

Étude de la création littéraire en langue anglaise

M. Michael EDWARDS, professeur

Les cours de première et de deuxième heure étaient regroupés sous le titre : *Le génie de la poésie anglaise*. Leur objectif était de dégager les caractères spécifiques de cette poésie, en la comparant, ponctuellement, à la très différente poésie française.

Déjà dans les écrits anglo-saxons se découvrent certaines préoccupations permanentes des poètes anglais et des propriétés tout à fait actuelles de notre langue et de notre versification. On remarque, par exemple, la nature compacte de l'écriture, qui vient en partie de ce que le vieil anglais partage avec le latin la possibilité de se passer d'articles et un système de désinences qui encouragent à nommer plus directement (dirait-on) les choses et les actions, en partie de cet art d'agglutiner deux ou plusieurs mots en un seul que les anglophones sont loin d'avoir perdu et qui paraît ici à l'état pur — qui permet de dire, non pas « le Gardien du royaume des cieux » (comme dans la syntaxe dépliée du français), ni même « *the kingdom of heaven's Guardian* » comme en anglais moderne, mais (dans un poème de Caedmon) « *hefaenricaes Uard* ». Cette compacité vient aussi, cependant, d'un choix poétique, qui consiste à répéter des mots, des phrases, avec des variations successives, afin de concentrer l'attention et de faire vivre, sous des angles différents, un être ou un objet. Elle sert une grande fidélité aux détails du quotidien et à la réalité des objets perçus par les sens. Le poète du *Voyageur sur la mer* se souvient des moments passés à la proue de son bateau : « *calde gethrungen / waeron mine fet, forste gebunden / caldum clom-mum* » (« serrés par le froid étaient mes pieds, saisis par le gel dans des fers glaçants »). Celui de *La Ruine* voit un mur « *raeghar ond readfah* » — couvert d'un-lichen-gris et taché-de-rouge, mais littéralement lichen-gris et rouge-taché — pressant ainsi les mots les uns dans les autres en vue d'une représentation expressionniste du visible et du tactile. Nos premiers poètes cherchent à se mettre en rapport avec le réel, dans son être propre et *autre*, et à le rendre nouvellement présent, par l'assiduité de leur regard, le dévouement de leurs mots et la densité de leurs vers. La capacité de rechercher l'être tout en respectant le

corps du monde et chaque composante, pour si ordinaire qu'elle soit, du vécu, selon une grande confiance empirique, n'a pas cessé de donner une partie de sa force et de sa spécificité à la poésie anglaise.

Il est tentant de voir, dans cette vieille poésie et dans la vieille langue, une approche plus heureuse de la réalité, l'expression exacte de l'être même de nos émotions, de nos sensations et de tout ce qui nous environne. Si même ce rêve d'une langue plus ancienne ayant un rapport édénique avec le réel (les Français peuvent rêver ainsi en lisant *La Chanson de Roland*) n'est qu'un leurre, il est difficile de ne pas sentir dans *songcreaft* (l'art du chant), par exemple, une définition plus pénétrante de la vocation du poète que dans *poetics* ou *the art of poetry*. Puis, dans le récit que fait Bède de la vocation de Caedmon, un des tout premiers poètes anglais, on trouve une mise en scène de *l'impuissance* du poète qui demeure actuelle pour toute réflexion sur la poétique. Caedmon, gardien de troupeau illettré, voit en rêve un être souverain qui lui ordonne de « chanter quelque chose », et répond (selon une traduction en vieil anglais du latin de Bède) : « *Ne con ic noht singan* », où l'on distingue déjà l'anglais moderne : « *I cannot sing* ». La poésie anglaise commence dans le « je ne sais pas chanter » de Caedmon, dans un aveu qui revient souvent, non pas chez les petits poètes mais chez les plus grands — Shakespeare dans les *Sonnets*, Milton dans *Le Paradis perdu*, Wordsworth dans *Le Prélude*, Eliot dans *La Terre gaste* — comme l'honnêteté absolue qui précède et qui accompagne l'acte poétique, comme la conviction que le poème à faire, ne découlant pas de la volonté, doit venir, d'une manière ou d'une autre, d'ailleurs. Caedmon compose ensuite des vers dans son sommeil, ou bien, pouvons-nous penser, dans une écoute attentive où la conscience est presque suspendue pour laisser agir d'autres couches de l'être.

Deux chefs-d'œuvre de la deuxième moitié du XIV^e siècle permettent d'entendre le passage de ce vieil anglais relativement pur à l'anglais moderne panaché. Le vocabulaire de *Pierre le laboureur*, écrit dans la partie nord du pays, vient essentiellement de la vieille langue germanique, que Langland assaisonne néanmoins de mots d'origine française qui portent la marque de la Conquête de 1066, tout à fait providentielle pour la vie du pays. Long poème narratif, *Pierre le laboureur* témoigne par ailleurs de l'indirection, de l'intrication et de l'hétérogénéité d'une certaine façon anglaise de raconter, qui se retrouve au théâtre avec Shakespeare et dans le roman avec Sterne ou Dickens, qui ressemble bien à la vie, mais qui peut gêner les lecteurs français, habitués à ce que l'art élève le clair-obscur du réel vers la lucidité. Les premiers vers du poème constituent aussi un grand art poétique, comme on en trouve beaucoup dans la poésie anglaise, souvent dans les premiers vers des poèmes d'une certaine longueur. Le poète commence actif, il s'habille avec des vêtements chauds et part pour un long voyage, mais il tombe, dès le dixième vers, dans le sommeil. Comme de nombreux poètes médiévaux, il écrira par la suite une série de visions en rêve, mais en passant abruptement d'une activité à une passivité, il réfléchit d'abord

sur l'acte poétique. Épuisé de fatigue, il se laisse hypnotiser par l'ondoiement d'un ruisseau, et en regardant l'eau qui bouge il contemple l'informe, l'instable. Le poème viendra, non pas du désir de Langland mais du sommeil de son désir, du rêve plus juste qui se substituera, comme un don, au réel de la conscience ordinaire. Le fait de descendre plus loin que le simple sommeil, dans l'*autre* intérieur qui va produire le poème, est suggéré ensuite par un pléonasme : « *I slombred in a sleping* », littéralement : « je m'endormis dans un sommeil ». Cela se passe, enfin, sur les collines de Malvern, pour que le rêve du poète et le monde légèrement autre du poème soient situés dans un lieu précis de la terre, là où le poète, une fois réveillé, devra recommencer sa vie.

