



HAL
open science

The Moving Mould, décompositions / recompositions poétiques dans l'oeuvre d'Algernon Charles Swinburne

Andria Pancrazi

► **To cite this version:**

Andria Pancrazi. The Moving Mould, décompositions / recompositions poétiques dans l'oeuvre d'Algernon Charles Swinburne. Linguistique. Université Sorbonne Paris Cité, 2018. Français. NNT : 2018USPCC262 . tel-02612581

HAL Id: tel-02612581

<https://theses.hal.science/tel-02612581v1>

Submitted on 19 May 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Thèse de doctorat
de l'Université Sorbonne Paris Cité
Préparée à l'Université Paris Diderot
École doctorale 131, « Langue, littérature, image ».
LARCA, UMR 8225

« The Moving Mould », décompositions/
recompositions poétiques dans l'œuvre
d'Algernon Charles Swinburne.

Par Andria Pancrazi

Thèse de doctorat de Littératures Anglophones

Dirigée par Jean-Marie Fournier, Professeur des Universités

Présentée et soutenue publiquement à Paris le 22 juin 2018.

Membres du jury :

Pascal Aquien, Professeur, Université Paris - Sorbonne, pré-rapporteur, président du jury.

Bénédicte Coste, Professeure, Université de Bourgogne, pré-rapporteuse

Jean-Marie Fournier, Directeur, Université Paris Diderot

Sébastien Scarpa, MCF, Université Grenoble-Alpes, expert

Sara Thornton, Professeure, Université Paris Diderot

Titre : « The Moving Mould », décompositions/recompositions poétiques dans l'œuvre d'Algernon Charles Swinburne.

Résumé : L'œuvre poétique d'Algernon Charles Swinburne met en place les multiples modalités d'une *décomposition* qui se manifeste tant thématiquement que prosodiquement dans le corps du texte. Cadavres, corps lépreux, noyés peuplent son univers poétique. Dépassant les clichés et les lieux communs de l'esthétique décadente, Swinburne questionne la possibilité d'une matérialité proliférante, dont le caractère débordant viendrait contaminer la forme poétique elle-même, entamant un curieux cycle autopoiétique qui annonce d'innombrables possibilités de recomposition formelle. Cette thèse se propose de questionner les enjeux de ces pratiques poétiques, afin de comprendre où l'œuvre de Swinburne se situe dans le contexte de la circulation des idées à la fin du dix-neuvième siècle. Pour ce faire, nous explorerons le riche intertexte qui unit le poète à la littérature française, de François Villon à Stéphane Mallarmé, en passant par Clément Marot et Charles Baudelaire. Swinburne, francophone et francophile, apparaît comme une figure méconnue non seulement de la littérature anglaise, mais aussi des lettres françaises.

Mots clefs : études victoriennes, décadence, Swinburne, Baudelaire, Mallarmé, Wagner, Villon, décomposition, traduction, recomposition, recyclage, mort, cadavres, lèpre, autopoièse, parodie, roundel.

Title : « The Moving Mould », poetical decompositions and recompositions in the works of Algernon Charles Swinburne.

Abstract : The poetical works of Algernon Charles Swinburne articulate the many avatars of a *decomposition* that manifests itself both thematically and prosodically in the text. Corpses, lepers, drowned bodies abound in his poetic universe. Beyond the clichés and commonplaces of decadent aesthetics, Swinburne interrogates the possibility of proliferating materiality, so intense and irresistible that it contaminates the poetic form itself. This dynamics starts a curious autopoietic style that heralds the limitless possibilities of a formal *recomposition*. This thesis examines the stakes of Swinburne's poetics, in order to understand where it stands in the context of the circulation of ideas during the end of the nineteenth century. In order to do so, this work will explore the dense intertextuality that connects the poet to French literature, from François Villon to Stéphane Mallarmé, through Clément Marot and Charles Baudelaire. Swinburne, francophone and francophile, appears as a overlooked figure, central both in English and French literatures.

Keywords : Victorian studies, decadence, Swinburne, Baudelaire, Mallarmé, Wagner, Villon, decomposition, translation, decay, recomposition, recycling, death, corpses, leprosy, autopoiesis, parody, roundel.

À Henry.

À mes parents.

Remerciements

Je tiens à remercier avant tout Henry et mes parents, Josée et Guy, qui ont toujours montré un soutien sans faille, et dont la présence et les attentions m'ont toujours donné la motivation de continuer.

Merci à mes amis de Corse, de Paris et d'Angleterre, sans qui l'achèvement de cette thèse aurait été impossible. Leur présence est un soleil.

Merci à mes collègues de Paris, de Cambridge et d'Oxford, dont la gentillesse et les encouragements m'ont porté depuis le début de ce travail.

Merci à Jean-Marie Fournier, pour m'avoir depuis dix ans accompagné dans mon parcours universitaire, et m'avoir permis de découvrir de si beaux poèmes qui m'accompagneront toujours.

Merci à Francesco Manzini d'avoir été si disponible et si présent au moment de ma rédaction.

Merci à Érika Wicky et à Jean-Alexandre Perras pour leur soutien et leur gentillesse aux derniers moments de la rédaction.

Merci à Rikky Rooksby d'avoir partagé autant de textes et échangé tant d'idées sur Swinburne et son art.

Table des matières

REMERCIEMENTS	4
INTRODUCTION	9
I. LA DÉCOMPOSITION : SUBLIME EXCÈS DE LA DÉCADENCE ?	9
I.A. UN NOUVEL ESPACE POÉTIQUE.....	13
I.B. DILUTIONS SENSORIELLES, DILATATIONS POÉTIQUES.	16
I.C. STADES DE LA DÉ-/RE-COMPOSITION.	21
I.D. LE CORPS EN DÉCOMPOSITION : UNE OBSESSION VICTORIENNE ?.....	24
I.E. DÉTÉRIORATION, DÉGÉNÉRATION : LA REDOUTABLE MATÉRIALITÉ DE LA DÉCOMPOSITION ?	29
II. ÉTAT DE L'ART :	34
II.A. ÉTUDES SWINBURNIENNES.	34
II.B. ÉTUDES DE LA DÉCOMPOSITION.	42
III. POSITIONNEMENT DE LA THÈSE.	44
IV. MÉTHODOLOGIE.	46
V. ANNONCE DU PLAN.	49
I. ÉTIOLEMENTS. FORMES, AVATARS ET STADES DE LA DÉCOMPOSITION	51
A. DISJECTA MEMBRA : WAGNER, BAUDELAIRE, NIETZSCHE, UN INTERTEXTE DE LA DÉCOMPOSITION. ...	51
I.A.I. UNE CHAROGNE ANGLAISE ?	52
I.A.II. BAUDELAIRE, NIETZSCHE, WAGNER : UNE PENSÉE DE LA DÉCOMPOSITION ?	63
I.A.III. WAGNER : L'HARMONIE DE LA DÉCOMPOSITION.	69
I.A.IV. « AVE ATQUE VALE » : BAUDELAIRE, LE CORPUS ET LE CORPS POÉTIQUES.	79
B. LA LÈPRE : VERS UNE POÉTIQUE DE LA DÉFIGURATION	87
I.B.I. UNE OBSESSION VICTORIENNE : ESTHÉTIQUE ET POLITIQUE DE LA LÈPRE.....	87
I.B.II. LA FIGURE DU LÉPREUX, OU LA MATÉRIALITÉ EXCÉDENTAIRE.	91
I.B.III. LA LÈPRE, MISE EN CRISE DE LA FIGURATION POÉTIQUE.	98
I.B.IV. L'ENTRE-DEUX : REDÉFINITION DE L'ESPACE-TEMPS ET CRÉATION D'UN HORS-MONDE POÉTIQUE. ...	107
I.B.V. « WILL NOT GOD DO RIGHT ? », LA LÈPRE ET LE PROBLÈME DE LA THÉODICÉE.	115
C. ATALANTA IN CALYDON. DÉMEMBREMENTS CORPORELS ET REMEMBREMENTS POÉTIQUES — VERS UNE MUSIQUE DE LA DÉCOMPOSITION ?	120
I.C.I. PROSODIE ET MUSIQUE : LA GENÈSE D'ATALANTA IN CALYDON.	124
I.C.II. VIE ET MORT : UNE MISE EN TENSION PROSODIQUE.....	131
I.C.III. LE MASSACRE : DÉSINTÉGRATION DE LA SOCIÉTÉ, DÉSAGRÉGATION DES CORPS.	141
I.C.IV L'AFTERGROWTH, OU LA DIVISION COMME PRINCIPE ACTIF.	147
I.C.V. L'ESPACE DE LA RECOMPOSITION : ATALANTA ET SES ADAPTATIONS.	160
II. ÉTOILEMENTS. REDISTRIBUTIONS ORGANIQUES ET AUTOPOÏÈSE	164
A. NOYADES, ANADYOMÈNES : DISSOLUTIONS CORPORELLES ET DISPARITION DE LA VOIX POÉTIQUE	164
II.A.I. L'ESPACE MARITIME, UN « INFINI DIMINUTIF »	165
II.A.II. « LES NOYADES » : LE CORPS DISSOLU.	180
II.A.III. « BY THE NORTH SEA » : L'ÉROSION POÉTIQUE.....	184
II.A.IV. L'ESPACE-TEMPS MARITIME.	198
II.A.V. RENAISSANCE ANADYOMÈNE : TRANSFIGURATIONS MARITIMES ET PURGE APOLLINIENNE.	205
II.A.VI. LA MÉTEMPSYCOSE PANORAMIQUE.	218
B. « WONDERFUL THINGS THEY KNEW NOT... ». SAPPHO, LA VOIX DISSOLUE ?	222
II.B.I. DILATATIONS, DILUTIONS, DISSOLUTIONS SAPPHIQUES	225
II.B.II. UN RENOUVEAU INTERTEXTUEL.....	239
II.B.III. TOTALE ÉCLIPSE : DISPARITION ET ÉPIPHANIE SAPPHIQUE.	244
C. « HERTHA », À LA RECHERCHE D'UNE LANGUE MATERNELLE POÉTIQUE ?	247
II.C.I. L'HOMME ET LA DIVINITÉ.	249
II.C.II. UNE VOIX POÉTIQUE UNIVERSELLE ?.....	259
II.C.III. RECYCLAGES ET RÉUTILISATIONS.....	264

III. GENÈSES ÉTERNELLES, RECYCLAGES ET RECOMPOSITIONS POÉTIQUES.....	273
A. SWINBURNE ET VILLON : LA TRADUCTION COMME RECOMPOSITION.....	273
III.A.I. LA TRADUCTION : UNE RECOMPOSITION POÉTIQUE?	275
III.A.II. SWINBURNE ET VILLON : GÉNÉALOGIE D'UNE INTERTEXTUALITÉ.	284
III.A.III. LE ROI DES FAUSSAIRES : FORGERIE ET RÉAPPROPRIATION POÉTIQUE.	290
III.A.IV. « QU'EST DEVENU CE FRONT POLY ? » : SWINBURNE, VILLON ET L'INTERTEXTE DE LA DÉCOMPOSITION.	299
III.A.V. LE DÉBAT DU CORPS ET DU COEUR : DIFFRACTION ET DISPARITION DE LA VOIX POÉTIQUE.	305
III.A.VI. ESTHÉTIQUE DU MORCELLEMENT, POÉTIQUE DU FRAGMENT.	309
B. L'HEPTALOGIE, EXPLOSION DE VOIX.	324
III.B.I. IMITATION/IMAGINATION?	324
III.B.II. « THE HIGHER PANTHEISM IN A NUTSHELL », CHIASMES ET DÉDOUBLEMENTS.	333
III.B.III. LA VOIX RETRANSFIGURÉE.	340
III.B.IV. LA VOIX POÉTIQUE KALÉIDOSCOPIQUE.....	348
III.B.V. L'ATTRAIT MORBIDE DE LA DÉCOMPOSITION.	351
III.B.VI. « NEPHELIDIA » : AUTO PORTRAIT DE L'ARTISTE EN DÉCOMPOSITION.	356
C. ATOUR DU ROUNDEL. CONSTRUCTION, CONSTRICTION ET CIRCONVOLUTION DE LA FORME : UNE CANALISATION DU CHAOS ?.....	364
III.C.I. SWINBURNE ET BLAKE : METTRE DE L'ORDRE AU CHAOS.	364
III.C.II. LE PLI ET LE REPLI : UNE LIMITROPHIE PROLIFÉRANTE.	375
III.C.III. LE ROUNDEL, CIRCULARITÉ ET RECYCLAGE.....	389
 CONCLUSION	 400
 A. THE POET AS THE WOODLOUSE.	 400
B. ÉLARGISSEMENTS, OUVERTURES.	402
 BIBLIOGRAPHIE.....	 404
 SOURCES PRIMAIRES : SWINBURNE	 404
AUTRES SOURCES PRIMAIRES	404
OUVRAGES GÉNÉRAUX SUR SWINBURNE	405
OUVRAGES GÉNÉRAUX	406
OUVRAGES PHILOSOPHIQUES	410
ARTICLES	412
ARTICLES ISSUS D'OUVRAGES COLLECTIFS.....	415
ACTES DE COLLOQUES	416
 INDEX	 417

Introduction

Je m'enfoncé dans des systèmes qui mènent à tout — oui (...) absolument à tout.¹

- A.C. Swinburne.

I. La décomposition : sublime excès de la décadence ?

La postérité aura gardé d'Algernon Charles Swinburne l'image ambivalente d'un poète qui questionne et dépasse les limites dictées par l'époque victorienne. Prosodiste résolument novateur, il n'a de cesse de réinventer son art et sa technique, ce que les critiques contemporains ne manquèrent pas de saluer. Provocateur, sa prédilection pour les thèmes obscènes en fait également un des personnages les plus sulfureux de son époque. Se positionnant lui-même à la marge d'un canon qu'il considère trop empreint de rigueur et de rigidité, Swinburne explore inlassablement les possibilités de la poésie, et repousse sans cesse toute forme de limitation, tant formelle que morale.

Swinburne occupe une place particulière dans le canon de l'écriture victorienne. Proche du cercle préraphaélite, et particulièrement de la fratrie Rossetti (William Michael, le critique, est

¹ Swinburne, Algernon Charles, *The Swinburne Letters*. Ed. Cecil Y. Lang. 6 vols. New Haven : Yale University Press, 1959-1962, Vol.1, p.162. En français dans le texte.

l'un de ses plus fervents soutiens ; Dante Gabriel est son collaborateur et ami le plus proche ; Christina est considérée par Swinburne comme son modèle poétique), son esthétique diffère toutefois de celle de la Confrérie. Bien que ses membres partagent avec Swinburne un intérêt pour l'exploration des formes et des sujets médiévaux, ce premier a davantage le regard tourné vers les innovations poétiques et philosophiques qui se développent sur le continent à la fin des années 1850, moment où il commence à rédiger ses poèmes alors qu'il étudie à Balliol College, Oxford.

Parmi les motifs récurrents qui jalonnent son œuvre, se détache une obsession emplie de fascination pour la mort, en accord avec le *Zeitgeist* continental de la fin du dix-neuvième siècle, dont la poésie fleurit à l'ombre d'un décadentisme mâtiné de romantisme noir, à mi-chemin entre les révolutions romantique et moderniste. Lorsque l'on parle ici de mort, telle qu'elle est traitée par Swinburne, il faut toutefois comprendre les deux significations bien distinctes que peut avoir ce terme: d'une part celle de l'instant qui correspond à la fin de la vie, et de l'autre celle de l'état, d'une longueur virtuellement infinie, qui s'ensuit.

Dans l'œuvre du poète, la mort est à la fois construite comme fin et limite, elle devient l'espace limitrophe par excellence entre la vie et cet état de non-être qui l'encercle. À l'instar de la fin du mythe orphique, qui décrit la tête décapitée du poète échouée sur le rivage et chantant encore, la mort chez Swinburne est souvent préalable à un retour sous une autre forme, au prix d'une décomposition qui présage toujours une recombinaison. Le texte swinburnien apparaît ainsi comme une interface, qui articule continuellement ce double mouvement de disparition et de réapparition, ce moment d'éclipse.

Pourriture, cadavres en décomposition, maladies, corps noyés : la mort est considérée des deux côtés dans l'œuvre de Swinburne, et le poète crée dans ses poèmes une temporalité qui semble s'étirer à l'infini. La mort est construite par le poète comme un espace liminal aux contours flous. La mort est à l'œuvre dans la vie et réciproquement. Stéphane Mallarmé, dans

ses *Correspondances*, écrivait à juste titre que les poèmes de Swinburne étaient « interminablement beaux ». Anticipant de façon troublante la critique de T. S. Eliot qui voit chez Swinburne un poète dont les tendances digressives et le manque de synthèse ralentissent le texte, Mallarmé voit dans cette diffusion du style avant tout une qualité. Selon Mallarmé, la beauté de la forme poétique de Swinburne se caractérise par cette longueur, au fur et à mesure que le texte se répand, se dilue et s'atermoie. La décomposition est le produit et la dynamique de ce cette beauté qui devient interminable. Interminable, puisque l'état de mort lui-même est interminable ? Ou est-ce l'art poétique ? L'art de Swinburne pose sans cesse cette question, qui habite et hante les poèmes tant dans le fond que la forme.

Dans le contexte de cette esthétique décadente, la décomposition apparaît comme la manifestation d'un sublime excès, une manière de défier les normes morales et formelles. Comme un écho à cette propension à l'interminable, s'entrelace dans l'œuvre de Swinburne un rapport complexe à la forme poétique à proprement parler. En effet, bien que les poèmes de Swinburne soient reconnus pour leur grande richesse stylistique et lexicale, les critiques victoriens et postérieurs ne manquent pas de souligner leur lenteur, leur caractère digressif, et leur apparent manque de structure. T.S. Eliot remarque avec acuité que cette dimension diffuse était à la fois un des défauts majeurs et une des qualités principales de l'œuvre de Swinburne :

The words of condemnation are words which express his qualities. You may say "diffuse." But the diffuseness is essential; had Swinburne practised greater concentration his verse would be, not better in the same kind, but a different thing. His diffuseness is one of his glories.²

² Eliot, Thomas Stearns, « Swinburne as poet », in *The Sacred Wood*, Londres : Methuen, 1921, réed. 1964.

Chez le poète, ce caractère diffus repousse ainsi la fin textuelle du poème, mais celle-ci est constamment évoquée et invoquée de manière métaphorique avec l'image de la disparition et de la décrépitude corporelle. Cette fin atermoyée vient hanter et habiter le texte — comme un *Leitmotiv* autant que comme une voix d'outre-tombe. Par hantise, nous entendons ici la présence au texte d'une entité absente. Théoricienne du concept de « hantise » littéraire, Cathy Caruth évoque dans un commentaire du *Prélude* de William Wordsworth « the knowing of an absence »³, une prescience de l'absence qui dirige en filigrane le mouvement général du texte poétique, lequel viendrait peu à peu réaliser de manière performative l'état d'absence que matérialise la dé-composition du texte.

La « diffusion » du texte swinburnien se manifeste ainsi dans cette décomposition, élément qui permet de relier ses œuvres synthétiques et ses longs poèmes. Les deux extrêmes articulent au final cette même idée de décomposition textuelle, et rendent visible la grande variété de techniques mises en œuvre par l'auteur pour déconstruire l'horizon d'attente du lecteur en diluant ou en décomposant le matériau poétique. En ce sens, ce projet n'est pas sans rappeler *The Waste Land*, qui oscille, ainsi que le montre Timothy Mathews, entre « une obsession pour le fragmentaire et le contingent », et « une tension vers une synthèse, une forme synthétique⁴ ».

Les poèmes de Swinburne se construisent en strates et en arborescences plutôt que de manière séquentielle. Chez lui, le poème semble se distendre au point de devenir lui-même infini. Entre prosopopée et éloge funèbre, portraits post-mortem et une esthétique érotique parfois

³ Caruth, Cathy, « "Unknown Causes": Poetic Effects », in *Diacritics*, Vol. 17, N°4, Wordsworth and the Production of Poetry (Winter, 1987), p. 78.

⁴ « Berated for its obsession with the fragmented and the contingent, conversely it is suspected of insidious, translucent attachments to some 'Grand Narrative'. Symptoms seem to abound of a yearning for the recovery of some synthesis or synthetic form », in Mathews, Timothy, *Literature, Art and the Pursuit of Decay in Twentieth-Century France*, Cambridge: Cambridge University Press, 2012, p.3

teintée de nécrophilie, l'auteur interroge sans cesse : qu'est-ce qui se matérialise à la fin de la vie ? Le lecteur s'interroge alors à son tour : comment se manifeste cette absence absolument, crûment présente dans la matière du texte ? Dans l'art poétique de Swinburne, la fin se manifeste véritablement comme une hantise, elle se formule comme une absence résolument présente au texte, tantôt prémonitoire, tantôt revenante, et toujours fantomatique ; son symptôme et sa finalité, la décomposition, transparaît de toute part dans le corps du texte.

I.a. Un nouvel espace poétique.

Un des poèmes les plus célèbres et les plus étudiés de Swinburne, « A Forsaken Garden », donne une bonne illustration de cette décomposition à l'œuvre. Il décrit un jardin, sur une falaise de l'île de Wight, dont il ne reste que les murs de pierre et les broussailles, balayées par le vent. Le jardin annoncé par le titre n'existe en réalité que sous une forme fantomatique, et le poème se construit autour de la disparition même de son objet. Le poème ressuscite pour ainsi dire le jardin, mais ne le fait pas en évoquant sa beauté passée. Il donne à voir sa présence presque revenante, zombifiée, celle de la mort matérialisée et personnifiée aux vers suivants :

The rocks are left when he wastes the plain.
The wind that wanders, the weeds wind-shaken,
These remain.

(1.22-24)

Le jardin est bien mort, il est décrit dans son état de décomposition par le poète qui cherche à savoir ce qui se produit après la fin. Mais quelle fin ? Il s'agit ici de la fin de la culture, de la fin de l'action humaine, de la fin de l'emprise de l'homme sur l'objet qu'il a façonné. On atteint la limite même du concept de jardin en tant qu'*opera humana*, en ce sens qu'un jardin est un concept dynamique qui ne peut se définir que par la relation entre la nature et la main humaine qui y opère. Le poète fait ici parler les morts qui s'occupaient jadis de cette parcelle de terre, et évoque leur propre fin de manière rétrospective. Paradoxalement, c'est la voix poétique qui se tient du côté de la mort, et qui s'adresse aux vivants *post-fine* :

Did they love their life through, and then go whither ?
 And were one to the end—but what end who knows ?
 Love deep as the sea as a rose must wither,
 As the rose-red seaweed that mocks the rose.
 Shall the dead take thought for the dead to love them ?
 What love was ever as deep as a grave ?
 They are loveless now as the grass above them
 Or the wave.

(1.49-56)

Swinburne invoque la fin en questionnant son rôle, et presque en remettant en doute son existence. Comment se définit ce moment d'éclipse ? La fin peut-elle réellement se matérialiser, si elle est elle-même, par essence, le moment précis de la dématérialisation ?

Le poème se construit comme une longue élaboration autour de cette projection du jardin où le rien prolifère, une fois sa fin survenue. Le jardin est la métaphore par excellence de la finitude : il s'agit d'un espace géographiquement contenu, entouré de clôtures, qui se définit justement dans son opposition à la nature (qui elle est sans limites), et qui à l'instar de l'*hortus conclusus* médiéval donne à voir une version miniature de l'univers. Le jardin de Swinburne se construit à la manière d'un théâtre de mémoire qui montre un infini tant spatial

que temporel dans un espace absolument limité. Le décor rejoue perpétuellement sa propre mémoire de manière circulaire, devenant ainsi ce que Cathy Caruth appelle « a scene of haunted memory⁵ », un espace imprégné d'événements qui appartiennent à une temporalité qui dépasse le présent. Le jardin fermé devient alors le lieu paradoxal de l'infini.

Une infinie stérilité se génère elle-même. Ce cycle infini d'infertilité fertile rappelle ce que Jerome McGann définit comme le « système autopoïétique » de la poésie de Swinburne. Il se fonde ici sur l'étude scientifique de Humberto Maturana et Francesco Varela, qui définissent ce concept d'autopoïèse en tant que : « a living form that maintains itself by a continual process of self-extrusion ». McGann précise encore que : « Swinburne's writing practice is thus “performative” of an autopoiesis whose “growth [has] no guerdon/ But only to grow” »⁶. Comme l'écrit Sébastien Scarpa, l'intégralité de poésie de Swinburne devient ainsi « dynamisée par le désir d'illimiter le réel »⁷ — elle est en perpétuelle expansion, et son mouvement n'est plus linéaire mais circulaire (ceci fait par ailleurs écho à l'affection toute particulière que porte Swinburne au rondeau, forme hélicoïdale et cyclique par excellence⁸).

⁵ Caruth, Cathy, « The Claims of the Dead: History, Haunted Property, and the Law », in *Critical Inquiry*, Chicago: The University of Chicago Press, Vol. 28, N°2 (hiver 2002), p. 420.

⁶ McGann, Jerome J., « Swinburne's Radical Artifice; or, The Comedian as A. C. », in Johns Hopkins University Press, *MODERNISM / modernity*, 3/2004 (Vol.11, N°2), p. 205–218.

⁷ Scarpa, Sébastien, « Swinburne et critique de la raison poïétique », *Études anglaises* 2/2009 (Vol. 62), p. 160-173.

⁸ On pense ici en particulier à la forme du *roundel* inventée par Swinburne, une variation du rondeau traditionnel.

I.b. Dilutions sensorielles, dilatations poétiques.

Dans le corps du texte, ce caractère expansif, dilatoire, se manifeste à travers la présence de nombreuses répétitions. Dans le paragraphe cité ci-dessus : « blossomless », « guestless », « scentless », « loveless » ... Le poète accumule ici les formes privatives, qui montrent que la stérilité est en réalité une stérilité fertile qui se greffe à elle-même, et qui voit s'épanouir une forme de vie à proprement parler morte-vivante, dont la croissance est absolument hors de contrôle. On songe alors à la strophe d'ouverture de « By The North Sea »⁹, où se déploie un motif similaire :

A land that is lonelier than ruin
 A sea that is stranger than death
 Far fields that a rose never blew in,
 Wan waste where the winds lack breath ;
 Waste endless and boundless and flowerless
 But of marsh-blossoms fruitless as free
 Where earth lies exhausted, as powerless
 To strive with the sea.

(1.1-8)

On assiste ici à un gonflement, une inflation, autour d'un processus de disparition qui semble une nouvelle fois virtuellement infini. La fin devient infinie, la mort devient immortelle. Comme dans « A Forsaken Garden », la répétition de formes privatives « endless and boundless and flowerless », « fruitless », « powerless », illustre une prolifération de l'absence, qui donne lieu à une représentation en creux de l'infini. Ainsi que l'explique Jerome McGann :

⁹ *The Poems of Algernon Charles Swinburne*, 6 volumes, Londres : Chatto & Windus, 1904. V, 85-110, ll. 1-8.

(Swinburne's) love of (...) "the unplumbed, salt estranging sea" was boundless and it supplied him with a type of phenomenal awareness that is perhaps unique in English literature. Only Ovid and Lucretius have left us equivalent literary records of the infinite, majestic universe that quantum mechanics would shortly begin to explore in functional terms.¹⁰

L'œuvre de Swinburne fait bien de lui l'auteur de cette infinité, l'artisan d'un art poétique qui met en place des micro-mécanismes élaborés pour en faire part de la manière la plus saisissante qui soit. Le microscopique devient alors l'outil de l'infini.

Sous le microscope de la biologie, la mort correspond au moment où, après l'arrêt du fonctionnement cellulaire, le corps cesse de se contenir lui-même et commence à se décomposer et à s'épancher. Dans un double mouvement contradictoire, la mort devient alors un moment de *re*-connexion avec le monde, dont la décomposition devient l'outil. Selon la même dynamique, la poésie de Swinburne décompose chaque chose et se répand en détails, jusqu'à un repli final, où tout se réduit comme peau de chagrin, pour finir par disparaître. Chez le poète, le traitement de la fin s'articule donc en deux mouvements successifs : tout d'abord un étoilement, puis l'étiollement final¹¹. C'est précisément cette dynamique qui régit le fonctionnement et le déroulé de la dernière strophe de « A Forsaken Garden » :

Till the slow sea rise and the sheer cliff crumble,
Till terrace and meadow the deep gulfs drink,
Till the strength of the waves of the high tides humble
The fields that lessen, the rocks that shrink,
Here now in his triumph where all things falter,
Stretched out on the spoils that his own hand spread,
As a god self-slain on his own strange altar,
Death lies dead.

¹⁰ McGann, *op. cit.*, p.208.

¹¹ On pense ici au concept duplice d' « étoilement » défini par Georges Didi-Huberman, (dans *L'Étoilement, Conversations avec Hantai*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1998), qui signifie à la fois « rayonnement » et « fêlure en forme d'étoile ».

(1.73-80)

Intéressons-nous à la suite de verbes qui structure cette strophe : « Crumble », « drink », « lessen », « shrink », « falter », et la culmination en « lies dead ». Après cette accumulation de termes évoquant d'abord la désintégration, une deuxième fin vient achever le jardin déjà « mort » une première fois. Cette fois, elle dispose de toutes les caractéristiques d'une fin textuelle classique : elle est conclusive et irrémédiable. Dans une image aux connotations bibliques frappantes¹², la mort se donne la mort à elle-même, elle devient auto-implicative. À mesure qu'on assiste à l'extinction des divers éléments de la description poétique, la mort elle-même se recouvre et s'annihile dans un mouvement d'involution. Pour le poète, la seule manière satisfaisante de conclure un poème est donc de couper complètement toutes les possibilités d'élargissement. La véritable fin textuelle du poème agit ici comme un couperet, un hémistiche qui s'achève abruptement réalisant ainsi sa propre prophétie, et qui annihile toute possibilité de suite. L'image biblique du vers précédent est subvertie et renversée par ce refus d'un retour après la mort. « Death lies dead », la phrase finale du poème, prend la forme d'un retour cyclique à une immobilité immuable et à un arrêt du mouvement (« lies »), un retour à un temps mythique détaché de toute temporalité terrestre.

Chez Swinburne, le point de départ du processus de création poétique correspond précisément à la recherche de cet instant de bascule où la voix poétique se rapproche autant que faire se peut de la fin, de la mort en tant que fin du processus, stade ultime de la décomposition.

Dans sa critique de la nouvelle de Nathaniel Hawthorne intitulée *Rappaccini's Daughter* et parue en 1854, Théophile Gautier définit une esthétique de la mort et de la putréfaction qui pourrait rappeler la dynamique poétique de Swinburne :

¹² En particulier avec les mentions de « god » et « altar » au vers 79.

Je parle de ces nuances morbidelement riches de la pourriture plus ou moins avancée, ces tons de nacre et de burgau qui glacent les eaux stagnantes, ces roses de phthisie, ces blancs de chlorose, ces jaunes fielleux de bile extravasée, ces gris plombés de brouillard pestilentiel, ces vents empoisonnés et métalliques puant l'arséniate de cuivre, ces noirs de fumée délayés par la pluie le long des murs plâtreux... toute cette gamme de couleurs exaspérées aux degrés les plus intenses, qui correspondent à l'automne, au coucher du soleil, à la maturité extrême des fruits, à la dernière heure des civilisations.¹³

Cette idée de putréfaction, en tant qu'entité qui engendre la création artistique et l'harmonie esthétique plutôt qu'elle ne les empêche, est centrale à la création et à l'esthétique swinburniennes. C'est là que réside cet « interminablement beau » auquel Mallarmé fait allusion : pour Swinburne, plus on s'approche du délitement, plus l'on touche au Beau, avant la désintégration finale. La pourriture, qui est *a priori* connotée négativement, tout comme le terme « interminable », devient une force créatrice. Ce moment crépusculaire d'explosion de couleurs avant la tombée de la nuit est au centre de la création poétique chez Swinburne. Cependant, une seule différence, et non des moindres : si le moment du crépuscule se caractérise habituellement par sa dimension fugace et insaisissable, chez Swinburne il correspond à une suspension de la machine poétique. Le crépuscule devient stase. Les détails s'accumulent sous la plume du poète, les doubles mouvements d'ouverture et de fermeture se chevauchent et s'entrelacent, au point où la temporalité du poème se distend jusqu'à quasiment disparaître, ce qui donne une impression de ralentissement presque absolu. Ainsi, l'une des caractéristiques de la machine poétique de Swinburne, c'est qu'elle déconstruit, décompose avec une extrême minutie les objets, les plantes, les parties du corps. Il met en œuvre ce mécanisme dans « The Garden of Cymodoce », où chaque anémone de mer qui jonche le fond de l'océan est décrite comme :

¹³ Gautier, Théophile, *Charles Baudelaire*, Paris : Michel Lévy Frères, 1868, p. 29.

