'une révolte libératrice. Chaque siècle connaît, dans son déroulement, des moments d'explosive contestation. Face aux bouleversements sociaux et politiques des débuts du XIXe siècle, Byron fait figure de champion d'une attitude non conformiste. Il est celui qui ose, qui dénie, qui renverse. Celui qui le mieux exprime les émois romantiques et qui le plus en souffre. Celui qui les magnifie et par sa personne et par son œuvre.

Ici encore, quelques références: « Le plus grand génie du siècle », déclare Goethe [4]. « Il a donné un rôle européen à la poésie anglaise », relève Mazzini [5]. « Byron, affirme Stendhal, est égal à Racine,

---

[1] Lawrence and Elisabeth HANSON, *Necessary Evil. The Life of Jane Welsh Carlyle,* Londres, 1952, p. 44.

[2] *Elizabeth Barrett to Miss Mitford,* publ. par Betty MILLER, Londres, 1954, p. 77.

[3] *The Greville Diary,* publ. par Philip Whitwell WILSON, Londres, 1927, vol. 1, pp. 147-148. Nous ne donnons que les points essentiels d'un jugement trop long pour être cité intégralement.

[4] Cité par C. M. BOWRA, *The Romantic Imagination,* Londres, 1950, p. 149. Sur le jeu d'influences qui s'établit entre Goethe et Byron, voir notamment, en guise d'introduction : *Goethe Handbuch,* publ. par Julius ZEITLER, Stuttgart, 1916, vol. 1, pp. 288-292.

[5] BOWRA, *op. cit.,* p. 149.

supérieur à Pope. »[1] Même admiration chez Lamartine, Hugo et Musset. Et Delacroix parle de sublime et ne cache pas l'émotion que provoque en lui la lecture des poèmes de Byron[2].

Le siècle passant, l'enthousiasme certes tiédit, ici ou là, restant cependant vigoureux chez de nombreux écrivains. Baudelaire souhaite à ses *Fleurs du mal* de faire leur chemin à côté de l'œuvre de Byron et s'insurge contre ceux qui sourient des ferveurs byroniennes : « Je veux, écrit-il à Mme Aupick, écraser les esprits, les étonner, comme Byron, Balzac ou Chateaubriand. »[3] Flaubert, plus nuancé, n'est pas moins admiratif : « Quel poète ! », s'exclame-t-il après la lecture du *Caïn* de Byron. Lors de son voyage d'Orient, il pense à l'écrivain anglais quand son itinéraire se confond avec le pèlerinage d'Harold. Visitant le château de Chillon, il s'émeut de découvrir le nom de Byron sur un pilier du souterrain où la légende, sinon l'histoire, place le séjour de Bonivard : « J'ai lu avant-hier le nom de Byron écrit sur un des piliers du caveau où a été enfermé le prisonnier de Chillon. Cette vue m'a causé une joie exquise. J'ai plus pensé à Byron qu'au prisonnier, et il ne m'est venu aucune idée sur la tyrannie et l'esclavage. Tout le temps j'ai songé à l'homme pâle qui un jour est venu là, s'y est promené de long en large, a écrit son nom sur la pierre et est reparti. » Et Flaubert d'ajouter, quelques lignes plus bas : « Je me suis abîmé en contemplation devant ces cinq lettres. »[4]

L'on pourrait, à la poursuite du mirage byronien, se tourner vers Pouchkine ou Lermontov... Ouvrons plutôt le journal de Gide; nous y verrons surgir « la grande figure de Byron », évoquée en des moments d'abattement[5].

Ainsi prennent forme, dans la conscience du public cultivé, deux Byron, l'anglais et le continental, opposés en maints aspects, abordés de points de vue différents, l'un dans sa vie ou dans ce qu'on s'imagine qu'elle fut, l'autre au travers de son œuvre, à laquelle on fait dire ce qu'on souhaite lui voir dire. Face à ces deux personnages, le mépris alterne avec l'admiration. L'on distingue cependant une sorte

---

[1] STENDHAL, *Racine et Shakespeare,* publ. par Pierre MARTINO, Paris, 1925, vol. 2, p. 4.

[2] *Journal de Eugène Delacroix,* publ. par André JOUBIN, Paris, 1932, vol. 1, p. 87, vol. 3, pp. 204-205.

[3] *Correspondance générale de Charles Baudelaire,* publ. par Jacques CRÉPET, Paris, 1947-1948, vol. 2, pp. 66, 127, vol. 4, p. 136.

[4] Gustave FLAUBERT, *Correspondance,* Paris, 1926, vol. 1, pp. 176-177, vol. 2, p. 6.

[5] André GIDE, *Journal, 1889-1939,* Paris (Pléiade), 1948, p. 19.

de base commune : la présence d'une flamme intérieure, divine ou satanique, qui consume le poète et donne son élan à l'œuvre. Affectation suprême ou suprême manifestation d'un moi exceptionnel, elle explique les attitudes contradictoires de Lord Byron et de Childe Harold, son enfant, étant la cause du mal indicible qui les sépare l'un et l'autre du commun des mortels, ce mal, honteux ou noble, que faute d'un vocable meilleur l'on appelle byronisme.

Ici une pause paraît nécessaire, ne serait-ce que pour dissiper quelques confusions qui obscurcissent peut-être notre vision des choses. Il convient, si l'on ne veut se perdre dans les méandres d'une critique peu rigoureuse, de distinguer clairement trois faces du problème Byron. D'abord, Lord Byron, l'homme, et c'est à ses vicissitudes que les salons londonniens, sans toujours faire preuve d'objectivité, s'intéressent au premier chef. En second lieu, le héros byronien, Childe Harold ou Manfred, forme du héros romantique, et c'est à lui que l'opinion continentale se réfère volontiers, se fondant sur une lecture souvent partiale et partielle de l'œuvre. Enfin, entre ceci et cela, le byronisme, c'est-à-dire ce que l'on croit commun à l'homme et au héros, les traits typiques de la créature et de son créateur, sorte de commun dénominateur commode et imprécis, base de malentendus, origine d'une légende qui a cours aujourd'hui encore et qui déforme et l'homme et le héros, légende toutefois dont l'histoire littéraire ne peut ni ne doit faire abstraction.