Dans *Les Contes de Canterbury* de Chaucer, écrits dans le sud du pays, l'union entre l'anglais et le français s'est accomplie et nous passons continuellement de l'un à l'autre. Lorsque l'exaltation des premiers vers — qui créent une autre *reverdie*, un autre printemps de la nature et de l'âme — culmine ainsi : « *And smale foweles maken melodye* » (« Et les petits oiseaux font des mélodies »), la vieille langue, qui se maintient jusqu'à l'avant-dernier mot, semble attendre ces « mélodies », ces chants de la nature renouvelée où l'on entend le français, le latin et aussi le grec, afin de s'accomplir. On sent la joie de Chaucer à se mouvoir dans une langue qu'il reçoit comme un don de tout le peuple, tant des Anglo-Saxons que des Normands. Du fait de la maturité de l'anglais nouveau, il peut avoir un rapport fraternel avec la langue française ; une de ses premières œuvres est la traduction partielle du *Roman de la rose*, faite relativement tôt dans l'histoire de nos deux littératures et constituant un de leurs *lieux communs* les plus émouvants. Surtout, il se sert, à l'occasion, des associations différentes des deux fonds principaux de la langue. En introduisant les pèlerins les uns après les autres dans le *Prologue*, il place le Laboureur entre le Curé, à qui il ressemble par le sérieux et l'élévation de sa vie, et le Meunier, de qui il diffère entièrement. Mais si le Meunier, un corps épais habité par des désirs grossiers, est créé presque exclusivement par l'anglais germanique, qui nous met surtout en présence, encore maintenant, du monde corporel, matériel, animal, le Laboureur l'est aussi, car la vieille langue parle également d'un vrai rapport avec la terre et avec le réel quotidien. La première chose que nous apprenons à son sujet, c'est qu'il « *hadde ylad of dong ful many a fother* », qu'il « avait charroyé quantité de fumier ». Cependant, vivant parmi les bêtes, travaillant le sol et se situant parfaitement dans son monde, il s'imprègne aussi de la réalité la plus haute, et pour décrire sa spiritualité Chaucer emploie d'abord un vocabulaire tiré du français : il vivait, dit-il, « *in pees and parfit charitee* », « en paix et en parfaite charité ». Il revient néanmoins au vocabulaire germanique afin de souligner la réelle solidité de cette charité : « *God loved he best with al his hoole herte* », littéralement : « Il aimait Dieu mieux que tout, avec tout son cœur entier ». On remarque aussi que le passage entre deux niveaux du réel — entre le christianisme et le crottin — n'est qu'un petit exemple d'un mélange de tons continuels, qui commença à choquer les Français au moment de la découverte de Shakespeare. Chaucer inclut

aussi beaucoup de ces petits détails qui peuvent sembler inutiles, mais qui parlent de la surabondance et du désordre au fond réjouissant du quotidien. Il s'interrompt, par exemple, en déclinant les prouesses du Cuisinier, pour noter qu'il avait un chancre sur le tibia. On remarque même que le comique et le tragique se côtoient, et que le comique est particulièrement anglais. Même les francs escrocs parmi les pèlerins sont trop réels pour que la complexité de la personne humaine se laisse simplifier devant le regard sélectif de la satire. Le Frère, par exemple, bon viveur et âpre au gain, tire un tel plaisir de chanter et de jouer de la harpe que « *His eyen twynkled in his heed aryght, / As doon the sterres in the frosty nyght* » (« Ses yeux étincelaient dans son visage / Comme les étoiles dans la nuit glaciale »). Le poète est presque désarmé devant l'attrait d'un homme qui est du côté de ce qui réjouit dans le monde naturel, devant une joie de vivre que Chaucer partage et qui lui donne une vision plus pleine des choses que dans la simple critique des mœurs, vision que l'on retrouve chez les grands romanciers anglais, de Fielding à Dickens.

Le poète anglais est en quelque sorte bilingue, il habite deux mondes, et sa langue hybride lui offre un réel complexe et étagé, comme une corne d'abondance dans un monde marqué déjà par une multiplicité immense et inimaginable. Comme Chaucer, beaucoup de poètes anglais passent entre l'univers germanique de la langue et l'univers roman, en connaissance de cause et en vue d'effets très variés. Certains poètes s'efforcent, à diverses époques, de retrouver une langue aussi purement germanique que possible, par une nostalgie toujours novatrice ; Milton est connu, au contraire, pour avoir écrit *Le Paradis perdu* en un anglais latin, en construisant de longues périodes selon une organisation prodigieuse et en se servant d'inversions syntaxiques étrangères au fonctionnement habituel de la langue. Malgré les reproches de Johnson, de Keats, d'Eliot (qui rappellent les critiques de Boileau à l'égard de Ronsard), on peut montrer que Milton travaille l'anglais pour des raisons profondément poétiques, afin de créer une nouvelle langue extraordinairement expressive que l'on pourrait rapprocher, pour son étrangeté indéniable mais partout justifiée, et qui devient vite compréhensible sans cesser d'être étrange à merveille, de la *Grosse Fuge* de Beethoven. On pourrait même parler d'un Milton *anglo-saxon*, qui se sert constamment du vocabulaire indigène pour que la grandeur épique rencontre le réel de tous les jours et pour que les mots de tous les jours s'élèvent parfois jusqu'à nommer les êtres et les lieux surnaturels. La plus *sublime* des épopées anglaises garde les pieds sur terre, en parlant, par exemple, à la fin — au moment où Adam et Ève, expulsés de l'Éden, passent la frontière entre leur univers et le nôtre — de sol, de brume, de marais ; en évoquant soudain, parmi les allusions aux chérubins et à l'archange Michel, un laboureur anglais qui se dirige, le soir, vers sa maison, vers son « *home* » ; en laissant le lecteur dans les tout derniers vers, après la grande complexité et l'élévation démesurée de l'histoire épique et tragique fondamentale, dans le simple, dans la réalité commune des « mains », des « pas », et d'un « chemin ».

Dans la poésie anglo-saxonne se trouve aussi l'origine de la prosodie anglaise, malgré un système accentuel et allitéré qui semble à première vue s'éloigner des pratiques ultérieures, fondées sur les autres manières de mesurer le son apportées par le français des Normands et par la prosodie française ou italienne. Mais comme les accents d'intensité fournissent, maintenant comme autrefois, l'énergie de la langue anglaise, l'accent prosodique demeure, dans la poésie anglaise, le maître du mouvement. Sans les règles particulières qui gouvernaient la poésie des nations germaniques pendant des siècles, un vers à quatre accents se laisse souvent entendre, jusque dans la poésie contemporaine, comme le rythme naturel (si l'idée est recevable) qui attend autant dans l'anglais franco-germanique que nous parlons depuis, à peu près, l'époque de Chaucer, que dans le vieil anglais qui le précédait. Si l'allitération n'est plus soumise à des règles, elle aussi participe encore de la musique de l'anglais, sans doute à cause de la nature consonantique de la langue et du grand nombre de mots qui continuent d'être accentués sur la première syllabe.