One infinite blossom of blossoms innumerable aflush through the gloom.
 All under the deeps of the darkness are glimmering; all over impends
 An immeasurable infinite flower of the dark that dilates and descends.
 (l. 288-290)

Le moindre objet offre la possibilité d'une description infinie, qui peut se dilater et se distendre à l'envi. Il met en place une vision microscopique, botanique, anatomique, qui balaye à la fois l'infiniment grand et l'infiniment petit. Le mot « infinite » est répété au début et à la fin des trois vers cités ci-dessus, et la fleur, dans sa finitude symbolique consciente sous la plume du poète¹⁴ devient par là-même infinie, et ne cesse alors de s'étirer et de se dilater. À mesure que l'on perd les bornes temporelles de début et de fin, on perd également les notions d'échelle et de proportions : le beau se pare de monstrueux, et le monstrueux de beau.

Cette idée de dissolution du récit *dans* la forme est capitale chez Swinburne. Si le sens semble s'affaiblir à la lecture, c'est bien au profit d'une abstraction poétique radicalement innovante. L'objet n'est plus distinguable en soi, mais les couleurs et l'esquisse des formes demeurent, quoique déformées à l'extrême. Ce qui est dissout renaît, ce qui semble disparaître ne disparaît en réalité que dans sa forme initiale, et ce qui est désintégré renaît pour finalement proliférer de nouveau à l'infini. On comprend alors que chez Swinburne, le double mouvement d'étoilement et d'étiement final ne se produit pas nécessairement dans ce sens. Pour reprendre la tournure de Georges Didi-Huberman, « un étiolement peut ouvrir tout un ciel »¹⁵. Au même titre que dans la mythologie grecque, où nymphes, héros, animaux et autres

¹⁴ On pense ici aux termes de Jacques Derrida qui définit la fleur comme un *pharmakon*, entité vide en soi, milieu ambivalent, à partir duquel s'effectue toute dissociation. Elle est dénuée de toute dimension transcendantale et ne peut se définir que par son insaisissabilité absolue. Voir Derrida, Jacques, *Glas*, Paris : Galilée, 1974, p.50.

¹⁵ Didi-Huberman, Georges, *L'Étoilement, Conversations avec Hantaï*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1998, p.11.

créatures mythiques, à peine morts, sont immortalisés et *trans-formés* en constellations dans le ciel nocturne, l'étiement, la décomposition chez Swinburne deviennent l'élément déclencheur d'un étoilement esthétique absolument *in-terminable*, qui prend la forme d'une véritable transsubstantiation autopoïétique.

I.c. Stades de la dé-/re-composition.

Un autre changement de substance s'opère dans l'œuvre de Swinburne, et nous permet d'illustrer une seconde fois les termes de Théophile Gautier que nous avons évoqués plus haut. À la technique de décomposition microscopique mise en place par le poète, vient s'adjoindre le motif de la décomposition physique, où la chair qui se délite change continuellement de forme. Comme en biologie, la putréfaction devient alors par essence un ferment, c'est à dire un principe intrinsèquement actif. À la scène 19 de l'acte II de la tragédie *Bothwell*, Swinburne décrit en ces termes un fruit dans le processus de putréfaction :

The apple she gave me
 As red as fire, but full of worms within
 That crawled and gendered; as she gave me wine,
 But in the cup a toad was; and she said,
 Eat, and I ate, and Drink, and I did drink,
 And sickened.

(II, 19, l. 49-54)

Utilisant un vocabulaire aux tonalités bibliques évidentes qu'il détourne, le poète met ici en œuvre une dynamique de contamination, d'infiltration de la mort qui affecte la nature intrinsèque de l'objet : « As red as fire, but full of worms within ». Comme avec les anémones

de mer du jardin de Cymodoce, chaque élément de la description semble renfermer une infinité d'éléments plus petits, qui grouillent et animent leur hôte, dans un effet de mise en abîme. La beauté baroque de la description entre vivement en contraste avec la ruine intérieure de l'objet qui se rapproche de sa fin en tant qu'entité conceptuellement claire : l'objet *pomme* qui ouvre la strophe n'est en réalité plus totalement *pomme*, il est réduit à une forme fantomatique, quasi-absente, à proprement parler *dé-composée*. L'apparence visuelle de l'objet est détachée de ce qu'il contient. On assiste ici à une mise en crise de la représentation, la pomme n'est plus pomme mais la mort devient vie (avec les vers), et la décomposition est productive.

Dans un mouvement parallèle, ce processus de décomposition, virtuellement impossible à arrêter ou même freiner, finit par s'étoiler jusqu'à contaminer la voix poétique, qui se retrouve elle aussi emprisonnée dans cette dynamique, jusqu'à ce que son propre étiolement finisse par se produire. Il est intéressant de remarquer les répétitions de la conjonction « and » (à quatre occurrences) qui témoignent de cet emballement soudain. Le rythme est accéléré, mais l'issue du processus demeure tue. Le dernier mot « sickened », renvoie également à cette infiltration. La mort en tant que point final est ici absente, et une nouvelle fois l'accent est mis sur le processus qui conduit jusqu'à elle.

L'idée de mort, de fin annoncée, est décrite par Swinburne comme une force qui s'infuse dans toute chose, d'abord de manière insensible, avant de devenir visible. Je cite une lettre de sa correspondance où il parle de son recueil *Poems and Ballads*, paru en 1866: « The whiter the sepulcher without, the ranker the rottenness within, every touch of plaster is a sign of advancing decay¹⁶ ».

¹⁶ Swinburne, Algernon Charles, *Notes on Poems and Reviews*, Londres : J. C. Hotten, p.37.

Swinburne le critique a d'ailleurs théorisé cette idée de vie dans la mort et de mort dans la vie, dans sa critique des *Fleurs du Mal* de Baudelaire, en parlant du poème « Une charogne », œuvre si emblématique de cette vision décadentiste de la mort : « Even of the loathsomest bodily putrescence and decay he can make some noble use; pluck out its meaning and secret, even its beauty, in a certain way, from actual carrion; as here, of the flies bred in a carcase »¹⁷. Les mouches engendrées de la carcasse sont le symbole de la vie qui naît après la mort et de la mort, et du récit qui continue après la fin. Dans l'œuvre poétique de Swinburne lui-même, cela se manifeste par une tendance à la sur-ornementation esthétique, assortie à un mouvement de dissolution et de décomposition. Ces processus contradictoires s'articulent comme des courants contraires, au sein du même poème.

Nous allons voir que souvent chez Swinburne, la mort des personnages ne marque pas la fin des poèmes qui leur sont dédiés. Leurs corps, leurs dépouilles, ont souvent une seconde histoire, les poèmes disposent en ce sens de deux « fins » au sens narratif du terme. Dans *Les Noyades*, *Atalanta in Calydon*, *Itylus*, le poème décrit longuement les corps en décomposition, et leurs interactions avec le monde qui les entoure. Les concepts de fin narrative et de fin textuelle sont ici retravaillés de façon novatrice par le poète.

Les derniers vers d'« Anactoria », où Sappho imagine ce qu'il adviendra de son corps après sa mort, se révèlent ainsi sous ce même jour :

I Sappho shall be one with all these things,
 With all high things for ever; and my face
 Seen once, my songs once heard in a strange place,
 Cleave to men's lives, and waste the days thereof
 With gladness and much sadness and long love.

(1.276-280)

¹⁷ Swinburne, Algernon Charles, « Charles Baudelaire, Les Fleurs du Mal », in *The Spectator*, 09/1862 (N°1784), p.998.

La tournure « one with all these things » (l.276) montre l'aboutissement de la machine poétique élaborée par Swinburne. La mort se superpose ici à la redistribution cellulaire qu'elle engendre. *Mutatis mutandis*, toute chose se renouvelle de manière irrésistible. Cet instant de bascule final permet d'abolir la frontière entre le poème et le lecteur, comme Sappho va finir par s'unir avec le temps présent et toutes les choses qui l'entourent. Le « I » se métamorphose en voix panthéiste. De la même façon le jardin, espace de la limite, se transfigure seulement à condition que l'élément incontrôlable vienne l'infuser d'infini. L'emploi du déictique « these » au vers 276 témoigne de ce mouvement d'ouverture final. Même si l'objet poème touche à sa fin (en tant que tel), le « these » flèche à droite, c'est à dire qu'il crée une ouverture vers l'avant, vers une nouvelle énumération qui demeurera suggérée — la fin du poème s'ouvre comme un « : » vers l'infini.

Comme l'écrit lui-même le poète dans sa correspondance (en français dans le texte) : « je m'enfonce dans des systèmes qui mènent à tout — oui (...) — absolument à tout ». Sa poésie s'ouvre et se déploie à l'envi, tout est pris dans un processus de refonte perpétuel, incoercible. Nous allons le voir, la décomposition devient sous la plume du poète un motif absolument duplice, une *Aufhebung* esthétique qui articule une contradiction dialectique dans une synthèse conciliatrice et productive; le travail autour de cette idée de mort, de fin, est le commencement d'une longue réflexion poétique et prosodique chez le poète. Le système autopoïétique revient alors au début de son cycle pour entamer une nouvelle révolution. La fin devient commencement.

I.d. Le corps en décomposition : une obsession victorienne ?

Dans le cadre d'une étude de la décomposition dans l'œuvre de Swinburne, il convient de replacer le poète dans le contexte culturel victorien. Ecrivain en 1931, Walter Benjamin décrit dans « The Storyteller » le changement de paradigme dans le rapport de la société à la mort qui a eu lieu entre la fin de l'époque victorienne et les années trente :

The idea of eternity has ever had its strongest source in death. If this idea declines, so we reason, the face of death must have changed. [...] It has been observable for a number of centuries how in the general consciousness the thought of death has declined in omnipresence and vividness. In its last stages this process has accelerated. And in the course of the nineteenth century bourgeois society has [...] realized a secondary effect which may have been its subconscious main purpose: to make it possible for people to avoid the sight of the dying. Dying was once a public process in the life of the individual and a most exemplary one; think of the medieval pictures in which the deathbed has turned into a throne toward which the people press through wide-open doors of the death house. In the course of modern times dying has been pushed [...] out of the perceptual world of the living. There used to be no house, hardly a room, in which someone had not once died. [...] Today people live in rooms that have never been touched by death, dry dwellers of eternity, and when their end approaches they are stowed away in sanatoria or hospitals by their heirs.¹⁸

Ainsi que Benjamin le montre, au début du vingtième siècle, la mort semble avoir été complètement effacée de la vie quotidienne des sociétés occidentales. Quelques décennies auparavant, la société victorienne entretenait encore un rapport ambigu avec la mort, qui tenait une place bien plus prépondérante dans la culture et les mœurs. Ainsi que l'exprime Deborah Lutz, si la fin de l'époque victorienne marque une « mort de la mort¹⁹ », tout le dix-neuvième est marqué par une obsession à l'égard de celle-ci. Assortie à l'essor de la pensée hygiéniste dans l'architecture, l'urbanisme et la politique publique à travers l'Europe, la disparition de la mort et de la maladie dans la sphère publique apparaît comme concomitante

¹⁸ Benjamin, Walter, « The Storyteller », *Illuminations*, traduction de Harry Zohn, New York : Harcourt, Brace and World, 1955, p.93-94.

¹⁹ Lutz, Deborah, « The Dead Still Among Us: Victorian secular relics, hair jewelry and death culture », in *Victorian Literature and Culture*, n°39, 2011, p.127-142.

de son changement de statut dans l'art et la littérature. À la fin du dix-neuvième siècle, la mort devient marginale.

Fétichisée, objet de peurs et de fascination, la mort devient à l'époque victorienne une obsession, qui se manifeste entre autres dans la grande popularité des reliques, l'intérêt pour les photographies post-mortem et l'engouement autour des avancées des techniques d'embaumement. Pour Lutz, cette tendance est une conséquence de l'avènement d'une société capitaliste et individualiste :

This radical individualism led to a worship of the body – one's own and that of the other – carried to the extreme that even its decay, its ruins could be adored. Popular from the mid eighteenth century, relic culture became such a craze from the 1850s to the 80s that a busy industry flourished, especially in hair jewelry, although mementos of teeth also had their day, as did hair albums, pictures, and wreaths.²⁰

Issue du romantisme, cette tendance (et le commerce qui s'ensuit) voit la mort comme une apogée de la beauté, une transformation du corps vivant (en tant qu'objet de désir) en corps décomposé, dont la décomposition matérialise l'absence et le manque. On pense ici à une tradition littéraire qui s'étend de Xavier de Maistre, avec *Le Lépreux de la cité d'Aoste*, à Rachilde et *La Tour d'amour*.

Cette tradition s'inscrit dans l'héritage de la fiction gothique qui apparaît la fin du dix-huitième siècle, et qui marque un changement de paradigme face à la mort, en contraste avec les trois premiers quarts du dix-huitième siècle qui se caractérisent par une absence des cadavres dans la littérature. Ainsi, dans *The Castle of Otranto* (1764) par Horace Walpole, les cadavres refont timidement surface dans le texte, sans toutefois y être véritablement décrits²¹.

²⁰ Lutz, op. cit., p.129.

²¹ À ce sujet, voir Shapira, Yael, « Shakespeare, *The Castle of Otranto*, and the Problem of the Corpse on the Eighteenth-Century Stage », in *Eighteenth-Century Life*, Durham : Duke University Press, numéro 36, janvier 2012, p.1-29.

Cette tendance est reprise et accentuée dans *The Mysteries of Udolpho* (1794) d'Anne Radcliffe, qui fait la part belle aux descriptions de corps sans vie. Dans le cinquième chapitre du roman, elle décrit ainsi en détail le corps sans vie de Madame Montoni, qu'Emily prépare avant son enterrement. Le corps sans vie est présent pendant deux jours et deux nuits aux côtés du personnage principal avant son inhumation, contribuant à l'installation du climat lugubre propre au gothique. Cette présence prolongée du cadavre marque un tournant décisif dans la représentation du cadavre dans la littérature, qui n'est pas sans rappeler, comme nous allons le voir, l'économie textuelle de « *The Leper* » chez Swinburne.

Plus proche du poète, dans le même mouvement de reviviscence des tropes médiévaux (ou moyenâgeux) entamé par les fictions gothique, on pense également à Keats et à l'emblématique « *Isabella and the Pot of Basil* », adaptation d'un conte issu du *Décameron* de Boccace (IV, 5). Le poème raconte l'histoire d'amour contrariée entre Isabella et Lorenzo, désapprouvée par la famille de cette première. Les frères d'Isabella exécutent alors le jeune homme, dont le fantôme va informer la jeune femme. Celle-ci exhume ainsi le corps et enterre la tête du jeune homme dans un pot de basilic, dont elle s'occupe avec grand soin. À bien des égards, ce poème a ouvert la voie aux artistes préraphaélites, qui le représentent dans de nombreuses peintures. On pense ainsi au tableau éponyme de William Wolman Hunt, achevé en 1868, mais aussi à la version de John William Waterhouse, et *Lorenzo and Isabella* par John Everett Millais. Le poème de Keats est présent dans l'intertexte swinburnien, et on retrouve particulièrement son influence dans « *The Two Dreams* », où Swinburne imagine le rêve fait par Isabella pendant la nuit qui suit le meurtre de son amant.

Avec cette tendance littéraire, le dix-neuvième siècle voit l'avènement d'un rapport duplice face à la mort, une fascination/répulsion, que l'historien de la mort Philippe Ariès définit comme l'émergence d'un nouveau tabou :

Les processus naturels de putréfaction et de décomposition sont devenus répugnants, aussi répugnants que les processus naturels de l'accouchement ou de la copulation pouvaient l'être il y a un siècle. L'intérêt pour ces phénomènes était morbide et malsain, au point d'être désapprouvé chez tous et puni chez les jeunes. Nos grands-parents ont appris que les bébés se trouvaient sous les feuilles de groseilliers ou de choux ; nos enfants apprennent probablement que ceux qui sont "passés" sont changés en fleurs ou reposent dans d'agréables jardins. Les horreurs sont implacablement camouflées ; l'art des embaumeurs est celui du déni total.²²

C'est ainsi au dix-neuvième siècle qu'apparaît l'idée romantique de la « belle mort », un déni de la décomposition qui s'articule à une fétichisation du corps disparu, par exemple à travers les reliques qui représentent à la fois un déni et une sublimation de la décomposition. Dès lors, deux modes de représentation s'opposent pour figurer la mort : d'une part cette « belle mort », et l'idéal d'un visage souriant qui ne manifesterait aucune trace de souffrance ou de décomposition²³, et d'autre part, le mode baudelairien-swinburnien, qui s'attache à montrer la décomposition en tant que telle. Dès lors, ainsi que l'explique Laurie Laufer, la mentalité bourgeoise de l'époque victorienne établit un parallélisme entre les tabous face à la mort et face au sexe :

Un interdit s'articule à un autre, l'interdit modélise des comportements, rigidifie des modes de pensée et permet contrôle et répression des conduites sexuelles et « morbides ». Totems autant que tabous, la mort et le sexe deviennent, à l'apogée de l'idéologie bourgeoise, les axes selon lesquels on peut « classifier » les « désaxés », ou les « anormaux ».²⁴

²² Ariès, Philippe, *L'Homme devant la mort*, tome II, Paris : Le Seuil, 1979, p. 285.

²³ On pense par exemple à l'Inconnue de la Seine, ce masque mortuaire d'une jeune femme anonyme noyée dans le fleuve, réalisé à la morgue de Paris en 1875. L'Inconnue à la troublante beauté qu'Aragon décrivait comme « la Joconde du suicide », est devenue un modèle emblématique parmi les artistes de la fin du dix-neuvième siècle et du vingtième siècle jusqu'à devenir une véritable icône de la culture populaire et littéraire,

²⁴ Laufer, Laurie. « La « Belle mort » ou la mort du corps mort », in *Figures de la psychanalyse*, vol. N°13, N°1, 2006, p. 143-156.

Laufer reprend les conclusions du sociologue Geoffrey Gorer qui, dans son brillant ouvrage *Ni Pleurs, ni couronnes*, explique que la *surfétichisation* du cadavre dans la littérature et dans la culture de la seconde moitié du dix-neuvième siècle n'est que la préfiguration de sa disparition au siècle suivant, et qu'elle se manifeste comme un chant du cygne avant ce changement axiologique face à la représentation et au traitement de la mort²⁵. Dans ce contexte, l'œuvre de Swinburne s'avère particulièrement intéressante, en ce sens qu'elle articule véritablement l'émergence de ce double-tabou entre sexualité et représentations de la mort : les victoriens censurent ses poèmes ouvertement charnels, le vingtième siècle néglige ses poèmes morbides. À rebours, Swinburne rend absolument visible cette mort que la morale veut effacer, et ses travaux peuvent se comprendre comme la mise en œuvre d'une « pornographie de la mort » que définit Laurie Laufer en reprenant les termes de Geoffrey Gorer²⁶ : un refus de cet effacement progressif de la mort dicté par la morale. Swinburne, auteur de la décomposition par excellence, devient aux yeux de ses contemporains l'incarnation du « désaxé²⁷ », celui qui met en danger l'ordre de la représentation, et par là même, l'ordre de la société.

I.e. Détérioration, dégénération : la redoutable matérialité de la décomposition ?

²⁵ Gorer, Geoffrey, *Ni Pleurs, ni couronnes*, 1965, Paris : EPEL (traduction française), 1995, p.26-29,

²⁶ Laufer, op. cit., p.152.

²⁷ On pense à la définition donnée par Michel Foucault dans *Les anormaux* (1974-1975), Paris : Le Seuil-Gallimard, 1999, p.21-23.

Si la « belle mort » est le mode de représentation acceptable de la mort pendant la seconde moitié du dix-neuvième siècle, le motif de la décomposition quant à lui est associé à des connotations négatives, particulièrement dans la société victorienne et sa morale stricte. Comme le souligne Michel Foucault dans l'introduction de *L'Ordre du discours*, il est impossible de comprendre le discours sans prendre en compte ses répercussions dans la société qui le contrôle :

Je suppose que dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité.²⁸

Dans le contexte de l'étude de la décomposition à l'époque victorienne, cette remarque est particulièrement intéressante, en ce sens que le concept de *décomposition* rend directement visible cette « redoutable matérialité » évoquée par Foucault. Elle se manifeste chez Swinburne en cet espace limitrophe et dilatoire entre vie et mort, dangereux car il est associé à une sensorialité exacerbée. Ainsi que le remarque Dennis W. Allen :

The Victorians see sex and sexuality as chaotic not only in their essence but in their effects, as forces that continually threaten to shatter the distinction between civilized and savage or culture and nature.²⁹

Un des termes les plus fréquemment utilisés à l'époque victorienne pour faire référence à la menace de ce désordre est celui de *détérioration*. À partir des années 1860 en particulier, se multiplient ainsi tracts et essais décrivant les dangers de cette *détérioration*. Parmi ces

²⁸ Foucault, Michel, *L'Ordre du discours*, Paris : Gallimard, 1971, p.11.

²⁹ Allen, Dennis W., *Sexuality in Victorian Fiction*, Norman : Univ. of Oklahoma Press, 1993, p.18.

ouvrages, on peut citer *The Danger of Deterioration of Race* (1866³⁰) and *Degeneration Amongst Londoners* (1885), qui imprègnent l'inconscient collectif victorien en décrivant diverses instances de détériorations, de dégénérescences et de malformations génétiques causées par une détérioration des mœurs. Comme le remarque Allison Pease,

These texts manifest a growing social paranoia during the latter half of the nineteenth century that the underclass would somehow drag the rest of civilization down with it into a sexually degenerate chaos.³¹

Il est intéressant de remarquer que par truchement et par dérivation du sens, la *décomposition* textuelle a été assimilée au spectre de la *détérioration* morale et physique qui fascinait tant les Victoriens. Ainsi que le remarque Allison Pease au sujet des *Poems and Ballads*, ce parallélisme s'établit autour d'un malentendu :

The unrestrained and repetitive sexuality of the poems enacts a transgression by which all passions and all people become the same, and that sameness is reflected not in a spiritual, rational purity that has a claim on "civilization," but in a bestial, sensual chaos that tends to collapse carefully constructed taxonomies.³²

Au moment de la sortie du premier volume des *Poems and Ballads* en 1866, la visibilité de Swinburne est à son apogée, et de nombreuses critiques entretiennent ce chevauchement entre d'une part la décomposition thématique et formelle du texte, et d'autre part une forme de détérioration morale et physique. Ce parallélisme se retrouve dans la critique de Robert Buchanan dans la *London Review* :

³⁰ Notons que ce tract est publié la même année que le premier volume des *Poems and Ballads*.

³¹ Pease, Allison, « Questionable Figures: Swinburne's *Poems and Ballads* », in *Victorian Poetry*, Vol. 35, N°1, printemps 1997, p. 43-56, p. 47.

³² Ibid.

We may safely affirm, in the face of many pages of brilliant writing, that such a man is either no poet at all, or a poet degraded from his high estate, and utterly and miserably lost to the Muses. [Swinburne is] quite the Absalom of modern bards — long-ringleted, flippant-lipped, down-cheeked, amorous-lidded.³³

Encore une fois, la « dégradation » morale du poète est ici mise en avant, et Swinburne est décrit comme une figure efféminée (« flippant-lidded », « amorous-lidded ») qui rappelle l’Absalom biblique. La féminité du poète est décrite comme l’élément principal de cette dégradation, et ainsi que le remarque Bram Dijkstra, lorsqu’elle est associée à une stérilité, la féminité décrite par Swinburne dans le recueil devient le symbole de cette dégénérescence (« the symbol of complete degeneration ») :

She was the predatory woman, the autoerotic or lesbian woman who consorted with males in a futile attempt to absorb or syphon off their masculine energies in order to « become masculinized », but who otherwise chose to conjoin herself only with other women in an orgy of degenerative, self-extinguishing regression into the absolute of femininity, a perverse journey back to the primordial earth.³⁴

Ce mouvement de décomposition physique (« degenerative, self-extinguishing regression »), qui culmine en un « retour à la terre » (« a perverse journey back to the primordial earth ») du corps stérile, apparaît comme particulièrement choquant dans une société victorienne qui entretient l’idée que le seul salut de la civilisation est de s’éloigner de ses penchants animaux afin d’assurer son progrès. Ainsi que le remarque Allison Pease :

Perversion and procreation, of course, bring us back to the question of evolution. For if procreation is that which allows for evolution, perversion is a sign of the regressive. All of

³³ *London Review*, August 4, 1866, p. xiii, 130-131 ; repr. in *Swinburne: The Critical Heritage*, éd. Clyde Hyder, Londres : Routledge & Kegan Paul, 1970, p.31.

³⁴ Dijkstra, Bram, *Idols of Perversity*, New York : Oxford University Press, 1986, p. 273-274.

this stood as a threat to the rational male's sense of civilization as based in difference, and progressing in a Platonic sense ever upward.³⁵

En ce sens, Swinburne, en travaillant le langage de la décomposition et de la stérilité (des termes comme « barren », « fruitless » apparaissent dans presque tous les poèmes du premier volume des *Poems and Ballads*) propose une vision résolument subversive à cette idée de progrès infini — son recueil, en tant que machine autopoïétique que la décomposition régit, se positionne comme une flamboyante alternative à cette idée victorienne de progrès infini.

En 2011, Alan Young-Bryant remarque que la réputation scandaleuse de Swinburne tout au long du vingtième siècle se fonde sans doute sur ces premières critiques qui décrivent à l'époque Swinburne comme le chantre de la stérilité :

Critics have objected to the musicality of the poetry as an instance of sound turning too much on itself, which is an objection to a perversion of the referential dimension of language that imputes to Swinburne's poetry a barren circuit where words germinate neither things nor ideas but return to themselves and to other words.

Nous allons essayer de montrer que cette idée de « circularité » des mots, qui a été assimilée au produit d'une stérilité de la forme, peut en réalité se comprendre comme un des produits du projet de décomposition swinburnienne. Ainsi que le remarque Young-Bryant, c'est précisément cet aspect de l'écriture de Swinburne qui a été l'élément focalisateur des critiques victoriens : « Indeed, attempts to read Swinburne's verse tend to gravitate toward features of language taken to produce effects seen as dissolution, blurring, and vagueness ». Notre étude va essayer d'interroger et de comprendre ce vocabulaire de la dissolution, de la détérioration et de la décomposition, symptomatique de cette obsession victorienne d'un corps débordant qui menacerait l'ordre social, religieux, et moral.

³⁵ Pease, Allison, op. cit., p. 54.

II. Etat de l'art :

II.a. Études swinburniennes.

Presque dix ans après le centenaire de la mort de Swinburne, et deux ans après le cent-cinquantième anniversaire de la publication de la première édition des *Poems and Ballads*, la critique swinburnienne se porte bien. Ces deux anniversaires ont occasionné de nombreux ouvrages et plusieurs conférences, dont le but a été de redynamiser et de renouveler l'approche critique des poèmes de Swinburne. Marquant le centenaire de sa disparition, la publication du brillant ouvrage collectif *A. C. Swinburne and the Singing Word: New Perspectives on the Mature Work*, dirigé par Yisrael Levin, a permis de poser un regard nouveau sur les œuvres tardives du poète afin de les réhabiliter, alors qu'elles demeuraient encore (et demeurent encore aujourd'hui) injustement boudées par les études victorianistes et la majorité des swinburniens eux-mêmes. Cet ouvrage a eu l'effet d'une révolution au sein des études swinburniennes, à travers sa volonté affirmée de s'éloigner des sentiers battus et d'ouvrir de nouvelles perspectives critiques qui permettraient d'abandonner une fois pour toutes du cliché swinburnien de la « simple hallucination du sens³⁶ » établi par T. S. Eliot dans son article « Swinburne as Poet », publié en 1921 :

³⁶ « A mere hallucination of meaning », in « Swinburne as Poet », op. cit. p.4.

Language in a healthy state presents the object, is so close to the object that the two are identified. They are identified in the verse of Swinburne solely because the object has ceased to exist, because the meaning is merely the hallucination of meaning, because language, uprooted, has adapted itself to an independent life of atmospheric nourishment. In Swinburne, for example, we see the word “weary” flourishing in this way independent of the particular and actual weariness of flesh or spirit. The bad poet dwells partly in a world of objects and partly in a world of words, and he never can get them to fit. Only a man of genius could dwell so exclusively and consistently among words as Swinburne. His language is not, like the language of bad poetry, dead. It is very much alive, with this singular life of its own. But the language which is more important to us is that which is struggling to digest and express new objects, new groups of objects, new feelings, new aspects, as, for instance, the prose of Mr James Joyce or the earlier Conrad.³⁷

Pour le moins, la critique d’Eliot est en demi-teinte. Bien qu’il reconnaisse le « génie » du poète, ce paragraphe (le dernier de son étude) dépeint Swinburne comme un poète qui utilise les mots pour leur son plutôt que pour leur signification, dans l’œuvre duquel ces unités de sens sont réarticulées de manière quasi-interchangeable. Il oppose l’écriture de Swinburne à un langage « sain » (language in a healthy state), et semble faire l’amalgame entre les choix esthétiques et prosodiques de Swinburne, portés comme nous l’avons vu sur la mort et ses multiples avatars, et ses éventuelles défauts d’écriture.

Reprise par le New Criticism et les modernistes, cette description réductrice, qui dépeint Swinburne comme vivant uniquement dans un monde de mots déconnecté de la réalité, a assis la (mauvaise) réputation du poète aux yeux de générations entières de critiques à venir.

En 2013, Catherine Maxwell et Stefano Evangelista éditent un volume intitulé *Algernon Charles Swinburne: Unofficial Laureate*³⁸, dans l’héritage de l’ouvrage édité par Levin. Son titre annonce le programme de l’ouvrage collectif, réévaluer la contribution du poète dans le canon anglais, et asseoir sa position de Poète Lauréat au sein du panthéon de la littérature du

³⁷ Ibid.

³⁸ Maxwell, Catherine and Evangelista, Stefano, eds, *Algernon Charles Swinburne: Unofficial Laureate*, Manchester et New York : Manchester University Press, 2013.

dix-neuvième siècle. Le titre reprend une citation d'Oscar Wilde, qui fit scandale au moment de sa publication, en 1895 :

Mr Swinburne is already the Poet Laureate of England. The fact that his appointment to this high commission has not been degraded by official confirmation renders his position all the more unassailable. He whom all poets love is the Laureate Poet always.³⁹

Cette citation montre que la mauvaise réputation de Swinburne auprès de la critique, trouve ses origines avant même la charge formulée par Eliot vingt-huit ans plus tard. Ainsi que l'exprime Wilde, en dépit de cette impopularité institutionnelle, Swinburne était malgré tout reconnu par les poètes contemporains comme le plus talentueux. Dans les années 2010, comme le montre l'ouvrage dirigé par Maxwell et Evangelista, il apparaît encore nécessaire de réévaluer Swinburne, et de corriger ce malentendu de l'histoire littéraire, ce mauvais concours de circonstances qui l'a presque éclipsé des études dix-neuviémistes.

La conférence anniversaire des 150 ans des *Poems and Ballads*, organisée à St. John's College (Université de Cambridge) à l'été 2016, s'inscrit dans le sillage de l'ouvrage dirigé par Levin. Si ce dernier a permis d'ouvrir le champ sur les poèmes négligés de Swinburne, il aura aussi permis d'apporter un renouveau à la totalité des études swinburniennes. Ainsi, le mot d'ordre de la conférence anniversaire a été de présenter de nouvelles manières d'étudier à leur tour les *Poems and Ballads*, indubitablement le recueil le plus étudié de tout le corpus swinburnien. Les contributions à la conférence ont ainsi souligné une approche interdisciplinaire, avec entre autres les travaux de Michael Craske sur les adaptations musicales d'*Atalanta in Calydon*, et le travail de Catherine Maxwell sur les liens entre Swinburne et l'histoire du parfum. À l'ordre du jour, une volonté d'inscrire Swinburne dans un contexte culturel et européen plus large, ce qui a engendré et continue d'engendrer, depuis

³⁹ Maxwell, Catherine and Evangelista, Stefano, eds., op. cit., p.1.

quelques années, un renouveau d'intérêt pour Swinburne sur un plan tant international que translinguistique.

En France, les études swinburniennes ont connu un renouveau avec la publication de *Swinburne and France*, édité par Sébastien Scarpa et Denis Bonnecase, et publié en 2012. Le projet de cet ouvrage collectif a été de réactiver le lien entre la France, sa littérature et le poète anglais, sans doute l'un des plus francophiles de toute la littérature britannique. Menée de front par Sébastien Scarpa et Charlotte Ribeyrol (qui a participé à l'ouvrage dirigé par Levin en 2009) entre autres, cette tendance continue de croître, et Swinburne regagne peu à peu une place sur le devant de la scène des études anglophones en France depuis le début des années 2010.