Arrêtons-nous un bref instant au jeu parfois délicat de ces trois éléments, l'homme, l'œuvre, la légende. L'homme, cela est aussi naturel qu'indéniable, a profondément influencé le héros ; il serait vain de nier les éléments autobiographiques du *Pèlerinage de Childe Harold* ou de *Don Juan*. Puis le héros, à son tour, déteint sur l'homme : Byron alors joue à Childe Harold ou à Don Juan, apparaissant à ceux qui le rencontrent comme issu de ses propres livres et parés des traits physiques et moraux de ses personnages ; d'ailleurs, il oublie parfois de jouer son rôle et redevient, au grand étonnement et à la déception de ses interlocuteurs, Lord Byron, sixième du nom. Quant à la légende — le byronisme —, elle se transforme très vite en une réalité complexe, issue de l'homme et du héros et néanmoins plus vaste, lieu de rencontre de forces que l'on peut qualifier d'extra-byroniennes, catalyseur puissant où viennent se précipiter des aspirations et des goûts de l'époque. Il peut même arriver qu'elle englobe des traits en opposition à ceux qui résultent d'une étude de la vie et des poèmes de Byron. Qu'importe ! Fort de sa réputation, le byronisme trouble à son tour la vision qu'il convient d'avoir de l'homme et du héros. Que de biographies n'a-t-il pas

déformées ! Que de fois n'a-t-il pas infléchi, sournoisement, les conclusions d'une analyse littéraire !

Inexact quelquefois par rapport à la réalité des faits, le byronisme cependant est digne d'intérêt. En effet, s'il dénature les données biographiques ou littéraires, il est lui-même un phénomène, se situant dans le domaine du folklore autant que dans celui de l'histoire ou de la création artistique. Il nous permet de pénétrer, sinon dans la contexture psychologique de Byron et de ses personnages, du moins dans le monde mouvant des courants de sensibilité. Il est sans doute une chimère, mais les chimères tenaces, telles les superstitions des âges passés, s'imposent à l'attention de l'investigateur. On aime à distinguer les divers rouages qui assurent leur fonctionnement. C'est sur quelques-uns des éléments constitutifs du byronisme que l'on va maintenant se pencher.

* * *

« En passant devant Abydos, écrit Flaubert dans sa correspondance, j'ai beaucoup pensé à Byron. C'est là son Orient, l'Orient turc, l'Orient du sabre recourbé, du costume albanais et de la fenêtre grillée donnant sur des flots bleus. » [1] Flaubert relève l'un des aspects extérieurs du byronisme les plus frappants, l'orientalisme.

C'est dans un cadre grec, turc ou moscovite que se situent volontiers les faits et gestes des personnages atteints de byronisme. D'ailleurs, le pèlerinage de Childe Harold, comme le voyage de Byron des années 1809 à 1811, conduit vers Athènes et Constantinople. Il est une pénétration dans un monde séduisant où domine l'Islam, première étape vers les horizons brûlés de l'Arabie heureuse.

Cette allégeance oriento-islamique donne au byronisme un de ses charmes les plus apparents, celui qu'évoquent des mots tels que mosquée ou muezzin, sérail ou harem, janissaires et corsaires, péris, houris, efrits, sultan, divan, mirobolan... Le mirage se peuple de figures bien propres à inspirer le pinceau de Delacroix ou la plume d'un Victor Hugo : Sardanapale dans la splendeur de son dernier jour ; un giaour se lançant en de retentissants, bondissants, cinglants galops, tels les djinns troublant le silence de la nuit ; un clair de lune sur des flots témoins du despotisme ou des cruautés d'un pacha ; Mazeppa emporté dans sa fuite éperdue... La part de Byron est ici considérable, encore qu'elle n'ait pas été toujours reconnue comme

[1] FLAUBERT, *Correspondance,* vol. 2, p. 255.

il se doit. Une étude même sommaire des sources de Victor Hugo en ses débuts la met en évidence. Delacroix est hanté par quelques images byroniennes : « Rappelle-toi, écrit-il, pour t'enflammer éternellement certains passages de Byron ; ils me vont bien. La fin de la *Fiancée d'Abydos,* la mort de Sélim [1], son corps roulé par les vagues, et cette main surtout, cette main soulevée par le flot qui vient mourir sur le rivage... Le Giaour contemplant sa victime et les imprécations du musulman contre le meurtrier d'Hassan. La description du palais désert d'Hassan. Les vautours aiguisant leur bec avant le combat. » [2] Byron peuple de ses créatures cet Orient dont rêvent tant d'âmes insatisfaites ; il le meuble d'accessoires exotiques qui parlent à l'imagination ; il lui confère une luminosité particulière, que plus d'une production littéraire ou artistique essayera de retrouver. Il fournit ainsi au poète et au peintre le cadre de leur rêverie ainsi qu'une matière d'action, de volupté et de mort qui les exalte, du moins jusqu'au jour où l'artifice du décor transforme le sortilège en désenchantement : « J'aime mieux, dira Flaubert, l'Orient cuit du Bédouin et du désert, les profondeurs vermeilles de l'Afrique, le crocodile, le chameau, la girafe. » [3]

Vers 1830, l'on n'en est point encore là. Le byronisme de coloration orientale est triomphant. Et pourtant force est de constater que, si l'on croit percevoir, chez Hugo par exemple, l'écho qui prolonge les cavalcades byroniennes, Byron n'est qu'un intermédiaire. L'orientalisme de poèmes ou de drames tels que *Childe Harold, Le Giaour, Sardanapale, La fiancée d'Abydos* est étroitement apparenté à l'exotisme arabe ou persan, né sans doute des *Mille et une nuits,* qui au XVIIIe siècle déjà a pénétré les littératures française et anglaise, encombrant les gazettes et les revues, fertiles en récits, apologues, anecdotes ou romans, ornementé parfois de turqueries ou de chinoiseries, pimenté d'érotisme, conventionnel souvent, presque toujours ennuyeux, responsable toutefois de quelques œuvres bien venues, *Le Sopha* de Crébillon fils, *Rasselas* de Samuel Johnson ou *Vathek* de William Beckford.

Il est intéressant de questionner Byron sur ce qu'il pense de tel de ces prédécesseurs. Il ne cache pas son admiration pour Beckford et se montre conscient de ce qu'il lui doit. Il signale franchement les emprunts qu'il fait à *Vathek,* « une œuvre à laquelle je ne retourne

---

[1] Allusion à *La fiancée d'Abylos,* II, str. 26. Quant à Hassan, auquel Delacroix fait également allusion, il est le « black Hassan » du *Giaour.*

[2] *Journal de Eugène Delacroix,* vol. 1, p. 99.