Dans ce domaine aussi, la poésie anglo-saxonne demeure une source inépuisable, et son écoute de la langue attire continuellement des poètes, comme Wyatt, Donne ou Hopkins, pour lesquels la pulsation régulière des temps forts et des temps faibles ne paraît pas satisfaisante. Nous sommes tellement habitués à une certaine régularité, cependant, que nous n'entendons pas toujours la musique de cet autre rythme. Toute la période en particulier entre Chaucer et les grands élisabéthains est à revisiter : nous traitons le plus souvent d'indisciplinée et d'inculte une poésie qui semble irrégulière et boiteuse, mais qui, par ses cadences inattendues parce que soumises à d'autres lois de l'oreille, expose, au contraire, notre inculture.

Parmi les nombreuses spécificités de la poésie anglaise que le cours a examinées (en attendant son prolongement dans le premier cours de 2005-2006) se trouvent aussi l'éloge du trivial, l'excentricité, et les deux grandes traditions du long poème et de la traduction poétique. L'éloge du trivial, étudié chez Shakespeare, Herbert, Waller, Herrick, Webster et Donne — dans la poésie du XVII^e siècle qui n'en a pas l'exclusivité mais qui abonde en exemples particulièrement frappants — résulte, non pas d'une résignation au n'importe quoi, mais d'une admiration de l'ordinaire, d'un désir de louer le très commun, qui incitent le poète à introduire le trivial dans des contextes élevés : un chant funèbre, une prière, les dernières pensées d'un mourant, une vision de l'apocalypse. Il résulte aussi d'une esthétique de l'inclusion, de la volonté de reconnaître un monde extrêmement multiple et d'en suggérer l'unité, comme du sentiment de la diversité de la conscience et de la rapidité avec laquelle, moment par moment, elle peut parcourir le champ de son expérience. Dans l'ultime strophe du poème qui termine son dernier recueil, de 1686, et qui traite de la vieillesse, Waller évoque le « cottage sombre de l'âme », battu et délabré, avant de penser à la « demeure éternelle » (« *eternal home* ») des hommes et de conclure ainsi : « *Leaving the old, both worlds at once they view, / That stand upon the threshold of the new* »

(« Quittant l'ancien, ils voient les deux mondes à la fois, / Ceux qui sont debout sur le seuil du nouveau »). Au moment où le lecteur sent, derrière « le nouveau [monde] », « le nouveau » tout court, et où il saisit que ce dernier vers est lui-même un seuil, celui du silence et de l'attente émerveillée, le mot « seuil » rappelle la trivialité du « cottage » et fait du Ciel même une autre maison, et de la mort une sorte de déménagement, sans enlever le vertige créé par le passage d'un petit cottage obscur à une « lumière neuve », puis à une immensité inconnue et autre. Le *trivial*, en somme, est loin d'être trivial.

L'exemple le plus éclatant de l'excentricité est *Jubilate Agno* de Christopher Smart, composé dans un asile d'aliénés entre 1758 (ou 1759) et 1763, au moment même où Sterne publia les deux premiers volumes du plus excentrique de nos romans : *Tristram Shandy*, une autobiographie du narrateur qui, avec tous les récits qu'il invente à propos d'autres personnages, trouve à peine le temps de naître. Dans un long passage à la fin du fragment B, Smart ne cesse de « considérer » son chat Jeffrey, comme Jeffrey « se considère » lui-même puis « considère » son voisin, et grâce à l'attention candide et persévérante qu'il porte à l'animal qui partage son enfermement, il réussit à percevoir beaucoup de choses à la fois avec exactitude et avec un regard nouveau. Le chat ressemble à un poème et, en l'observant, Smart réfléchit sur la poésie étrange qu'il est en train d'inventer. L'« élégante vivacité » du chat se retrouve dans les phrases successives du poème. La « variété de ses mouvements », que Smart décrit copieusement et de manière entièrement bizarre, revient dans la longueur et le rythme sans cesse adroits et changeants des versets, qui ont leur origine aussi dans l'écoute des cantiques en prose rythmée de la liturgie anglicane et qui annoncent Blake. Puisque Jeffrey est du reste « *a mixture of gravity and wagery* » (« un mélange de gravité et de drôlerie »), il fait penser en particulier à un poème anglais. Et c'est surtout la vie que représente, dans cette vision excentrique, folle mais peut-être au fond vraie des choses, la petite créature que Smart *considère* avec autant de plaisir que les astronomes les étoiles. « *For he counteracts the Devil*, écrit-il, *who is death, by brisking about the life* » (« Car il contre le Diable, qui est la mort, par la prestesse de sa vie »). Par l'excentricité d'une parole singulière, le lecteur est attiré, comme Smart, vers le centre, vers la lutte, heureuse, entre la vie et la mort, entre Dieu et le Diable.

Mais le grand excentrique de la poésie anglaise est sans doute Shakespeare, un des plus intelligents de tous les écrivains qui s'intéresse inlassablement, dans les tragédies comme dans les comédies, aux Fous et aux Clowns, à des simples d'esprit et à des gens incapables mais qui se trouvent néanmoins près du mystère de la vie et de la mort (comme le Clown anonyme d'*Antoine et Cléopâtre* qui apporte le panier où sont cachés les serpents), et qui, en disant par ignorance le contraire de ce qu'ils veulent dire, avancent (comme Coude dans *Mesure pour mesure*), au cœur de la confusion spirituelle et morale d'un monde à l'envers. On dirait que Shakespeare aussi s'habille parfois, comme Edgar dans *Le Roi Lear*, en pauvre Tom, afin de se connaître et de connaître le sens de la vie dans

ses dimensions tragique et comique. Et c'est Milton qui offre une théorie de l'excentricité, lorsque Raphaël explique, au livre 5 du *Paradis perdu*, que la danse « mystique » des habitants du Ciel ressemble aux « labyrinthes tortueux » tracés dans leurs révolutions par les étoiles, qui sont « excentriques... mais réguliers, / Surtout quand ils paraissent le plus irréguliers », et lorsque le poète envisage lui-même la possibilité, au livre 3, que l'univers n'ait pas de centre. Il suppose que, dans un monde qu'il croyait déchu, ce qui nous paraît régulier et bien centré est un leurre ou une vision limitée des choses, alors que l'excentrique, qui échappe à notre ordre halluciné, est mystérieux et révélateur.