Ainsi que ces quelques exemples le montrent, la tendance générale, en France comme au Royaume-Uni et aux États-Unis, est depuis une vingtaine d'années de réhabiliter l'œuvre de Swinburne, qu'un siècle et demi de critiques et d'études superficielles ont terni. Dans une remarque véhémement formulée en 1995, Margot K. Louis affirme ainsi que c'est là la raison de l'impopularité persistante de Swinburne au sein du canon victorien, et de la position controversée des swinburniens parmi les victorianistes :

Ultimately, the controversy (...) is symptomatic of a century-long struggle between Swinburneans — that is, people who have read all or most of the texts and all or most of Swinburne criticism, people who have committed a substantial amount of time and energy to Swinburne studies and who have contributed substantially to the field—and people who have launched short swallow-flights of criticism over the surface of Swinburne studies⁴⁰.

⁴⁰ Louis, Margot K., « Guide to the Year's Work: Swinburne », in *Victorian Poetry*, automne 2006, Vol. 44, p. 375-380.

Cette remarque est reprise en 2009 par David G. Riede, qui estime quatorze ans après sa rédaction qu'elle est « toujours d'actualité »⁴¹. À l'aube des années 2010, la poésie de Swinburne pâtissait ainsi encore de cette réputation négative et de cette impopularité, qui relève selon les spécialistes d'un des grands malentendus de l'histoire littéraire. Huit ans plus tard, la position des études swinburniennes évolue peu à peu, au prix d'une prise de position et d'un travail de réhabilitation de Swinburne au sein du canon, entreprise qui remonte à la publication des *Swinburne Letters* en 1959. Dans sa brillante introduction, qui renouvelle radicalement le champ des études swinburniennes, Cecil Y. Lang adopte un ton tout aussi militant que celui de Louis :

Swinburne was a thinker. Tennyson, describing him as a “reed through which all things blow into music”, failed to point out that in the best poems all things also blow into meaning. These poems nearly always embody ‘fundamental brainwork’, as Rossetti called it, and it is inaccurate and unjust to say that in them the sound obscures the sense.⁴²

Ce premier « *manifeste pour Swinburne* » a ouvert la voie à deux autres articles qui ont révolutionné son champ d'études. Huit ans plus tard, en 1967, John D. Rosenberg publie ainsi son article intitulé « Swinburne » dans la revue *Victorian Poetry*, qui fut à l'origine d'un nouvel engouement autour du poète. En 1972, Jerome McGann publie un autre ouvrage fondateur des études swinburniennes, son *Swinburne: An Experiment in Criticism*⁴³. Dans son étude, McGann propose pour la première fois une nouvelle vision pour les études swinburniennes, qui ait pour point de départ une prise de position critique face aux lectures philosophiques contemporaines qui, selon lui, ne parviennent pas à saisir la substantifique

⁴¹ Riede, David G., 'Afterword', in *Swinburne and the Singing Word: New Perspectives on the Mature Work*. Ed. Yisrael Levin, 2009, Farnham: Ashgate, p.169.

⁴² Lang, *The Swinburne Letters*, p. xix

⁴³ McGann, Jerome J., *Swinburne: An Experiment in Criticism*, Chicago et Londres : The University of Chicago Press, 1972.

moelle de l'œuvre du poète. Ainsi qu'il l'écrit : « the critic of poetry, precisely because he deals with an aesthetic subject, with the life of imagination, has an obligation to make war upon philosophy and all categorical order »⁴⁴. Il argue que, dans la poésie comme dans les écrits critiques de Swinburne, se dessine un projet et un mouvement particuliers à l'œuvre du poète :

A vaster order without beginning, middle, or end, an order we cannot fathom though we are part of its motion. Poetry is the occasion of its revelation, as we see it in great criticism, which does not define what a poem means but is moved to further illustration (the poem is its antecedent) of a response to that vast and fatal order.⁴⁵

L'ouvrage de McGann, se construit comme un assemblage d'essais, qui dans les thèmes comme dans la forme revêt l'apparence de miscellanées, et refuse de délimiter une seule manière d'aborder Swinburne, pour éviter d'arriver aux mêmes résultats peu concluants qui avaient caractérisé la critique jusqu'alors. Son *expérience* critique se situe précisément dans ce travail d'auto-réfutation permanent, qui cherche à montrer à la fois l'excellence de la vision swinburnienne, et les limites d'une approche critique canonique.

Suivant les enseignements de Lang, Rosenberg et McGann, Margot K. Louis et Rikky Rooksby, parmi les plus grands spécialistes de Swinburne, ont ainsi œuvré pour rétablir Swinburne en tant que penseur à part entière, et traiter son œuvre comme quelque chose qui soit davantage qu'une œuvre parnassienne où les sons ne seraient que des sons. Le résultat de leurs études se manifeste dans deux ouvrages aujourd'hui canoniques au sein des études swinburniennes. Ainsi, *Swinburne and His Gods*, publié par Louis en 1990, et *A Century of*

⁴⁴ McGann, Jerome J., op. cit., p.13.

⁴⁵ McGann, Jerome J., op. cit., p.21.

*Swinburne : The Whole Music of Passion*⁴⁶, édité par Rooksby et Nicholas Shrimpton en 1998, continuent de faire référence en la matière.

Caractérisées par un refus méthodique du poststructuralisme, ces études ont permis de s'éloigner du cliché swinburnien hérité du *New Criticism*. En effet, Rooksby et Louis jugent que les études poststructuralistes sont problématiques dans l'étude des textes swinburniens, en ce sens qu'elles ont eu tendance à réduire l'art de Swinburne à une discussion sur son statut en tant que poète, et présentent au final le risque de renforcer la remarque sur l'« hallucination du sens » développée par Eliot, pour ne fournir qu'une lecture superficielle de l'œuvre du poète. À la fin des années 2000, la querelle entre les chefs de file des études swinburniennes et les critiques poststructuralistes semble s'apaiser, ainsi que le remarque David G. Riede, qui appelle à une réintégration de la théorie en 2009 :

One strong reason for wanting to ‘absorb’ rather than merely resist structuralist insights is that doing so might help to recuperate Swinburne’s Shelley verse for the postmodern world, as deconstruction has done for Shelley himself.⁴⁷

Les travaux ultérieurs ont ainsi tenté de réconcilier ces deux aspects, ce qui s'avère (ainsi que nous allons l'étudier) particulièrement pertinent, si l'on considère l'intertexte qui relie entre autres Derrida à Mallarmé et à Swinburne. Riede poursuit, dans sa conclusion à l'ouvrage collectif, et soutient :

My point (...) is not to suggest that Swinburne’s words are any more disembodied than anyone else’s, but to reinforce what Swinburneans have long claimed, that the world of Swinburne’s poetry is a world filled full or, as he would say ‘fulfilled’, by the imaginative vision, the song, of the great poets through the ages⁴⁸.

⁴⁶ "A Century of Swinburne." *The Whole Music of Passion*. Éds, Rikky Rooksby. Nicholas Shrimpton, Cambridge : Cambridge University Press, 1993.

⁴⁷ Riede, David G., in *Swinburne and the Singing Word*, op. cit., p.173.

⁴⁸ Riede, David G., op. cit., p.172.

La lecture de Riede nous offre un point de vue intéressant sur cette opposition traditionnelle entre une prétendue « désincarnation », une *déréalisation* de l'œuvre swinburnienne, et la paradoxale vivacité de sa diction poétique, qui ouvre le champ à un réexamen de toute l'œuvre du poète.

Les années 2000 et 2010 ont marqué une recrudescence des lectures *queer* de Swinburne, qui pour la plupart ne s'attachent toutefois qu'au premier volume des *Poems and Ballads*, et ne représentent que des articles courts, plutôt que des études en profondeur. Dans la lignée de Yopie Prins et de son brillant *Victorian Sappho* publié en 1999, plusieurs chercheurs ont ainsi mis en avant la nature *queer* de l'intertexte sapphique chez le victorien, et tenté d'élargir cette lecture à tout le volume. Bien qu'offrant une perspective intéressante, en fournissant un point d'entrée et une théorie nouvelle dans le contexte des études swinburniennes, ces travaux se fondent souvent sur une lecture psychanalytique de la sulfureuse personnalité publique de Swinburne, plutôt que sur le matériau poétique lui-même. Le risque d'une telle approche est de relayer une image sensationnaliste de Swinburne, et de le maintenir aux marges de la littérature victorienne.

Cette décennie a également été caractérisée par un retour des études sur les sens et la nature chez Swinburne. On pense ainsi à Catherine Maxwell et à ses brillants travaux sur l'olfaction et la poésie à l'époque victorienne (son dernier ouvrage, *Scents and Sensibility*⁴⁹, publié en décembre 2017, fait la part belle à Swinburne, et contribue à asseoir sa place dans le canon des études victorienne en cette fin des années 2010), ainsi qu'aux travaux récents de Jerome McGann sur le concept d'autopoïèse chez Swinburne, offrant des outils précieux pour

⁴⁹ Son dernier ouvrage, *Scents and Sensibility: Perfume in Victorian Literary Culture* est publié en décembre 2017 aux presses universitaires d'Oxford.

comprendre la phénoménologie swinburnienne, qui perçoit la nature de l'intérieur (« not as it is known by a God-like observer but by a percipient creature plunged within⁵⁰ »).

Notre époque est également marquée par une multiplication des ressources digitales, et les textes de Swinburne sont rendus de plus en plus accessibles en ligne. On pense bien sûr à John Walsh, qui a créé et dirige le *Swinburne Project*. Il s'agit d'un brillant outil mis à jour régulièrement, permettant d'accéder à une immense base de données de textes swinburniens. Grâce à un algorithme créé par Walsh, le lecteur/chercheur peut rechercher entre autres des occurrences lexicales et établir des connexions textuelles dans la base de données, ce qui facilite les travaux lexicaux comme thématiques et contribue indubitablement au rayonnement de Swinburne sur la toile.

II.b. Études de la décomposition.

En parallèle au renouveau des études swinburniennes, la mort et la décomposition connaissent un engouement nouveau dans les études littéraires, et particulièrement les études françaises. En 2003, Lisa Downing publie *Desiring the Dead: Necrophilia and Nineteenth-Century French Literature*⁵¹. Dans un ouvrage original et novateur, elle renouvelle le champ d'étude de ce thème, en abordant essentiellement Baudelaire et Rachilde d'un point de vue psychanalytique, et en rapprochant l'esthétique de la décomposition à une forme de « prise de

⁵⁰ McGann, Jerome J., introduction des *Major Poems*, New Haven : Yale University Press, 2004, p. xxvi.

⁵¹ Downing, Lisa, *Desiring the Dead: Necrophilia and Nineteenth-Century French Literature*, Oxford : Legenda, 2003.

risque » esthétique, fournissant ainsi une lecture plus sociologique des textes tels qu'elle choisit, en particulier « Une charogne » et « Une martyre » de Baudelaire.

En 2006, Timothy Mathews publie *Literature, Art and the Pursuit of Decay in Twentieth-Century France*, qui prolonge la recherche de Downing au vingtième siècle. Il explore les modalités de la décomposition chez de nombreux auteurs, parmi lesquels Guillaume Apollinaire, Marguerite Duras, Jean Genet, Roland Barthes et Robert Desnos. Articulant des sources psychanalytiques, existentialistes et poststructuralistes, Mathews démontre que l'exploitation décomposition permet aux auteurs étudiés de défier une forme de complaisance intellectuelle et esthétique.

Ces deux ouvrages étudient en détail la décomposition chez les auteurs français, sans toutefois établir de liens concrets avec leurs homologues et contemporains britanniques. Ici aussi, Swinburne est mis à l'index, et notre étude va tenter de le replacer à la place qu'il mérite dans l'établissement de ce *canon de la décomposition* qui se stabilise à la fin du dix-neuvième siècle.

Dans un contexte plus large, notons la publication en 2013 du brillant ouvrage collectif dirigé par Anne Carol et Isabelle Renaudet, et intitulé *La Mort à l'œuvre. Usages et représentations du cadavre dans l'art*⁵². Ce recueil d'essais donne un regard nouveau sur la présence des corps décomposés ou en décomposition dans l'art, et établit des ponts intéressants entre Moyen-Âge, Renaissance, XIX^{ème} siècle et époque moderne.

⁵² Anne Carol, Isabelle Renaudet (dir.), *La mort à l'œuvre. Usages et représentations du cadavre dans l'art*, Aix-en-Provence : Presses de l'Université de Provence, série « Corps & âmes », 2013.

III. Positionnement de la thèse.

Dans le contexte de cette historiographie swinburnienne, cette thèse s'inscrit dans le prolongement des ouvrages collectifs dirigé par Levin d'une part, et par Maxwell et Evangelista de l'autre, et tente d'élargir certains des points de recherche abordés par ses contributeurs.

Dans le prolongement et l'élargissement de l'étude de l'intertexte sapphique chez Swinburne, nous tenterons d'approfondir le lien textuel qui unit le poète à un autre de ses modèles, François Villon, aux yeux de Swinburne véritable figure fraternelle et « Prince of All Ballad-Makers », ainsi qu'il l'évoque dans le titre d'une des ballades dédiées au poète français. Bien que les études de Villon aient actuellement le vent en poupe dans le monde anglophone, et ce particulièrement au Royaume-Uni, le terrain de l'intertextualité entre celui-ci et Swinburne reste encore et de façon surprenante relativement peu exploré. Ces dernières années ont été le cadre d'une révolution dans les études villonniennes dans le monde anglophone. Pendant plus d'un siècle, la critique a estimé que c'est Dante Gabriel Rossetti⁵³ qui avait été le premier à importer et traduire les poèmes de Villon au début des années 1860. En 2014 toutefois, Claire Pascolini-Campbell a établi une généalogie de l'importation de ces textes outre-Manche⁵⁴, pour découvrir que c'est Swinburne qui le premier les a traduits, et que c'est lui qui les a fait découvrir à son ami Rossetti. À cette lumière, il a été particulièrement intéressant d'étudier les traductions de Villon par Swinburne, et plus spécifiquement à travers le prisme de la

⁵³ Sa traduction de la « Ballade des dames du temps jadis » a permis au poème d'accéder à une large reconnaissance dans le monde anglophone. En particulier, le vers « Where are the snows of yesteryear? », pour lequel Rossetti a inventé le mot « yesteryear », est sans doute l'un des vers traduits les plus connus en langue anglaise.

⁵⁴ Pascolini-Campbell, Claire, « Problematic Genealogies: Algernon Swinburne, Dante Gabriel Rossetti and the Discovery of François Villon », in *Victorian Poetry*, Volume 52, N°4, Hiver 2014, p. 661-678.

décomposition, si présente thématiquement chez le poète médiéval. Nous allons voir comment cette décomposition, essentiellement thématique chez Villon, est utilisée comme un outil méthodologique dans ses traductions.

Dans le contexte de la recherche française, et dans le prolongement des ouvrages dirigés par Sébastien Scarpa, notre étude sera l'occasion de continuer l'exploration de l'héritage d'un poète de culture autant française qu'anglaise. Francophile chevronné, Swinburne disposait d'une des collections littéraires françaises les plus riches de l'histoire, à travers le fonds Ashburnham qui appartenait à sa famille⁵⁵. Ami de Mallarmé et correspondant de Baudelaire et Hugo, Swinburne est un des éléments centraux de la circulation des idées entre la France et la Grande-Bretagne dans les années 1860 et 1870. Swinburne ayant rédigé lui-même en français, cette thèse tentera d'asseoir son importance dans la littérature française, et de réévaluer sa position dans le canon esthétique de l'époque, en tentant de le sortir de l'ombre de Baudelaire, après avoir réexaminé sa relation littéraire avec ce dernier.

Pour ce faire, la décomposition offre un point d'entrée intéressant, en ce sens que ce concept présente une dimension duplice. *A priori* un des ressorts les plus galvaudés de l'esthétique décadente, il a été négligé dans l'étude du corpus swinburnien, comme en étant l'un des aspects les plus évidents et plats. Mise à l'index par les critiques victoriens parce que perçue comme un élément de mauvais goût, négligée par le *New Criticism*, l'étude de la décomposition, tant thématique que formelle, a été étonnamment très peu envisagée chez Swinburne. En 1930, dans son ouvrage intitulé *La Chair, la Mort et le Diable. Le Romantisme Noir*, ouvrage de référence sur l'esthétique décadente, Mario Praz met les cadavres

⁵⁵ Bertram, quatrième comte Ashburnham (1797-1878) était le grand-père de Swinburne. Collectionneur de livres, il acquiert en 1847 la collection de Guillaume Libri (1803-1869), et en 1849 celle de Joseph Barrois (1785-1855). Les deux collections sont constituées de manuscrits achetés et volés à travers l'Europe entre le seizième et le dix-huitième siècle. À la mort de Bertram, cinquième comte Ashburnham et oncle de Swinburne, le fonds est disséminé entre la Biblioteca Medicea-Laurenziana de Florence, la Bibliothèque National de France et la British Library.

swinburniens à l'honneur, sans toutefois chercher à voir plus loin que l'image symbolique. Les cadavres, les noyés, les lépreux, bien que pléthoriques chez Swinburne, sont même absents de la plupart des études menées par les swinburniens eux-mêmes. Trop réductrice ? Trop cliché ? Trop *fin-de-siècle* ? Trop poststructuraliste ? La décomposition prend des allures de tabou et a aujourd'hui presque disparu des études swinburniennes ; elle apparaît comme l'un des derniers aspects de l'œuvre du poète à ne pas avoir été véritablement *réhabilitée* par la critique.

Dans le sillage des travaux récents de Jerome McGann (on pense en particulier à son introduction des *Major Poems and Selected Prose* en 2004), et de son exploration de l'autopoïèse swinburnienne, nous allons tenter de comprendre en quoi l'étude de la décomposition, à la fois en tant que thème et économie poétique, permet des approfondissements et des élargissements intéressants dans ce domaine. En partant de cela, dans un contexte culturel plus large, notre étude de la décomposition nous permettra d'offrir un outil qui soit en mesure d'éclairer des œuvres se rapprochant de l'esthétique décadente sous un jour nouveau, à travers l'analyse de la réappropriation par Swinburne de ce lieu commun de l'art *fin-de-siècle*, qui le transforme et en fait une technique novatrice. Au delà de la *shock value* du thème en lui-même, nous allons voir que la décomposition lui permet d'élaborer un système autopoïétique fonctionnel. Si l'autopoïèse correspond au mouvement perpétuel de redistribution organique présent dans la nature, la décomposition se comprend alors comme l'une des étapes constitutives de ce processus.

IV. Méthodologie.

Notre étude va essayer de concilier les approches méthodologiques pour tenter d'offrir une nouvelle perspective sur les œuvres de Swinburne. En revenant sur le rejet du poststructuralisme qui a caractérisé les études swinburniennes jusqu'à la fin des années 2000, nous allons tenter, en suivant le conseil de David G. Riede exprimé dans l' « Afterword », de réexaminer Swinburne à la lumière de la pensée française de la fin du vingtième siècle, sans toutefois l'y cantonner. Dans le sillage de Jerome McGann et de son *Experiment in criticism* en 1972, les enseignements des deux ouvrages collectifs publiés sur Swinburne en 2009 et 2013 ont montré qu'une approche plurielle est la plus efficace afin d'aborder l'œuvre prolifique du poète.

Nous allons articuler notre étude autour de plusieurs théoriciens français des dernières décennies, en explorant à la fois philosophie, histoire de l'art et histoire littéraire. Afin d'élargir le concept d'autopoïèse swinburnienne élaboré par McGann dans son introduction aux *Major Poems* en 2004, nous le mettrons en regard avec la théorie de l'étoilement/ étoilement développée par Georges Didi-Huberman dans son ouvrage *L'Étoilement: Conversation avec Hantaiï*⁵⁶. L'historien de l'art et philosophe y prend pour point de départ les peintures abstraites de Georges Hantaiï, pour élaborer une pensée philosophique de l'abstraction formelle en tant que renouvellement paradigmatique qui ne peut s'obtenir qu'au prix d'une *décomposition* préalable. L'*étoilement* de la forme est le second mouvement, qui suit l'*étoilement*. Dans notre étude de Swinburne, nous allons moduler la terminologie de Didi-Huberman, en essayant de comprendre en quoi les motifs de décomposition et de re-composition sous-tendent la même économie poétique générale, et participent du même mouvement autopoïétique.

Afin de comprendre les enjeux de cette autopoïèse, nous mettrons en regard les œuvres de Swinburne avec la pensée de Georges Bataille, et particulièrement cette tension vers un

⁵⁶ Didi-Huberman, Georges, *L'Étoilement: Conversation avec Hantaiï*, Paris : Éditions de Minuit, 1998.

punctum extatique, qui se manifeste par une intensification de la poésie à mesure qu'elle tend vers sa destruction. Ainsi, comme Bataille l'écrit dans *L'Expérience intérieure*, nous allons explorer en quoi, « des divers sacrifices, la poésie est le seul dont nous puissions entretenir, renouveler le feu », dans un vocable tout swinburnien.

Dans le cadre de ce travail, nous allons tenter de tracer une phénoménologie de la décomposition à travers l'œuvre érudite de Swinburne, et d'en explorer les modalités dans son œuvre poétique. Nous allons arguer que Swinburne s'inscrit dans une tradition philosophique plus large qui l'unit par de multiples points d'entrée à la France, y compris avec la pensée structuraliste et poststructuraliste. Nous allons voir que s'établit ainsi un intertexte qui s'étend de François Villon à Jacques Derrida chez qui le concept de décomposition affleure tant dans le fond que dans la forme (on pense en particulier aux idées de *pharmakon* et de *différance*). Nous explorerons également le concept du *pli*, présent dans la pensée de Jacques Derrida comme celle de Gilles Deleuze. Le *pli* établit, comme nous allons le voir, une intertextualité intéressante qui relie en divers points la pensée des deux philosophes au texte swinburnien.

Une autre ouverture sera faite sur la musique, en particulier à travers notre étude de l'intertexte qui unit Nietzsche, Wagner, Baudelaire et Swinburne. Nous allons voir dans quelle mesure le terme de *décomposition* se positionne dans un mouvement de circulation d'idées qui s'établit entre l'Allemagne, la France et le Royaume-Uni, et dont Swinburne donne l'une des illustrations poétiques les plus poussées.

Nous établirons un dialogue avec la pensée de Mikhaïl Bakhtine, et particulièrement son travail sur la parodie, pour étudier en profondeur *The Heptalogia*, un des recueils à ce jour les plus négligés de Swinburne. Bakhtine, en théorisant l'idée que l'œuvre parodique permet un dédoublement voire une démultiplication de la voix poétique, offre un éclairage essentiel pour comprendre le projet swinburnien.

Également dans la tradition des ouvrages collectifs du début des années 2010, notre étude va couvrir un corpus aussi large que possible, afin d’explorer le plus grand nombre d’aspects. Parmi le corpus poétique de Swinburne, nous nous intéresserons autant aux poèmes du jeune Swinburne, en proposant des micro-analyses nouvelles de textes issus du premier volume des *Poems and Ballads* (1866), qu’à ses poèmes plus tardifs, entre autres *The Heptalogia* (1880), *A Century of Roundels* (1883) ou *A Channel Passage and Other Poems* (1904). Le choix de ce corpus large réside dans le projet de fournir une vision cohérente de la carrière poétique de Swinburne, en évitant une hiérarchisation et une catégorisation des différents moments de sa carrière, ce qui a produit dans la tradition critique des études qui manquent de hauteur et de recul.

V. Annonce du plan.

Notre étude va s’articuler en trois mouvements. Tout d’abord, nous nous pencherons sur les *étiollements*, les formes, avatars et stades de la décomposition dans l’œuvre de Swinburne. Nous analyserons d’abord l’intertexte de la décomposition qui unit Wagner et Baudelaire à Swinburne. Nous étudierons ensuite le motif de la lèpre chez Swinburne, et en quoi la mise en œuvre de la maladie constitue un mouvement vers une poétique de la défiguration. Dans une troisième section, nous nous intéresserons particulièrement à la pièce *Atalanta in Calydon*, publiée en 1866 avec les *Poems and Ballads*, qui se construit autour d’une articulation de démembrements corporels et de remembrements poétiques.

Dans un deuxième mouvement, nous nous intéresserons aux *étoilements*, autrement dit aux divers mouvements autopoïétiques et de redistributions organiques qui habitent l’œuvre de Swinburne. Dans une première section, nous nous pencherons sur les nombreuses occurrences

de dissolutions corporelles, de disparitions du sujet et de renaissances par l'eau, pour comprendre l'importance de l'élément océanique chez Swinburne. Dans la continuité de ce mouvement, nous évoquerons la place de Sappho en tant que source textuelle et personnage poétique chez Swinburne. Nous allons essayer de montrer que la voix sapphique se manifeste toujours dans un double mouvement de dissolution et de réapparition au texte. Nous nous intéresserons ensuite au long poème « Hertha », qui décrit la création d'une langue maternelle poétique, dont la décomposition est l'élément central.

Dans un troisième mouvement, nous aborderons les *genèses éternelles* de l'œuvre swinburnienne, en nous concentrant sur les expérimentations techniques et formelles du poète. Dans une première section, nous commencerons par étudier ses traductions de Villon, qui montrent que la traduction se comprend avant tout comme une recomposition. Nous allons voir que la décomposition comme thème est un préalable à la recomposition formelle : les poèmes que traduit Swinburne ont presque toujours trait à une décomposition physique qui conditionne la recomposition formelle. Ces traductions marquent l'apparition d'une voix désincarnée, celle de Swinburne traducteur, qui se manifeste en creux dans ces *villonneries*. Dans une deuxième section, nous nous intéressons aux parodies élaborées par Swinburne dans son heptalogie, qui voit se mettre en place une explosion de la voix poétique, qui préfigure un retour éclipse. Nous étudierons ensuite le *roundel* swinburnien, une des inventions majeures du poète, celle de la circularité retrouvée, la forme de l'autopoïèse accomplie.

I. *Étiologies. Formes, avatars et stades de la décomposition*

a. *Disjecta membra* : Wagner, Baudelaire, Nietzsche, un intertexte de la décomposition.

Chez Swinburne, l'utilisation de la décomposition, tant thématique que formelle, donne à voir l'élaboration d'une intertextualité complexe, qui se déroule de Sappho à Baudelaire, en passant par Villon, Blake et Pétrarque. Prédécesseur immédiat, et poème emblématique du traitement baudelairien de la décomposition, « Une Charogne » se présente de prime abord comme la source d'inspiration principale de Swinburne dans ce domaine. Nous allons le voir, cette fraternité baudelairienne n'est pas la seule source directe qui puisse offrir des pistes afin de comprendre le développement et l'approfondissement du motif de la décomposition chez Swinburne. C'est par exemple Wagner, qui, dans ses propres écrits critiques (d'ailleurs repris et étudiés par Baudelaire dès 1861), développe et théorise une forme de décomposition structurale qui représente pour lui un idéal de création musicale.

Afin d'explorer les enjeux de cette intertextualité entre le compositeur de *Tannhäuser* et celui qui en fait le personnage principal de « *Laus Veneris* », il convient tout d'abord de commencer notre étude par l'analyse du rapport entre Baudelaire et Swinburne, ce qui nous permettra de comprendre dans quelle mesure et pour quelles raisons la décomposition devient un

dénominateur commun aux œuvres des deux auteurs. Il apparaîtra également que le traitement réservé par Swinburne à ce thème, qui devient un véritable *modus operandi* poétique, diffère toutefois radicalement de la charogne baudelairienne. Dans un deuxième temps, nous aborderons le thème de la lèpre et son traitement chez Swinburne, dans le contexte de l'empire britannique, et de sa gestion de la recrudescence de la maladie dès 1850. Ensuite, nous nous intéresserons particulièrement au traitement du corps démembré dans *Atalanta in Calydon*, où Swinburne reproduit le style de la tragédie grecque classique, mêlant dans un jeu intertextuel remembrement du corpus littéraire et démembrements corporels. Nous étudierons ensuite le motif du corps noyé et des renaissances anadyomènes : Swinburne élabore la relation du corps avec la dimension océanique tout au long de sa carrière, et plus particulièrement à partir des années 1870.

I.a.i. Une charogne anglaise ?

Entre 1861 et 1867, Swinburne établit avec Baudelaire une forme de conversation artistique et critique, et l'influence du Français se retrouve dans la poésie, comme dans les critiques et les parodies de l'Anglais. Ainsi que le remarque Patricia Clements, « Simple enumeration of the works of his early years in which Baudelaire figures prominently, either explicitly or unnamed, demonstrates the weight he attached to the conversation he was inventing »⁵⁷. À la fois dans son travail sur la forme du roman en prose, qui se matérialise en *Lesbia Brandon*, et

⁵⁷ Clements, Patricia, *Baudelaire and the English Tradition*, Princeton : Princeton Legacy Library, 1985, p.19.

ses essais critiques (de William Blake en 1868 à William Shakespeare en 1880⁵⁸), la figure fraternelle de Baudelaire⁵⁹ transparaît tant dans la forme que dans le fond des œuvres swinburniennes⁶⁰.

Au sujet des *Fleurs du Mal* en 1866, Swinburne avoue son admiration pour le poète français. Ainsi qu'il l'exprime lors d'un toast prononcé à l'occasion d'un dîner du Royal Literary Fund, donné en l'honneur de « the Historical and Imaginative Literature of England », Swinburne mentionne Victor Hugo et Charles Baudelaire comme étant ses deux modèles. Si le premier incarne les idéaux politiques républicains dont se revendique le poète anglais, le second est décrit comme un frère d'esthétique :

M. Charles Baudelaire, one of the most exquisite, most delicate, most perfect poets of the century — perfect in sound, in colour, in taste of mere and in tone of emotion — has devoted half his time to the translation and introduction of English writers among the French — not without fruit, and not without cost⁶¹.

Swinburne décèle dans l'art poétique de Baudelaire une perfection synesthétique, où se mêlent son et vision « perfect in sound, in colour », et il salue le travail de traducteur du Français, qui s'illustre entre autres par ses traductions de Poe, et l'assimilation du travail de ce dernier dans le canon du Romantisme français de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Swinburne, qui s'est déjà lancé dans un travail similaire avec les poèmes de François Villon⁶², reconnaît chez Baudelaire un semblable fraternel, qui œuvre de la même façon à un projet de

⁵⁸ Respectivement *William Blake, a Critical Essay* et *Study of Shakespeare*.

⁵⁹ Dans *Ave Atque Vale*, poème élégiaque paru après l'annonce de la mort de l'auteur des *Fleurs du mal*, Swinburne fait référence à Baudelaire en le nommant « Brother » dès le deuxième vers.

⁶⁰ Clements, Patricia, *ibid.*

⁶¹ Cité par Guyaux, André, *Baudelaire : Un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal (1855-1905)*, Paris : PUPS, 2007, p. 1064.

⁶² Voir notre partie III.2.

mutualisation translinguistique de la poésie, une entreprise transnationale de partage artistique.

À l'instar de ce projet de traduction, la lecture des différents commentaires de Swinburne sur Baudelaire révèle de nombreux aspects du propre projet poétique de l'Anglais. Ainsi, comme le remarque Philip Henderson au sujet de la critique des *Fleurs du mal* par Swinburne, elle « nous donne autant d'information sur Swinburne que sur Baudelaire »⁶³. Swinburne perçoit dans l'œuvre de Baudelaire une sélection d'aspects tout particuliers, qu'il explore et approfondit dans son propre travail. Dans sa recherche autour de la décomposition, tant formelle que thématique, Swinburne établit ainsi Baudelaire comme un modèle. Il décrit dans sa critique des *Fleurs du mal* le poème « Une Charogne » comme un modèle de l'écriture de la décomposition :

Thus, even of the loathsomest bodily putrescence and decay, [Baudelaire] can make some noble use; pluck out its meaning and secret, even its beauty, in a certain way, from actual carrion.⁶⁴

Swinburne établit ici un contraste polarisant entre l'aspect dégoûtant et déroutant d'une carcasse putréfiée (« loathsomest bodily putrescence and decay »), à laquelle l'art poétique redonne ses lettres de noblesse (« make some noble use »). L'opération que décrit Swinburne chez Baudelaire offre une indication précieuse pour comprendre les enjeux de l'écriture poétique de l'Anglais. Le poème, putréfaction métamorphosée, devient ainsi une forme de pourriture noble, qui accentue la virtuosité de la technique poétique, mise en valeur lorsque mise en contraste avec l'abjection du sujet qu'elle décrit. La charogne baudelairienne devient

⁶³ « [the review] tells us as much about Swinburne as about Baudelaire », in Henderson, Philip, *Swinburne: The Portrait of a Poet* (London: Routledge, 1974), p. 63.