[3] FLAUBERT, *Correspondance,* vol. 2, p. 255.

jamais, dit-il, sans un renouvellement de mon plaisir »[1]. Effectivement l'on constate maintes similitudes de détails entre les poèmes orientaux de Byron et le petit roman de Beckford. Et l'on se doit de faire allusion à une note finale du *Giaour,* où Byron dit une fois encore son admiration pour « ce récit fort oriental et sublime » qu'est *Vathek.*

Vathek n'est qu'un des chemins par lesquels une certaine vision de l'Orient s'impose à l'esprit créateur de Byron. L'on pourrait discerner d'autres influences. Quoi qu'il en soit, l'on notera que l'orientalisme qui marque si nettement le byronisme européen s'inscrit dans une tradition vaste et relativement ancienne, qui dépasse de beaucoup les limites chronologiques de la carrière littéraire de Byron.

* * *

En 1821, un article demeuré célèbre du périodique parisien *L'Abeille* proclame avec une violence tempérée d'ironie la part prodigieuse que la littérature anglaise joue dans la littérature française du moment : « Du Walter Scott, du Walter Scott ! Hâtez-vous, Messieurs, et vous surtout Mesdames ; c'est du merveilleux, c'est du nouveau; hâtez-vous... » Et quelques lignes plus bas: « Chers enfants de la Tamise ! Tout leur rit... Milord Byron..., avec ses vampires qui ont donné le cauchemar à tous nos faiseurs de vers... »[2] *L'Abeille* proclame ce qu'on croit être un fait acquis : Byron est à l'origine de l'engouement du public pour la littérature dite vampirique qui pénètre dans les salons parisiens, et secoue l'activité théâtrale. Le vampirisme devient un nouvel élément constitutif du byronisme.

Nous voici précisément en présence d'une de ces curieuses divergences entre la réputation et la réalité. Byron, père du vampirisme... La formule s'impose avec célérité et vigueur et se maintient avec ténacité. Un siècle après la mort de Byron, Mario Praz lui consacre encore plusieurs pages et la cautionne de son autorité dans un ouvrage[3] où les affirmations contestables sont presque aussi

---

[1] Note au vers 643 (str. 21) du *Siège de Corinthe.* Sur l'influence de Beckford sur Byron, voir : André Parreaux, « Beckford et Byron », *Etudes anglaises,* Paris, 1955, 8e année, pp. 11-31, 113-132.

[2] Cité par René Bray, *Chronologie du Romantisme (1804-1830),* Paris, 1932, p. 54. *L'Abeille* est le titre porté par le No 26 de *La Minerve littéraire.*

[3] Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica,* Florence, 1948 (3e éd.). La première édition est de 1930 ; la version anglaise de cet ouvrage porte le titre *The Romantic Agony.*

nombreuses que les suggestions pleines de finesses. « On peut dire, écrit-il, que Byron fut en grande partie responsable de la vogue du vampirisme. » [1]

Rien n'est moins sûr. Il convient en premier de rappeler une supercherie littéraire qui est, à n'en pas douter, à la base du malentendu. En 1819, un libraire parisien publia sous le nom de Byron une nouvelle intitulée *Le vampire*. L'opinion générale accepta sans peine cette attribution et réserva à l'œuvre un accueil très chaleureux. Goethe y vit même la meilleure des créations du poète anglais. Le véritable auteur était, on le sait, John William Polidori, personnage qui joua, dans la vie de Byron, un rôle non négligeable, mais non toujours estimable. Involontairement patronnée par Byron, la nouvelle *Le vampire* favorisa par son succès la naissance d'une manière d'école littéraire — on l'a appelée parfois l'école frénétique — où s'illustrèrent des hommes tels que Nodier, Mérimée et, en Angleterre, Charles-Robert Maturin. On y prend plaisir à parler de cauchemars infernaux, d'apparitions terrifiantes, de monstres aux exploits horribles et sanguinaires.

En fait Byron est assez peu séduit par les troubles sortilèges du vampirisme. Comme l'a fort bien montré un critique récent [2], il ne parle guère de vampires dans son œuvre ; quelques vers dans *Le Giaour* [3] sont pratiquement la seule allusion digne de mention. Quand Mérimée décrit un héros dont la « bouche est sanglante et sourit comme celle d'un homme endormi et tourmenté d'un amour hideux » [4], il alimente indirectement le fond légendaire du byronisme ; il est éloigné en revanche de l'esprit qui anime, tant dans sa vie que dans son œuvre, Byron à la recherche d'un idéal héroïque.

Si l'on veut trouver à la présence de vampires dans le byronisme européen une explication ou une justification historique, l'on se tournera plutôt vers le roman noir ou gothique ; l'on s'engagera dans le cheminement qui conduit du *Château d'Otrante* de Walpole aux *Mystères d'Udolphe* d'Anne Radcliffe et au *Moine* de Lewis ; l'on passera au travers de forteresses, abbayes, souterrains, cavernes, cimetières, caveaux, guidé par des gémissements dont on ne sait s'ils sont des ullulements d'oiseaux nocturnes, la complainte du vent ou les soupirs de victimes de la tyrannie ; l'on trébuchera sur des ossements et l'on sentira, dans l'obscurité silencieuse, le pas menaçant ou

---

[1] PRAZ, *op. cit.*, p. 81.
[2] Peter L. THORSLEV, *The Byronic Hero*, Minneapolis, 1962, p. 9.
[3] *Le Giaour*, vers 755-766.
[4] Cité par PRAZ, *op. cit.*, p. 82.

l'haleine froide de celui, homme, spectre ou monstre, qui poursuit. L'on découvrira ainsi les lieux de prédilection du vampirisme.

Byron ne méprise pas ce genre d'œuvres. Comme Beckford dans son *Vathek,* il leur emprunte une vision particulière du paysage, château inaccessible, nature apparemment hostile, où les éclairs et les coups de tonnerre ponctuent les événements extraordinaires. Il apprécie la mode architecturale qui est à l'origine de cette tendance : Newstead Abbey, sa demeure de famille, une maison qu'il aime et dont il ne se séparera qu'avec peine, présente des ressemblances avec Fonthill Abbey, le rêve gothique que Beckford s'édifia, et avec Strawberry Hill, la résidence chère à Walpole. Et en présence du Manfred de Byron, l'on ne peut s'empêcher de penser à son homonyme, le maître du *Château d'Otrante.*

Bien vite cependant, ici encore, le byronisme trahit Byron. Au roman gothique, il emprunte (Byron le fait dans une moins grande mesure) un type de héros : le seigneur cruel qui persécute l'innocence, le moine pervers animé par une ambition sans scrupule et qui bafoue la vertu tourmentée de douces héroïnes, le dominateur assoiffé de jouissances, souffrant d'un vampirisme mental ou psychologique qui le pousse à se délecter des larmes de ses victimes ; en un mot, celui que la critique anglaise appelle *the gothic villain,* le scélérat gothique, Manfred dans son château d'Otrante, Montoni dans *Les Mystères d'Udolphe,* Ambrosio dans *Le Moine* de Lewis, figures sombres dans le tableau contrasté du bien et du mal.