Quant au long poème, il est clair que les Anglais ont la tête épique et que les meilleurs poèmes anglais sont des ouvrages d'une certaine envergure. Les poètes anglais ont entendu, presque de génération en génération, l'appel de l'épopée, de ce voyage dans la Mémoire, de cette descente dans l'obscur abîme d'un passé réel ou imaginé — ou mieux, d'un *autrefois* renouvelé par l'imagination — à la recherche du savoir et de la sagesse les plus amples dont sont capables le poète et la civilisation qui le nourrit. Examiner ensemble *Beowulf*, anonyme, et *La Reine des fées* de Spenser, c'est contempler aussi les deux composantes principales de la poésie anglaise, le Nord et le Sud, et en particulier l'idéal héroïque du monde germanique puis cette ouverture à l'imaginaire français et italien, que l'on associe à la luxuriance élisabéthaine mais qui existait déjà chez Chaucer. Il faut noter surtout dans *Beowulf*, qui était sans doute à l'origine une épopée orale et qui peut sembler à première vue archaïque et fruste, la grande finesse du poème tel qu'il fut rédigé autour de l'an mil. La fin retrouve, par exemple, le commencement. Aux derniers vers, son peuple place les cendres de Beowulf dans un amer que les marins verront de loin et qui préservera à jamais sa mémoire, malgré la future disparition de toute sa race. Les premiers vers racontent aussi des funérailles, celles d'un roi de Danemark dont le corps est déposé dans un navire chargé d'un trésor et abandonné au large. Personne ne sut jamais qui reçut cette cargaison, dit le poète, et il place tout son poème sous le signe de cette image à la fois concrète et infiniment suggestive. Un monstre malheureux, surtout, rôde dans les ténèbres en écoutant la « liesse bruyante » dans un palais et en particulier la voix d'un poète qui chante la création du monde. Le lecteur lit la joie de la Création dans la perspective de la douleur, d'un être qui souffre, d'un « diable infernal ». L'invention qui consiste à faire tomber sur l'éclat d'un monde originel perdu l'ombre des ressentiments, des haines, des conflits du monde actuel, n'est pas inférieure à celle de Milton, qui marque l'exclusion de l'Éden en décrivant ce « paradis bienheureux » pour la première fois, dans *Le Paradis perdu*, sous le regard de Satan.

Spenser remonte au moyen âge (comme il semblait naturel de le faire au XVI^e siècle, en vue de l'épopée) afin de puiser dans la « matière de Bretagne » et le cycle du roi Arthur. Il assure ainsi la continuité de l'imaginaire poétique, au même moment que le théâtre de Shakespeare, au lieu de rejeter les tréteaux du moyen âge en faveur de la comédie et de la tragédie antiques, s'en inspire.

Une continuité qui se maintient malgré des changements fréquents et souvent profonds constitue sans doute une des forces de la poésie anglaise. Le lecteur se trouve dans le royaume des fées, dans un pays des merveilles tout à fait grave et adulte puisqu'il n'est que l'Angleterre même sous l'éclairage de la poésie. Spenser dit en effet, dans une lettre à Raleigh, que par le personnage de Gloriana et par son royaume il entend « sa majesté notre reine et son royaume au pays des fées ». Le « pays des fées » serait le cœur caché du réel, d'un *ici* que Spenser cherche à explorer et à dévoiler. En déclarant aussi que son poème contient, malgré sa fiction merveilleuse, « *matter of just memory* » (« la matière de la vraie mémoire »), il suppose que la vérité de son épopée dépend d'une interprétation déjà infuse dans les choses, de l'allégorie qu'il croit découvrir au sein du réel. Dans un poème qui pourrait sembler se mouvoir dans un monde entièrement distinct et purement imaginé, il ne regarde en fait que ce monde-ci, en cherchant partout le sens intime de tout événement dans une sorte de transcendance immanente. Il approfondit l'idée de l'allégorie en procédant selon le sens étymologique du terme : afin de dire les choses comme elles sont, il choisit de les *dire autrement*.

La poésie anglaise est riche en épopées proprement dites, surtout si l'on inclut les épopées comiques de Dryden et de Pope et *Le Prélude* de Wordsworth, qui renouvelle le genre par l'autobiographie en substituant la mémoire individuelle à la mémoire collective et en faisant du poète le héros du poème. Les longs poèmes ne manquent guère à la poésie française, de Chrétien de Troyes et Machaut à Hugo et Péguy, mais, comme on le dit depuis longtemps, il n'existe pas de *tradition* de poèmes épiques. Il faudrait regarder à nouveau, cependant, des ouvrages comme *La Franciade* de Ronsard et *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné. *La Franciade*, abandonnée après les quatre premiers livres et s'efforçant probablement de rester trop près du modèle antique (alors que même Milton, le plus grand classiciste anglais, cherche surtout la Mémoire judéo-chrétienne, en vue d'une synthèse des mondes classique et hébraïque), est néanmoins une œuvre que l'on peut admirer, si ce n'est que pour son *allégresse*. Le mot même revient souvent, afin de proposer, de manière indirecte, que l'épopée *est* une grande et longue allégresse, ce qui expliquerait la renonciation de Ronsard après les récits interminables et lassants au sujet des premiers rois de France à la fin du quatrième livre. L'acte poétique aussi est allègre, et très souvent digne du meilleur Ronsard. Dans les nombreuses comparaisons, on trouve presque toujours, après réflexion, un élément supplémentaire. À la suite du très long discours par lequel Jupiter annonce qu'il ne veut plus que Francus « languisse en paresse » mais qu'il aille où son destin l'appelle, les autres dieux se lèvent et approuvent sa décision, « En murmurant comme flots de la mer / De qui le front commence à se calmer, / Quand Aquilon assoupit son orage, / Et l'onde bruit doucement au rivage ». La banalité de la comparaison disparaît dès que l'on se souvient que les dieux ne se sont pas fâchés et n'ont pas besoin de se calmer ; c'est le courroux de Jupiter qui a déferlé comme une tempête, et que les murmures

d'approbation de ses inférieurs sont en train d'apaiser. Toute la scène est illuminée par en dessous. L'allégresse est présente aussi dans le sous-texte du poème — malgré la première impression du lecteur, dès l'invocation un peu plate des premiers vers, que le poème est, au contraire, superficiel et dépourvu des résonances infinies qui sous-tendent et agrandissent encore davantage les grandes épopées. Il suffit de regarder la fin de chacun des trois premiers livres pour saisir la profondeur du travail poétique de Ronsard. À la fin du troisième, Clymène, rendue folle par son amour pour Francus, se jette dans la mer, les dieux marins la transforment en nymphe de la mer ayant le pouvoir « De faire enfler les vagues et le vent », et elle poussera sa frénésie à l'avenir contre Francus, « Dedans la mer gardant sa jalousie ». Ayant enlevé d'autres vers qui suivaient dans les premières éditions, Ronsard laisse cette image comme suspendue : la mer entière devient la jalousie de Clymène, ou bien, sa jalousie devient si immense qu'elle habite Clymène comme une mer.