⁶⁴ Swinburne, A. C., « Baudelaire. Les Fleurs du mal », In *The Spectator*. N°1784, daté du 6 septembre 1862, p. 998-1000.

ainsi l’emblème de cette opération de transfiguration poétique, qui met au jour la beauté de la putréfaction. Plus encore, la putréfaction accentue l’effet de cette transfiguration poétique, qui décompose et recompose la décomposition.

Comme nous l’avons évoqué plus haut, « Une charogne » est l’un des poèmes issus des *Fleurs du Mal* qui a le plus fasciné Swinburne. « Une charogne » donne à voir un aspect plus évident de la décomposition, qui revêt avant tout chez le poète français l’apparence de la putréfaction. En va-t-il de même chez Swinburne ? Nous allons à présent essayer de comprendre les limites de la comparaison entre Swinburne et Baudelaire au sujet du traitement de la décomposition.

Comme le souligne Patricia Clements⁶⁵, Swinburne remarque chez Baudelaire une tension entre la maîtrise parfaite de la langue et le traitement des thèmes salaces. Les deux éléments sont comme diamétralement opposés, et l’extrémité de l’horreur semble être ce qui permet l’expression du style le plus raffiné : « it is his supreme excellence of words that enables him to grapple with and fitly render the effects of such material »⁶⁶. Aux yeux de Swinburne, la maîtrise parfaite des mots (« supreme excellence of words ») et la virtuosité de la composition permettent de canaliser même la décomposition de la matière, pour former une sorte de perfection poétique qui se définirait dans le vibrant contraste entre forme et matière.

Revenons à la critique rédigée par Swinburne dans *The Spectator* en 1862, au sujet des *Fleurs du mal* :

It has the languid lurid beauty of close and threatening weather—a heavy, heated temperature, with dangerous hot-house scents in it; thick shadow of cloud closed about it, and fire of molten light. (...) The writer delights in problems and has a natural leaning to obscure and sorrowful things. Failure and sorrow, next to physical beauty and perfection of sound or scent, seem to have an infinite attraction for him... Not the luxuries of pleasure, in their first simple form, but the sharp and cruel

⁶⁵ Clements, Patricia, *Baudelaire and the English Tradition*, op. cit., p.29.

⁶⁶ Ibid.

enjoyments of pain, the acrid relish of suffering felt or inflicted, the sides on which Nature looks unnatural, go to make up the stuff and substance of his poetry.⁶⁷

Cet extrait est particulièrement dans le cadre de notre étude, dans le sens où Swinburne établit un lien de cause à effet entre la corporéité malmenée (« enjoyments of pain »— notons par ailleurs ici que Swinburne, en utilisant cette tournure, rapproche l'écriture de Baudelaire à des thèmes qui caractérisent davantage son propre travail), voire défigurée (« the sides on which Nature looks unnatural »), qui se transmue, se transfigure en pur matériau poétique (« make up the stuff and substance of his poetry »). L'insistance de Swinburne sur l'idée d'un *recyclage* (« make up ») et le *matériau* poétique (« stuff and substance ») est révélatrice de son intérêt pour les processus mis en œuvre chez Baudelaire.

Ainsi que le remarque Tony Garland en 2009, « Baudelaire is portrayed as a cultural signifier for the justified application of perverse subjects »⁶⁸. Inspiré par la réception des *Fleurs du mal*, Swinburne théorise et reprend ainsi à son propre compte l'utilisation de la décomposition, dont il va faire deux utilisations distinctes. La décomposition constitue ainsi tout d'abord le point de départ de ce défi de révélation poétique, mais dégage également ce parfum de soufre et de scandale, en ce sens que le traitement d'un tel sujet est évidemment sensible à l'époque victorienne. De la sorte, à leur parution en 1857, les *Fleurs du Mal* sont initialement censurées, étant considérées comme une offense à la morale publique⁶⁹, et Baudelaire comparaît en justice⁷⁰. Selon les termes d'Ernest Pinard, auteur du réquisitoire

⁶⁷ Henderson, Philip, *Swinburne: The Portrait of a Poet*, Londres : Routledge, 1974, p.87-88.

⁶⁸ Garland, Tony, « Brothers in paradox: Swinburne, Baudelaire, and the paradox of sin », in *Victorian Poetry*, 22 décembre 2009, p.635.

⁶⁹ voir Ory, Pascal, *La Censure en France à l'ère démocratique, (1848-)*, Bruxelles : Complexe, 1997, p.136-138.

⁷⁰ Le 20 août 1857, Charles Baudelaire et son éditeur sont condamnés par la justice pour « outrage à la morale publique et aux bonnes mœurs ». L'auteur doit verser une amende de 300 francs, et six poèmes sont retirés du recueil.

prononcé contre Baudelaire à la cour, et publié dans la *Revue des grands procès contemporains* :

Son principe, sa théorie, c'est de tout peindre, de tout mettre à nu. Il fouillera la nature humaine dans ses replis les plus intimes ; il aura, pour la rendre, des tons vigoureux et saisissants, il l'exagèrera surtout dans ses côtés hideux.⁷¹

Ce réquisitoire souligne cette « exagération » caractéristique de la plume baudelairienne, et son attrait pour l'« hideux ». Physique et moral se mélangent ici, dans l'ambiguïté du terme choisi par l'avocat, qui comporte des connotations tant esthétiques que morales. Ce qui constitue l'outrage à la morale publique chez Swinburne, au delà de la simple « peinture lascive »⁷², c'est bel et bien ce qui est perçu par les détracteurs comme une propension au traitement du laid et de l'amoral.

Suivant un chemin semblable neuf ans plus tard, le premier volume des *Poems and Ballads* de Swinburne seront censurées. Toutefois, ni le poète ni Hotten, son éditeur, ne seront poursuivis en justice. Tant s'en faut, ce dernier s'était même renseigné auprès d'un juriste avant la publication pour s'assurer que le recueil ne risquait pas d'être passible de peines juridiques⁷³. Le recueil était passé de mains en mains avant la parution chez Hotten, les différentes maisons d'édition craignant la sentence des censeurs et le risque des amendes qui s'ensuivaient.

Bien qu'épargné par la justice, le volume de Swinburne connaîtra une autre forme de censure, du côté des distributeurs de livres, lorsque Mudie, le plus grand distributeur du Royaume-Uni, décide de ne pas mettre le recueil en circulation⁷⁴. Si la nature de la censure demeure toutefois

⁷¹ Source mentionnée par Guyaux, op. cit., p.1034.

⁷² Ibid.

⁷³ Bradshaw, David; Potter, Rachel, éd(s)., *Prudes on the Prowl: Fiction and Obscenity in England, 1850 to the Present Day*, Oxford : Oxford University Press, 2013, p.21.

⁷⁴ Ibid.

très différente, de nombreux critiques voient dans les deux ouvrages la même dimension « hideuse » soulignée par Pinard.

Ainsi, la première critique des *Poems and Ballads* publiée dans le *Morning Star* du 23 juillet 1866 décrit un ouvrage résolument ambigu, où la virtuosité du style entre en contraste avec l'infamie des sujets :

These poems and ballads are fine, finished, elaborate, full of thought, originality and the true, unmistakable something for which there is no formal name which constitutes poetry as distinguished from even the most admirable verse-making... Everyone must confess the fire, the fervour, the bold, vigorous imagination by which the writer forces or coaxes language to obey his behests, to serve his needs, to hang jewels on his thoughts and softly and sweetly drape his fancies. But those fancies! It is deeply to be regretted that they are what they are – that a true poet should abandon his mind to the worship, his muse to the ministry, of the senses. Mr Swinburne does not only sin in this way – that, perhaps is his own concern – but he offends, which is ours. The beauty of many of these poems is as repulsive as it is undeniable... How unnecessary it is for such a writer to resort to such objectionable subjects as Mr Swinburne too often selects is made manifest by the infinitely superior beauty of the few poems in his volume which are free from what we must, though with sincere regret, call absolute indecency... Nothing purer, sweeter, more fanciful, more musical than many of them, as for example 'Madonna Mia', 'April', 'August', 'The Sun-dew' and 'A Ballad of Burdens'; nothing less pure, less admirable, though undeniably powerful, than 'Faustine', 'Félice' and 'Dolores' – indeed, the latter is in the highest degree profane and painful.⁷⁵

Cette première critique, anonyme, donne le ton de ce qui sera publié dans les mois à venir. Comme Ruskin, le critique reconnaît chez Swinburne une virtuosité « fine, finished, elaborate, full of thought, originality and the true unmistakable something for which there is no formal name which constitutes poetry⁷⁶ ». Cependant, aux yeux du journaliste, ce je-ne-sais-quoi ne suffit pas à transcender l'imaginaire « indécent » du recueil, dont le caractère profane semble surpasser la virtuosité à l'issue d'une tension permanente. Il est intéressant de remarquer ici que les trois poèmes les plus « impurs » (« less pure ») du recueil ont tous trait à la

⁷⁵ Extrait du quotidien *Morning Star*, 23 July 1866, p.4-5.

⁷⁶ Ibid.

décomposition. « Faustine » est par exemple un blason diabolique de l'impératrice romaine, où l'ekphrasis du visage du personnage titulaire s'associe à une dégénérescence physique et morale :

Bright heavy brows well gathered up :
White gloss and sheen;
Carved lips that make my lips a cup
To drink, Faustine,

Wine and rank poison, milk and blood,
Being mixed therein
Since first the devil threw dice with God
For you, Faustine.

(« Faustine », 1.13-20)

Chaque élément de la description physique de Faustine, jusqu'au moindre détail de sa dépouille, fonctionne comme une invocation poétique qui fait renaître le personnage dans la seconde moitié du poème⁷⁷. De manière semblable, « Félise » raconte l'amour nécrophile entre la voix poétique et sa maîtresse décédée. Quant à « Dolores », elle est reine des morts (« A queen over death and the dead » [1.348]) et de la souffrance physique, première étape de la mortification qui engendre la mort.

Après cette première critique négative, suivent les parutions de l'*Athenaeum*, de la *Saturday Review*, de la *London Review*, puis de la *Pall Mall Gazette*⁷⁸ dans les deux semaines suivantes. Toutes les quatre critiquent la sensualité du recueil et visent particulièrement les mêmes poèmes, mentionnés déjà par le *Morning Star*. L'article de la *London Review* met particulièrement en avant, plus encore que le blasphème, la dimension morbide du texte :

It is impossible to deny the power of such poems as 'Laus Veneris', 'Phaedra', 'Les Noyades', 'Anactoria', 'Fragoletta', 'Faustine', 'Dolores' etc, but it is equally

⁷⁷ Nous allons étudier ce poème plus en détail dans la troisième partie de cette section.

⁷⁸ « a volume full of mad and miserable indecency ... there are many passages in this book which bring before the mind an image of a mere madman, one who has got maudlin drunk on lewd ideas and lascivious thoughts », *Pall Mall Gazette*, 20 Aug. 1866, p. 553.

impossible to see why they should have been written. ‘Anactoria’ and ‘Dolores’ are especially horrible. The first is supposed to be uttered by Sappho, and, beginning with an insane extravagance of passion, it ends in raging blasphemy. The second is a mere deification of incontinence. Both are depraved and morbid in the last degree.⁷⁹

Morbidité et dépravation, pris au pied de la lettre par le lecteur victorien, apparaissent comme les deux ingrédients du cocktail scandaleux concocté par Swinburne. « Anactoria » et « Dolores », qui combinent algolagnie et mort, sont une nouvelle fois mis en avant par la critique, comme les emblèmes de cette association entre corruption morale et corruption physique. Il est intéressant de remarquer que dans toutes ces critiques, ces deux avatars de la corruption (en réalité plus homonymes que synonymes) sont abordés de manière indifférenciée.

Quelques semaines après cette série de publications suivant immédiatement la première parution du volume, à l’issue de sa correspondance avec Dante Gabriel Rossetti, John Skelton, journaliste au *Guardian* et à *Blackwood’s Magazine* publie à son tour un panorama de la critique des *Poems and Ballads*. Le long article (de quatorze pages), intitulé « Swinburne and his critics », paraît en novembre 1866 dans *Fraser’s Magazine*, et résume bien le *zeitgeist* de la critique :

Let Mr Swinburne in the next volume, suppress ‘Les Noyades’, ‘Anactoria’, ‘Hermaphroditus’, ‘Faustine’, ‘The Leper’, ‘Felise’ and ‘Aholibah’. When thus weeded a volume of very remarkable poetry will remain, for the poems we have named do not occupy more than 40 pages of a volume consisting of upwards of 340. The publication of these 40 pages is doubtless a blunder.

Comme nous allons l’analyser, à l’exception d’ « Hermaphroditus » (qui donne toutefois à voir une forme de décomposition ekphrastique) tous les poèmes de la liste élaborée de

⁷⁹ *London Review*, 4 Aug. 1866, p.130.

Skelton donnent à voir une décomposition physique : les thèmes de la mortification et de la putréfaction apparaissent comme les cibles principales des critiques.

Plusieurs questions fondamentales se posent ainsi à nous. Devons-nous comprendre que la décomposition représente un tabou ultime à l'époque victorienne, encore plus que la lascivité qui fut tant reprochée à Baudelaire quelques années auparavant ? Quelle est la place du cadavre dans l'Art ? De quelle manière Swinburne déplace-t-il et pervertit-il les limites de l'acceptabilité artistique ? Dans quelle mesure ce projet est-il hérité des *Fleurs du Mal* ?

Aux derniers moments de la rédaction du recueil, Swinburne revendique cette obscénité des thèmes, dans des termes qui rappellent les critiques formulées contre Baudelaire, que nous avons évoquées plus haut : « I have added yet four more jets of boiling and gushing infamy to the perennial and poisonous fountain of 'Dolores' », écrit-il ainsi à son ami Howell au printemps 1865⁸⁰. L'infâme et le bouillonnant font ainsi écho à l'hideux que la justice a incriminé chez Baudelaire. Ruskin, qui reconnaît la virtuosité du jeune poète et de ces travaux, lui en déconseille cependant la publication, laquelle engendrerait selon lui un tollé général. Ainsi qu'il l'écrit dans une lettre à Lady Trevelyan, la cousine du poète : « I went to see Swinburne yesterday and heard some of the wickedest and splendidest verses ever written by a human creature ... I don't know what to do with him or for him, but he mustn't publish these things »⁸¹. Dans ce courrier, Ruskin fait lui aussi référence à la tension caractéristique des poèmes de Swinburne, tout à la fois splendides (« splendidest ») et profondément viciés (« wickedest »).

Swinburne, conscient de la réputation et du destin sulfureux des *Fleurs du Mal*, joue sciemment de cette ambiguïté et tutoie volontiers le scandale. Entretenant ici aussi cette fraternité baudelairienne, la tension entre vice et beauté apparaît en fil rouge dans toute la

⁸⁰ Lang, *Letters*, 77 (datée de mai ou juin 1865).

⁸¹ Lang, *Letters* 93 (10 décembre 1865) - la lettre de Lady Trevelyan est datée du 8 décembre, et la réponse de Ruskin citée en note de bas de page.

carrière tant critique que poétique de Swinburne. Ainsi, dans l'avertissement au lecteur qui ouvre son étude critique consacrée à William Blake, Swinburne met Blake à l'honneur en évoquant précisément ces deux aspects, de perversion et de perfection du vers, qui se subsument chez Baudelaire :

No more of fervent yet of perfect verse, no more of subtle yet sensitive comment, will be granted us at the hands of Charles Baudelaire: that now for ever we must fall back upon what is left us. It is precious enough. We may see again as various a power as was his, may feel again as fiery a sympathy, may hear again as strange a murmur of revelation, as sad a whisper of knowledge, as mysterious a music of emotion; we shall never find so keen, so delicate, so deep an unison of sense of spirit. What verse he could make, how he loved all fair and felt all strange things, with what infallible taste he knew at once the limit and the licence of his art, all may see at a glance.⁸²

Swinburne voit dans le travail de Baudelaire la parfaite combinaison entre sujet délicat et maîtrise formelle absolue. L'étrangeté des sujets (« felt all strange things ») est indissociable de son talent, et de l'impact de son art sur le lecteur qu'est Swinburne. Le Baudelaire construit par l'Anglais est une figure qui se tient hors des conventions, dont le projet poétique réside précisément dans cette transfiguration de sujets pervers en beauté poétique.

Swinburne écrit ainsi dans sa critique des *Fleurs du mal* parue dans le *Spectator* en 1862 que le thème général du recueil peut se résumer de la sorte : « Sad and strange things — the weariness of pain and the bitterness of pleasure, the perverse happiness and wayward sorrows of exceptional people »⁸³. L'Anglais établit une connexion toute freudienne entre les instincts de plaisir et de douleur, de vie et de mort, qu'il considère cruciaux dans l'œuvre de Baudelaire. L'apparente contradiction entre la forme et le fond devient l'aspect le plus visible

⁸² Cité par Clements, op. cit., p.41.

⁸³ Algernon Charles Swinburne, "Charles Baudelaire: Les Fleurs du Mal », in *The Spectator*, September 6, 1862, p.999.

du Baudelaire swinburnien⁸⁴. Si Swinburne fait de Baudelaire le chantre de la perversion, et l'auteur d'un art qui dépasse et transcende la morale, celui-ci, dans une réponse à la critique du *Spectator* (et jamais parvenue à Swinburne), tempère la vision du critique :

Je crois simplement "come [sic] vous sans doute" que tout poème, tout objet d'art bien fait suggère naturellement et forcément une morale. C'est l'affaire du lecteur. J'ai même une haine très décidée contre toute intention morale exclusive dans un poème.⁸⁵

Dans ce commentaire, Baudelaire reconnaît lui-même à demi-mot la vision extrême de Swinburne, qui voit une absence de morale par choix là où le poète laisse libre cours au jugement du lecteur, (« c'est l'affaire du lecteur »), en affirmant que c'est lui qui s'empare de la morale présente en filigrane dans un poème. Le Baudelaire de Swinburne se présente bien comme une version intensifiée, réappropriée, de la personne réelle.

I.a.ii. Baudelaire, Nietzsche, Wagner : une pensée de la décomposition ?

La décomposition offre un point d'entrée intéressant dans l'intertexte de Swinburne et Baudelaire. La préface de la troisième édition des *Fleurs du mal*, une longue étude rédigée par Théophile Gautier et initialement publiée dans l'*Univers illustré*, accompagne ainsi toutes les rééditions du recueil et des œuvres complètes publiées chez Lévy jusqu'en 1917, moment où l'œuvre de Baudelaire tombe dans le domaine public. Ainsi que le remarque Daniel

⁸⁴ Garland, op. cit., p.633.

⁸⁵ Cité par Henderson, in Henderson, op. cit., p.65.

Grojnowski, pendant ce demi-siècle, l'étude de Gautier devient une source primordiale dans la théorisation de l'art baudelairien et par extension de l'esthétique décadente :

Au moment où Laforgue l'utilise pour son compte, elle a informé d'autres commentaires, qu'il a lu par ailleurs, comme ceux qui concernent la 'Théorie de la décadence' » de Paul Bourget, ou ceux qui décrivent les 'districts de l'âme où se manifestent les végétations monstrueuses de la pensée'⁸⁶ »⁸⁷.

C'est Gautier qui le premier parle de l'importance de la décomposition chez Baudelaire, dont il assimile le langage poétique à « la langue marbrée déjà des verdures de la décomposition et faisandée du bas empire romain et des raffinements compliqués de l'école byzantine, dernière forme de l'art grec tombé en déliquescence⁸⁸ ». « Une charogne », poème emblématique de la décomposition baudelairienne, se clôture ainsi sur un jeu de double-sens lexical :

Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposées ! (l.46-49)

Cette dernière strophe, où la décomposition physique (« la vermine / qui vous mangera de baisers») se transmue en une décomposition aux tonalités plutôt morales : « mes amours décomposées ». Ce poème établit la décomposition comme un des termes-clef de l'imaginaire décadent, et, ainsi que le remarque Daniel Grojnowski, « 'la décomposition de la langue' est un poncif de l'époque ». Le terme de décomposition, riche de son double sens, est ainsi repris et adapté par de nombreux écrivains fin-de-siècle — on pense entre par exemple à la « théorie

⁸⁶ Huysmans, Joris-Karl, *À Rebours*, Paris : Folio, Gallimard, 1977, p.252-253.

⁸⁷ Grojnowski, Daniel , « L'Américanisme des *Fleurs du mal* », in André Guyaux, Bertrand Marchal eds., *Les Fleurs du mal : Actes du colloque de la Sorbonne, des 10 et 11 janvier 2003*, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, p.90.

⁸⁸ Gautier, Théophile, préface aux *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, 1868, p. 476-477.

de la décadence » de Paul Bourget⁸⁹, qui transpose la décomposition physique sur le style littéraire, et au concept de la « décomposition des idées » de Remy de Gourmont⁹⁰.

En 1885, Nietzsche attribue la paternité de cette décadence aux poètes français, et à Baudelaire en particulier, dont l'art dégage « une certaine morbidité hyper-érotique qui a l'odeur de Paris⁹¹ » : la décomposition organique du corps, associée à une érotisation intense, quasi animale de celle-ci, devient pour le philosophe allemand le pivot de l'écriture apocalyptique de Baudelaire⁹², qui écrit au sujet d'une époque trop mûre qui contemple son propre pourrissement, ainsi que l'écrit Théophile Gautier dans sa préface :

Le poète des *Fleurs du mal* aimait ce qu'on appelait improprement le style de décadence (...) Point de maturité extrême que déterminent leurs soleils obliques les

⁸⁹ Paul Bourget, dont la « Théorie de la décadence » reprend les termes organiciste.

« Une société doit être assimilée à un organisme. Comme un organisme, en effet, elle se résout en une fédération d'organismes moindres, qui se résolvent eux-mêmes en une fédération de cellules. L'individu est la cellule sociale. Pour que l'organisme total fonctionne avec énergie, il est nécessaire que les organismes moindres fonctionnent avec énergie, mais avec une énergie subordonnée. Si l'énergie des cellules devient indépendante [...] l'anarchie qui s'établit constitue la décadence de l'ensemble. L'organisme social n'échappe pas à cette loi. Il entre en décadence aussitôt que la vie individuelle s'est exagérée sous l'influence du bien-être acquis et de l'hérédité. Une même loi gouverne le développement et la décadence de cet autre organisme qui est le langage. Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot. »

in Bourget, Paul, *Essais de psychologie contemporaine*, première série, Paris : Lemerre, 1881, édition définitive et augmentée, 1901, p. 19.

⁹⁰ voir Grojnowski, op. cit., p.90

⁹¹ Kopp, Robert, « Nietzsche, Baudelaire, Wagner. À propos d'une définition de la décadence », in *Travaux de littérature*, publiés par l'ADIREL, vol. I, Paris, Klincksieck, 1988, p. 208.

⁹² À ce sujet, voir également l'article d'Adam Vance intitulé « Nietzsche lecteur de Baudelaire : fragments d'une esthétique de la décomposition », in *L'Année Baudelaire*, n° 4, 1998, p. 29-44.

civilisations qui vieillissent (...) Le dernier mot du Verbe sommé de tout exprimer et poussé à l'extrême outrance.⁹³

Ainsi que le remarque Jacques Le Rider, cet attrait pour le morbide et la décomposition organique, ainsi que leurs implications morales au XIX^{ème} siècle, tel qu'il est repris par Nietzsche, est un élément primordial afin de comprendre les enjeux de l'écriture de la décomposition dans toutes ses formes : « la démythification baudelairienne du mythe moderniste du Progrès des civilisations, la vision opposée d'une humanité en pleine décadence morale, régressant vers l'animalité, relues par Nietzsche, préfigurent de manière frappante la conscience « postmoderne⁹⁴ ».

Dans le sillage de Nietzsche, Walter Benjamin remarque dans son essai sur Charles Baudelaire que :

L'idée d'éternel retour pénètre à peu près au même moment dans le monde de Baudelaire (...) et de Nietzsche. Chez Baudelaire l'accent porte sur le nouveau qu'un effort héroïque arrache à l'éternel retour du même, chez Nietzsche sur l'éternel retour du même auquel l'homme fait face avec un calme héroïque. (...) Chez Nietzsche cette expérience se projette sur un plan cosmologique avec la thèse : plus rien de nouveau n'arrive.⁹⁵

Chez Baudelaire, et nous allons le voir, chez Swinburne, la décomposition devient l'instrument philosophique et esthétique qui met en œuvre cet « éternel retour » (pour reprendre les termes de Benjamin), ce moment de pourrissement qui suit la maturation débordante de la civilisation. Tantôt expression d'une fatalité ontologique et d'un désenchantement face à la société, tantôt synonyme d'un renouveau potentiel, la

⁹³ Gautier, Théophile, *Préface aux Œuvres Complètes*, op. cit., p.476-477.

⁹⁴ Le Rider, Jacques, « Nietzsche et Baudelaire », in *Littérature*, n°86, 1992. Littérature et philosophie. p. 91.

⁹⁵ Benjamin, Walter, « Zentralpark, Fragments sur Baudelaire », dans *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Trad. J. Lacoste, Paris : Payot, collection « Petite bibliothèque », 1996, p.230.

décomposition, en tant que point de « maturité extrême » et de moment de bascule vers l'« outrance », devient un outil clef pour comprendre la duplicité d'une décadence qui ne se contenterait pas de prendre conscience de sa propre stérilité.

Dans son étude sur le compositeur de Tannhäuser, intitulée *Le Cas Wagner*, Nietzsche donne ainsi une définition de la décadence littéraire qui reprend et approfondit ses considérations sur Baudelaire :

A quoi distingue-t-on toute décadence littéraire ? A ce que la vie n'anime plus l'ensemble. Le mot devient souverain et fait irruption hors de la phrase, la phrase déborde et obscurcit le sens de la page, la page prend vie au détriment de l'ensemble : — le tout ne forme plus un tout.⁹⁶

Dans cette définition, Nietzsche place la décomposition au centre du principe littéraire de la décadence, genre où « la vie n'anime plus l'ensemble ». La décomposition est ici synonyme de débordement (« la phrase déborde »), d'une « irruption », ainsi que d'un « obscurcissement » — la décomposition organique est la cause d'une dé-composition symptomatique du texte, qui porte en lui cette perte de contrôle. « Le tout ne forme plus un tout » : la forme se caractérise par sa propre désagrégation. Quand « la vie n'anime plus l'ensemble », il apparaît que c'est la décomposition qui préside à la composition du texte, qui devient lui-même dé-composé.

Ainsi que le souligne Jacques Le Rider, Richard Wagner apparaît aux yeux de Nietzsche comme le sauveur qui rassemble les *disjecta membra*⁹⁷, ces membres décomposés de l'œuvre artistique : « [Wagner] fixe et relie solidement ce qui est épars, faible et nonchalant ; il a, s'il m'est permis d'user d'une expression médicale, une vertu *astringente* »⁹⁸.

⁹⁶ « Der Fall Wagner », § 7, KSA, vol. 6, p. 27.

⁹⁷ Le Rider, Jacques, op. cit., p.94.

⁹⁸ OPC, vol. II/2, 1988, trad. Pascal David, *Considérations inactuelles. IV : Richard Wagner à Bayreuth*, p. 113.

Dans la pensée nietzschéenne, qui associe Baudelaire et Wagner dans ce portrait de la décadence, la décomposition est le ferment de la création artistique, elle est l'élément perturbateur qui met en crise la composition textuelle. L'analyse de Nietzsche reprend presque mot pour mot le commentaire de Paul Bourget (dont Nietzsche admirait les études, qu'il a lues, en particulier les *Essais de psychologie contemporaine* (1883), en guise de préparation à son propre travail⁹⁹) :

Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot. Les exemples foisonnent qui corroborent cette féconde vérité.¹⁰⁰

Comme le remarque Wolfgang Müller-Lauter, « [Nietzsche] l'appelle 'l'un de la race profonde (...) qui, de son propre mouvement, s'est approché de moi au plus près' »¹⁰¹. Cela veut dire que Bourget, par son cheminement propre, était parvenu à des observations et à des conclusions similaires à ce que Nietzsche pensait de son côté. Bourget retrace un mouvement de décomposition qui frappe en particulier la littérature française contemporaine. C'est une décomposition de ce type que Nietzsche avait lui-même abordée sous des rapports divers »¹⁰². Il l'exprime dans des termes tant moraux que physiologiques pour parler de la mort de Dieu : « Do we smell nothing as yet of the divine decomposition? Gods, too, decompose¹⁰³ ». Le

⁹⁹ Müller-Lauter, Wolfgang, « Décadence artistique et décadence physiologique : les dernières critiques de Nietzsche contre Richard Wagner », in *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, Presses Universitaires de France, 188, N°3, « Nietzsche » (juillet-septembre 1998), p. 275-292, p.276.

¹⁰⁰ Bourget, Paul, « Charles Baudelaire », in *Essais de psychologie contemporaine*, 1883 ; éd. déf., Paris : Plon, 1899, p.15-16.

¹⁰¹ Müller-Lauter, Wolfgang, op. cit., p. 277.

¹⁰² Bourget, Paul, op. cit., p.16.

¹⁰³Nietzsche, Friedrich, *Le Gai savoir*, (traduction de Patrick Wotling), Paris : GF Flammarion, 2007 p.125.

même mélange de morale et de physicalité apparaît dans la critique de Wagner : la décomposition formelle de son art s'articule pour Nietzsche à une dégénérescence physique¹⁰⁴.

L'art de Swinburne a été la cible de critiques semblables. Les critiques voyaient ainsi dans la décadence des thèmes choisis par le poète (qui mettent littéralement en œuvre la décomposition organique) une expression de la décadence physique du poète, de constitution fragile et malade, et à l'apparence rocambolique.

I.a.iii. Wagner : l'harmonie de la décomposition.

L'argument de Nietzsche, aussi valide soit-il, décrit toutefois la décomposition comme un symptôme plutôt qu'un projet artistique. Or, chez Wagner comme Baudelaire, la décomposition fait partie d'un projet de redéfinition formelle que Swinburne, en admirateur éclairé, récupère et se réapproprie.

Aussi, pour comprendre le projet poétique de Swinburne, il serait intéressant d'établir une généalogie de son intertexte wagnéro-baudelairien, dont l'influence se retrouve dès le jeune âge du poète. Ainsi que le remarque Anne Walder, la vision poétique que Swinburne développe dès le début des années 1860 est informée par le poète français et le compositeur allemand. Elle estime que, même avant que Baudelaire n'offre à Swinburne un exemplaire de son pamphlet *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* en 1863¹⁰⁵, le poète anglais était au

¹⁰⁴ Müller-Lauter, op. cit., p. 280.

¹⁰⁵ Walder, Anne, *Swinburne's Flowers of Evil: Baudelaire's Influence on Poems and Ballads, First Series*, Studia Anglistica Upsaliensia 25, Uppsala : Acta Universitatis Upsaliensis, 1976, p.63.

courant du scandale qui avait éclaté après la première représentation de l'opéra en 1861¹⁰⁶. Ainsi que le souligne à son tour Jerome McGann, « since he kept up with the French cultural scene, [Swinburne] could scarcely have failed to notice the uproar that broke out in the spring of 1861¹⁰⁷ ».

Swinburne possédait également un exemplaire des *Quatre Poèmes d'opéra* de Wagner, publié en 1861, dont l'introduction, un essai intitulé « Lettre sur la musique », explique un concept central à l'art wagnérien, celui de « l'œuvre d'art du futur »¹⁰⁸. Nous allons voir dans quelle mesure la notion de décomposition fait partie intégrante de ce projet artistique qui a tant imprégné et informé les créations de Swinburne.

L'« œuvre d'art du futur », telle qu'elle est définie par Wagner, se caractérise par un mélange des genres et, selon le compositeur, seul l'art poétique est en mesure de renouveler le genre de l'opéra, et la composition musicale en général :

Il ne me reste [...] qu'à indiquer comment la forme mélodique peut être élargie, vivifiée, quelle influence enfin peut être exercée sur elle par un poème qui y répond parfaitement. Le poète, qui a le sentiment de l'inépuisable pouvoir d'expression de la mélodie symphonique, se verra conduit à étendre son domaine, à s'approcher des nuances infiniment profondes et délicates de cette mélodie qui donne à son expression, au moyen d'une seule modulation harmonique, la plus pénétrante énergie. La forme étroite de la mélodie d'opéra, qui s'imposait à lui autrefois, ne le réduira plus à donner, pour tout travail, un canevas sec et vide ; au contraire, il apprendra du musicien un secret qui reste caché au musicien lui-même, c'est que la mélodie est susceptible d'un développement infiniment plus riche que la symphonie elle-même n'a pu jusqu'ici lui permettre de le concevoir ; et, porté par ce pressentiment, le poète tracera le plan de ses créations avec une liberté sans limite.¹⁰⁹

¹⁰⁶ Ibid., p.88.