Ces héros porteurs de malheurs et de souffrances, frères ou cousins de quelques-unes des sinistres créatures qui hantent l'imagination et l'œuvre du marquis de Sade, le byronisme non seulement les adopte, mais il leur donne en quelque sorte des lettres de paternité. Ils s'installent alors dans la conscience de maints lecteurs. Ils vont envahir de leur angoissante présence divers courants décadentistes du XIXe siècle. Ils incitent Sainte-Beuve, critique avisé s'il en est, à écrire ce qui suit : « J'oserai affirmer, sans crainte d'être démenti, que Byron et De Sade (je demande pardon du rapprochement) ont peut-être été les deux plus grands inspirateurs de nos modernes, l'un affiché et visible, l'autre clandestin, — pas trop clandestin. En lisant certains de nos romanciers en vogue, si vous voulez le fond du coffre, l'escalier secret de l'alcôve, ne perdez jamais cette dernière clef. »[1] Et la conviction subsistera, parce que le byronisme n'est pas aisément contredit, que Byron est effectivement de la lignée

[1] SAINTE-BEUVE, *Portraits contemporains,* cité par PRAZ, *op. cit.,* p. 86.

du divin marquis, dangereuse figure qui ne trouve sa satisfaction que dans le crime. Voyez ce qu'écrira Barrès : « Byron, le plus grand poète et le plus grand philosophe. Son *Don Juan* est de la plus haute philosophie. Il fut un scélérat et un merveilleux poète. Tous les Byrons sont des scélérats ; il n'y a pas de crime que n'aient commis son père et sa mère. Quand il mourut, son cerveau, un cerveau formidable, supérieur, je crois, à celui de Cuvier, était une masse affreuse, détruite, en bouillie, par l'alcool, l'opium, tous les abus destructeurs, un cloaque. Il a fait souffrir, torturé tout autour de lui. Comme il avait une émotivité formidable, il a aussi exprimé les plus hautes, les plus nobles idées. C'est très naturel qu'il y soit sensible ; les communards furent, en même temps que des bandits, les êtres les plus accessibles aux grandes causes généreuses et seuls susceptibles de se faire tuer pour elles... Il a toujours voulu se détruire, ce Byron. » [1]

L'on reste songeur face à une telle déclaration. Reprenant l'œuvre de Byron, l'on relit *Le Corsaire, Lara, Caïn* ou *Don Juan*. Et une impression bientôt se fait jour, qui ne tarde pas à se changer en conviction : Byron n'est écouté que d'une oreille. On ne prête attention que quand son héros prend l'allure du vilain ou du pervers. L'intérêt faiblit lorsque, sous la plume du poète, le *gothic villain* se pare d'attributs nouveaux et devient *the noble outlaw,* le noble hors-la-loi, celui qui se veut défenseur et non persécuteur de l'innocent, qui tue peut-être, mais par altruisme, qui se sacrifie parfois à une noble cause. Il ne boit pas le sang de ses victimes, mais répand le sien pour défendre les créatures qu'il protège. Socialement, il est souvent de la même classe que le scélérat gothique ; comme lui, il habite un château ou un repaire qui le met à l'abri de la justice des hommes ; comme lui, il est un révolté qui conteste la valeur de l'ordre établi. Mais il se situe sur un autre plan psychologique et moral, étant axé vers le bien et non vers le mal, séduit par la vertu et l'innocence et non plongé dans les abîmes d'une volonté morbide, étant par son amour des hommes plus proche de Prométhée que du calife Vathek.

Faut-il ajouter que cette image du noble hors-la-loi est antérieure à Byron. L'on voit aisément dans quelle direction s'engager pour trouver des modèles ayant enflammé l'imagination poétique de l'écrivain : Goethe et son Götz von Berlichingen, Schiller et ses *Brigands,* Walter Scott et ses premiers essais romanesques [2].

---

[1] Maurice Barrès, *Cahiers,* Paris, 1930, vol. 2, p. 268.

[2] *The Lay of the Last Minstrel, Marmion, Rokeby.*

Unissant donc, mieux que ne le fait le byronisme, le scélérat gothique et le noble hors-la-loi, Byron crée des personnages à la fois inquiétants et exaltants, plus exaltants en dernière analyse qu'inquiétants, sans doute parce qu'ils sont animés de cette générosité de grand seigneur, épisodique certes et incontrôlée, qui est le fondement même de la nature du poète, cet élan tumultueux dont ni les ennemis de Byron ni le byronisme n'ont toujours vu la grandeur.

* * *

Scélérat gothique par moments et par moments noble hors-la-loi, le héros byronien n'a-t-il pas une autre dimension ? Déçu par la médiocrité d'une existence humaine, ne souhaite-t-il pas s'élever au niveau de la divinité, défiant les forces supraterrestres, transposant sa souffrance au niveau des conflits et des oppositions cosmiques ? N'est-il pas de la race des révoltés contre Dieu.

A ces questions, les tendances légendaires qui se cachent sous la dénomination de byronisme répondent d'emblée par l'affirmative. Elles se plaisent à parler du satanisme des personnages conçus par Byron. Le terme, accouplé à celui de vampirisme, donne alors à l'individu qu'il qualifie des dehors lugubres et terrifiants. L'on croit se trouver en présence d'une incarnation du mal total, incarnation aux allures surnaturelles, qui d'ailleurs présente des faces multiples, se transformant au gré des circonstances. Métamorphoses de Satan, déclare Mario Praz.

Satanique, en effet, ce héros qui présente avec prédilection les recoins ténébreux de son âme, se délecte de frémissements infernaux, se réjouit de toute audace sacrilège... Héros soulevé d'orgueil, indompté et indomptable, gonflé d'amertume, saignant de blessures éternellement douloureuses, désabusé et pourtant brûlant d'un désir de lutte et de vengeance. Ecoutez donc Manfred parler, dans la solitude alpestre qui lui est chère, du seul être humain qui ait su émouvoir son âme altière : « Mon étreinte fut fatale... Je l'aimais et je l'ai détruite. » [1]

Force est de constater qu'une fois de plus le byronisme montre ce qui en lui est superficiel. Il offre aux esprits romantiques une image qui les séduit, mais qui trahit l'écrivain dont étymologiquement il est issu. Son erreur est comparable aux fautes que commettent certains généalogistes ; ils veulent à tout prix, au risque

---

[1] *Manfred,* acte II, sc. 1, vers 87, et sc. 2, vers 117.

d'infléchir la réalité historique, rattacher le personnage qui leur est cher à d'illustres ancêtres. Qu'il se nomme Caïn, Manfred ou Don Juan, le héros byronien ne saurait être, estime-t-on, que de la famille de Lucifer, de Faust ou de Vathek.