S'il convient d'aborder *La Franciade*, non pas en historien de la littérature seulement mais en lecteur attentif aux plaisirs de l'acte poétique et au possible de la création littéraire, la même approche est nécessaire afin d'entendre *Les Tragiques*. Épopée ou « poème héroïque » très éloigné du classicisme de Ronsard, *Les Tragiques* sont même composés selon certains principes associables à la poésie anglaise, comme pour souligner le fait que le génie de la poésie anglaise consiste à réunir plusieurs tendances qui ne lui sont pas nécessairement exclusives. Le plaisir dans le foisonnement, par exemple, et dans l'hétérogénéité, se sent dans le fait curieux que chacun des sept livres est écrit dans un style différent, « bas et tragique » pour le premier, ou « élevé, tragique » pour le septième. Les innombrables jeux de mots fixent les contradictions d'un monde déchu (« Sens insensé » — la ville de Sens ayant été le lieu d'un massacre), s'efforcent de le racheter (« Amiral admirable » — Coligny, héros des protestants), ou en révèlent, par leur grotesque, l'absurdité (Dieu pour se venger, dit d'Aubigné en s'adressant à Philippe II d'Espagne, « Peindra de vers ton corps, de mes vers ta mémoire »). Par le calembour, qui est une manière d'onomatopée sémantique, le langage cherche ici à coller au monde. Le poème se crée avant tout, cependant, par de grands actes d'imagination, comme dans une certaine vision de l'art. Un passage du premier livre présente les paysans qui travaillent la terre comme des jardiniers, émailleurs, peintres et brodeurs qui rendent la belle terre encore plus belle en la transformant, « par ordre et compas », en un grand jardin à la française. Les « carreaux » et les « droites allées » des champs et des vignes sont l'image d'un ordre naturel — ou plutôt, terrestre — que d'Aubigné refuse d'imiter dans la forme de son poème, où il s'expose plutôt au désordre. Dans un passage du livre 5 qui rappelle ces vers en répétant certains mots, les anges peignent des tableaux de ce qu'ils ont vu sur la terre en utilisant le même « compas mesuré », l'art humain devenant ainsi une correspondance de l'art céleste. Et comme les paysans embellissent la terre, les anges embellissent le ciel : leur travail terminé, « Les voûtes du beau ciel reluisent plus belles ».

Au-delà des misères du poème, d'Aubigné entrevoit un Ciel qui n'est pas fini, mais qui, étant infini, peut acquérir, dans la joie d'une capacité sans fin, de nouvelles beautés. Puis, comme la terre montre ses dessins et ses couleurs au « ciel riant », d'Aubigné demande au livre 6 que les beautés mêmes du « ciel riant » soient découvertes aux hommes, avant d'évoquer, au livre 7, les martyrs qui arrivent « Riants au ciel riant ». On peut penser d'abord que *Les Tragiques* ne sont que satire, indignation, plaintes partisans ; on y trouve une grande intelligence poétique et même, maintenue du premier au dernier livre en dépit de tant d'horreurs, l'entrevision d'un rire éternel et divin. On trouve surtout un poète engagé qui reconnaît cependant à quel point il est facile de se scandaliser, de se mettre du côté des bons afin de fustiger les méchants, et que le satiriste n'évite la suffisance du pharisaïsme qu'en s'incluant lui-même dans sa satire. D'où l'honnêteté dans la connaissance de soi au cours d'une prière du livre 6 : « Or je suis un enfant sans âge et sans raison... Séparé des méchants, sépare-moi de moi... Réveille en moi le bien qu'à demi je souhaite. » Il serait temps de relire d'Aubigné, qui a beaucoup à nous offrir.

Parmi les meilleurs poèmes anglais figurent, finalement, de nombreuses traductions. Il est rare qu'une traduction soit un chef-d'œuvre ; il est encore plus rare qu'une poésie nationale soit riche, pour ainsi dire, en poèmes étrangers. Le génie de la poésie anglaise semble rendre celle-ci propice aux rencontres providentielles, à cause de la souplesse syntaxique de la langue et du grand nombre de mots et de synonymes à la disposition du traducteur ; peut-être aussi à cause du pentamètre si accommodant en lequel tant de traductions ont été faites, et de la pulsation iambique qui suit de près les accents énergiques de l'anglais parlé et qui offre aux traducteurs un rythme à suivre. Il faudrait ajouter que beaucoup de grands poètes anglais ont choisi de traduire, et qu'ils se sont engagés à traduire de très grands poèmes et à traduire en poètes : à écrire, dans leurs traductions, une poésie *anglaise* selon les normes de la poésie de leur époque, et à profiter de l'occasion pour cultiver leur langue poétique en l'apprenant à nouveau. Leurs traductions incitent à reconsidérer le rapport entre la traduction et la poésie « originale », puisqu'il n'y a rien de plus original que *l'Iliade* de Pope ou les *Amours* de Marlowe traduits d'Ovide. La traduction d'un poème est un poème. Elles incitent aussi à revoir le vocabulaire dont nous nous servons dans ce domaine — à parler du poème que le traducteur apprend à écrire en traduisant, et de l'œuvre poétique de la traduction.

Cette œuvre est créatrice et transformatrice. Dans son *Énéide*, terminée en 1513, Gavin Douglas invite Virgile à parler l'anglais d'Écosse et à déplier ses phrases dans une grande clarté progressive et chaucérienne. À l'aide de toute une série de touches, qui lui permettent de substituer, dès les premiers vers, la réalité des *batailles* à l'idée plus générale et plus noble des *armes* et de se présenter comme celui qui, au lieu de *chanter* sur le mode épique, se dispose à *décrire* un homme et une série d'événements, il rend le ton du poème légèrement plus familier, et semble assimiler l'histoire trouble et légendaire à l'histoire

réellement troublée de son pays dans ses luttes contre l'Angleterre. (Il finit sa traduction l'année même de la bataille de Flodden, gagnée par les Anglais.)

Dryden récrit aussi l'*Énéide*, en 1697, en des pentamètres se développant sur des rimes jumelles, mais avec un résultat entièrement différent. Il compose l'épopée telle qu'on l'imaginait au XVII^e siècle, en créant un langage plus grandiose que celui de Virgile. Il charge ses vers d'une gravité solennelle, par le sens qu'ils véhiculent et qu'ils ont l'air de graver dans la pierre (« *And haughty Juno's unrelenting hate* », « Et la haine implacable de la superbe Junon »), comme par la longueur des voyelles et par des polysyllabes bien placés. Il vise surtout une sorte d'équilibre universel dans la structure de ses vers, en disposant partout des expressions doubles (« *Involved his anxious life in endless cares, / Exposed to wants, and hurried into wars!* », « Engagea sa vie inquiète dans des soucis incessants, / Exposée au manque et jetée dans la guerre ! »). Il cherche, dans les ressources de la poésie, la possibilité de réimaginer le monde dans sa splendeur et de tenir le tout dans un Ordre inébranlable.