¹⁰⁷ McGann, Jerome J., « Wagner, Baudelaire, Swinburne: Poetry in the Condition of Music », in *Victorian Poetry*, Volume 47, Number 4, Winter 2009, Morgantown : West Virginia University Press, p. 619-632, p. 620.

¹⁰⁸ Ibid., p. 622.

¹⁰⁹ Wagner, Richard, *Quatre poèmes d'opéra précédés d'une lettre sur la musique à M. Frédéric Villot* (15 septembre 1860), Paris : Mercure de France, nouvelle édition, 1941, p. 12-110, p.71.

Wagner établit une connexion entre la composition de la symphonie et celle de la poésie, en ce sens que la symphonie représente la forme musicale la plus aboutie, et l'harmonie qu'elle comporte se constitue autour d'un certain degré de décomposition. Ainsi que le souligne Jerome McGann, « [it is] the state of musical form in which simple melodic lines could be 'doubled or quadrupled (...) in order to make possible a richer development of harmony' »¹¹⁰. Cette idée de dédoublement de la mélodie, qui devient le facteur primordial de la création de l'harmonie symphonique, est directement mentionnée par Wagner dans son introduction. Il utilise directement le champ lexical de la « composition » et de la « décomposition » pour illustrer son propos, au sujet des compositions symphoniques de Beethoven :

Je ne puis cependant m'empêcher d'appeler votre attention, Monsieur¹¹¹, sur la construction de la première partie de la symphonie de Beethoven. Nous y voyons la mélodie de danse, proprement dite, décomposée jusque dans ses parties constituantes les plus petites ; chacune de ces parties, qui souvent ne se composent que de deux notes, est tour à tour mise, par la prédominance alternative du rythme (sic) et de l'harmonie, dans un jour plein d'intérêt et d'expression. Ces parties se réunissent pour former des combinaisons toujours nouvelles, qui tantôt vont grandissant, comme un torrent, d'un cours non interrompu, tantôt se brisent comme dans un tourbillon ; toujours elles captivent avec tant de force par l'attrait de leur mouvement plastique, que, loin de pouvoir se soustraire un seul instant à l'impression qu'elles produisent, l'auditeur, dont l'intérêt est porté au dernier degré d'intensité, est forcé de reconnaître à chaque accord harmonique, à chaque pause rythmique (sic) une signification mélodique. Le résultat tout nouveau de ce procédé fut donc d'étendre la mélodie, par le riche développement de tous les motifs qu'elle contient jusqu'à en faire un morceau de proportions vastes, et d'une durée notable ce morceau n'est autre chose qu'une mélodie unique et rigoureusement continue.¹¹²

¹¹⁰ McGann, op. cit., p.623.

¹¹¹ Il s'adresse, rappelons-le, à Frédéric Villot, conservateur de la peinture au Musée du Louvre, de 1848 à 1861.

¹¹² Wagner, Richard, *Lettre sur la musique*, op. cit.

Ici, Wagner étudie en détail la construction du début de *Fidelio*. Afin d'expliquer la complexité de la mélodie et l'harmonie qui caractérisent la symphonie, Wagner utilise l'idée de décomposition comme notion centrale du processus mis en œuvre par Beethoven. Il explique que la mélodie y est décomposée à l'extrême, « jusque dans ses parties constituantes les plus petites ». Pour Wagner, la dé-composition de la mélodie permet des possibilités de renouvellement virtuellement infinies, grâce au ré-agencement de ces minuscules partie. Le résultat est une œuvre à l'apparence du vivant « dans un jour d'intérêt et d'expression ». Cette dé-composition inhérente à l'œuvre est l'élément qui permet le renouvellement permanent de la mélodie (« pour former des combinaisons toujours nouvelles »), en dépit de (voire grâce à) l'extrême réduction des motifs décomposés.

Dans l'analyse de Wagner, la décomposition est à l'origine d'un mouvement duplice dans la symphonie. Ce mouvement est constitué tant d'une ascension (« grandissant, comme un torrent »), tantôt d'une décroissance (« se brisent comme dans un tourbillon »). Dans les deux cas, le compositeur utilise une métaphore naturelle, d'abord ayant trait à l'eau, puis au vent. Comme nous l'avons vu plus haut avec la définition nietzschéenne de la décomposition, celle-ci établit un flou entre renouvellement matériel et destruction. La décomposition est le « procédé » qui désarticule et réunit à la fois (« ces parties se réunissent »). L'expression utilisée par Wagner de « mouvement plastique » est particulièrement intéressante dans la perspective d'une étude des techniques poétiques de Swinburne. En effet, ce dernier se sert toujours de la dynamique de décomposition pour insuffler une énergie nouvelle à ses textes, et plus particulièrement ses textes plus longs, ainsi que nous allons le voir particulièrement dans le deuxième mouvement de notre étude. Comme chez Wagner, la décomposition est le point de départ d'un « mouvement plastique », plutôt qu'une extinction. La décomposition, telle que définie par Wagner, engendre un étoilement davantage qu'un étiolement du matériau poétique.

La décomposition est l'élément *a priori* paradoxal de cette énergie nouvelle, qui peut se distendre et se moduler à l'envi, pour devenir ce « morceau de proportions vastes » dont parle Wagner. Le travail de décomposition préalable à cette recomposition s'assimile ainsi à une prise de conscience des divers éléments subalternes d'un tout, prise de conscience qui permet d'atteindre une forme d'harmonie qui ne s'obtient plus par la linéarité, mais au contraire par la création et l'articulation de motifs variés qui informent et forment un tout. Le désir d'une « mélodie infinie »¹¹³ formulé par Wagner est ainsi rendu possible par la décomposition, qui permet une cyclicité et un double mouvement permanent entre les parties et le tout.

Dans le projet de Wagner, la poésie représente un pont entre la composition musicale et l'organicité du langage. Ainsi que le note Jerome McGann : « the musical structure is aspiring to the condition of language and meaning (what Wagner called 'poetry') »¹¹⁴. À son tour, lorsque Swinburne compose sa critique des *Fleurs du mal*, il met l'accent sur « la perfection sensuelle d'une poésie écrite en opposition à 'l'hérésie de l'enseignement'¹¹⁵ ». Pour Wagner comme Swinburne, la composition (musicale comme poétique) accède ainsi à une forme de perfection sensorielle lorsqu'elle est élaborée de manière organique — pas nécessairement comme une imitation du réel, mais comme une étude des motifs biologiques qui président au fonctionnement d'un organisme, et dont la décomposition est l'un des plus caractéristiques.

L'influence de Wagner apparaît comme capitale dans l'évolution du projet poétique swinburnien, ainsi que le montrent les études de Georges Lafourcade, Anna Walder et Jerome McGann, qui suggèrent un changement majeur dans le travail de Swinburne entre le début de l'hiver 1862, moment de la publication de sa critique des *Fleurs du mal*, et l'automne 1863,

¹¹³ McGann, op. cit., p.623.

¹¹⁴ McGann, op. cit., p.625.

¹¹⁵ McGann, *ibid.*

lorsque Baudelaire lui fait parvenir en gage de remerciement un exemplaire de *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*. Ainsi que le remarque Jerome McGann, cet automne 1863 est également marqué par le début de l'écriture de nombreux textes emblématiques de la poésie swinburnienne — les premiers brouillons de « Laus Veneris », «The Triumph of Time », « Anactoria », mais aussi ceux d'*Atalanta in Calydon* et *William Blake, a Critical Essay*, remontent tous à ce même automne¹¹⁶. La décomposition, notion clef du texte wagnérien sur le plan compositionnel, et thématique chez Baudelaire, apparaît et fleurit particulièrement à ce moment-là chez le poète anglais, qui commence la rédaction de son *Atalanta*, dont la genèse est musicale¹¹⁷.

En 1869, Swinburne parachève de la rédaction de *Tristram of Lyonesse*, ouvertement inspiré par Wagner dans le thème, mais aussi dans la forme. Considérons ainsi la lettre que Swinburne envoie alors à Dante Gabriel Rossetti, pour lui expliquer sa méthode d'écriture, qui remonte à la composition d'« Anactoria », et à l'automne 1863, moment essentiel de la stabilisation de cette méthodologie chez le poète : « the cadence is modelled (...) after my own scheme of movement and modulation in 'Anactoria', which I consider original in structure in combination »¹¹⁸. La méthode poétique présentée ici rappelle à bien des égards la vision d'une forme décomposée défendue par Wagner dans sa « Lettre sur la musique », où l'harmonie est le fruit d'un travail de « mouvement et modulation », que le texte français de 1861 développe à travers l'utilisation du terme de « décomposition ». « Anactoria » est un exemple particulièrement frappant de ce recours à la décomposition, en ce sens qu'il est l'un

¹¹⁶ McGann, op. cit., p.626.

¹¹⁷ On pense à la lettre destinée par Swinburne à sa cousine Mary Gordon : « My greatest pleasure just now is when M— — practises Händel on the organ; but I can hardly behave for delight at some of the choruses. I care hardly more than I ever did for any minor music; but that is an enjoyment which wants special language to describe it, being so unlike all others. It crams and crowds me with old and new verses, half-remembered and half-made (...) Under their influence I have done some more of my *Atalanta* which will be among my great doings if it keeps up with its own last scenes throughout », in *Letters*, Volume 1., 52.

¹¹⁸ *Letters*, 2:73.

des premiers textes qui explorent la décomposition sur le plan tant thématique (le corps d’Anactoria est démembré par la description de la voix poétique, et se dissout sous la violence assauts de Sappho) que formel.

Dès 1863 avec l’écriture d’« Anactoria », Swinburne met ainsi en œuvre une substitution de la structure linguistique du texte par une structure prosodique. Comme le remarque McGann au sujet du poème d’inspiration sapphique :

The repetition of six couplets with identical rhyme words defines a prosodic scheme where musical rather than linguistic structure governs the poetic transformations. The terminal rhyme words epitomize a scheme where verbal units— words, word phrases, and even sentential units—are handled primarily as prosodic rather than semantic elements, with grammar therefore emerging as a formal rather than a logical structure.

En répétant à six reprises la même rime, reprise avec les mêmes mots (ways/days, brine/wine, hours/flowers, through/blue, above/love, fair/hair), Swinburne met en pratique le même principe de décomposition développé par Wagner. En élaborant cette réduction des éléments, qui prend la forme d’une épure lexicale, il met en place par la suite un rayonnement des mêmes éléments, à travers leur duplication :

I am weary of all thy words and soft strange ways,
 Of all love’s fiery nights and all his days,
 And all the broken kisses salt as brine
 That shuddering lips make moist with waterish wine,
 And eyes the bluer for all those hidden hours
 That pleasure fills with tears and feeds from flowers,
 Fierce at the heart with fire that half comes through,
 But all the flower-like white stained round with blue ;
 The fervent underlid, and that above
 Lifted with laughter or abashed with love ;
 Thine amorous girdle, full of thee and fair,
 And leavings of the lilies in thine hair.
 Yea, all sweet words of thine and all thy ways,
 And all the fruit of nights and flower of days,
 And stinging lips wherein the hot sweet brine
 That Love was born of burns and foams like wine,

And eyes insatiable of amorous hours,
 Fervent as fire and delicate as flowers,
 Coloured like night at heart, but cloven through
 Like night with flame, dyed round like night with blue,
 Clothed with deep eyelids under and above —
 Yea, all thy beauty sickens me with love ;
 Thy girdle empty of thee and now not fair,
 And ruinous lilies in thy languid hair.

(« Anactoria », l. 35-58)

Avec ce travail musical autour de la langue, Swinburne transcrit dans la matière poétique les enseignements de la décomposition wagnérienne, au cours de laquelle « [l]es parties se réunissent pour former des combinaisons toujours nouvelles, qui tantôt vont grandissant, comme un torrent, d'un cours non interrompu, tantôt se brisent comme dans un tourbillon¹¹⁹ ». Cette décomposition du sens qui découle de la dé-composition musicale du passage est particulièrement frappante au vers 54, « Like night with flame, dyed round like night with blue » — c'est la prosodie qui préside ici à la composition, dans cette description dont les divers éléments (particulièrement la répétition de « night » et l'enchevêtrement des couleurs) sont presque impossibles à se figurer. La décomposition formelle engendre un renouvellement du paradigme de lecture poétique, qui défie la représentation des différents éléments de la description. Cette mise en pratique de la décomposition wagnérienne donne au matériau poétique une forme d'abstraction, qui n'est pas sans rappeler la nature abstraite de la musique.

Par le biais de ces répétitions, les mots, unités sémantiques minimales, sont repris dans des acceptions différentes tout au long de l'extrait, qui se construit comme une modulation autour d'éléments restreints qui se ré-articulent à l'envi. À la rime, les rimes masculines monosyllabiques accentuent cette idée de réduction élaborée par le poète. Comparons par exemple le vers 45 et le vers 58 : « And leavings of the lilies in thine hair », « And ruinous

¹¹⁹ in *Lettre sur la musique*, op. cit.

lilies in thy languid hair ». Le premier vers, dé-composé, se retrouve repris et modulé au vers 58, avec l'addition de « ruinous » qui accentue thématiquement la décomposition formelle que le poème met en place méthodiquement tout au long de l'extrait.

Ainsi que le remarque Jerome McGann, cette nature décomposée du poème, permet à Swinburne non seulement de répéter les motifs, mais de les amplifier en les faisant alterner avec d'autres rimes. Ainsi on remarque des vers 193 à 200 une reprise de la rime en « hair » présente dans la séquence précédente, cette fois mise en perspective et élargie avec la rime « anywhere » :

Nor any memory of thee anywhere;
 For never Muse has bound above thine hair
 The high Pierian flower whose graft outgrows
 All summer kinship of the mortal rose
 And colour of deciduous days, nor shed
 Reflex and flush of heaven about thine head,
 Nor reddened brows made pale by floral grief
 With splendid shadow from that lordlier leaf. (l.193-200)

Suivant le même motif général, à partir du vers 201, c'est la rime en « -ine » de « wine », présent dans la même séquence initiale, qui est répétée et amplifiée à son tour¹²⁰. La variation et l'élargissement des paires minimales de rimes est ici accentuée par le champ lexical de la croissance incontrôlée : « the high Pierian flower whose graft outgrows / All summer kinship of the mortal rose ». La « mortalité » de la rose est transcendée par l'expansion du greffon décrit au vers précédent. La décomposition productive et inarrêtable de la forme s'oppose ici à la décomposition thématique de la fleur, ce qui donne une illustration de la double présence

¹²⁰ Yea, thou shalt be forgotten like spilt wine,
 Except these kisses of my lips on thine
 Brand them with immortality; but me—
 Men shall not see bright fire nor hear the sea,
 Nor mix their hearts with music, nor behold
 Cast forth of heaven with feet of awful gold (l.201-206).

et de la concomitance de la décomposition wagnérienne (compositionnelle) et de la décomposition baudelairienne (thématique) chez Swinburne.

En effet, non seulement « Anactoria » est-il un poème crucial au projet swinburnien en ce sens qu'il est le premier à mettre en place ce schéma rythmique de dé-composition/re-composition wagnérien, qui sera ensuite repris dans *Erechtheus* et *Tristram of Lyonesse*, il est également le premier où Swinburne associe cette décomposition rythmique à une décomposition thématique. Le corps d'Anactoria, qui devient le corps poétique d'« Anactoria » représente un double corpus qui subit les assauts de cette double décomposition : à mesure que le rythme se décompose, le corps d'Anactoria se dissout davantage sous les coups de Sappho :

Ah that my lips were tuneless lips, but pressed
 To the bruised blossom of thy scourged white breast !
 Ah that my mouth for Muses' milk were fed
 On the sweet blood thy sweet small wounds had bled !
 That with my tongue I felt them, and could taste
 The faint flakes from thy bosom to the waist !
 That I could drink thy veins as wine, and eat
 Thy breasts like honey! that from face to feet
 Thy body were abolished and consumed,
 And in my flesh thy very flesh entombed !

(« Anactoria », l.105-114)

Cette collusion entre corps physique et corps textuel éclaire d'un jour nouveau le travail de Swinburne, dans le contexte de la décadence, de sa prétendue indécence, de sa volonté de choquer, et de la réception critique d'« Anactoria » au moment de sa publication. L'étude de l'intertexte wagnérien offre de précieux renseignements sur le traitement du corps dans l'art swinburnien, qui se retrouve par dérivation au centre du processus de décomposition musical. Si l'on s'intéresse au mouvement de l'extrait ci-dessus, l'on se rend compte que le corps d'Anactoria se dissout progressivement au texte (« bruised », « scourged », « sweet small wounds had bled »), avant de se désintégrer (« drink », « eat », « abolished and consumed »),

et de passer symboliquement à une autre dimension, cette fois souterraine (« entombed »). À ce mouvement de décroissance et d'extinction s'associe une dynamique contraire, celle d'une consommation, qui s'articule autour du double sens de « consumed », qui peut faire référence à la fois à la consommation (dans le sens de disparition engendrée par le feu) et à la consommation (sexuelle). À mesure que le corps d'Anactoria disparaît, le poème se forme, ainsi que le montre l'évocation des muses au vers 107 : « Muses' milk were fed ». Le corps en décomposition permet la composition du corps poétique. « Anactoria » montre les rouages du système autopoïétique¹²¹ mis en place par Swinburne dans son écriture — tous les éléments du poème sont réutilisés et ré-articulés au prix d'une décomposition préalable. Présente à tous les niveaux de la création poétique, la décomposition apparaît comme la dynamique qui soutend l'intégralité du projet poétique de l'auteur, dans ses multiples avatars.

Afin d'approfondir cette étude de l'intertexte de la décomposition chez Swinburne, il convient à présent de s'intéresser plus précisément au poème qui s'éloigne de la putréfaction baudelairienne tout en restant dans le sillage du Français : « Ave Atque Vale ».

I.a.iv. « Ave Atque Vale » : Baudelaire, le corpus et le corps poétiques.

En 1867, à la suite de la disparition du poète français, Swinburne entreprend de lui rédiger un hommage, qui deviendra l'élégie intitulée « Ave Atque Vale¹²² ». En guise d'épigraphe, Swinburne choisit un extrait de « La servante dont vous étiez jalouse », des lignes 3 à 7 :

Nous devrions pourtant lui porter quelques fleurs ;
Les morts, les pauvres morts, ont de grandes douleurs,

¹²¹ Nous explorerons plus précisément ce concept dans notre section II.2.

¹²² En référence au premier vers du poème 101 de Catulle, qui signifie littéralement « au-revoir et adieu » en latin.

Et quand Octobre souffle, émondeur des vieux arbres,
 Son vent mélancolique à l'entour de leurs marbres,
 Certes, ils doivent trouver les vivants bien ingrats.

Le ton du poème, annoncé par cette citation, est bien loin de la crudité des descriptions emblématiques des *Fleurs*, et montre le développement du traitement de la décomposition chez Swinburne, au lendemain de la publication des *Poems and Ballads* l'année précédente. Se substituant à une décomposition-putréfaction, apparaît une dé-composition de la figure de Baudelaire. Composée de dix-huit strophes de onze vers, l'élégie se construit comme un blason, qui détaille les différentes parties du corps du sujet décrit.

« Ave Atque Vale » marque un véritable moment de bascule dans l'intertexte baudelaire-swinburnien, et Baudelaire devient lui-même l'objet décomposé qu'il décrivait dans « Une charogne ». Dans « Ave Atque Vale », Baudelaire est transformé par Swinburne en un double objet, à la fois corps et corpus poétiques, ainsi que le remarque Thomas J. Brennan¹²³.

Regardons par exemple la quatrième strophe du poème :

O sleepless heart and sombre soul unsleeping,
 That were athirst for sleep and no more life
 And no more love, for peace and no more strife !
 Now the dim gods of death have in their keeping
 Spirit and body and all the springs of song,
 Is it well now where love can do no wrong,
 Where stingless pleasure has no foam or fang
 Behind the unopening closure of her lips ?
 Is it not well where soul from body slips
 And flesh from bone divides without a pang
 As dew from flower-bell drips ?

(1.34-44)

¹²³ Brennan, Thomas J., « Creating From Nothing: Swinburne and Baudelaire in 'Ave Atque Vale' », in *Victorian Poetry*, N°44, 2006, p.248.

Pour décrire la décomposition corporelle, Swinburne utilise le lexique sapphique de la division matérielle (« and flesh from well » divides), déjà exprimé de manière semblable dans « Anactoria ». L'on songe particulièrement à l'ouverture du poème, des vers 1 à 4 :

My life is bitter with thy love; thine eyes
Blind me, thy tresses burn me, thy sharp sighs
Divide my flesh and spirit with soft sound,
And my blood strengthens, and my veins abound.

(« Anactoria », 1.1-4)

Dans « Ave Atque Vale » comme dans « Anactoria », la décomposition du corps est associée à une manifestation nouvelle de l'âme (« where soul from body slips », 1.42), qui est décrite comme glissant littéralement hors du corps inanimé. Ce mouvement de l'esprit participe à ce mouvement général de disjonction des éléments du corps, ainsi que le montre l'utilisation de tournures identiques aux vers 42 et 43 (« where soul *from* body slips », « flesh *from* bone divides »), avec la répétition de la préposition « from », qui accentue l'idée de séparation de ces éléments. L'image d'une âme liquéfiée est conclue par l'image florale de la fin de la strophe (« As dew from flower-bell drips ? »), qui souligne l'importance de la fluidité de l'image (« dew », « drips »), tout en réactivant dans le corps du texte la référence translinguistique aux *Fleurs* (« flowers ») emblématiques de Baudelaire.

Après la description du mouvement général de décomposition que subit la dépouille de Baudelaire, et la mention des lèvres à la quatrième strophe, Swinburne continue à la strophe suivante ce blason funéraire, qu'il enrichit d'autres détails du visage du poète :

It is enough ; the end and the beginning
Are one thing to thee, who art past the end.
O hand unclasped of un beholden friend,
For thee no fruits to pluck, no palms for winning,

No triumph and no labour and no lust,
 Only dead yew-leaves and a little dust.
 O quiet eyes wherein the light saith nought,
 Whereto the day is dumb, nor any night
 With obscure finger silences your sight,
 Nor in your speech the sudden soul speaks thought,
 Sleep, and have sleep for light.

(1.45-55)

Baudelaire mort est décrit comme une figure transcendante, dont la transcendance est rendue possible par la mort (« the end and the beginning / Are one thing to thee, who are past the end »). Comme Sappho présente en filigrane tout au long du texte¹²⁴, Baudelaire est décrit par le poète comme appartenant désormais à une dimension supérieure, séparée du monde matériel. La mention des parties du corps du poète, mentionnées sous forme d'apostrophes (« O quiet eyes », O « hand of unbeholden friend »), se télescopent à la mention d'autres parties du corps, utilisées à leur tour de manière métaphorique, ou pour décrire d'autres sujets (« nor any light / With obscure finger »). L'utilisation du terme « palms » au quarante-sixième vers, homophone signifiant à la fois « paumes » et « palmes », accentue le mouvement général du passage, qui semble mettre en œuvre une dissolution, un démembrement du corps,

¹²⁴ Et plus particulièrement à la seconde strophe, qui active la présence fantomatique de Sappho, qui semble ainsi présider à l'élégie elle-même:

For always thee the fervid languid glories
 Allured of heavier suns in mightier skies ;
 Thine ears knew all the wandering watery sighs
 Where the sea sobs round Lesbian promontories,
 The barren kiss of piteous wave to wave
 That knows not where is that Leucadian grave
 Which hides too deep the supreme head of song.
 Ah, salt and sterile as her kisses were,
 The wild sea winds her and the green gulfs bear
 Hither and thither, and vex and work her wrong,
 Blind gods that cannot spare. (l.11-21)

Les références à Lesbos, Leucade, la répétition des pronoms féminins et la réutilisation de tournures de phrases présentes dans « Anactoria » sont rendues encore plus saisissantes par l'absence formelle de Sappho au texte, qui comme par prétéition n'est jamais mentionnée par Swinburne. Sa présence absente met l'élégie en perspective, et active la présence absente de Baudelaire lui-même.

qui se retrouve réarticulé à d'autres éléments qui ne lui appartiennent pas. La décomposition du corps est décrite par Swinburne comme une étape constitutive d'un mouvement plus ample de redistribution atomique qui succède à la mort.

À travers « Ave Atque Vale », Swinburne crée une postérité poétique et intertextuelle pour Baudelaire, il établit un pont thématique entre sa mortalité humaine et son immortalité poétique : « the end and the beginning / Are one thing to thee, who art past the end » (l. 45-46). Ainsi que le montre Yopie Prins, « The repetition of Baudelaire's corpse in both his and Swinburne's corpus allows both poets to imagine an "afterlife" for their work in terms of future readers »¹²⁵. Poursuivant l'analyse de Prins, Thomas J. Brennan remarque à son tour :

The logic of "Ave Atque Vale" is not one of Oedipal rivalry with the dead but one in which the dead and the living represent moments in a collective flow of desire that precedes their organization into individual and autonomous subjects.¹²⁶

Baudelaire est rendu présent au texte par son état de décomposition, qui permet précisément à Swinburne de l'incorporer dans cet intertexte poétique plus large. Ainsi que le remarque Peter Sacks, la disparition de Baudelaire offre la possibilité à Swinburne de le faire accéder à « une communauté de poètes qui chantent et ont chanté avec la même voix » (« a community of poets who sing and have sung with the same voice »)¹²⁷. À mesure que le corps se décompose, le corpus littéraire du poète devient plus présent au texte :

Not thee, O never thee, in all time's changes,
Not thee, but this the sound of thy sad soul,
The shadow of thy swift spirit, this shut scroll

¹²⁵ Prins, op. cit., p.116.

¹²⁶ Brennan, op. cit., p.254.

¹²⁷ Sacks, Peter, *The English Elegy: Studies in the Genre*, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1985, p.207-208.

I lay my hand on, and not death estranges
 My spirit from communion of thy song —
 These memories and these melodies that throng
 Veiled porches of a Muse funereal —
 These I salute, these touch, these clasp and fold
 As though a hand were in my hand to hold,
 Or through mine ears a mourning musical
 Of many mourners rolled.

(1.100-111)

Incapable de saisir la main de Baudelaire (comme nous l'avons remarqué plus haut, l'image des deux amis se tenant la main est déjà présente à la quatrième strophe), Swinburne la remplace par le parchemin (« this shut scroll / I lay my hand on »), qu'il tient également dans la main. Le contact physique, qui n'est plus garanti par la communion des deux corps, est remplacé par le contact physique avec l'œuvre de la personne disparue. Ainsi que le remarque Peter Sacks, dans son interprétation freudienne du poème, Swinburne trouve dans l'ouvrage physique un substitut à Baudelaire, qui se retrouve re-matérialisé dans ses poèmes¹²⁸. Démembré, décomposé par le blason élégiaque, le poète est finalement réincorporé au texte sous cette nouvelle forme.

Ce changement constant de forme, articulé autour de ce jeu de dé-composition/re-composition qui sous-tend toute la structure du poème, prend également la forme d'une réincorporation du texte baudelairien lui-même. Ainsi que le remarque Rosemary Lloyd, Swinburne ne traduit pas littéralement Baudelaire dans « Ave Atque Vale », il l'« incorpore linguistiquement de façon furtive » (« incorporates him by linguistic stealth »)¹²⁹. Ce jeu translinguistique est particulièrement visible à la dix-septième strophe du poème :

Sleep; and if life was bitter to thee, pardon,
 If sweet, give thanks; thou hast no more to live;

¹²⁸ Voir Sacks, Peter, op. cit., p.251.

¹²⁹ Lloyd, Rosemary, *The Cambridge Companion to Baudelaire*, Cambridge : Cambridge University Press, 2005, p.194.

And to give thanks is good, and to forgive.
 Out of the mystic and the mournful garden
 Where all day through thine hands in barren braid
 Wove the sick flowers of secrecy and shade,
 Green buds of sorrow and sin, and remnants grey,
 Sweet-smelling, pale with poison, sanguine-hearted,
 Passions that sprang from sleep and thoughts that started,
 Shall death not bring us all as thee one day
 Among the days departed ?

(1.180-190)

Ici, la présence textuelle de Baudelaire apparaît en filigrane, et Swinburne reprend des segments de phrase qui rappellent *verbatim* l'écriture de Baudelaire. Ainsi, au cinquième vers de la strophe, se dessine la présence des *Fleurs du mal* (« the sick flowers of secrecy and shade »), dans un amalgame de termes qui reprend à la fois les termes de Baudelaire et ceux de la préface de Gautier. L'incorporation de ce condensé du projet baudelairien, traduit en anglais, donne à l'élégie de Swinburne l'aspect d'une communication médiumnique avec le poète disparu — Swinburne élabore un mode d'écriture qui le constitue comme véhicule de l'écriture d'un autre ; il devient le vecteur conscient de l'intertextualité, qui est rendue possible par son travail sur la répétition, la modulation, et la dé-composition de l'hypotexte poétique. Swinburne fournit ici une illustration intéressante du principe de différence/répétition définie par Gilles Deleuze¹³⁰, plus précisément dans sa dimension de « synthèse active »¹³¹, en ce sens que Swinburne construit un jeu de résonance et littéralement de re-composition, qui réactive sous forme d'échos qui « transcendent la position spatiale et les successions temporelles ». L'écriture de la décomposition/recomposition chez Swinburne se situe bel et bien dans un projet littéraire plus grand de compréhension et d'aplanissement de la littérature, qui se reconstruit sous la plume du poète comme une série d'éléments disjoints (les *disjecta membra* de Wagner) que l'écriture et la réécriture relie de façon nouvelle.

¹³⁰ Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, Paris : Presses Universitaires de France, 1968.

¹³¹ Voir particulièrement Deleuze, Gilles, op. cit., p 81-84.

L'exemple d'« Ave Atque Vale » nous permet de nous rendre compte de la multiplicité du lien fraternel qui unit Swinburne à Baudelaire. Si « Une charogne » apparaît *a priori* comme point de jonction évident entre les corpora du Français et de l'Anglais, nous nous rendons compte en réalité que Baudelaire occupe une place bien plus profonde au sein du projet poétique swinburnien. Comme Sappho et Villon, il est établi par Swinburne au panthéon des poètes de génie, avec lesquels il s'efforce d'établir un dialogue littéraire constant. La décomposition, bien plus qu'un simple lieu commun de la décadence, est développée par Swinburne comme un outil méthodologique qui lui permet d'invoquer et de convoquer un corpus littéraire plus large. L'exploration thématique de la décomposition constitue ainsi la surface d'un motif bien plus profond.

L'étude de l'intertexte de la décomposition chez Swinburne nous a permis d'adopter une vue cavalière par rapport aux clichés de la décadence dont Swinburne pâtit toujours aujourd'hui. Entre Nietzsche, Baudelaire et Wagner, notre étude a montré que si la décomposition est un des *leitmotivs* de l'esthétique fin-de-siècle, elle peut également se comprendre comme une révolution du paradigme de la création poétique, qui se confronte activement à sa propre dimension composite. La décomposition devient le ferment de la recomposition poétique. Il s'agit ici d'une prise de conscience qui sera par la suite approfondie et élargie par les modernistes, tant dans la forme que dans le fond. Là où Pound rassemble les membres d'Osiris¹³², Swinburne rassemble déjà ceux de Baudelaire et Sappho, pour créer une poésie diachronique, polyphonique, dont la forme et les éléments sont recyclés, et le résultat résolument novateur. Cette recomposition est duplice, et s'articule souvent chez Swinburne à une mise en crise de la figuration, voire à un travail autour d'une forme de défiguration. Son travail autour des représentations de la lèpre en fournit une illustration particulièrement intéressante dans le cadre de notre étude.

¹³² Pound, Ezra, « I gather the limbs of Osiris », in *The New Age*, X. 7, (14 décembre 1912).

b. La lèpre : vers une poétique de la défiguration

I.b.i. Une obsession victorienne : esthétique et politique de la lèpre.