A cette même famille spirituelle, le byronisme apparente Byron lui-même. Il enregistre avec une évidente satisfaction les calomnies qui circulent sur le compte du poète. Lady Byron trouve des confidents compatissants. *Byron, mad and bad...* Oui, il s'agit bien de Satan fait homme, contestant tout, la société, la famille, la morale, l'Eglise, la religion, Dieu. L'homme et le héros sont de même extraction ; l'œuvre et la vie suggèrent la même sulphureuse obscurité.

Or cette œuvre et cette vie disent autre chose. Limitons-nous à l'œuvre. Prenez *Caïn* : ce poème à intention métaphysique n'est pas exclusivement, comme on pourrait s'y attendre, la sauvage mise en question du créé et du créateur. Il apparaît plutôt comme l'expression d'une recherche inquiète ; il est moins un cri de guerre qu'une interrogation angoissée. Certes, il commence par affirmer, par la bouche de Lucifer, la domination injuste de Dieu et par placer Caïn au rang de ces « âmes qui osent regarder le visage éternel du tyran omnipotent et lui dire que le mal qui est le sien n'est pas bon » [1]. Mais Caïn revêt bientôt un aspect plus humain que démoniaque. Il ne peut s'empêcher d'admirer la splendeur de l'univers créé par la divinité : « Oh Dieu ! Oh Dieux ! ou qui que vous soyez ! Que vous êtes beaux ! Combien belles sont vos œuvres, ou vos accidents, ou quel que soit le nom qui les désigne ! Que je meure, comment meurent les atomes, s'ils meurent, ou que je vous connaisse dans votre puissance et votre connaissance ! Mes pensées, en ce moment, ne sont point indignes de ce que je vois, quoique ma poussière le soit... » [2]

Au terme de sa quête, Caïn avoue que Lucifer ne peut répondre à ses demandes. Lucifer fait figure de vaincu parce qu'il illustre une révolte vaine. Il échoue, étant incapable de trouver une solution. L'arbre du savoir, dont il vantait les fruits, n'est qu'une plante stérile : « C'était, dit Caïn, un arbre menteur, car nous ne savons rien ; il promettait la connaissance au prix de la mort, mais la connaissance tout de même. Or que sait l'homme ? » [3] Et Lucifer lui-même doit admettre que pour l'homme le seul savoir possible consiste à « connaître le néant de la nature humaine » [4].

---

[1] *Caïn,* acte I, sc. 1, vers 87, et sc. 2, vers 117.
[2] *Ibid.,* acte II, sc. 1, vers 110-116.
[3] *Ibid.,* acte II, sc. 2, vers 161-163.
[4] *Ibid.,* acte II, sc. 2, vers 422.

L'on est loin, n'est-il pas vrai, de la satanique soif de science du Faust de Marlowe, qui, s'il regrette le marché qu'il a conclu avec les forces du mal, ne renie le savoir que dans son ultime exclamation, alors que déjà retentit le tonnerre du jugement et que les démons l'entraînent vers un gouffre de souffrances sans limites : « Ne viens pas, Lucifer, je vais brûler mes livres. » L'on est éloigné également du Belzébuth miltonien, dont la grandeur résulte de la farouche et inexorable impatience qui le consume. Le Caïn de Byron est moins grandiosement satanique. Le remords est en lui, s'opposant à l'esprit de révolte. En somme, Caïn, comme Byron, est un être double, happé par la violence et rêvant de douceur, cédant tantôt au désir de lutter et tantôt au besoin de vivre. Or par définition le satanisme, dans le jeu du bien et du mal, ne mise que sur une carte.

Le fond peut-être le plus authentique de l'attitude byronienne (et le byronisme ne l'a guère vu) est du domaine de la question et non de la proclamation, et ceci en dépit du verbe étincelant qui donne au style de Byron son éclat souverain. Il faut lire la correspondance du poète ou ses papiers intimes pour découvrir, ici ou là, des passages dont on sent qu'ils sont essentiels et nous ouvrent le tréfonds de l'âme de Byron. L'on voit alors Byron se défendre de l'accusation de satanisme. Il se brouille avec Southey, lequel s'est permis, à propos de Leigh Hunt, de Shelley et de Byron précisément, de parler d'une *Satanic school,* dont les productions « exhalent l'esprit de Bélial dans leurs parties lascives et l'esprit de Moloch dans ces images répugnantes d'atrocités et d'horreurs qu'elles aiment à représenter » [1]. Comme on compare son Caïn au Lucifer de Milton et au Faust de Goethe, Byron relève, ce que nous venons de suggérer, que ces illustres prédécesseurs sont aussi téméraires, voire plus audacieux que lui. Il ajoute même : « Je ne suis pas un ennemi de la religion, bien au contraire. Je fais élever ma fille naturelle dans un couvent de Romagne et dans un strict catholicisme ; car je pense que les hommes, s'ils doivent avoir de la religion, ne peuvent jamais en avoir assez. » [2]

Le ton de la confidence change à l'occasion ; le cynisme se mêle au doute et, semble-t-il, à une forme d'anxiété : « Je me demande pourquoi diantre l'on a fait un tel monde ; pourquoi a-t-on créé des dandies, par exemple, et des rois, et des professeurs d'université, et

---

[1] Jack SIMMONS, *Southey,* Londres, 1945, p. 168.

[2] *Byron, A Self-Portrait, Letters and Diaries, 1798 to 1824,* publ. par Peter QUENNELL, Londres, 1950, vol. 2, p. 689.

des femmes d'un certain âge, et des hommes de tout âge, et moi-même, par dessus tout !... Y a-t-il quelque chose au delà ? Qui le sait ? Celui qui ne peut en parler. Et qui dit qu'il y a quelque chose ? Celui qui ne le sait pas. Et quand le saura-t-il ? Peut-être quand il ne s'y attend pas et en général quand il ne le désire pas. »[1] La recherche byronienne prend ainsi des accents shakespeariens. A Hamlet, Macbeth ou Richard III, Byron emprunte même, dans un essai désabusé de situer ou de définir l'homme quelques-unes de leurs expressions les plus frappantes, qui s'introduisent de cette façon dans son journal ou dans sa correspondance : L'homme ne me réjouit point *(Man delights not me),* Je commence à être fatigué du soleil *(I 'gin to be a-weary of the sun),* Tous me bêtifient de leur mieux *(They fool me to the top of my bent),* J'ai presque oublié le goût des larmes *(I have almost forgot the taste of tears),* Je suis rassasié d'horreurs *(I have supp'd full with horrors),* Tous nos hiers ont éclairé pour des sots le chemin de la mort qui est poussière *(All our yesterdays have lighted fools the way to dusty death),* Dire qu'un chien, un cheval, un rat sont vivants, et que toi tu n'as plus de souffle *(Why should a dog, a horse, a rat, have life, and thou no breath at all),* Les ombres, cette nuit, ont mis plus de terreur en l'âme de Richard que la réalité de dix mille soldats *(Shadows to-night have struck more terror to the soul of Richard than can the substance of ten thousand soldiers)*[2]. Réminiscences purement littéraires, dira-t-on. Elles ont le mérite néanmoins de mettre en lumière une des démarches affectives de Byron et de le situer, par conséquent, dans un mouvement de sensibilité qui n'est point tant le torrent qui déferle dans le byronisme que le courant de pensées et de sentiments nourrissant de sa substance le *Spectateur* d'Addison, l'*Essai sur l'homme* de Pope ou la critique littéraire de Johnson. On se surprend presque à parler d'un classicisme byronien.