Les traductions poétiques en Angleterre, de Chaucer à Pound, et avant et au-delà, constituent une tradition dont on devient de plus en plus conscient. La poésie française aussi est riche en traductions, mais on ne s'en aperçoit guère, en partie à cause du désir d'exclure les traductions de l'œuvre personnelle d'un poète. Cela n'a pas toujours été le cas : *L'Adolescence clémentine* de Marot commence par quatre traductions et se termine par quatorze autres. Il est temps d'étudier les traductions poétiques en France, pour elles-mêmes et comme des œuvres à part entière. Combien de lecteurs des *Regrets* et des *Antiquités de Rome* ont eu l'idée de lire aussi la traduction par Du Bellay des livres 4 et 6 de l'*Énéide* ? On y trouve, entre autres, une réflexion pratique sur les ressources différentes des poésies latine et française. Lorsque l'orage interrompt la chasse, disperse les chasseurs et conduit Didon et Énée à chercher refuge, comme par hasard, dans la même grotte, où leur acte d'amour aura les conséquences malheureuses que l'on sait, Virgile se sert de l'ordre des mots pour piéger les amants : « *Speluncam Dido dux et Troianus eandem / deveniunt* ». Le mot « grotte » au début du vers et le mot « la même » à la fin entourent Didon et Énée ; leur arrivée dans le lieu funeste se produit inévitablement, dirait-on, lorsque commence un autre vers. Du Bellay écrit : « Et sur ce point, même caverne assemble / Didon la belle et le Troyen ensemble ». Les quatre premiers mots, loin d'être une cheville, créent un moment de suspens après l'activité désordonnée des vers précédents ; le dernier mot, en se faisant attendre, scelle le destin des amants (avec, du reste, un léger pléonasme) dans la fatalité de la rime ; « Didon la belle », qui n'est pas non plus du remplissage, révèle tout le danger de la rencontre. (Si Virgile suggère ensuite l'affolement érotique des amants par la terre qui tremble, par le ciel en feu et par la clameur des nymphes : « *summoque ulularunt vertice Nymphae* », Du Bellay, en écrivant : « Et des sommets mainte nymphe étonnée / Par *hullemens* a chanté l'Hyménée », ajoute aux cris des amants l'étonnement dans leur être et dans leurs corps.) En faisant parler Musée,

au livre 6, des divers endroits où séjournent les habitants des Champs-Élysées, il explore, en poète français, un certain rapport avec la nature : chacun se couche, écrit-il, « Sous l'épaisseur de quelque bois sacré, / Sur les tapis des humides rivages, / Et sur le frais des verdoyants herbages ». Les fleuves ou les étangs sont suggérés par le mot « humides » plutôt que nommés, comme la réalité physique du feuillage épais et de l'herbe fraîche cède, presque, à la réalité plutôt cérébrale de l'« épaisseur » et du « frais ». (Dans la traduction de Dryden, on se couche, non pas sous l'épaisseur et sur le frais, mais « *on mossy beds* », « sur des lits mousseux » et bien anglais.)

On a intérêt aussi à explorer les traductions de Jacques Delille, qui avait le courage de se mesurer à Virgile, au *Paradis perdu*, à l'*Essai sur l'homme* de Pope. Orienté vers le passé et dépassé par les romantiques, Delille demeure néanmoins intéressant comme traducteur. Dans sa version des *Géorgiques* de Virgile, publiée en 1769, on a plaisir à découvrir un certain balancement très organisé où l'alexandrin devient le reflet des Lumières, les sept premiers vers offrant déjà « Il faut ouvrir la terre et marier la vigne », « Et l'abeille économe, et ses sages travaux », « Protecteur des raisins, déesse des moissons ». Lorsque l'on trouve ensuite de nombreux échos de La Fontaine, de Boileau et surtout de Racine, on peut en conclure que Delille écrit simplement sous l'emprise du XVII^e siècle. Il est plus vraisemblable de penser, cependant, vu les rappels très précis qui semblent inviter le lecteur à se remémorer certains poètes du passé, qu'en accueillant Virgile dans sa propre poésie, il l'accueille aussi dans la poésie française — qu'il *veut* que les *Géorgiques* résonnent de Racine, de Boileau et de La Fontaine, selon une idée de la traduction qui porte à réfléchir.

Il est éclairant aussi de considérer La Fontaine sous l'angle de la traduction. Le premier recueil des *Fables* s'appelle, après tout, *Fables choisies, mises en vers par Jean de La Fontaine*, et s'il transforme toujours les fables qu'il récrit en les repensant pour lui-même, en composant des poèmes qui sont tout à fait siens et qui figurent parmi les meilleurs poèmes *français*, l'originalité de son travail ne diffère pas de façon absolue de celle de Pope, par exemple, dans sa transformation profondément méditée des poèmes homériques. L'acte poétique de La Fontaine dans *Le Chien qui lâche sa proie pour l'ombre* est en même temps un acte *traducteur* dans le sens élargi du traduire que permettent de saisir toutes les grandes traductions. Dans un de ses écrits les plus graves, il prend une fable qui suppose, chez Ésope et Phèdre, une morale fondée sur des préceptes — et qui n'est pas, en l'occurrence, particulièrement élevée : ne pas convoiter le bien des autres car l'on risque ainsi de perdre le sien — afin d'approfondir une morale de l'être. Dès le premier vers : « Chacun se trompe ici-bas », la pensée du poème devient autrement sérieuse (« *chacun* »), et si La Fontaine renvoie explicitement les fous qui courent après l'ombre « Au chien dont parle Ésope », c'est en vue d'une tout autre leçon. Ce chien, dit-il, « voyant sa proie en l'eau représentée, / La quitta pour l'image, et pensa se noyer ». Le chien de La Fontaine est le seul qui risque de se noyer, parce que son erreur est plus

dangereuse : il choisit, non le réel mais l'image, la représentation. La rivière devient alors « tout d'un coup agitée » — sans raison apparente — car préférer le paraître, c'est plonger dans l'agitation de l'irréel ; le fait que le chien faillit mourir suggère que l'irréel est précisément la mort. Le poème résonne ainsi dans la pensée du lecteur puisque sa morale ontologique illumine tant de domaines du vécu — la poésie, par exemple, où l'on peut en effet se noyer dans l'*image*, dans le monde ressemblant, attirant et autre que l'on crée dans l'enchantement des mots.