À la seconde moitié du dix-neuvième siècle, la lèpre est au cœur des préoccupations des autorités sanitaires de l'Empire britannique. Loin d'être uniquement une reviviscence esthétique médiévale, la lèpre est perçue comme une menace à l'harmonie et à la prospérité de l'Empire britannique, en ce sens que certaines de ses colonies sont ravagées par la maladie, particulièrement l'Inde, les Antilles, et plus spécifiquement la Barbade. Pour tenter de circonscrire ce problème de santé publique, les dernières décennies du règne de Victoria sont marquées par de nombreuses publications scientifiques et autres ordonnances publiques, menées en 1867 par le *Rapport sur la Lèpre (Report on Leprosy)*, publié par le Collège Royal de Médecine (Royal College of Physicians). Tous ces textes tentent tour à tour de percer le mystère de la contraction et de l'expansion de la maladie, jusqu'alors toujours entier.¹³³ Forme maximale de la syphilis, manifestation aiguë d'empoisonnements alimentaires (les

¹³³ Edmond, Rod, « "Without the Camp" : Leprosy and Nineteenth-Century Writing », in *Victorian Literature and Culture*, Volume 29, 2 septembre 2001, p. 507-518 (p.509).

poissons et le fruit de l'arbre à pain en tête des accusés)¹³⁴, les pistes se multiplient sans succès et la lèpre continue son expansion.

En 1889, le livre d'Henry Press Wright, *Leprosy: An Imperial Danger*, associe la lèpre à une mondialisation des échanges commerciaux et des humains. Ainsi que le remarque Rod Edmond :

the world-wide movement of trade and labor created by late nineteenth-century imperialism was producing a free trade in disease, with infection travelling back along the trade routes to metropolitan centers¹³⁵.

Dans le contexte de cette expansion incontrôlable venue d'outre-mer, la lèpre devient peu à peu dans l'inconscient collectif victorien le symbole d'une menace extérieure, qui risque de s'infiltrer insidieusement jusqu'aux villes portuaires du Royaume-Uni. Cette menace fantôme réactive les fantasmes et le folklore qui entourent la lèpre depuis l'époque médiévale.

La littérature s'empare de ce phénomène dès l'aube du dix-neuvième siècle, avec en tête de file « The Rime of the Ancient Mariner » de Samuel L. Coleridge. Dans un des épisodes surnaturels du poème, il décrit les personnages de *Death* et *Life-in-Death*, qui jouent aux dés sur un bateau que le vieux marin rencontre dans la troisième partie de son périple. Le premier personnage est une allégorie de la mort, et le second représente la souffrance qui mène à celle-ci. Le personnage de *Life-in-Death* (qui peut se comprendre de deux manières, soit littérale, « Vie-dans-la-mort », ainsi que figurée dans la majorité des traductions du poème,

¹³⁴ Ibid.

¹³⁵ Ibid.

soit dans le sens de « spectre »¹³⁶) est une entité féminine, et est décrite comme tout à la fois séduisante et vénéneuse :

Her lips were red, her looks were free,
 Her locks were yellow as gold:
 Her skin was as white as leprosy,
 The Nightmare Life-in-Death was she,
 Who thicks man's blood with cold.

(1.190-194)

Dans le contexte de l'univers maritime du poème, la description physique du personnage évoque la figure de la prostituée, dont les mœurs libres « her looks were free » s'accompagnent de la menace de la maladie, qui risque de se répandre *ad infinitum* au gré des voyages des marins. Associée à la circulation des humains, la prostituée devient emblématique d'une dynamique de contamination dont la maladie est l'épicentre. Contagieux, le corps devient débordant, et redéfinit l'espace qui l'entoure. La maladie, associée au mouvement incessant des voyageurs et à la fluidité de l'eau, devient une menace générale. Aussi, la description sensuelle du personnage « her lips were red, her locks were yellow as gold » est ternie par l'évocation de la lèpre, qui est introduite dans le passage par le biais d'une comparaison « as leprosy ». La lèpre est ici suggérée, et le personnage en souffre potentiellement, devenant ainsi potentiellement contagieux, ce qui entre en net contraste avec la description du début de la strophe : la lèpre apparaît comme une maladie initialement invisible, mais qui s'insinue dans tout ce qui entre en contact avec elle, et qui donne à la description charnelle du personnage un aspect résolument inquiétant et morbide. La lèpre

¹³⁶ Définition de l'*Oxford English Dictionary* : « Life-in-death (noun): A condition of being or seeming to be neither alive nor dead, a phantom state between life and death; (in extended use) something having the form or appearance of the supernatural, an apparition, a spectre ».

<https://en.oxforddictionaries.com/definition//life-in-death>, consulté le 18/01/2017.

contamine littéralement la matière du texte, de manière souterraine et incurable. Le personnage de *Life-in-Death* vient incarner cette zone interstitielle entre vie et mort, la porosité entre ces deux dimensions que la morale judéo-chrétienne veut étanches. À la fois vivante et morte, *Life-in-Death* est l'illustration parfaite du « corps abject » défini par Julia Kristeva¹³⁷, cette entité qui se situe sur la limite imprécise entre soi et non-soi, entre vie et mort (nous allons explorer ce concept plus en détail au sujet de « *The Leper* » de Swinburne, dans la seconde sous-partie de cette section).

La production littéraire de l'époque victorienne prolonge et approfondit l'héritage romantique de Coleridge, et est marquée par une apparente fascination pour le thème de la lèpre, considéré comme le symbole par excellence de la « décadence et du dégoût »¹³⁸. À l'instar de *Past and Present* de Thomas Carlyle en 1843, la lèpre revêt une dimension politique, et devient le symbole servant à condamner une perte des valeurs et une dégradation morale du corps. Repoussoir, la lèpre est allégoriquement présentée comme le châtement ultime qui sonne le glas d'une vie dissolue, en mettant en œuvre une dissolution littérale du corps qui se décompose sous l'effet du péché. Ainsi que le remarque Rod Edmond : « this is the traditional use of leprosy linking the human with the social body in order to express disgust or disquiet at the condition of the world »¹³⁹. Tantôt symbole de la peur d'une ouverture incontrôlée sur l'extérieur, tantôt métaphore de la crainte de la dissolution des mœurs, la lèpre devient peu à peu une des phobies de la société victorienne puritaine.

En 1860, dans *The Mill on the Floss*, George Eliot utilise la lèpre de manière symbolique pour évoquer le trop-plein d'émotions ressenti par le personnage de Maggie Tulliver. Elle illustre la passion teintée de culpabilité éprouvée par le personnage par une référence directe à la

¹³⁷ voir Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*, Paris: Seuil, 1980, p. 11-13.

¹³⁸ Edmond, Rod, p.131

¹³⁹ Ibid.

maladie, ainsi son affection et sa joie sont contaminées : « that momentary happiness was smitten with a blight — a leprosy ¹⁴⁰». En plus d'une référence à la pudeur victorienne, dont la lèpre et son aspect contagieux et charnel incarnent le repoussoir ultime, Eliot utilise la maladie comme une expression d'un trop-plein physique, et la menace d'une physicalité qui risque à chaque instant de devenir hors de contrôle.

I.b.ii. La figure du lépreux, ou la matérialité excédentaire.

Six ans après George Eliot, à l'occasion de la première édition des *Poems and Ballads*, Swinburne fait usage de la lèpre dans un des poèmes les plus scandaleux et emblématiques de sa jeune carrière, le sulfureux « The Leper ».

Le poème est souvent comparé à « Porphyria's Lover », le monologue dramatique de Robert Browning publié en 1836. Situé aux premiers siècles de la Chrétienté, ce dernier raconte l'histoire de Porphyria et de son amant, lequel étrangle la première « ... and all her hair / In one long yellow string I wound / Three times her little throat around, / And strangled her » (l. 38-41), avant de faire une description amoureuse du cadavre de sa maîtresse, en particulier de ses yeux bleus et ses cheveux blonds.

De même que le texte de Browning se construit comme une recreation esthétique des premiers temps de la Chrétienté, le poème de Swinburne fait référence à une période historique passée — le bas Moyen-Âge français, et le texte est accompagné d'une épigraphe, élaborée comme

¹⁴⁰ Eliot, George, *The Mill on the Floss*, Harmondsworth : Penguin Classics, 2003, p.461.

une fausse citation issue d'un texte en français médiéval tardif, et en réalité rédigée par Swinburne lui-même :

En ce temps-là estoit dans ce pays grand nombre de ladres et de meseaulx, ce dont le roy eut grand desplaisir, veu que Dieu dust en estre moult griefvement courroucé. Ores il advint qu'une noble damoysele appelée Yolande de Sallières estant atteincte et touste guastée de ce vilain mal, tous ses amys et ses parens ayant devant leurs yeux la paour de Dieu la firent issir fors de leurs maisons et oncques ne voulurent recepvoir ni reconforter chose mauldicte de Dieu et à tous les hommes puante et abhominable. Ceste dame avoyt esté moult belle et gracieuse de formes, et de son corps elle estoit large et de vie lascive. Pourtant nul des amans qui l'avoyent souventesfois accollée et baisée moult tendrement ne voulust plus héberger si laide femme et si détestable pescheresse. Ung seul clerc qui feut premièrement son lacquays et son entremetteur en matière d'amour la reut chez luy et la récéla dans une petite cabane. Là mourut la meschinette de grande misère et de male mort: et après elle décéda ledist clerc qui pour grand amour l'avoyt six mois durant soignée, lavée, habillée et deshabillée tous les jours de ses mains propres. Mesme dist-on que ce meschant homme et mauldicte clerc se remémourant de la grande beauté passée et guastée de ceste femme se délectoyt maintesfois à la baiser sur sa bouche orde et lépreuse et l'accoller doucement de ses mains amoureuses. Aussy est-il mort de ceste mesme maladie abhominable. Cecy advint près Fontainebellant en Gastinois. Et quand ouyt le roy Philippe ceste adventure moult en estoit esmerveillé.

Au pied de l'épigraphie, la source du texte est citée et datée « *Grandes Chroniques de France, 1505* », mais elle ne correspond pas à l'ouvrage réel, illustré par Jean Fouquet à la moitié du quinzième siècle. Dans une reproduction confondante du français de l'époque¹⁴¹, Swinburne fournit au lecteur à travers l'épigraphie un contexte historique et moral à l'histoire prétendue de Yolande de Sallières, la lépreuse titulaire du poème. De manière habile et subtile, Swinburne transcrit l'inquiétude face à la lèpre dans le contexte de l'époque victorienne à une situation médiévale française fictive. Cette distanciation permet au poète d'explorer sans contrainte les aspects les plus érotiques de la relation entre la jeune noble et son précepteur,

¹⁴¹ Il est par ailleurs intéressant de noter ici qu'à travers ce projet, Swinburne prolonge le projet des antiquaires du XVIIIème siècle, et se rapproche des projets artistiques des faussaires du XIXème siècle, comme McPherson et plus particulièrement Chatterton.

tout en défiant les limites de la moralité victorienne en prenant l'apparence d'une chronique historique. Ainsi que le souligne Antony H. Harrison :

On the battlefield of Victorian Poetry, conservative and elitist values — Christian, materialist and imperialist like those of the poet laureate — were often under siege by emergent or competing systems of belief (...) which can be seen to have marshaled medieval discourse in the immediate service of cultural criticism.¹⁴²

On apprend ainsi dans l'épigramme que la lèpre est associée à une dissolution des mœurs, ainsi que l'expriment les termes « ladres » et « meseaulx », deux termes que Swinburne a vraisemblablement empruntés aux poèmes de François Villon¹⁴³. La lèpre est décrite comme un châtement divin (« chose maudicte de Dieu ») et son expansion a des répercussions sur le pouvoir politique « ce dont le roy eut grand desplaisir ». De la même manière que Life-in-Death chez Coleridge, la lépreuse est décrite comme la double incarnation du désir charnel et d'une dissolution des mœurs : « Ceste dame avoyt esté moult belle et gracieuse de formes, et de son corps elle estoit large et de vie lascive ». Elle est défigurée par le péché : « si laide femme et si détestable pescheresse ». En accord avec le *Zeitgeist* victorien¹⁴⁴, la lèpre apparaît comme une mise en présence du vice : c'est le symptôme physique, le signal au monde d'une absence de morale.

Ce mélange de répulsion et d'attraction rappelle le rôle que Julia Kristeva assigne à l'abjection, qui devient à la fois un véhicule de grotesque et de sublime :

¹⁴² Harrison, Antony H., *Victorian Poets and the Politics of Culture: Discourse and Ideology*, Charlottesville, Londres : University Press of Virginia, 1998, p.43.

¹⁴³ « Meseaulx » est présent avec une graphie identique au sixième vers de la « Ballade des langues ennuyeuses » de Villon, publiée pour la première fois dans l'édition de P. Levet en 1489 : « En lavaille de jambes à meseaulx ; En raclure de piedz et vieulx houseaulx » (l.6-7), in François Villon, *Le grant testament Villon et le petit. Son Codicille. Le Jargon et ses Balades*, édité par P. Levet en 1489. Source : Bibliothèque nationale de France, identifiant : ark:/12148/bpt6k71046z, accédé le 18/07/2017.

¹⁴⁴ Edmond, Rod, op.cit, p. 133.

Il y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'Être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable et du pensable. C'est là, tout près mais inassimilable. Ça sollicite, inquiète, fascine le désir qui pourtant ne se laisse pas séduire. Apeuré, il se détourne. Ecœuré, il rejette. Un absolu le protège de l'opprobre, il en est fier, il y tient. Mais en même temps, quand même, cet élan, ce spasme, ce saut, est arrêté vers un ailleurs aussi tentant que condamné. Inlassablement, comme un boomerang indomptable, un pôle d'appel et de répulsion, met celui qui en est habité littéralement hors de lui¹⁴⁵.

Cette tension aiguë entre horreur et fascination (articulée dans le corps à la fois séduisant et repoussant du personnage féminin) trouve un écho dans la réaction finale du roi Philippe : « Et quand ouyt le roy Philippe ceste adventure moult en estoyt esmerveillé », ce qui entre en contraste avec le tout début de l'épigraphe (« ce dont le roy eut grand desplaisir »). Dans la temporalité de l'épigraphe, le personnage du roi est lui-même contaminé par l'aura de fascination qui nimbe la jeune femme — la répulsion se mue en « émerveillement », le dégoût se transmute en attirance.

L'oscillation entre ces deux extrêmes offre une représentation de la tension perçue par la société victorienne face à la lèpre, à la fois menace de santé publique réelle, vecteur de fantasmes d'un Moyen-Âge folklorisé, et focalisateur d'un attrait émerveillé pour l'horreur. Avec cette fausse épigraphe, le texte anglais s'établit comme une version contaminée, sous la forme d'un bouche à oreille factice, de déformation progressive de la (fausse chronique) initiale qui se dilue et s'altère progressivement de version en version, comme l'horreur s'altère insensiblement pour devenir plaisir. Le texte poétique devient lui aussi lépreux, il devient symptomatique d'un processus d'auto-décomposition défini par la déformation et l'altération. La construction enchevêtrée et résolument intertextuelle du poème rappelle les termes de Michel Foucault dans *l'Archéologie du Savoir* lorsqu'il définit le livre :

¹⁴⁵ Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*, Paris: Seuil, 1980, p.9

[le livre] est pris dans un système de renvois à d'autres livres, d'autres textes, d'autres phrases: [il est] nœud dans un réseau. (...) Le livre a beau se donner comme un objet qu'on a sous la main; il a beau se recroqueviller en ce petit parallélépipède qui l'enferme : son unité est variable et relative. Dès qu'on l'interroge, elle perd son évidence; elle ne s'indique elle-même, elle ne se construit qu'à partir d'un champ complexe de discours.¹⁴⁶

Comme l'objet livre défini par Foucault, le texte swinburnien se construit comme une dilatation de l'espace contenu du poème (forme « recroquevillée » par excellence), qui s'ouvre sur un réseau complexe de références historiques, culturelles et linguistiques, et qui se décompose autour de la présence de la lèpre qui affecte le corps du texte¹⁴⁷.

Le texte swinburnien, conscient de ses emprunts, de ses influences, et de ses inventions propres, joue le jeu de la mise en interface. L'espace poétique dessiné par Swinburne se construit sur un jeu d'entrelacement, à l'instar de la maladie qui, par le biais de la contagion, est elle-même une forme d'entrelacement physique. L'interface, consciente d'elle-même, devient périlleuse. Plus spécifiquement, ce jeu de tissage s'élabore sur une double dynamique de composition et de décomposition : à mesure que le texte prend forme, le corps du personnage titulaire se désintègre : la composition s'entrelace à la décomposition, la première est conditionnée par la seconde.

« The Leper » se structure autour d'un enchevêtrement de transgressions, ou plutôt de mises en interface, génératrices d'abjection. Pour reprendre le terme foucauldien, Swinburne rend flous tout à la fois les frontières du poème, les frontières de la morale et les frontières physiques du corps humain. L'objet poétique, vecteur de cette exploration transgressive,

¹⁴⁶ Foucault, Michel, *L'Archéologie du Savoir*, Paris : Gallimard, 1969, p.34.

¹⁴⁷ Antony H. Harrison applique cette théorie foucauldienne à l'ensemble du médiévisme victorien, qui s'élabore comme une manipulation de l'hypotexte médiéval à des fins esthétiques ou idéologiques : « Like so many of his contemporaries, Foucault understood how the intertextual operations of discursive formations such as Victorian medievalism serve to communicate subtle or overt ideological positions. Such discourses are often employed in ways that influence or alter the field of social relations in which ideologies invariably compete for dominance », in Cronin, Ciaran, éd., *A Companion to Victorian Poetry*, Londres : Blackwell Publishing, 2007, p.260.

devient tout ensemble intertextuel et limitrophe. Comme le poème se situe à la fin d'un spectre intertextuel, l'espace poétique circonscrit un espace éloigné du monde, résultat final d'une séparation de la civilisation et d'un départ de l'ordre naturel.

Dans ce jeu de repoussement des limites, la transgression fétichiste, la plus évidente, est sans doute celle qui a le plus posé problème à la moralité victorienne au moment de la parution du poème dans les *Poems and Ballads*. La neutralité du ton du narrateur, qui décrit sans jamais pâlir ni s'exclamer ses amours nécrophiles avec le corps malade puis mort de la lépreuse, contribue au sentiment d'horreur qui émane du poème¹⁴⁸.

Au-delà de la *shock value* du thème et de la dimension érotique du poème, celui-ci s'élabore sur un entrelacement d'autres *transgressions*, que nous allons prendre au sens étymologique de « marcher au-delà ». La trans-gression thématique s'assortit à une trans-gression physique, en ce sens que le corps de la lépreuse est décrit comme à cheval entre la vie et la mort, dans une dimension interstitielle qui n'est ni tout à fait la première ni tout à fait la deuxième¹⁴⁹. Le corps vivant s'emplit de mort avant de succomber, et le corps mort demeure vivant au texte : mort et vie deviennent deux dimensions poreuses, et le poème devient l'espace de matérialisation de cette porosité.

Cette mise en interface de la vie et de la mort s'assortit d'une trans-gression spatiale, avec la description de la léproserie de fortune où la lépreuse trouve refuge, symbole de la mise au ban du personnage féminin, montré avec violence à la treizième strophe :

Love is more sweet and comelier
Than a dove's throat strained out to sing.
All they spat out and cursed at her
And cast her forth for a base thing.

(1.49-52)

¹⁴⁸ Edmond, Rod, op. cit., p.133.

¹⁴⁹ Voir Edmond, Rod, op. cit., p.510.

Après avoir subi l'opprobre de la communauté (« cursed at her »), et la violence (« they spat out »), qui prolonge la métaphore de contamination et de contagion par le contact physique qui file tout au long du poème, le personnage est ostracisé par ses pairs (« cast her forth for a base thing »).

Le récit du précepteur commence par sa remémoration de la demeure de la jeune noble, où il la servait jadis : « I served her in a royal house; / I served her wine and curious meat » (1.5-6). La répétition de « served » et l'épithète « royal » illustre l'idée d'ordre initial, que la lèpre et ses symptômes vont venir perturber de manière irrémédiable. La description de la hutte, l'espace de confinement de la lépreuse et lieu d'interface avec le clerc qui lui rend visite, illustre cette idée de mise au ban subie par le personnage féminin : c'est un lieu qui articule l'isolement du monde à une construction enchevêtrée et méticuleuse : « Here in this wretched wattled house / Where I can kiss her eyes and head » (1.19-20), « I hid her in this wattled house » (1.69). La mention du terme « wattle », *clayonnage* en français, fait référence à un mode de construction traditionnel en forme de tissage¹⁵⁰, où les divers branchages, bâtons et brindilles sont enchevêtrés et noués à la manière d'un vannage — la hutte fournit une allégorie spatiale du processus littéraire mis en œuvre par Swinburne et défini par Foucault, une structure nodale qui littéralement tisse le texte à l'aide de ces fragments variés que le jeu d'épigraphe et de citation met en regard.

Dans le poème, la hutte représente le revers de l'espace ordonné symbolisé par la maison royale du début du poème; c'est un *hors-monde*, un espace de la transgression ultime, sanctuaire nécrophile et espace quasi-magique d'une invisibilité « I hid her in this wattled house ». Le poème explore ce perpétuel dépassement, et s'élabore comme une chronique hors du monde — dans ce jeu de distanciation, de dissimulation et d'enchevêtrement, la diction

¹⁵⁰ Motif qui n'est pas sans rappeler le rappel étymologique fait par Barthes au sujet du texte, qui dérive de « tisser ».

poétique, comme le corps de la lépreuse, s'éloigne du monde et de ses mœurs. Pour reprendre des termes lacaniens, le *hors-monde* devient *im-monde*¹⁵¹.

I.b.iii. La lèpre, mise en crise de la figuration poétique.

Tout au long du poème, et au fur et à mesure de sa décomposition, le corps de la lépreuse se transforme graduellement en une série d'espaces, de creux, de manques. Si certains critiques voient dans cette description une érotisation des parties du corps et une assimilation aux organes sexuels de la femme¹⁵², le choix de décrire ce corps comme une série d'espaces interstitiels renforce cette idée de mise en présence d'une absence. La décomposition se comprend ainsi comme la disparition du corps rendue visible, la mise en présence d'un état de ruine, « God, that makes time and ruins it » (l.45), « Her hair, half grey half ruined gold / Thrills me and burns me in kissing it » (l. 104). Dans ces deux extraits du poème, l'état de « ruine » du corps de la lépreuse est décrit comme un processus partiel (ses cheveux ne sont qu'à moitié « ruinés »), et associé à la deuxième étape d'une dynamique de création divine. Le processus de décomposition est en cours, et la mise en présence de l'absence du corps du personnage féminin infuse la dynamique du poème. Plusieurs questions se font ainsi jour : comment la diction poétique swinburnienne met-elle en œuvre cette mise en interface périlleuse entre la vie et la mort ? Comment le poète représente-t-il le corps vivant qui devient objet au fur et à mesure de sa décomposition ?

La mise en présence du corps symptomatique puis *thanatomorphe* rappelle la définition que fait Julia Kristeva du cadavre :

¹⁵¹ Aquien, Pascal, « Du même à l'autre : la problématique du portrait chez Oscar Wilde », in *Sillages critiques*, 2 | 2001, p. 125-138.

¹⁵² Edmond, Rod, p.133.

Le cadavre (de *cadere*, tomber), ce qui a irrémédiablement chuté, cloaque et mort, bouleverse plus violemment encore l'identité de celui qui s'y confronte. Une plaie de sang et de pus, ou l'odeur douceuse et âcre d'une sueur, d'une putréfaction, ne *signifient* pas la mort. Devant la mort signifiée – par exemple un encéphalogramme plat – je comprendrais, je réagis ou j'accepterais. Non, tel un théâtre vrai, sans fard et sans masque, le déchet comme le cadavre m'*indiquent* ce que j'écarte en permanence pour vivre. Ces humeurs, cette souillure, cette merde sont ce que la vie supporte à peine et avec peine de la mort. J'y suis aux limites de ma condition de vivant. Ces déchets chutent pour que je vive, jusqu'à ce que, de perte en perte, il ne m'en reste rien, et que mon corps tombe tout entier au-delà de la limite, *cadere*, cadavre. Si l'ordure signifie l'autre côté de la limite, où je ne suis pas et qui me permet d'être, le cadavre, le plus écœurant des déchets, est une limite qui a tout envahi. Ce n'est plus moi qui expulse, « je » est expulsé.¹⁵³

Le personnage féminin de « The Leper » subit le même genre d'exclusion au monde. Dépourvue de son individualité, déjà muette vivante (elle n'a jamais voie au chapitre dans la première partie du poème^{154, 155}), elle se désincarne progressivement dans le poème, et le processus de décomposition vient parachever cette distanciation d'avec le monde — devenue cadavre, elle continue d'*être au monde sans être*. Les vers 109 à 111 illustrent cette dimension :

She said, 'Be good with me, I grow
So tired for shame's sake, I shall die
If you say nothing:' even so.
And she is dead now, and shame put by.

¹⁵³ Kristeva, Julia, « Céline : ni comédien ni martyr », <http://www.kristeva.fr/celine-ni-comedien-ni-martyr.html>, consulté le 20/07/2017

¹⁵⁴ La lépreuse s'exprime deux fois en discours direct dans le poème, aux neuvième et vingt-et-unième strophes : « 'Sweet friend, God give you thank and grace / Now am I clean and whole of shame, / Nor shall men burn me in the face / For my sweet fault that scandals them' ».

¹⁵⁵ Les derniers mots qu'elle prononce, sous la forme de dernières volontés, apparaissent à la vingt-et-unième strophe, en discours direct dans le poème : « 'I pray you let me be at peace / Get hence, make room for me to die' ».

Le narrateur informe formellement le lecteur de la mort de la lépreuse au vers 101, survenue six mois auparavant. Les vers 109 à 111 se manifestent ainsi comme une réactivation de la voix du personnage disparu, qui semble activer ici sa propre désintégration : « nothing » est le dernier mot prononcé par elle, le point d'orgue d'un isolement dont la dynamique paradoxale est tout de même celle d'une croissance, ainsi que l'on peut le remarquer avec l'enjambement des lignes 109 à 110, où « I grow so tired » est césuré, et « grow » mis à la rime, ce qui accentue visuellement et rythmiquement cette idée d'expansion¹⁵⁶. À mesure qu'elle disparaît, la lépreuse se diffuse et se désintègre dans l'espace qui l'entoure, de la même manière qu'elle demeure présente au texte après le moment de sa mort.

L'espace géographique du poème, l'isolement d'une cahute de fortune, se superpose ainsi à la condition de la dame défunte, incarnation d'un *hors-monde*, monde flottant de l'interface entre vie et mort, corporéité et décomposition. Comme le dit Kristeva, elle se retrouve « aux limites de (s)a condition de vivant », et l'écriture du poème met le lecteur dans la même position, en le confrontant à cet espace liminal et poreux entre la vie et la mort, le corps et le cadavre. L'espace textuel poreux accentue l'idée de Kristeva que le cadavre est « une limite qui a tout envahi ».

Cette définition du corps n'est par ailleurs pas sans rappeler la figure de la Mort dans le *Paradis* de Milton, dont la naissance, décrite dans le deuxième livre, engendre une distorsion de l'espace qui l'entoure, ainsi qu'une déformation des parties génitales de sa mère, Sin (« Péché »), qui décrit ainsi l'événement :

At last this odious offspring whom thou seest
Thine own begotten, breaking violent way
Tore through my entrails, that with fear and pain
Distorted, all my nether shape thus grew

¹⁵⁶ Cette dimension de croissance, voir d'excroissance, liée à la transformation, n'est pas sans rappeler le personnage de Sin dans *Paradise Lost*, qui voit son corps altéré par le péché : « Distorted, all my nether shape thus grew / Transformed » (ll. 784-785).

Transform'd (...) ¹⁵⁷

(II., 1.782-786)

Ainsi que le remarque Laura Fox Gill, « these various births and sexual acts tend towards a violent and sudden breaking of boundaries, in contrast to gentle transpiration¹⁵⁸ ». Le corps de la lépreuse, aux prises avec ce processus de décomposition activé dans la vie (Death-in-Life), continue de progresser au cours du poème après le moment de sa mort. Dans sa dangereuse décomposition, elle incarne cette mise en danger de l'espace *a priori* hermétique entre vie et mort. Après la lèpre, c'est la putréfaction du corps mort qui entre en jeu. La décomposition qui se poursuit dans la mort (Life-in-Death) est cette fois purulente, incontrôlable, ordurière¹⁵⁹.

Après la mort du personnage, le corps commence à révéler ses entrailles, il cesse d'être contenu et commence à se répandre : « worn-off eyelids », les paupières ne contiennent plus d'yeux (essentiellement composés d'eau et d'humeurs, ils font partie des premiers organes à se décomposer après la mort), elles donnent à voir le spectacle d'une béance, d'un vide, de l'obscurité d'une cavité jadis remplie par les globes oculaires¹⁶⁰. Sans ceux-ci pour les soutenir, les paupières donnent à voir la première étape d'une dé-formation, d'une perte fondamentale de structure.

Au cours du processus engendré par la contraction de la lèpre, l'individu cesse d'être individu, il devient déliquescence, prolifération. Avec la lèpre, qui constitue une forme

¹⁵⁷ Milton, John, *The Complete Poetry and Essential Prose of John Milton*, éd. par William Kerrigan, John Peter Rumrich et Stephen M. Fallon, New York : Modern Library, 2007.

¹⁵⁸ Fox Gill, Laura, « Melting bodies: The Dissolution of Bodily Boundaries in Milton and Swinburne », in *Victorian Network*, Volume 6, Number 1, été 2015, p.80.

¹⁵⁹ Nous utilisons ici le mot dans son premier sens : « qui concerne les ordures, sale, malpropre » — Trésor de la langue française, accessible en ligne : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/ordurier>, accédé le 15/07/2017.

¹⁶⁰ Visuellement, cette description n'est pas sans rappeler la *Ballade des pendus* de Villon, où les corbeaux viennent se nourrir des yeux des condamnés.

exacerbée de la décomposition, le corps mort continue d'être contagieux : il reste dangereux même après la mort. Le poème s'élabore autour de cette tension permanente entre danger et désir, le corps convoité est à l'origine d'une menace aussi forte que le désir qu'il engendre chez le clerc. La disparition du personnage est progressive et prolongée, et l'aggravation de la maladie ne fait qu'accentuer la présence absente du personnage féminin. Dès la deuxième strophe, elle est décrite par la voix poétique comme un être passif :

I served her in a royal house;
I served her wine and curious meat.
For will to kiss between her brows,
I had no heart to sleep or eat.

(1.5-8)

La jeune noble est passive tout d'abord parce qu'elle est servie par le clerc, et aussi parce qu'elle est l'objet de son désir ; « for will to kiss between her brows » : plus encore que l'objet, elle est le réceptacle du désir charnel du précepteur, qui est aussi le narrateur de cette histoire. Dans ces quatre lignes, la répétition de la tournure verbale en « I served her », assortie à la triple répétition du pronom personnel « her », accentue son anonymat, et le caractère monotone de l'interaction de la voix poétique avec la jeune femme.

La décomposition graduelle du corps de la jeune femme s'articule au récit du précepteur, ainsi qu'à son désir mimétique, ainsi que défini par René Girard dans *Mensonge romantique et vérité romanesque* :

La jalousie et l'envie supposent une triple présence : présence de l'objet, présence du sujet, présence de celui que l'on jalouse ou de celui que l'on envie. Ces deux « défauts » sont donc triangulaires : jamais, toutefois, nous ne percevons un modèle dans celui que l'on jalouse parce que nous prenons toujours sur la jalousie le point de vue du jaloux lui-même. Comme toutes les victimes de la médiation interne, celui-ci se persuade aisément que son désir est spontané, c'est à dire qu'il s'enracine dans l'objet et dans cet objet seulement. Le jaloux soutient toujours, par conséquent, que son désir a précédé l'intervention du médiateur. Il nous présente celui-ci comme un

intrus, un fâcheux, un *terzo incomodo* qui vient interrompre un délicieux tête-à-tête. La jalousie se ramènerait donc à l'irritation que nous éprouvons tous lorsqu'un de nos désirs est accidentellement contrarié. La véritable jalousie est infiniment plus riche et plus complexe que cela. elle comporte toujours un élément de fascination à l'égard du rival insolent.¹⁶¹

« The Leper » se construit de la même manière : le sujet est le narrateur, l'objet la lépreuse, et le rival, exhausteur du désir ressenti par le clerc, se manifeste sous les traits du chevalier qui a remporté les faveurs de la jeune femme. Remarquons que ce troisième élément, le chevalier, est décrit par la voix poétique de la même manière, de façon quasi anonymisée. Il est annoncé par le déictique « that » qui le place rhétoriquement à distance, avant d'être repris par une répétition de pronoms « him », « his ». Comme la lépreuse, sa présence est déjà rendue absente :

Three thoughts I make my pleasure of:
 First I take heart and think of this:
 That knight's gold hair she chose to love,
 His mouth she had such will to kiss.