Entendons-nous bien ! Il ne saurait être question de minimiser le rôle que Byron joua, malgré lui peut-être, dans le développement du romantisme européen, ni de nier ce que les strophes de *Childe Harold* ont eu de brûlant, de nouveau, de fracassant. Il convient cependant, dans toute appréciation d'une œuvre littéraire, de lire ou

---

[1] *Ibid.,* vol. 1, p. 245.

[2] *Ibid.,* vol. 1, pp. 247, 248, 244, 120 (et vol. 2, p. 425), 258, 247, 216, ce qui correspond respectivement à *Hamlet,* II, 2 ; *Macbeth,* V, 5 ; *Hamlet,* III, 2 ; *Macbeth,* V, 5 (3 références) ; *Le Roi Lear,* V, 3 ; *Richard III,* V, 3 ; le texte cité par Byron n'est pas toujours rigoureusement exact. On trouve de nombreuses autres citations de Shakespeare.

de relire le message de l'écrivain en tâchant de discerner, par delà les réactions premières, le rythme intérieur qui l'anime et les affinités secrètes qui l'expliquent.

* * *

Il est temps de passer à un quatrième élément constitutif du byronisme européen. Partons du jeune homme pâle que Flaubert évoque lorsqu'il visite le cachot de Chillon. L'on pourrait, de prime abord, le confondre avec Saint-Preux, Werther ou René. Ses traits nous sont connus par certains illustrateurs de poèmes, Richard Westall, par exemple, en Angleterre. Ils révèlent un être différent du vulgaire, dédaigneux des plaisirs communs et des émotions moyennes, ennemi des préjugés sociaux, épris de liberté, brûlé de sincérité, hanté d'absolu, transpercé de tendresse. Il est destiné à la souffrance et à l'incompréhension. Il est traversé de rêves incertains d'aventure et de gloire. Il porte le poids d'une fatalité qui anéantit ses ambitions, étouffe ses espérances et ne laisse que le froid, amer désenchantement.

Il s'impose, ce jeune homme pâle, à l'esprit de tous ceux qui unissent en une même image Byron, le personnage byronien et le héros typique du moment. Delacroix : « L'avenir juste va le ranger au nombre de ces hommes que des passions, le trop d'activité ont condamnés au malheur en leur donnant le génie. On dirait qu'il s'est voulu peindre dans ses vers : le malheur, voilà le partage de ces grands hommes. Telle est la récompense de leurs pensées élevées, et de ce grand sacrifice qu'ils consomment lorsque, réunissant pour ainsi dire en des paroles harmonieuses la sensibilité de leurs organes, la délicatesse de leurs idées, leur force, leur âme, leurs passions, leur sang, leur vie, ils donnent à leurs semblables de grandes leçons et d'immortelles voluptés. » [1] Flaubert, avec, dirait-on, plus d'esprit critique, fait écho à Delacroix : « La jeune génération se drape sur Byron, rêve de désespoir et se cadenasse le cœur à plaisir. C'est à qui aura le visage le plus pâle et dira le mieux : je suis blasé. » [2]

Cet aspect du byronisme est sans doute le plus authentique. Byron qui, au dire de Stendhal, « ne pouvait se transformer en un autre » et atteindre à une vision dramatique du monde, s'est effectivement projeté dans son œuvre avec toutes les richesses et les contradictions de sa nature. Il s'est identifié à Childe Harold ou à Manfred, se

---

[1] *Journal d'Eugène Delacroix,* vol. 3, p. 344.
[2] FLAUBERT, *Correspondance,* vol. 1, pp. 46-47.

plaçant au cœur de la créature inquiète et malheureuse que le byronisme fait sienne et lance à son tour dans le monde des lettres et du sentiment.

Mais, s'il se place volontiers en son héros et par là même, involontairement, au centre du personnage souffrant de byronisme, Byron très vite se lasse de ce jeu. Il sort alors de son personnage et, avec détachement, le regarde agir. Il est tantôt à l'intérieur du héros et tantôt à l'extérieur. Il voit le monde par les yeux du héros et le héros avec les yeux du monde. Il s'élève, en dépit des affirmations de Stendhal, au stade où, se libérant de lui-même, le créateur littéraire est à la fois acteur et spectateur. Il connaît la disponibilité d'être ceci et de s'en distancer, de souffrir cela et d'en rire au besoin, suprême indépendance qui est l'essence même d'une perception dramatique, ironiquement tragique parfois, du monde, des hommes et de soi-même. Pour reprendre les termes de Flaubert, Byron refuse de « se cadenasser le cœur à plaisir ».

Mais il y a plus. La liberté de jouer ou de ne pas jouer le rôle de son personnage, Byron ne la revendique pas pour lui seul. Avec le passage des années, il en fait même un attribut de son héros. Si Childe Harold est encore assez constant et prisonnier des données initiales de sa nature, Don Juan frappe par les métamorphoses de ses attitudes et de ses pensées, par un changement fréquent de l'orientation du regard, qui l'amène à s'exalter puis à rire de ce moi qui s'exalte, à sentir également le sublime et le burlesque de sa condition.

Le byronisme ne rend guère compte de cet aspect de Byron et du héros byronien. Il ment par omission ou trahit par parti pris. Il fige en un comportement conventionnel des personnages aux attitudes contradictoires. Son manque de vrai discernement psychologique l'amène à commettre une fois encore ce que nous avons appelé, il y a un instant, l'erreur du généalogiste.