On pourrait multiplier les exemples. Il faudrait une anthologie de traductions françaises, qui rassemblerait, entre autres, Marot, Du Bellay, d'Aubigné, Corneille, La Fontaine, Racine, Delille, Mallarmé, Jarry, Valéry, Claudel, jusqu'aux grands traducteurs actuels comme Yves Bonnefoy et Philippe Jaccottet, et qui révélerait une activité *poétique* en France dont les Français sont à peine conscients.

Les cours ont aussi identifié un domaine de la poésie, autre que la traduction, *entre deux langues*, peu connu et peu étudié. Il s'agit, par exemple, de la poésie bilingue. Dans *Le Phénix*, qui date du IX^e ou du X^e siècle, un poète anglo-saxon anonyme réfléchit, en langue vernaculaire, sur le contenu de sa foi chrétienne, qui s'exprimait d'habitude en latin. S'approchant de la fin de l'œuvre, il commence à juxtaposer mais aussi à tisser ensemble les deux parlars, afin de rassembler les deux mondes qu'il habite et qu'il partage avec ses auditeurs ou lecteurs. En faisant passer le sens de ses phrases d'une langue à l'autre (« *begietan gaudia* », « obtenir des joies ») et en liant par allitération le vieil anglais de la première partie de chaque vers au latin de la deuxième (« *lifgan in lisse / lucis et pacis* », « vivre dans la félicité de la lumière et de la paix »), il n'exerce pas une simple virtuosité, il fait une vraie œuvre de poète entre sa langue maternelle et la langue d'une bonne partie de sa culture, pour que ce long poème de presque 700 vers s'accomplisse dans le jeu de réponses entre deux voix : entre deux états de conscience du poète ou entre ce que l'on peut entendre comme les deux moitiés d'un grand chœur. Dans le pays bilingue d'après Hastings, où nos deux traditions littéraires se croisent fraternellement à cause du nombre de grands poèmes français qui sont écrits ou rédigés en Angleterre, et où deux poésies parallèles (en plus de la poésie en latin) se développent, nos deux langues se rejoignent parfois dans le même poème. Un autre poème anonyme, qui date du début du XIV^e siècle, commence : « *Mayden moder milde, / Oiez cel oveysoun : / From shome thou me shilde / E de ly mal feloun* » (« Douce Vierge mère, / Écoutez cette oraison : / Protégez-moi de la disgrâce / Et du mauvais félon »). Le poète choisit un anglais presque purement germanique, et si l'agencement des vers anglais suit la prosodie française pour le compte des syllabes et pour la rime, le poète rappelle, par les allitérations qui ordonnent la majorité des vers, le modèle anglo-saxon. Il sépare autant que possible les deux parlars de son pays, afin de les entendre nettement et de les écouter dans leur spécificité. Il repasse par moments la même idée dans les deux langues — « *For love of thine childe* »

(« Pour l'amour de votre enfant ») revient sous la forme « Pur la sue amour » (« Pour l'amour de lui ») — en vue d'en savourer, sans doute, la différence.

Le plus important, toutefois, ce fut de mettre en évidence deux grands poètes bilingues, John Gower, contemporain de Chaucer, et Charles d'Orléans. Gower (en réalité trilingue, et seul représentant éminent, avec ses poèmes en anglais, en français et en latin, de la vieille Angleterre polyglotte) est totalement négligé comme poète en français, cette partie de son œuvre échappant autant aux spécialistes de littérature française — l'auteur n'étant pas français — qu'aux spécialistes de littérature anglaise. Gower étonne néanmoins par la qualité de ses écrits. Le *Mirour de l'Omme* (*Miroir de l'homme*) naît d'une conception grandiose ; la composition de l'ensemble est à la fois ample et rigoureuse. En presque 28 000 vers, il décrit la naissance des sept péchés capitaux et la nature des cinq filles de chaque péché, puis la naissance des sept vertus cardinales et théologiques et la nature des cinq filles de chaque vertu. Il constitue une critique de toute la société anglaise, comme *Les Contes de Canterbury* et *Pierre le laboureur* de la même époque. Ses vers octosyllabes tiennent même une place à part dans la poésie française pour avoir été influencés par le rythme de l'anglais. Ils sont, très curieusement, iambiques. Nous devons toujours louer le Créateur, écrit Gower : « Essample avons de l'alouette, / Que bien matin de tour en tour / Monte, et de dieu volant entour / Les laudes chante en sa gorgette » (vers 5637-5640). On sent ici, et surtout dans une longue suite de tels vers, l'énergie de l'accent dans l'anglais parlé et dans la poésie anglaise, que l'oreille de Gower continue d'entendre même en écrivant dans une autre langue. Et si on entrevoit dans ces vers quelque chose de l'imagination de Gower et du mouvement animé de ses vers, on trouve partout une écoute très délicate des sons du français et une musique savante dans le déploiement (sous l'influence, encore une fois, de l'anglais) des consonnes : « Donnetz, ma dame, medicine / Pour la santé que je supplie ; / Car mon pecché si fort me plie / Qe j'en suy tout a la ruine, / Si tu, ma dame, ove ta covine / De la vertu quelle as divine [...] » (vers 27423-27428). Surtout, au cœur de la vision allégorique du poème et parmi toutes les personnifications des impulsions de l'âme, se trouve une connaissance de soi que sa mise en poésie grave, vraie et apparemment simple rend à la fois très personnelle et comme impersonnelle, en faisant penser à Villon sans toutefois que l'on oublie la différence : « qoy penserai, / Qant ove moi mesmes tencerai / De ma chaitive fole vie ? / Comme plus en pense, plus m'esmai [...] Sique pecché par tout me lie / Sanz nul bonté que je refai » (vers 27361-27372).

Gower écrit son autre grand ouvrage français, les *Cinkante Balades*, à la belle époque de la ballade française (Machaut, Froissart, Deschamps), en y approfondissant le « fin amour » et le « bon amour » par opposition au « fol amour » qu'il sonde dans le *Mirour de l'Omme*. Le « fin amour », l'amour pur, parfait, fidèle ou absolu, est source de vérité : il apprend (comme dans la ballade 47) la vraie joie comme la vraie souffrance, et exige surtout de l'amant qu'il travaille à bien vivre. C'est la grande école de l'exister. Le « bon amour » permet (selon

la ballade 49) de situer l'amour sexuel dans l'univers entier de l'amour, où l'amour de Dieu, l'amour du prochain et l'amour de l'autre dans le mariage œuvrent conjointement — comme plus tard dans les comédies de Shakespeare — en vue de la joyeuse réalisation de l'être. Le côté moralisant des *Balades*, foncièrement anti-chevaleresques et anti-romantiques avant la lettre, révèle peut-être la présence d'un conteur anglais ; il est étrange, en effet, après les poèmes d'amour de Pétrarque ou de Ronsard, de lire les *Amoretti* de Spenser, qu'il adresse à sa fiancée. Il est à remarquer aussi que, dans une suite de poèmes tout à fait impersonnels où il n'y a pas de situation autobiographique à imaginer, Gower donne la voix, dans cinq ballades, à la femme, qui raille les hommes avec chaleur et vivacité. Le lecteur a l'impression que la femme silencieuse de tous ces milliers de poèmes d'amour que l'on écrit depuis toujours *répond* tout à coup, et il peut sentir que la ballade 42 en particulier, où une voix de femme se gausse des « faux amants », est la plus percutante de tout le recueil. Les poèmes français de Gower ne figurent dans les anthologies ni de poésie anglaise ni de poésie française. Il faudrait une édition, par exemple des ballades avec traduction en français moderne, afin que Gower trouve sa place parmi les poètes français.