Then I remember that sundawn
 I brought him by a privy way
 Out at her lattice, and thereon
 What gracious words she found to say.

(...)

'Sweet friend, God give you thank and grace;
 Now am I clean and whole of shame,
 Nor shall men burn me in the face
 For my sweet fault that scandals them.'

(1.25-41)

¹⁶¹ Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris : Grasset, 1961, p. 17.

Dans ces strophes, trois perspectives s'enchevêtrent : celle du clerc, celle du chevalier, et celle de la lépreuse (auxquelles s'ajoutent fantomatiquement celle de l'auteur et celle du lecteur). La jeune femme qui s'exprime ici pour la première et unique fois dans tout le poème. Après la mort de cette dernière, le religieux se remémore la beauté de son rival (« That knight's gold hair she chose to love, His mouth she had such will to kiss » [l.27-29]), désormais vaincu puisque c'est le premier qui est le dépositaire auto-proclamé de la dépouille de la jeune femme. Avec l'aggravation de la maladie, la lépreuse est peu à peu dépossédée de sa volonté (« his mouth she had such *will* to kiss »), et est déjà décrite comme quasi-morte avant même que la maladie ne l'atteigne (« Cold rushes for such little feet — / Both feet could lie into my hand » [l.33-36]) : c'est le froid qui la caractérise, et l'aspect réduit de ses pieds, répétés à deux reprises, qui accentuent le début du processus de décomposition que la jeune femme va subir.

Avant même que les symptômes de la maladie ne soient visibles, le désir et la jalousie éprouvés par le clerc commencent déjà à désintégrer le corps de la jeune noble. Les deux hommes désirent le même objet et si ce même objet n'est pas partageable, le désir commun crée un conflit qui se matérialise sur l'objet du désir. La rivalité mimétique détruit son objet : la lèpre est le symptôme ultime de cette rivalité.

Cette dynamique de décomposition intrinsèque au poème dont la lèpre est l'illustration finale rappelle « Le Gâteau », poème en prose de Baudelaire publié dans *Le Spleen de Paris* en 1869. Le narrateur du poème y raconte sa rencontre avec deux enfants, décrits comme des sauvageons, à l'issue de l'ascension d'une montagne. Le premier demande au narrateur de lui donner un morceau de sa collation, ce qui provoque la jalousie du deuxième enfant. S'ensuit une bataille acharnée pour remporter le précieux goûter :

Le gâteau voyageait de main en main et changeait de poche à chaque instant ; mais, hélas ! il changeait aussi de volume ; et lorsque enfin, exténués, haletants, sanglants,

ils s'arrêtèrent par impossibilité de continuer, il n'y avait plus, à vrai dire, aucun sujet de bataille ; le morceau de pain avait disparu, et il était éparpillé en miettes semblables aux grains de sable auxquels il était mêlé.¹⁶²

Ici comme chez Swinburne, le désir mimétique au cœur du poème engendre le morcellement (littéral pour le pain chez Baudelaire) puis la disparition totale de l'objet des convoitises¹⁶³. Dans « The Leper », Swinburne met en place une poétique de la décomposition dont la lèpre n'est que l'un des symptômes : c'est le désir mimétique qui enclenche la désintégration allégorique de la jeune femme avant que la maladie ne fasse de même avec son corps. Un autre aspect de cette dé-composition graduelle de l'objet du désir est la fascination pour la voix poétique vis-à-vis des parties du corps de la lépreuse : le corps allégoriquement en désintégration est morcelé encore davantage par le désir.

Lorsqu'il décrit les ébats entre la jeune femme et le chevalier, le clerc entame poétiquement les symptômes de la lèpre avant même que la maladie ne frappe :

He that had held her by the hair,
With kissing lips blinding her eyes,
Felt her bright bosom, strained and bare,
Sigh under him, with short mad cries.

Out of her throat and sobbing mouth
And body broken up with love,
With sweet hot tears his lips were loth
Her own should taste the savour of,

Yea, he inside whose grasp all night
Her fervent body leapt or lay,
Stained with sharp kisses red and white,
Found her a plague to spurn away.

(1.57-68)

¹⁶² Baudelaire, Charles, *Le Spleen de Paris*, Paris : Candide et Cyrano, 1869.

¹⁶³ Girard, René, lors de « À voix nue », entretiens réalisés avec Raphaël Enthoven, émission du 02/09/2004.

Le point de vue adopté par le clerc ici est celui du chevalier, celui que René Girard appelle médiateur ou *terzo incomodo*, focalisateur du désir chez le clerc qui envie sa proximité physique avec la jeune femme. La description qu'il fait de leur rapport sexuel est tout d'abord défini par la violence : « he that had held her by the hair » (l.57) (avec l'allitération en « h » qui crée l'effet d'une scansion haletante, et qui annonce les soupirs de la jeune femme, « sigh », quatre lignes plus bas), « with kissing lips blinding her eyes », « strained and bare ». Notons ici la mutation de « strained » en « stained » (au lignes 59 et 67), qui réalise poétiquement le moment de bascule et l'apparition symptomatique de la maladie dans le corps du texte. La disparition du « r » marque le passage allégorique entre l'effort physique et la souillure, qui se réalise à la condition de cet amoindrissement, de ce raccourcissement. C'est précisément à ce moment du texte, qui correspond à ce moment d'épiphanie, de révélation des symptômes de la maladie, que la jeune femme est reléguée aux bords de la communauté : « Stained with sharp kisses red and white / Found her a plague to spurn away » (l.68).

Il est intéressant de noter qu'à ce moment du texte, la jeune femme en tant que sujet pensant a déjà disparu du texte. Si la voix poétique fait référence au chevalier avec le pronom « He » (l. 57), le personnage féminin est réduit aux parties de son corps, qui apparaissent déconnectées « hair », « eyes », « throat », « mouth », « her own (lips) ».

Dépourvu de communication verbale, son corps n'émet que des soupirs (« sigh ») et des cris (« short mad cries »). Allégorie de la lèpre, son corps devient émetteur, il produit sons et déchets de manière cacophonique : « Out of her throat and sobbing mouth », « sobbing », le sanglot attribut des yeux, est ici appliqué à sa bouche. Dans un double sens tout autant érotique et morbide, Swinburne fait se chevaucher le rapport sexuel et la maladie « (her) body broken up with love », entamant allégoriquement la décomposition progressive du personnage.

La lépreuse, en tant qu'objet du désir, est ici fabriquée élément par élément par le désir du clerc. Ce dernier étant la voix poétique du poème, elle devient l'objet poétique principal. Cette description minutieuse et détaillée est rendue possible par cette dé-composition presque autopsique du personnage. La constitution de ce reliquaire poétique fétiche s'élabore au prix de la décomposition et du morcellement graduels du personnage, qui se désintègre aussitôt qu'il se matérialise au corps du texte.

Tout au long du poème, Swinburne met en œuvre une double décomposition qui n'est pas sans rappeler la forme poétique du blason, apparue à la fin du Moyen-Âge¹⁶⁴ et particulièrement popularisée au XVIème siècle, entre autres par Clément Marot. En décrivant un à un les traits de l'être aimé, le blason met traditionnellement en œuvre une forme de décomposition ekphrastique du visage ou du corps. En assortissant à cette décomposition la décomposition physique, Swinburne crée une version diffractée de la forme traditionnelle, une sorte de blason violent, où l'ekphrasis devient autopsie, et le désir profanateur.

I.b.iv. L'entre-deux : redéfinition de l'espace-temps et création d'un hors-monde poétique.

Second moment de bascule du poème, le moment du décès du personnage féminin, qui fait basculer le poème dans un deuxième mouvement de dé-composition et de déstructuration.

¹⁶⁴ Publié en 1493, *Le Grant Blason des faulces amours* de Guillaume Alexis correspond à l'apparition du terme « blason ». Il y décrit la séduction et la dangerosité des femmes, dans le contexte d'une controverse entre un moine et un gentilhomme. Le schéma rythmique et la structure du poème sont originaux : les huit premiers vers de chaque strophe comportent quatre syllabes, les quatre derniers en comportent huit. La structure des rimes est aabaabbb abba, le huitain rappelant exactement le schéma des rimes choisi par Swinburne pour « The Leper ».

Après la disparition de la lépreuse, son corps reste présent au texte, et elle demeure objet du désir aux yeux du clerc. Afin de comprendre l'évolution du corps en cadavre, et ainsi de saisir le mouvement du poème après le décès de la lépreuse, il convient de se référer une nouvelle fois à la définition qu'en fait Julia Kristeva :

Le cadavre – vu sans Dieu et hors de la science – est le comble de l'abjection. Il est la mort infestant la vie. Abject. Il est un rejeté dont on ne se sépare pas, dont on ne se protège pas ainsi que d'un objet. Etrangeté imaginaire et menace réelle, il nous appelle et finit par nous engloutir.

Ce n'est pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte. Celui qui refuse la morale n'est pas abject - il peut y avoir de la grandeur dans l'amorale, et même dans un crime qui affiche son irrespect de la loi, révolté, libérateur et suicidaire. L'abjection, elle, est immorale, ténébreuse, louvoyante et louche : une terreur qui se dissimule, une haine qui sourit, une passion pour un corps lorsqu'elle le troque au lieu de l'embraser, un endetté qui vous vend, un ami qui vous poignarde.¹⁶⁵

D'une manière semblable à ce que décrit Kristeva, chez Swinburne, la décomposition devient envahissante, elle dépasse la diction poétique et prolonge sans cesse la temporalité du poème. La composition de celui-ci est dictée par cette confrontation à l'abjection du corps qui se délite irrémédiablement, et qui conditionne la production poétique. Le poème devient le reflet de ce passage du vivant au déchet , « cadavre qui tout envahit »¹⁶⁶. Le poème devient ainsi l'espace d'un double mouvement de dé-composition et de composition, en ce sens que la fragmentation du corps du personnage titulaire devient le principe actif, le ferment de l'écriture du scribe-clerc, et méta-textuellement de la création poétique. Le corps en décomposition est le principe qui conditionne la structure poétique, le déchet envahissant dont parle Kristeva: l'ordure qui menace l'ordre.

¹⁶⁵ Voir Kristeva sur Céline, op. cit.

¹⁶⁶ Kristeva, op. cit., p.11.

La seconde moitié du poème donne exactement à voir cette perturbation de l'ordre évoquée par Kristeva. À la fois morte mais toujours présente, le corps de la lépreuse est l'incarnation physique de ce hors-monde qui repousse sans cesse les limites. Le corps déjà démembré, morcelé, désintégré, continue de se répandre et d'infester le corps du poème :

Yea, though God hateth us, he know
That hardly in a little thing
Love faileth of the work it does
Till it grow ripe for gathering.

Six months, and now my sweet is dead.
A trouble takes me; I know not
If all were done well, all well said,
No word or tender deed forgot.

Too sweet, for the least part in her,
To have shed life out by fragments; yet,
Could the close mouth catch breath and stir,
I might see something I forget.

Six months, and I still sit and hold
In two cold palms her two cold feet.
Her hair, half grey half ruined gold,
Thrills me and burns me in kissing it.

(1.101-108)

L'espace poétique est envahi par la prolifération du cadavre, dont la décomposition *post-mortem* rallonge et distend encore et toujours la temporalité du poème. Le corps en décomposition est le vecteur d'une infestation, d'une fragmentation supplémentaire (« For the least part in her / To have shed life out by fragments »). Voici un exemple de ce que Kristeva désigne comme « la mort infestant la vie », en ce sens que le cadavre ne se contient plus, et finit par ne plus être caractérisé que par sa dimension visqueuse, à l'origine d'un épanchement lent et impossible à canaliser. L'expérience sensorielle du clerc finit par être contaminée,

absorbée, par cette agentivité du corps jadis quasi-exclusivement passif. Le corps devient dangereusement visqueux, selon la définition qu'en fait Sartre dans *L'Être et le néant* :

Toucher du visqueux, écrit donc Sartre, c'est risquer de se diluer en viscosité. Or, cette dilution, par elle-même, est déjà effrayante, parce qu'elle est absorption du Pour-soi par l'En-soi comme l'encre par un buvard.¹⁶⁷

Même mort, le corps maintient une forme d'empire physique, une absorption à la fois passive et morbide active, et l'effet qu'il opère sur le clerc est intact. Le corps mort devient le prolongement morbide du désir de l'homme. Cette survivance du corps est représentée par la répétition des verbes d'action à la fin de la quatrième strophe de l'extrait : « Her hair, half grey half ruined gold / Thrills me and burns me kissing it ».

Le maintien du corps lépreux dans la temporalité du texte après la mort fait du poème cet entre-deux fluide, si dangereux aux yeux de la morale victorienne. Le corps qui se délite devient ce que Sartre appelle un « pâteux infra-humain »¹⁶⁸, une forme qui finit par ne se définir que par la déformation et l'altération.

La lépreuse conserve son aspect contagieux et redéfinit l'espace qui l'entoure, comme une non-zone, un espace limitrophe qui est défini par la contagion. Dès le début du poème, le corps est défini comme une demeure, un espace initialement contenu, mais qui tombe littéralement en ruine à mesure que les symptômes de la lèpre s'aggravent : God, (...) alters not, abiding God, / Changed with disease her body sweet, / The body of love wherein she abode » (l.45-48). La description spatiale du corps de la lépreuse se construit par imbrications, entre vocabulaire relatif à la religion et à la maladie. Ainsi, dans cette strophe, Swinburne joue

¹⁶⁷ Sartre, Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Paris : Gallimard, 1943, p. 702.

¹⁶⁸ Voir l'article de François Noudelmann intitulé « Sartre et la phénoménologie au buvard », in *Rue Descartes*, n°35, 2002/1, Paris : PUF, p.15-28.

sur de nombreux doubles sens, dédoublant par exemple « abiding » (au sens de *to abide*, « permettre ») de « abode » (au sens de « demeure »), aux deuxième et quatrième vers. Autre jeu de mot, qui file et dédouble la triple métaphore religieuse, spatiale et médicale, la présence du verbe « alter » (« altérer »), homonyme de « altar » (« autel ») : le corps féminin, réceptacle et temple d'amour (« the body of love »), véritable objet de culte aux yeux du clerc, devient symétriquement espace de l'altération et de la maladie (« disease »).

Dans son ouvrage sur l'art poétique de Rainer Maria Rilke, *Rilke, La Pensée des yeux*, Karine Winkelvoss explore le thème de la lèpre et remarque que la maladie s'accompagne d'une redéfinition de l'espace, tout d'abord géographique, mais aussi poétique : « Le lépreux, exclu du commerce des hommes qui est aussi celui du langage commun, s'établit dans un espace à part, autonome, qu'il recrée sans cesse et qu'il porte avec lui »¹⁶⁹.

Cependant, elle remarque que ce nouvel espace conditionné par la lèpre n'est pas un espace harmonieux : « cet univers-là est tout sauf euphonique : c'est un univers sonore dissonant, symptomatique »¹⁷⁰.

De manière similaire chez Swinburne, la fin du poème figure la défiguration qui se manifeste dans le corps du poème. L'antépénultième strophe est le cadre de cette défiguration poétique :

It may be all my love went wrong—
A scribe's work writ awry and blurred,
Scrawled after the blind evensong—
Spoilt music with no perfect word.

(1.129-132)

Le clerc, qui fait référence à lui-même comme un « scribe », littéralement celui qui écrit, décrit son travail de rédaction, qui semble ici se superposer au poème lui-même à la façon d'un commentaire métatextuel. L'objet rédigé devient flou (« blurred »), se présente de travers

¹⁶⁹ Winkelvoss, Karine, *Rilke, la pensée des yeux*, Asnières : PIA, 2004, p.111.

¹⁷⁰ Ibid.

et se courbe (« awry »). Le jeu d'allitération entamé dès le premier vers de la strophe « went wrong », qui se file en « work writ awry » au vers suivant pour se muer en « scrawled » puis en « word » aux vers suivants, donne à voir la lente déformation de l'écriture que le poète met ici en œuvre, articulée autour des avatars du son /w/. Les sons s'altèrent de manière visqueuse, se contaminent, avant de s'entrechoquer violemment au troisième vers, dans une cacophonie phonétique, tant consonantique que vocalique, qui recouvre tout l'horizon du vers, « Scrawled after the blind evensong », où les allitérations laissent place à un parfait exemple d'« univers sonore dissonant et symptomatique », pour reprendre les termes de Winkelvoss.

La chanson, qui devient cantique (« evensong »)¹⁷¹, imite le processus d'amointrissement sensoriel engendré par la maladie en devenant elle-même allégoriquement aveugle, ainsi que le montre l'adjectif « blind », qui la rend anthropomorphe et la connecte aux deux personnages principaux : à la quinzième strophe du poème, c'est la jeune femme qui est décrite comme devenant aveugle (« blinding her eyes » (l.58), et deux strophes plus bas, au moment de la dernière strophe du poème, c'est le clerc lui-même qui devient aveugle : « I am grown blind with all these things » (l.137).

L'objet écrit devient presque abstrait (« Scrawled »), et finit par se transmuier en musique, mais une musique défectueuse, « with no perfect word », la musique de la souillure et du déchet (« spoilt »), qui annonce la fin imminente de la chronique : le texte tombe symboliquement en lambeaux.

En devenant « aveugle » à la fin du poème, il perd une partie de sa portée sensorielle, de la même manière que le lecteur qui se retrouve aux prises avec un jeu de figuration qui rend le corps en décomposition toujours plus abstrait dans la matière du texte.

¹⁷¹ Ainsi que le souligne Sarah Glendon Lyons, l'image du cantique flou est un exemple du travail de Swinburne, qui construit sa poésie comme un repoussement des limites de la moralité chrétienne « The image of the monk's blurred handwriting furnishes us with an image for the operations of Swinburne's poem, which so comprehensively blurs conventions of Christian morality » (Lyons, p.70.)

Un des exemples de cette perturbation du langage, consécutive à la mise en œuvre d'une poétique de la défiguration, se trouve dans la répétition de l'adjectif «sweet», à douze reprises dans le poème. Il apparaît à la fois synesthétique (l'adjectif peut s'appliquer à l'odorat, au goût, à l'ouïe, comme à la perception émotionnelle) et vide de sens, qui peut avoir à la fois des connotations positives (la douceur de la bien-aimée, dans la tradition de l'amour courtois) comme négatives (l'odeur douceâtre de la matière organique en décomposition), rendant opaque la perception du personnage décrit par le lecteur. Les strophes neuf à quatorze donnent à voir l'évolution de la signification de l'adjectif :

(Cold rushes for such little feet—
Both feet could lie into my hand:
A marvel was it of my *sweet*
Her upright body could so stand).

'*Sweet* friend, God give you thank and grace;
Now am I clean and whole of shame,
Nor shall men burn me in the face
For my *sweet* fault that scandals them.'

I tell you over word by word.
She, sitting edgewise on her bed,
Holding her feet, said thus. The third,
A *sweeter* thing than these, I said.

God, that makes time and ruins it
And alters not, abiding God,
Changed with disease her body *sweet*,
The body of love wherein she abode.

Love is more *sweet* and comelier
Than a dove's throat strained out to sing.
All they spat out and cursed at her
And cast her forth for a base thing.

They cursed her, seeing how God had wrought
This curse to plague her, a curse of his.
Fools were they surely, seeing not
How *sweeter* than all *sweet* she is.

(1.33-56)

Répété huit fois en l'espace de vingt-quatre vers, l'adjectif apparaît comme épuisé par cette outrance. Fluctuant, multiple, sa signification devient visqueuse, jusqu'à apparaître comme stérile à la fin de la quatorzième strophe « *How sweeter than all sweet she is* », qui compare le mot à lui-même alors que sa signification a été usée jusqu'à la corde. À la trente-et-unième strophe, le terme réapparaît :

I took too much upon my love,
 Having for such mean service done
 Her beauty and all the ways thereof,
 Her face and all the *sweet* thereon.

(l.121-124)

Cette fois nominalisé, et appliqué au visage décomposé de la lépreuse décédée depuis six mois, le mot apparaît comme l'envers de lui-même, sa forme altérée, décomposée, défigurée. « *The Leper* » apparaît alors comme l'espace poétique d'une mise en crise du langage, que le poète façonne autour de la décomposition du personnage titulaire.

Le poème, qui fait corps avec la lépreuse (« *The Leper* »), voit son démantèlement final correspondre avec celui du personnage. De la même manière que la toile déchirée du portrait de Dorian Gray finit par révéler la véritable image, ravagée, du personnage défiguré, à la fin du roman, le poème lui-même vient porter les stigmates du mal qu'il décrit, l'écriture s'empoisonne elle-même jusqu'à travailler à sa propre extinction.

Dans ce hors-monde défini par la lèpre, le corps du poème lui-même finit par contracter les symptômes de la maladie. Cette dynamique et ce résultat final rappelle précisément ce que Pascal Aquien remarque à la fin du *Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde, l'intrigue se termine :

[s]ur du vide, sur le hors-monde, ou plutôt sur l'im-monde, ce que Lacan appelle « le réel », dans lequel on choisit lorsqu'on fait la traversée interdite, à l'instar de Dorian

lorsqu'il fend la toile de son couteau. Que reste-t-il de lui en effet ? Un corps décomposé, mieux encore une simple matière, un déchet.¹⁷²

Dans « The Leper », la « traversée interdite » évoquée par Aquien est multiple : la léproserie de fortune, qui constitue le passage à ce hors-monde, correspond à la transsubstantiation symbolique du corps en décomposition. Le corps malade devient progressivement objet de culte, le déchet devient sacré.

Les parties du corps, jadis objets symptomatiques de la fétichisation du clerc, deviennent, après le démantèlement lié à la maladie, l'objet d'un recadrage artificiel, ils redeviennent contenus (*tenus ensemble*) par l'écriture du religieux : « Six months, and I still sit and *hold* / In two cold palms her two cold feet » (l.101-102) : les pieds décomposés deviennent relique d'amour. À la manière d'un reliquaire baroque, le récit du clerc multiplie les ornements autour de ces parties du corps : le poème devient l'espace de conservation de ce corps décomposé qui ne se contient plus lui-même.

I.b.v : « Will not God do right ? », la lèpre et le problème de la théodicée.

Après la crise du corps et la crise du langage, Swinburne met également la foi en crise. Dans « The Leper » en effet, en célébrant le pouvoir morbide de la passion érotique aux dépens de l'amour de Dieu, Swinburne offre un écho à la « transvaluation des valeurs » exigée par la philosophie de Nietzsche¹⁷³. Bien que l'Anglais et l'Allemand n'aient *a priori* pas eu

¹⁷² Aquien, Pascal, op. cit.

¹⁷³ Schweizer, Bernard, *Hating God*, Oxford : Oxford University Press, 2010, p.92.

connaissance l'un de l'autre au moment de la parution de la première édition des *Poems and Ballads*, Marc Schweizer reconnaît la grande similitude du projet des deux auteurs :

Although hailing from opposing ends of the political spectrum, both intellectuals saw in Christianity a religion in decline and both advocated the extermination of God in order to infuse new vitality into the spiritual life of European culture.¹⁷⁴

Dans le poème, non seulement le type d'amour éprouvé par le clerc (*eros*) est-il incompatible avec l'amour religieux (*agapê*), il entre en vif contraste axiologique avec ce dernier. Plus encore, le Dieu décrit par Swinburne est seulement rempli de haine, et semble mépriser ses créatures. Le verbe « to hate » est répété trois fois dans le poème, et est toujours le fait de la figure divine :

I vex my head with thinking this.
Yea, though God always *hated* me,
And *hates* me now that I can kiss
Her eyes (...)

(1.14-17)

Dieu est même décrit comme étant à l'origine du mal qui accable la lépreuse. Le créateur est à l'origine de la décomposition, une décomposition ici destructrice et chaotique, qui ne laisse pas présager à une re-composition ou à une renaissance subséquentes :

They cursed her, seeing how God had wrought
This curse to plague her, a curse of his.
Fools were they surely, seeing not
How sweeter than all sweet she is.

(1.53-56)

¹⁷⁴ *ibid.*

La structure chiasmatisque du premier couplet insiste sur l'origine divine du mal de la lépreuse, accentué par la répétition de « curse », également à trois reprises (comme « hate », ainsi que nous l'avons souligné plus haut, créant une symétrie qui crée un écho parfait entre les deux éléments). La voix poétique accuse ici ceux qui répètent, qui suivent ce qui apparaît comme une malédiction divine sans en questionner l'origine. Ainsi que le remarque Bernard Schweizer, « Swinburne (...) condemns God for making the woman sick, and he calls fools those who believe that God acted righteously¹⁷⁵ ».

À mesure que le corps de la lépreuse et que le corps du poème s'amenuisent et se décomposent, la foi du clerc se désintègre un peu davantage. La strophe finale du poème met en place ce détachement final, qui se manifeste par une question (prolongeant encore la temporalité du poème qui demeure ainsi presque inachevé) :

I am grown blind with all these things:
It may be now she hath in sight
Some better knowledge; still there clings
The old question. Will not God do right?

(1.137-140)

Ainsi que le montre l'étude de l'intertexte biblique chez Swinburne effectué par Margot K. Louis et Sarah Glendon Lyons, le poème se construit autour d'une parodie du livre de Job¹⁷⁶. Comme Job, le clerc est une figure dont le châtement divin est la contraction de la lèpre. L'attitude contestataire de Job dans le livre éponyme a mené certains penseurs du dix-neuvième siècle à voir le livre de Job comme le plus sceptique du livre, à l'exemple de

¹⁷⁵ Schweizer, op. cit., p.94.

¹⁷⁶ « The speaker of 'The Leper' is a type of Job, who is associated with leprosy because Job 2:7 states that Satan smote him with boils (Job is venerated as the 'patron saint' of lepers), in Lyons, Sarah Glendon, *Algernon Swinburne and Walter Pater: Victorian Aestheticism, Doubt and Secularisation*, Londres : Routledge, 2015. p.69.

Heine¹⁷⁷. Cet aspect rebelle du personnage de Job est particulièrement mis en lumière dans les *Illustrations of the Book of Job* (1825), par William Blake, où celui-ci est décrit comme une figure qui questionne sans cesse la justice des décisions divines. Blake, ainsi que le souligne justement Lawrence Besserman, « réimagine Job en rebelle romantique » (« refashions Job of earlier tradition into a Romantic rebel »)^{178, 179}. Swinburne, familier du travail de Blake, élabore ce travail autour de la figure de Job pour questionner l'apparent problème de la théodicée, qui apparaît comme un frontispice final en conclusion de « The Leper » : « Will not God do right? ».

C'est la principale différence entre « The Leper » et « Porphyria's Lover », ainsi que le remarque à juste titre Sarah Glendon Lyons :

« The Leper » encourages us to understand male sexual perversion as a longing for ultimate knowledge, yet Swinburne renders unmistakable what is only insinuated by the final line of Browning's poem: the suggestion of an equivalence between the desire to fathom the relationship between sex and death via a woman's corpse and the desire to fathom the nature of God. Where in « Porphyria's Lover » a madman's strangulation of his lover seems to allegorise the reductiveness of skeptics who demand tangible evidence for the reality of God, « The Leper » grants moral heroism to its speaker's necrophilia, which is cast as a Promethean bid to sustain an ideal of romantic love in the face of a malignant God who afflicts his creatures with disease and death.¹⁸⁰

Dans son utilisation d'éléments bibliques et du vocabulaire religieux, Swinburne fait terminer son poème, longue et minutieuse élaboration autour de la décomposition et de son résultat, la disparition, sur une disparition supplémentaire — celle de la figure de Dieu (la question finale

¹⁷⁷ *ibid.*

¹⁷⁸ Besserman, Lawrence, « Job in Literature: Characters and Quotations », in Lawrence Boadt, ed., *The Book of Job: Why do the Innocents Suffer*, Londres : Lion, 1997, p.31-32.

¹⁷⁹ voir également Schweizer, *op. cit.*, p.93-95.

¹⁸⁰ Lyons, Sarah Glendon, *op. cit.*, p.66.

fait écho au « Nothing », premier mot de la première strophe¹⁸¹, et fait résonner au texte la présence de cette absence), que la structure du poème rend plus amoral encore que le clerc nécrophile. Celui-ci n'est plus que le produit d'un système dont la morale est intrinsèquement défectueuse, que Swinburne qualifie en ces termes : « the viler forms and more hideous outcomes of Christianity, its more brutal aspects and deadlier consequences¹⁸² ». Ainsi que le souligne Schweizer, l'art poétique de Swinburne donne à voir un mélange intéressant de trois des grands penseurs de l'époque. « (Swinburne) combines fervent misotheism with a hefty dose of leftist radicalism. It's the kind of poem that might have resulted from a hypothetical collaboration between Feuerbach, Proudhon, and Nietzsche¹⁸³ ». Le poète développe une réflexion intertextuelle sur la sur-moralisation de la maladie, et l'opprobre jeté aux malades sur un argument religieux. En ce sens, le texte de Swinburne est résolument ancré dans les questionnements philosophiques de la fin du dix-neuvième siècle. Comme souvent chez le poète, l'esthétique s'articule ici à un projet également politique et social.

Dans son exploration du christianisme et de ses contre-modèles, qui donneraient à voir une autre matérialisation du corps au texte, Swinburne a entre exploré le modèle de la tragédie grecque classique. Il rédige *Atalanta in Calydon*, qui donne à voir un paradigme radicalement différent, où le démembrement des corps et la possibilité d'une transcendance après la mort sont traités en filigrane tout au long de la pièce.

¹⁸¹ « Nothing is better, I well think,
Than love; the hidden well-water
Is not so delicate to drink:
This was well seen of me and her. » (l.1-4)

¹⁸² Extrait de la critique rédigée par Swinburne des *Poems* de Dante Gabriel Rossetti, publié dans la *Pall Mall Gazette* du 21 avril 1870 (p.7).

¹⁸³ Schweizer, op. cit., p. 93.

c. Atalanta in Calydon. Démembrements corporels et remembrements poétiques — vers une musique de la décomposition ?

Atalanta in Calydon est la première longue pièce en vers rédigée par Swinburne, en 1865, juste avant *Chastelard* et avant même la publication des *Poems and Ballads* l'année suivante. L'histoire d'Althéa, Méléagre et Atalante, comme le remarquent William R. Rutland et Cecil M. Bowra, est l'une des légendes les plus populaires de l'Antiquité, adaptée entre autres par Homère et Ovide¹⁸⁴. Se fondant sur le mythe, Sophocle et Euripide rédigent chacun une tragédie intitulée *Méléagre*. Eschyle, quant à lui, compose « Atalante », parvenue à l'époque moderne sous forme fragmentaire¹⁸⁵.

La tragédie se noue après qu'Enée, roi de Calydon et père de Méléagre, a offensé Artémis, déesse de la chasse, en sacrifiant à tous les dieux sauf elle. Althaea, reine de Calydon, se souvient d'un rêve prophétique qu'elle a fait avant la naissance de Méléagre, dans lequel les Parques lui promettent que son fils sera fort et fortuné, jusqu'à ce que le fer rouge qu'elles voient dans l'âtre au moment de la prophétie soit complètement consommé. Aussitôt réveillée de son rêve, Althaea se saisit du fer rouge et le dissimule. Devenu adulte, son fils Méléagre

¹⁸⁴ Voir Barr, Alan P., *The Irony of Swinburne's Atalanta in Calydon*, in *Victorian Poetry*, Volume 51, Number 1, printemps 2013, Charleston : West Virginia University Press, p. 1-13, p.1-2.

¹⁸⁵ Bowra, Cecil M., *The Romantic Imagination*, New York : Oxford University Press, 1961, p. 222-224.

acquiert une réputation héroïque après avoir accompagné Jason dans sa quête de la Toison d'or et repoussé plusieurs fois les armées ennemies. Ces armées, soulevées par Artémis en premier lieu, faisaient partie de la punition infligée à la famille royale de Calydon, et la victoire de cette dernière courrouce la déesse encore davantage. Excédée, Artémis envoie sur les terres du royaume une créature gigantesque qui prend les traits d'un sanglier sauvage qui ravage les cultures, saccage les forêts et décime la population. Pour le combattre, le roi Œnée rassemble tous les chefs de guerre grecs, parmi lesquels se trouve Atalante, fille de Iase d'Arcadie. La jeune vierge, disposant de la faveur d'Artémis, parvient à tuer le monstrueux animal. Méléagre, épris d'Atalante après son exploit, décide de lui présenter la dépouille de l'animal en gage de reconnaissance et d'affection. Exaspérés à l'idée qu'Atalante remporte tout le crédit de l'issue victorieuse la battue menée pour abattre l'animal, Toxée et Plexippe, frères d'Althaea et oncles de Méléagre, tentent de soustraire la dépouille à Atalante pour lui retirer le crédit de l'exploit. Mais c'est sans compter Méléagre qui leur livre combat jusqu'à les tuer un à un. Apprenant la nouvelle du décès de ses proches, et du crime commis par son fils, Althaea, se rappelant de la prophétie des Parques, se saisit du fer qu'elle avait dissimulé et le jette au feu pour punir Méléagre, qui succombe bientôt. Accablés, Œnée et Althaea périssent à leur tour, marquant la fin de la chasse et de la tragédie.