Car Byron, s'il est frère de Saint-Preux, Werther, Ossian ou René, est demi-frère du Voltairien que sait être Vathek et cousin, pourquoi pas, du Yorick de Sterne. Il joue tous les personnages. Et il s'amuse de voir le public l'identifier à l'un d'entre eux uniquement. Preuve en soit le passage suivant de ses *Detached Thoughts,* qui porte la date du 15 octobre 1821 : « Pour commencer, je me suis vu comparer, personnellement ou poétiquement, au cours des neuf dernières années, à Rousseau, Goethe, Young, L'Arétin, Timon d'Athènes, à un vase d'albâtre éclairé de l'intérieur, à Satan, Shakespeare, Bonaparte, Tibère, Eschyle, Sophocle, Euripide, Harlequin, au clown, à Sternhold et Hopkins, à la phantasmagorie, à Henri VIII, à Chénier, à Mirabeau, au jeune Dallas (l'écolier), à Michelange, Raphael, à un

petit maître, à Diogène, à Childe Harold, à Lara, au comte dans Beppo, à Milton, Pope, Dryden, Burns, Savage, Chatterton, à « souvent j'ai entendu parler de toi, Lord Biron » dans Shakespeare, à Churchill le poète, Kean l'acteur, à Alfieri, etc., etc. » [1]

Byron refuse donc de se laisser enfermer en une formule. Aucune des assimilations proposées ne le satisfait : « L'objet de tant de comparaisons contradictoires, ajoute-t-il, doit probablement ressembler à quelque chose de fort différent de ce qu'elles suggèrent. » En somme, Byron n'accepte pas qu'autour de son nom une légende se tisse qui risque de le défigurer. Il s'oppose à tout byronisme. Pour mieux illustrer sa position, il prend la peine, toujours sur un ton semi-ironique, de démentir ceux qui voyent en lui un second Rousseau : « Je ne peux voir aucun point de ressemblance : il écrivait de la prose, et moi des vers ; il était du peuple, et moi de l'aristocratie ; il était philosophe, je ne le suis pas ; il publia sa première œuvre à quarante ans, et moi à dix-neuf ans ; son premier essai littéraire lui valut une approbation universelle, ce fut le contraire en mon cas ; il épousa sa femme de ménage, et je n'ai jamais pu faire ménage avec ma femme ; il pensait que tout le monde complotait contre lui, et mon petit monde pense que je complote contre lui.. ; il aimait la botanique, j'aime les fleurs, les plantes et les arbres mais ne connais rien à leur pedigree ; il écrivit de la musique, je limite ma connaissance de cet art à ce que je peux saisir d'oreille... ; il avait une mauvaise mémoire, j'en avais une excellente... ; il écrivait avec hésitation et avec soin, j'écris avec rapidité et le plus souvent sans difficulté... » Byron poursuit, sur d'autres points mineurs, le parallèle qui l'oppose à Rousseau. Puis, passant du ton enjoué à une attitude plus grave : « Je ne dis point cela parce que je suis vexé, car Rousseau est un grand homme, et la chose, si elle était vraie, serait flatteuse ; mais je n'ai nullement l'intention de me délecter d'une chimère. » [2]

En parlant de chimère, Byron, indirectement et involontairement, dénonce un des aspects du byronisme qui, d'entrée de jeu, nous a paru discutable. Il repousse les simplifications qui trahissent la réalité des faits. Il répudie une parenté exclusive, qui ferait de lui par excellence un de ces êtres dotés de ce fatal présent du ciel qu'est une âme sensible. Il veut être autre chose, un individu plus riche en contradictions et en besoins.

Les renseignements autobiographiques fournis par la correspondance ou les journaux intimes ne sont point seuls à illustrer la réserve

---

[1] *Byron, A Self-Portrait,* vol. 2, p. 607.
[2] *Ibid.,* vol. 2, pp. 607-608.

de Byron. Une lecture attentive de l'œuvre poétique et de *Don Juan* en particulier laisse une impression semblable. Le héros romantique, doté des attributs que le byronisme aime à voir en lui, est présenté à plus d'une reprise, sa sensibilité, sa mélancolie, sa souffrance étant dépeintes en des mots apparemment lourds d'une intensité croissante. Puis, brusquement, à la fin d'une strophe, une volte-face survient ; la ligne ascendante est brisée ; une brusque chute se produit ; une phrase, un mot, une allusion suffisent à ramener le héros au niveau d'une humanité toute moyenne, à placer l'exaltation lyrique dans un éclairage héroï-comique. Mais voici un exemple, tiré du chant premier de *Don Juan* ; le héros, jeune encore, n'est qu'au stade initial de ses nombreuses aventures :

In thoughts like these true wisdom may discern
Longings sublime, and aspirations high,
Which some are born with, but the most part learn
To plague themselves withal, they know not why :
'Twas strange that one so young should thus concern
His brain about the action of the sky ;
If you *think 'twas philosophy that this did,*
I can't help thinking puberty assisted. [1]

Ce mot puberté, avec toutes les associations médicales qu'il suggère, ramène aussitôt l'élan romantique au niveau d'un trouble passager de l'organisme. Le mal du siècle est placé sur le même pied que l'acné juvénile et perd son auréole de gloire. Relisant alors la strophe qui s'achève sur un tel diagnostic, l'on découvre, au travers de certains mots, comme les symptômes du trouble physiologique qui se manifeste au dernier vers. On s'aperçoit, ici encore, que Byron joue double jeu, insufflant une flamme à son personnage pour ensuite, cruellement peut-être, le démystifier ; j'allais dire : le déniaiser.

Ce jeu du sublime qui s'achève en burlesque, de l'hyperbole qui débouche sur ce que l'on pourrait appeler la méiose (*meiosis* est quelquefois utilisé dans le jargon de la rhétorique anglaise) est fréquent dans *Don Juan*. La strophe qui suit celle qu'on vient de lire en fournit un second exemple ; c'est toujours du jeune Don Juan qu'il s'agit :

He pored upon the leaves, and on the flowers,
And heard a voice in all the winds ; and then
He thought of wood-nymphs and immortal bowers,

[1] *Don Juan,* I, str. 93.

And how the goddesses came down to men :
He miss'd the pathway, he forgot the hours,
And when he look'd upon his watch again,
He found how much old Time had been a winner —
He also found that he had lost his dinner. [1]

Ici le désenchantement est d'ordre culinaire ou gastronomique. Ailleurs, il prend la forme d'un calembour ou d'une allusion à un détail vestimentaire ou à un menu objet de la vie quotidienne : un mouchoir, un verre d'eau, une paire de souliers. Le procédé concourt dans tous les cas au même effet : il ramène à de justes proportions l'enthousiasme qui se gonflait artificiellement ; il désabuse le lecteur émotif. Le mouvement hyperbolique, la montée, n'est qu'un trompe-l'œil, bien vite corrigé par la descente, la méiose : diminuer de moitié ; retrancher ce qui n'est qu'exaltation illogique ou boursouflure invraisemblable.