Charles d'Orléans est l'image en miroir de Gower. Ses poèmes anglais ne figurent pas dans les éditions de ses œuvres publiées en France, et on ne les trouve en Angleterre que dans quelques éditions savantes et anthologies spécialisées. Certains critiques refusent même de les prendre au sérieux, afin de se conformer au lieu commun qui prétend que l'on ne peut pas être poète en dehors de sa propre langue. Certains critiques anglais les déprécient sous prétexte que ce sont pour la plupart des traductions. Voilà une erreur encore plus fondamentale sur l'« originalité » en poésie, un aveuglement devant l'importance considérable de l'auto-traduction, qui est rare et révélatrice. Pendant les vingt-cinq années de son séjour forcé en Angleterre après Azincourt, Charles d'Orléans travailla deux manuscrits, l'un en français, l'autre en anglais, qui se ressemblent par leur contenu mais qui se distinguent en ce que le manuscrit anglais est organisé comme un récit, des poèmes narratifs reliant les diverses suites de poèmes entre elles, alors que le manuscrit français est organisé par genres. L'intérêt des traductions vient surtout des différences entre les deux versions d'un poème, Charles d'Orléans semblant avoir saisi aussitôt certaines caractéristiques de la poésie anglaise. La version anglaise est toujours plus spécifique et plus détaillée. Si les maux d'amour, selon une chanson française, s'avèrent « Pires que les perilz de mer », le bonheur et le malheur de l'amour « roulent et dansent », selon la traduction, « *As shippe in see for tempest that veris* » (« Comme un navire sur la mer qui vire dans la tempête »). Si le « je » d'une autre chanson se voit, avec une maîtresse incomparable, sur le chemin « D'avoir de tous biens largement », il s'attend à avoir, selon un anglais où le quotidien, le trivial et le comique donnent une perspective très particulière sur l'émotion du locuteur, « *More ioy then ther be stichis in my shert* » (« Plus de joies qu'il n'y a de points dans ma chemise »). Dans l'acte poétique de traduire, il s'ouvre également aux idées, aux images,

inattendues que peut lui suggérer l'action de vivre un poème de nouveau, comme lorsque, dans une ballade, « Il n'est feuille ne fleur qui dure / Que pour un temps » devient « *Ther nys leef nor flowre that doth endewre / But a sesoun as sowne doth in a belle* » (« Il n'est feuille ni fleur qui dure / Qu'une saison, comme un son dans une cloche »). Et presque la moitié de ses poèmes anglais sont *originaux* dans le sens incontesté du terme — une quarantaine de ballades et une trentaine de rondeaux, en plus des caroles et des poèmes narratifs. Le moment où il semble commencer à écrire directement en anglais est lui-même intéressant. Les deux manuscrits se suivent jusqu'à la ballade 57 incluse, qui annonce la mort de la dame fictive que le « je » des poèmes est censé aimer ; le poète écrit aussitôt des poèmes en anglais (ballades 58, 59, 60 et 62), comme s'il voulait explorer dans une autre langue l'immense affliction qu'il imagine. Dès la ballade 58, où l'on voit qu'il a tout de suite compris l'utilité, pour le rythme et pour la force des émotions et des idées, des monosyllabes anglais, une sorte de démon de l'étrange, ou peut-être même de l'excentricité, l'incite à se demander — à faire demander à son personnage — si, après la mort de l'être aimé, il est mort ou vivant, et à vouloir céder ce qui lui reste de vie à « *sum nedy wight* », au premier « pauvre hère » venu. Il transforme considérablement le poème traditionnel sur la mort de la bien-aimée, peut-être parce que le fait d'écrire une poésie étrangère — dont il comprend étonnamment bien le génie — le pousse à s'aventurer dans des pensées également étranges. Il faudrait rendre manifeste ce nouveau domaine de la poésie bilingue — dans le cas de Charles d'Orléans, par une édition elle-même bilingue, un choix de poèmes en français et en anglais.

ACTIVITÉS DE LA CHAIRE

PUBLICATIONS

- Racine et Shakespeare*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, 180 p.
 « *King Lear and Christendom* », *Shakespeare Criticism*, éd. Michelle Lee, Oklahoma City, Gale, 2004 (article repris de *Christianity and Literature*).
 « Un paradis perdu », *Revue des deux mondes*, oct.-nov. 2004, p. 64-70.
 « Le rire de Molière », *Esprit*, janvier 2005, p. 23-35.
 « Il me souvient », *Poésie, mémoire, oubli*, éd. Yves Bonnefoy et Odile Bombarde, Nino Aragno, 2005.

COLLOQUES ET CONFÉRENCES

- « La traduction d'un poème est un poème », conférence suivie d'une lecture de poèmes, à l'Université de Nice, le 4 novembre 2004.

« Entre deux langues », conférence suivie d'une lecture de traductions, à l'Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, UFR d'Italien, le 19 novembre 2004.

« Le *Canzoniere* de Pétrarque et les *Sonnets* de Shakespeare : qui parle à qui ? », à l'Université de Reims, le 8 décembre 2004.

« Baudelaire dans les pas de Boileau », colloque *La Poétique du palimpseste*, Université du Saarland, le 12 mars 2005.

AUTRES ACTIVITÉS

Entretien Radio Notre-Dame, le 21 décembre 2004, à propos du livre *Racine et Shakespeare*.

La maquette du livre *Paris demeure* (poèmes, avec gravures de Pascale Hémary) dans l'exposition *Estampe et Bibliophilie*, Mairie du VI^e arrondissement, mai 2005.

Un concert pour le cinquième centenaire de la naissance de Tallis donné, à l'instigation du professeur, par le Tallis Chamber Choir, Église Saint-Louis des Invalides, le 29 juin 2005.

Conseil intérieur du Collège Franco-Britannique.