Est-il besoin de souligner que cet aspect de l'œuvre de Byron — un aspect important, n'est-il pas vrai ? — entraîne immanquablement des rapprochements non avec les préromantiques anglais du XVIIIe siècle, mais avec la tradition satirique où s'illustrèrent Dryden et Pope ? *Don Juan* désacralise ce que l'Angleterre considère comme fondamental ; il aborde sur le ton héroï-comique des sujets communément considérés comme nobles, sérieux, émouvants. Pope dans son *Rapt de la boucle* (ou Boileau dans son *Lutrin*) ne faisaient pas autre chose, osant se servir du vénérable « je chante » de Virgile, du Tasse ou de Milton à des fins parodiques ou burlesques.

Cette même bienveillance de Byron envers l'idéal classique se manifeste d'une autre façon : si, délaissant *Childe Harold, Manfred, Don Juan* et les autres grands poèmes, l'on se tourne vers des pièces de vers plus courtes et d'ambitions mineures, l'on est frappé par la retenue dans les sentiments et par la sobriété d'images qui caractérisent quelques-unes des œuvres les mieux venues. Voici les deux strophes d'un poème intitulé *Stances à la musique* : évocation discrète d'une nature qui n'a rien des flamboyements romantiques, amour de la beauté suggéré et pourtant intense, tels sont les thèmes de ces seize vers, où l'on croit percevoir le prolongement des émois du cœur qui inspiraient Théophile de Viau ou Tristan l'Hermite :

There be none of Beauty's daughters
With a magic like thee ;
And like music on the waters

[1] *Ibid.*, I, str. 94.

Is thy sweet voice to me :
When, as if its sound were causing
The charmed ocean's pausing,
The waves lie still and gleaming,
And the lull'd winds seem dreaming.

And the midnight moon is weaving
Her bright chain o'er the deep ;
Whose breast is gently heaving,
As an infant's asleep :
So the spirit bows before thee,
To listen and adore thee ;
With a full but soft emotion,
Like the swell of Summer's ocean. [1]

La sympathie de Byron pour les paysages littéraires plus fidèles aux normes classiques qu'aux aspirations romantiques se confirme encore si l'on considère les sentiments que le poète éprouve pour les auteurs de son temps. Nulle compréhension pour Wordsworth ni pour Coleridge (celui-ci, dans un passage de *Bardes anglais et critiques écossais,* est assimilé à un âne et celui-là est traité d'idiot en termes à peine voilés [2]). Une bienveillance tiède pour Keats ou Southey. En revanche, une haute estime pour Campbell, Moore et Rogers, et l'on voit où le choix nous oriente. Arrêtons-nous un bref instant au dernier de ces trois écrivains. Plus d'une fois, dans sa correspondance, dans son *Don Juan,* dans *Beppo,* Byron souligne les mérites littéraires de l'aimable, élégant et régulier poète-banquier-collectionneur d'art que fut Samuel Rogers, « le dernier argonaute, dit-il, de la poésie anglaise classique et le Nestor de notre race inférieure de poètes » [3]. La postérité a montré que Byron, dans son admiration pour Rogers et son peu d'estime pour ses contemporains plus illustres, se trompait. Ce n'est point l'erreur qui compte ici, mais les goûts et les désirs profonds qu'elle met au jour chez celui qui la commet : Rogers est pour Byron un moyen de se sentir plus proche de la tradition classique.

* * *

[1] L'œuvre de Byron comprend plusieurs *Stanzas for Music.* La pièce de vers dont il est ici question date probablement de 1816. Voir à ce sujet : Leslie A. MARCHAND, *Byron, A Biography,* Londres, 1957, vol. 1, p. 313.

[2] Byron, on le sait, regretta ce que ses jugements avaient d'excessif ou de sommaire, sans pour autant se sentir beaucoup plus proche de Wordsworth et de Coleridge.

[3] BYRON, *Letters and Journals,* publ. par Powland E. PROTHERO, Londres, 1904, vol. 5, p. 537.

Il est une ultime question qu'il faut se poser. Comment le byronisme a-t-il pu connaître le sort et l'essor que l'on sait s'il était si peu fidèle au double message, personnel et poétique, de Byron ? Comment se peut-il que tant de petites trahisons n'aient point ouvert les yeux du public sur les faiblesses de qui trahit ? Sans doute parce que lire Byron, c'est, qu'on le veuille ou non, jouer un rôle que le poète nous impose : ne pas trop s'arrêter en cours de route, mais courir, voler de l'avant ; se laisser saisir par le rythme de la lecture ; se griser de vitesse comme des cavaliers qui poursuivraient Mazeppa, parcourir les mers dans le sillage de Don Juan ; jouir des volte-face de Byron comme on apprécie les tourbillons vertigineux d'un danseur. Il ne faudrait se poser des questions qu'après avoir tout lu. Mais qui le peut encore, aujourd'hui ? Byron supporte mal la dissection et pourtant il faut se contenter de morceaux choisis. Il convient alors, en lisant un fragment, de conserver à l'oreille le rythme qui soulève toute l'œuvre, comme au bord de la mer l'on se sent parfois, en de menues besognes, porté par un déferlement immense et ininterrompu. Et cette mélodie intérieure, le byronisme a su l'entendre, si ce n'est dans son intimité cachée, du moins dans ses phrases les plus éclatantes et dans ses leitmotiv les plus envoûtants.

En d'autres termes, le byronisme est une perception globale du phénomène byronien, inexacte dans le détail, erronée dans son insertion historique, ignorante des données pré-byroniennes, décevante sans doute dans sa superficialité. Son mérite unique est peut-être d'avoir reconnu la pulsation profonde qui anime toute la création du poète anglais, ce flux de vie qui fait fi des conventions du moment, bouscule les lois de la psychologie et ne trouve sa raison d'être que dans son propre jaillissement.

Ce sera notre tâche au cours des semaines qui vont venir, Mesdemoiselles et Messieurs les étudiants, d'être tour à tour critiques et défenseurs du byronisme, de repérer ensemble les points de vue successifs d'où nous pourrons le mieux contempler le paysage byronien : les sommets et les dépressions où Byron homme nous entraînera, les horizons lointains où se profilent les héros byroniens, quand ils ne sont pas tout simplement assis à nos côtés, cette colline mystérieuse et inspirée que le byronisme peuple de ses fantasmagories... Angulation différente de la vision, indispensable à qui tente de comprendre les sortilèges mouvants d'une création poétique.

Ernest GIDDEY.