Le traitement de la tragédie par Swinburne se rapproche de l'esthétique de Sophocle, ainsi que le remarque Rutland : « *Atalanta in Calydon* is a symphony on the favorite theme of Greek tragedy—'Call no man happy while he lives' »¹⁸⁶. Cette maxime à la tonalité nihiliste illustre parfaitement le principe de désintégration qui préside à la dynamique de toute la pièce : l'intrigue s'articule comme un démantèlement progressif du vivant qui succombe aux rouages de la tragédie. Fidèle à la fois au style et à l'économie textuelle de Sophocle et d'Eschyle, Swinburne peint un tel tableau de façon « symphonique » pour reprendre le terme

¹⁸⁶ Rutland, William R., *Swinburne: A Nineteenth Century Hellene*, Oxford : Blackwell, 1931, p.172.

de Rutland évoqué ci-dessus, en élaborant une prosodie aux allures baroques, rhapsodique, fondée sur un système d'articulation d'éléments multiples, tant sur le plan textuel qu'intertextuel. Comme souvent chez Swinburne, dé-composition thématique, sur-composition prosodique et re-composition intertextuelle s'entrelacent.

Ainsi que le remarque Kenneth Haynes dans son livre intitulé *English Literature and Ancient Languages* : « [l]ike Shelley and like Hopkins, Swinburne found in Æschylus a language that can be used to express disintegration : fractured multiplicity in Shelley, abruption in Hopkins, and division in Swinburne »¹⁸⁷. Dans ce contexte particulier, il est intéressant de remarquer le parallélisme fait par Haynes entre *désintégration* et *division* chez Swinburne, deux concepts qui s'articulent et qui sous-tendent toute son écriture. Dans le cadre de notre étude, ce rapprochement est par ailleurs particulièrement intéressant en ce sens qu'il s'éloigne de l'assimilation faite quasi-automatiquement entre une esthétique de la désintégration et la décadence, dans le but de trouver d'autres sources qui puissent en expliquer les tenants et aboutissants.

En partant de la remarque de Haynes, nous allons tenter de comprendre en quoi *Atalanta* devient ainsi l'objet paradoxal issu de la reproduction d'un style, qui se caractérise lui-même par la désintégration. Dans ses thèmes comme dans sa prosodie, notre étude va montrer dans quelle mesure *Atalanta in Calydon* prend la forme d'une exploration poétique de la désintégration, qui se manifeste au texte de façon transversale et multiple, tant sur la forme que dans le fond.

L'origine du projet d'*Atalanta in Calydon* est duplice. Le travail de Swinburne se place d'une part dans un mouvement de reviviscence des formes grecques aux dix-neuvième siècle. On pense entre autres aux *Hellenics* de Landor, à la tonalité plus idyllique que dramatique, où encore au « Ulysses » de Tennyson, ainsi qu'à l'« Artemis Prologuizes » de Tennyson. Les

¹⁸⁷ Haynes, Kenneth, *English Literature and Ancient Languages*, New York : Oxford University Press, 2003, p.162.

trois poètes, à l’instar de Swinburne, explorent les formes grecques classiques avec pour projet de les naturaliser dans la langue anglaise. À travers sa formation littéraire à Eton et Oxford, Swinburne était lui-même coutumier de ces exercices de transposition et de traduction, auxquels tous les élèves devaient se soumettre tout au long de leur éducation¹⁸⁸. Ainsi que le remarque Alan Barr, le résultat de l’*Atalanta* est à la fois une reproduction fidèle et une œuvre à la portée résolument moderne :

The concerns and even the tone of his drama are consonant with those of the ancients; and the exuberance and sensual playfulness of his prosody and very likely the attitude he assigns to his Chorus (of Calydonian maidens) depart from the conventions of Greek tragedy.¹⁸⁹

Comme le souligne Barr, l’intérêt de Swinburne pour la forme classique n’est pas l’unique fin de son projet, et le poète ne se prive pas de donner à l’œuvre une dimension plus sensuelle, qui joue littéralement sur la perception sensorielle de celle-ci, et l’effet qu’elle a sur le lecteur. Il retravaille la forme classique pour y insuffler un niveau de lecture supplémentaire, qui se départit par sa légèreté du canon antique.

Afin de comprendre ce travail sur la dimension sensorielle du texte, nous évoquerons dans un premier temps la genèse musicale d’*Atalanta*. Nous nous intéresserons ensuite à la mise en tension entre vie et mort, qui conditionne le mouvement général de désintégration de la pièce, tant sur un plan thématique que prosodique. Dans un troisième temps, nous explorerons plus précisément la scène du massacre, où la désintégration des corps donne lieu à un morceau de bravoure poétique. Nous étudierons ensuite la poétique de l’*aftergrowth*, l’étape qui succède à cette décomposition physique. Pour clôturer notre étude, nous nous intéresserons aux nombreuses adaptations musicales de la pièce, en tentant de comprendre ce qu’elles reflètent

¹⁸⁸ Barr, Alan P., op. cit., p.1.

¹⁸⁹ *ibid.*

de la génèse de son écriture, et ce qu'elles dévoilent de la flexibilité de l'écriture dilatoire et de la structure respiratoire mise en place par Swinburne.

I.c.i. Prosodie et musique : la génèse d'*Atalanta in Calydon*.

En plus de son origine hellénique, Swinburne décrit le processus de rédaction d'« *Atalanta* » comme ayant été inspiré par la musique, et plus particulièrement les œuvres baroques d'Händel, dont Swinburne confesse l'effet sensoriel et l'empreinte sur sa propre imagination (l'influence d'Händel n'est sans doute pas étrangère à la dimension « symphonique » d'*Atalanta*, pour reprendre le terme de Rutland). Le 31 décembre 1863, il écrit une lettre à sa s ur Alice qui expose à celle-ci la génèse musicale de la pièce. Swinburne se remémore ainsi l'hiver pr c dent, passé sur l' le de Wight en compagnie de leur cousine Mary Gordon. C'est le moment où l'idée d'*Atalanta* germe dans son esprit :

My greatest pleasure just now is when M— — practises Händel on the organ; but I can hardly behave for delight at some of the choruses. I care hardly more than I ever did for any minor music; but that is an enjoyment which wants special language to describe it, being so unlike all others. It crams and crowds me with old and new verses, half-remembered and half-made [...] [U]nder their influence I have done some more of my *Atalanta* which will be among my great doings if it keeps up with its own last scenes throughout.¹⁹⁰

Le poète utilise une métaphore relevant de la prosodie afin de décrire les effets de la musique de Händel, comparant celle-ci aux vers d'un poème ou encore d'une tragédie grecque, faute d'un

¹⁹⁰ *Letters*, Volume 1, 52.

langage ou d'une terminologie plus appropriés pour la décrire. L'expérience sensorielle de la musique est décrite comme appartenant au règne du « plaisir » (« delight »), et le ressouvenir de celle-ci se construit comme la reviviscence perpétuelle, dynamique, active de l'expérience sensorielle initiale.

L'expérience sensorielle décrite par Swinburne se rapproche de la définition du pathétique au sens beethovénien, en cela que le récepteur de la musique se retrouve empli des émotions transmises involontairement par la musique. Plus encore chez le poète, cette expérience sensorielle est assimilée à une forme de transe (notons l'ambiguïté de l'expression « under the influence »), qui conditionne sa propre création.

Ainsi, toujours selon la description de Swinburne, dans un second mouvement de réappropriation du matériau musical, l'imagination devient ensuite active, en ce sens qu'elle est forcée de contourner et de remplir les intervalles laissées par le langage artistique : « it crams and crowds me with old and new verses, half-remembered and half-made ».

Le rythme de la musique, comme la prosodie de la littérature, demandent une participation totale de l'auditeur/lecteur, et l'expérience somatique de l'art est décrite comme le commencement absolu de la création artistique. La dimension inachevée d'un souvenir partiel, qui devient ensuite une impression, que l'imagination altère et refaçonne, voilà précisément ce qui permet à la création de se manifester, selon Swinburne. Cette création est par ailleurs ici détachée de l'idée romantique d'une création artistique qui serait connectée à l'histoire immédiate et aux problèmes de la société contemporaine à l'auteur, plutôt que dans une tradition formelle et thématique purement classique — c'est pourquoi sa critique du *Prometheus* de Shelley prend la forme d'une critique du mouvement romantique dans son acception la plus large : « Shelley's *Prometheus* is magnificent and un-Hellenic, spoilt too in my mind by the infusion of philanthropic doctrinaire views and "progress of the species" »¹⁹¹.

¹⁹¹ *Letters*, Volume 1, 73.

Aux yeux de Swinburne, l'influence des Lumières (« philanthropic doctrinaire views ») et des avancées scientifiques (« the progress of the species ») est définie comme limitante ; de même, le langage contemporain sont pour lui des erreurs parachroniques qui alourdissent, voire gâtent (« spoilt ») la pureté esthétique absolue du drame grec classique.

C'est dans ce jeu complexe de réception et de création que se construit *Atalanta in Calydon*, pièce qui se veut la première à être réellement fidèle au style et à la prosodie de la Grèce classique, et Swinburne met l'accent sur la dimension *pluri-genre* de l'œuvre, d'une manière qui puisse faire justice à la nature plurielle des œuvres antiques : « I think it is pure Greek, and the first poem of the sort in modern time, combining lyric and dramatic work on the old principle »¹⁹². De la même façon qu'avec la musique d'Händel, la composition se fonde sur son ressouvenir actif des pièces de Sophocle et d'Eschyle qu'il a lues (*Atalanta* et *Erechtheus* en sont des réécritures directes) couplé à leur refaçonnage et à leur réécriture dans la langue anglaise, paradigme et système linguistiques absolument différents du grec ancien. En ce sens, c'est une œuvre *cruciale* à bien des égards — elle croise les genres, les influences (Swinburne lisait la *Justine* de Sade au moment de la rédaction¹⁹³), et les re-traite de manière prismatique et dynamique en les réactivant dans une œuvre fondamentalement nouvelle et novatrice. Swinburne était bien conscient du contexte d'apparition de son œuvre, et des antécédents de tentatives de recréation fidèle d'une œuvre *authentiquement* grecque par des auteurs de l'époque moderne :

(...) And by what I gather from Lewes's life of Goethe, the *Iphigenia in Tauris* must be also impregnated with modern morals and feelings. As for Professor Arnold's *Merope*, the clothes are well enough, but where has the body gone? So I thought and still think the field was clear for me. ¹⁹⁴

¹⁹² *Letters*, Volume 1, 13, à Lady Trevelyan.

¹⁹³ *Letters*, Volume 1, 12.

¹⁹⁴ *Letters*, Volume 1, 13.

Atalanta in Calydon est une œuvre organique, vivante, qui doit sa croissance au ferment laissé par les œuvres parvenues depuis l'époque classique. Le travail de rédaction effectué par Swinburne correspond à une entreprise de déconnexion des valeurs et des thèmes hérités des époques ultérieures : il veut détacher son matériau de l'histoire littéraire immédiate. C'est cela qu'il reproche aux œuvres de Shelley et Goethe, par exemple, comme l'explique la lettre adressée à Paulina, Lady Trevelyan, en 1865. Il s'agit ici d'un travail de résurrection, de ré-incorporation d'un matériau ancien dans une langue moderne : Swinburne redonne littéralement corps au drame classique¹⁹⁵.

La corporéité du matériau poétique est bien au centre du projet de Swinburne, qui, poursuivant la liste de ses contre-modèles, évoque *Merope*, la tragédie de Matthew Arnold parue en 1858. Il reproche à celui-ci d'avoir composé une œuvre trop détachée du matériau classique original, au prix d'apparaître aux yeux du poète comme une coquille vide, comme un vêtement coupé dans une belle étoffe mais sans corps qui le sous-tende, le structure, l'anime, et le mette en mouvement : « the clothes are well enough, but where has the body gone? ». Conscient du risque de désincarnation (« the body gone ») qui est inhérent à une telle entreprise littéraire, Swinburne joue à escient sur cette physicalité du texte, et son empire sensoriel — il conçoit l'œuvre comme un espace vibratoire, dont l'harmonie générale se construit sur les intervalles, les vides, la respiration qui habite le corps du texte, qui se

¹⁹⁵ Dans la même lettre, destinée à Lady Trevelyan, Swinburne évoque son projet de composer un poème qui soit aussi grec que possible :
 « In spite of the funereal circumstances which I suspect have a little deepened the natural colours of Greek fatalism here and there, so as to have already incurred a charge of 'rebellious antagonism' and such like things, I never enjoyed anything more in my life than the composition of this poem [...] I think it is pure Greek, and the first poem of the sort in modern times. »

construit comme un édifice à l'équilibre fragile qui donne à un matériau *a priori* endormi l'apparence du vivant.

D'un point de vue prosodique, la première intervention du choryphée au tout début de l'œuvre plonge le lecteur dans un rythme effréné et multiple :

When the hounds of spring are on winter's traces,
The mother of months in meadow or plain
Fills the shadows and windy places
With lisp of leaves and ripple of rain;
And the brown bright nightingale amorous
Is half assuaged for Itylus,
For the Thracian ships and the foreign faces,
The tongueless vigil, and all the pain.

(l. 65-72)

Cette première ode chorale ouvre brillamment le propos de la pièce, dans un tourbillon rythmique irrésistible. Ainsi que le remarque Robin Fox, « it might as well be a drum; and with several drums playing cross rhythms »¹⁹⁶. Entamant un rythme à tambour battant, chaque vers est construit autour de quatre accents, mais il n'y en a pas deux qui suivent un schéma rythmique identique : anapestes, iambes et trochées s'entrecroisent, enrichis d'une variété d'allitérations, d'onomatopées (« lisp of leaves », « ripple of rain ») et de références mythologiques. Ainsi que le remarque Northrop Frye, « the rhythm goes with the sense of energy that the poem celebrates »¹⁹⁷, la prosodie logaédique et la sensation de frénésie qu'elle engendre viennent sous-tendre, alimenter et incarner le propos du texte.

¹⁹⁶ Fox, Robin, *The Tribal Imagination: Civilization and the Savage Mind*, Londres : Harvard University Press, 2011, p.245.

¹⁹⁷ Frye, Northrop, *The Secular Scripture and Other Writings on Critical Theory, 1976-1991* (éd. Joseph Adamson, Jean Wilson), Toronto : University of Toronto Press, 2006, p. 192.

Dans la même direction, D.W. Harding soutient que la variation rythmique, dans son imprévisibilité, provoque chez le lecteur une « stimulante surprise »¹⁹⁸, qui ajoute une dimension sensorielle, en opposition à une répétition rythmique attendue. L'imprévisibilité du rythme entre en contraste avec le schéma des rimes croisées, qui vient rehausser par contraste les multiples variations rythmiques. Avec ce travail sur le rythme et les onomatopées allitératives, Swinburne épouse la conception que le rythme donne corps au poème, en revendiquant la dimension résolument sensorielle de son écriture. Un tel pari est ambitieux et polarisant au dix-neuvième siècle, ainsi que le remarque D.W. Harding :

To speak of the pleasure given by variation, or the avoidance of the tedium that unchanging repetition of the same rhythmical pattern would produce, is implicitly to take an unfashionable point of view. It implies that the rhythmical pattern is providing satisfaction, with rather more satisfaction when variations refresh the metrical set and increase its complexity without obliterating it. It suggests a parallel with the pleasure we can get from a visual pattern, say on a dress fabric or a wall paper, or from a pattern in movement in a dance. And this of course comes perilously close to the conception of metre as a 'superadded attraction', which several generations of critics have anxiously avoided.¹⁹⁹

Plus qu'une simple valeur ajoutée stylistique, l'utilisation faite par le poète de ce rythme élaboré de manière virtuose²⁰⁰, ajoute un degré de naturel à la scansion, une illusion de naturel et de spontanéité, une source de vivacité pour ainsi dire sautillante (pour reprendre le terme de « spring » dans tous ses sens, ainsi qu'il est utilisé au premier vers de l'ode).

¹⁹⁸ « It would be wrong to say that in more competent verse we expect the regular repetition of a stress pattern [...]; we are in fact expecting variety, through without foreseeing its precise form », in Harding, D. W., *Words into Rhythm: English Speech Rhythm in Verse and Prose* Cambridge : Cambridge University Press, 2010, p.49.

¹⁹⁹ Ibid.

²⁰⁰ Frye, op. cit., p.153.

Du point de vue de la langue, Swinburne fait usage du grec ancien d'une manière tout ensemble fidèle aux sources qu'il convoque et absolument idiosyncratique — il plaque une *hellénicité* à la langue anglaise, ce qui a pour résultat une expérience sensorielle unique pour le lecteur. Ainsi que l'exprime une critique de la Saturday Review de mai 1865 :

The scholar [reading *Atalanta*] is struck, every few lines, by some phrase which he can fancy a direct translation from the Greek [...] The matter, although not really Greek in its essence, is thrown with great cleverness into a mould which almost beguiles us into forgetting the author, and imagining that we are listening to one of the contemporaries of Euripides who sought to copy the manner of Æschylus.²⁰¹

Par le biais de sa tension entre influences grecques et prosodie anglaise contemporaine, Swinburne crée avec *Atalanta* un paradigme de lecture absolument novateur dans le contexte de la littérature victorienne, que George Saintsbury définit en des termes radicaux, comme un véritable « renouveau de la prosodie anglaise » (« a renewal of English prosody »)²⁰².

Cette tension entre passé et présent, immatériel et matériel, décomposition et recomposition, servie par cette imprévisibilité du rythme, est explorée par le poète comme un fil rouge tout au long de la pièce, ainsi que l'illustre la seconde ode chorale, aujourd'hui peut-être plus célèbre que la pièce elle-même. Le chœur y est présenté, à la manière du drame classique, comme un ensemble prismatique, aérien, dégagé de toute dimension charnelle. Comme l'écrit T.S. Eliot dans son *Swinburne as Poet*, le langage d'*Atalanta in Calydon* est « effectif parce qu'il apparaît sous la forme d'une formidable déclaration, comme les déclarations que l'on fait en rêve » (« effective because it appears to be a tremendous statement, like statements made in

²⁰¹ Hyder C. K. (éd.), *Swinburne: The Critical Heritage*, Londres : Routledge , 1970, p. 10.

²⁰² Saintsbury George, *A History of English Prosody*, 2nd ed., Vol. 3, Londres : Macmillan, 1923, p.73.

our dreams »)²⁰³ : le choryphée est l'une des voix de cette dimension onirique, l'un des hérauts de cette réalité rêvée.

I.c.ii. Vie et mort : une mise en tension prosodique.

Cette oscillation entre réalité et rêve se manifeste à d'autres occasions tout au long de la pièce, particulièrement dans l'alternance entre action et odes chorales, qui donnent à voir l'intrigue de la tragédie ainsi qu'un méta-niveau, incarné par le choryphée et ses interventions. Ici comme dans les tragédies antiques, le chœur présente et encadre l'apparition et la disparition des personnages de la pièce. Il est intéressant de remarquer qu'au début de la pièce, dans le cadre de la présentation de Méléagre, fils du roi Œnée puni par Artémis, sa naissance et sa mort sont annoncées simultanément, sous la forme d'un futur prophétique. Le récit place la naissance et le décès sur le même plan temporel, et replace la vie du protagoniste dans une chronologie qui dépasse son existence, en la relativisant absolument. Cette réplique est particulièrement intéressante dans l'étude de la décomposition et du cycle de la vie dans l'œuvre de Swinburne, dans le sens où elle offre un riche condensé des processus explorés et exploités dans toute son œuvre poétique — la vie et la mort ne font qu'un, les deux pendants se mélangent et se confondent. La vie et la mort sont replacées ici dans une dimension qui les englobe toutes les deux, et qui les entremêle de façon inextricable :

Before the beginning of years

²⁰³ Eliot, T. S. *The Contemporary Reviews*, (éd. Jewel Spears Brooker), Cambridge : Cambridge University Press, 2004, p.208.

There came to the making of man
 Time, with a gift of tears,
 Grief, with a glass that ran;
 Pleasure, with pain for leaven:
 Summer, with flowers that fell;
 Remembrance fallen from heaven,
 And madness risen from hell;
 Strength without hands to smite,
 Love that endures for a breath,
 Night, the shadow of light,
 And life, the shadow of death.

(1.557-568)

Il est intéressant d'étudier ici les principes « positifs » et « négatifs » qui s'articulent et se confondent — les larmes deviennent ainsi un présent (« a gift of tears »). Prenons un moment pour commenter le quatrième vers de l'extrait, « pleasure, with pain for leaven ». Nous avons affaire ici à une association classique chez Swinburne : la douleur physique est perçue comme un exhausteur de plaisir, mieux encore, un véritable levain, un principe actif qui permet au plaisir de grandir. Au delà de la rime assez convenue avec « heaven », la mention du levain est particulièrement intéressante, en ce sens qu'il s'agit d'un ferment naturel, qui se forme de levures et de bactéries ambiantes — c'est une matière à la fois vivante et en décomposition. Dans chaque ode chorale, Swinburne met en place un rythme construit autour de quatre accents par vers, dont le dernier n'est pas réalisé à la scansion. La forme est proche du quatrain à quatre accents par vers et à rimes croisées, forme classique et centrale au canon de la langue anglaise²⁰⁴. Swinburne met en place un rythme familier et stable, qui invite le lecteur à prendre part à la réalité sensorielle du passage en lui faisant faire l'expérience de l'ode d'une manière légère, qui contraste avec la gravité des propos qu'il évoque. Ainsi que l'explique Orla Polten, le résultat est plaisant à la lecture, et véhicule malgré tout une grande ambiguïté :

²⁰⁴ On pense par exemple aux travaux de Derek Attridge sur la question, voir Culler, Jonathan, *Theory of the Lyric*, New York: Harvard University Press, 2015, p.150-152.

The rhyme and metre give the passage an irresistible catchiness, demonstrated by its many musical settings over the years. Swinburne's prosody transmutes the horror of the chorus' paraphrasable meaning into something palatable, its contradictions pleasurable.²⁰⁵

Raison et sens s'opposent et entrent ici en conflit — le lecteur est pris dans une expérience de lecture physique jouissive, alors que le texte parle ouvertement de mort et de destruction. En effet, selon les termes de Polten, la prosodie « transmue » bien ici l'horreur de la scène, et plus encore, la mort elle-même se transfigure en un principe positif dont le lecteur fait l'expérience somatique. La dynamique du poème se construit sur un décalage, accentué encore davantage dans l'extrait par la dimension très régulée et très prévisible du rythme. Cette différence prosodique entre en vif contraste avec la première ode chorale que nous avons étudiée plus haut, ce qui en accentue la régularité.

S'articulent dans les vers suivants les éléments d'un jeu de doubles négatifs, où la nuit est décrite comme l'ombre de la lumière, et, de manière plus intrigante, la vie dépeinte comme le pendant négatif de la mort. Ici, se met en place une dynamique intéressante de l'œuvre du poète — la mort est-elle dans l'art poétique de Swinburne le principe positif de la création ? Est-elle, selon le paradigme poétique swinburnien, l'élément de stabilité commun qui encadre la vie et transparaît en chaque instance de celle-ci, la réduisant ainsi à un long processus de décomposition, une lente progression inéluctable vers cet état de stabilité parfaite ?

La temporalité de la strophe s'étale à mesure que le choryphée s'exprime : le prétérit présent à la deuxième ligne (avec « there came »), récupéré par « glass that ran » au quatrième vers et « flowers that fell » au sixième vers, se transforme en un présent de l'indicatif (« love that

²⁰⁵ Polten, Orla, « Swinburne's Atalanta in Calydon: prosody as sublimation in Victorian 'Greek' tragedy », in *Classical Receptions Journal*, Vol 0. Iss. 0 (2016) Oxford: Oxford University Press, 1–19, p.3.

endures for a breath ») au dixième vers. Le chœur donne à voir une dimension où passé et présent s'auto-alimentent et se chevauchent sans véritable rupture.

Cette absence de rupture est explorée plus avant avec la métaphore filée de la matière fluide, qui commence au deuxième vers de l'ode avec l'image des larmes, reprise au vers suivant avec « a glass that ran ». Dans la strophe suivante, cette idée de fluidité est reprise de nouveau par l'image des larmes (« the falling of tears »), au deuxième vers :

And the high gods took in hand
 Fire, and the falling of tears,
 And a measure of sliding sand
 From under the feet of the years,
 And froth and drift of the sea;
 And dust of the labouring earth;
 And bodies of things to be
 In the houses of death and of birth;
 And wrought with weeping and laughter,
 And fashioned with loathing and love,
 With life before and after
 And death beneath and above,
 For a day and a night and a morrow,
 That his strength might endure for a span
 With travail and heavy sorrow,
 The holy spirit of man.

(1.326-341)

Ici, l'opposition entre mort et vie est exposée plus en détail : deux entités s'opposent, deux énergies contraires s'articulent. La « main » divine, apparente force ordonnatrice, est associée ici à une idée de contrôle et de technique : « the high gods took in hand », « wrought », « fashioned ». Elle façonne le corps et l'esprit de Méléagre, mais ne le fait pas *ex nihilo*, bien au contraire, cette formation est rendue possible grâce à la réarticulation d'éléments divers et variés, récoltés çà et là, tous caractérisés par leur fluidité (« falling of tears »), leur dimension incontrôlable (« sliding sand »), leur aspect éphémère (« froth ») leur nature déformée et altérée (« drift »), ou leur dimension quasi-immatérielle à travers la poussière (« dust »), qui

fait allusion à l'état des choses complètement décomposées. Il s'agit ici, dans la totalité des exemples cités, de formes organiques soit décomposées, soit dissoutes, soit désintégrées, qui sont constitutive de la formation de Méléagre en tant que corps contenu et vivant.

Swinburne met ici en avant un principe caractéristique de sa vision poétique du monde : la dégénération est la condition *sine qua non* de la régénération. L'expression « bodies of things to be » est particulièrement intéressante, en ce sens qu'elle nous donne à voir le *corps* humain comme un amalgame de ces choses pluri-élémentaires glanées çà et là. Dans ce sens, le *corps* peut ici se comprendre dans ses deux sens : le corps humain, et le corps comme un assemblage de multiples éléments. La mise au pluriel du terme (« bodies ») accentue encore davantage cette dernière dimension.

Notons ici l'importance de la potentialité telle qu'elle est décrite par le poète : la vie qui est sur le point d'apparaître se forme avec les reliquats des choses qui étaient présentes auparavant. Ces corps de choses potentielles, à travers la création de ce *vers l'être* poétique (« bodies of things to be ») ne sont que la réorganisation d'éléments épars arrangés au hasard par cette présence divine, fantomatique mais présente dans toutes les choses qu'elle infuse. Cette force panthéiste crée un être humain qui est décrit comme un corps céleste, lui-même constitué de cette myriade d'éléments hétérogènes.

Ce qu'il convient de remarquer ici, c'est non seulement que la dynamique de décomposition est celle qui préside au mouvement de l'existence, mais que c'est ce même principe qui permet la création et la régénération de la vie. Sans la décomposition des particules qui deviennent informes (poussière, sable, écume...) il est impossible de reformer une nouvelle entité vivante.

À l'issue de cette *re-genèse*, l'homme devient lui-même cette force divine qui le constitue, et il s'unit à elle, pour devenir lui-même un espace sacré, ce que Swinburne appelle « le saint esprit de l'homme » (« the holy spirit of man »). Il est intéressant ici de souligner le jeu

lexical développé par Swinburne autour des termes et des tournures de phrase bibliques (« the holy spirit », « for a day and a night and a morrow », qui rappelle la Génèse), et à la troisième strophe (« a time for labour and thought / A time to serve and to sin ») qui rappelle le jeu d'oppositions et de chiasmes qui caractérise l'Ecclésiaste (3:1-18, cité plus bas). On peut lire ici, avec le mordant et la plume swinburnienne habituels, une subversion d'un motif religieux — on peut imaginer qu'il lie ici l'Ecclésiaste à un principe de création plus mythologique, plus panthéiste, plus païen, qui le précède et le sous-tend fondamentalement.

La vie est décrite par le poète comme ce moment, voire cet instant de balance ultime entre deux instances de mort qui le génèrent avant de l'anéantir presque immédiatement. La concentration de toute la vie du personnage dans cette courte réplique de trois strophes prononcées par le choryphée illustre le projet de Swinburne d'une manière qui est radicalement différente de la temporalité extrêmement diffuse et diluée explorée dans les longs poèmes tels que « By the North Sea » ou « The Triumph of Life ». Ici, la mort se superpose ainsi à la vie, et les deux dimensions se chevauchent et se mélangent dans un même mouvement général. Le chœur donne à voir une version absolument condensée de la temporalité humaine : « with life before and after / And death beneath and above », comme compressée par un double étau, à la fois temporel et spatial, qui enserre l'homme de toute part. La troisième strophe de la seconde ode chorale continue cette complexe élaboration :

From the winds of the north and the south
 They gathered as unto strife;
 They breathed upon his mouth,
 They filled his body with life;
 Eyesight and speech they wrought
 For the veils of the soul therein,
 A time for labour and thought,
 A time to serve and to sin;
 They gave him light in his ways,
 And love, and a space for delight,
 And beauty and length of days,
 And night, and sleep in the night.
 His speech is a burning fire;

With his lips he travailleth,
 In his heart is a blind desire,
 In his eyes foreknowledge of death;
 He weaves, and is clothed with derision;
 Sows, and he shall not reap,
 His life is a watch or a vision
 Between a sleep and a sleep.

(1.342-361)

Le vent du premier vers fait directement allusion au « souffle » qui anime l'homme à la fin de la strophe précédente, et qui est réactivé au troisième vers. Comme les vents « emplissent » ici littéralement l'homme de vie (« they filled his body with life »), se dessine en filigrane une description du corps humain comme un espace creux, vibratoire, à l'instar du poème dramatique lui-même, comme nous en avons discuté plus haut.

La *physicalité* humaine est décrite comme celle d'un réceptacle (« a space for delight »). Si le corps humain est une béance spatiale, et son existence est un interstice temporel — une nouvelle fois dans cette strophe, s'articulent et confluent les trois temps grammaticaux, prétérit (« gathered », « breathed », « filled », « wrought », « gave ») qui progresse et se transmue en présent de l'indicatif (« is ») au vers 13, repris avec (« travailleth ») au vers suivant, puis au dix-huitième vers (avec « weaves », « is », et « sows »), qui déclenche à son tour la forme future (« shall not reap »), à valeur prophétique. Le choryphée peut se comprendre ici comme l'allégorie poétique de la vie humaine, en ce sens qu'elle est circonscrite dans le présent mais laisse transparaître les éléments du passé, et laisse présager, voire annonce ce qui se déroulera dans l'avenir.

Pour aller plus loin, intéressons-nous à présent aux deux derniers vers de la réplique du choryphée : « [h]is life is a watch or a vision / Between a sleep and a sleep ». La vie est décrite comme l'anomalie, comme l'espace de revers, de pliure entre les deux sommeils qui l'enserrent, l'état de mort qui la précède et la mort qui lui succède. Entre ces deux instances, la vie est décrite comme un moment de passivité, caractérisé par la vue, d'une part active

(« watch ») et d'autre part passive (« vision »). Le regard et la vision entrent ici en contraste, en ce sens que le premier est ancré dans la réalité, tandis que la seconde se manifeste dans l'esprit. Dans l'extrait, l'existence demeure condamnée à une forme de stérilité, exprimée par une métaphore démétrique. Les semailles sont possibles, mais les récoltes impossibles : « [s]ows, and he shall not reap » — l'homme est emprisonné dans une temporalité qui le dépasse, et ses efforts sont voués à l'échec, dans un mouvement de cyclicité qui rappelle le mythe de Déméter et Perséphone, dans lequel la déesse de la moisson est obligée de partager sa fille avec Hadès, dieu des Enfers. Contrainte à passer six mois sous terre (pendant lesquels sa mère Déméter stérilise la terre), la figure de Perséphone est l'explication mythologique du cycle infini des saisons. Cet éternel mouvement de répétition, et cette alternance entre stérilité et fertilité, rappellent le mouvement duplice décrit par le passage.

Ainsi, la première ode chorale annonce non seulement la mort de Méléagre avant même que l'intrigue se noue, mais le long processus de destruction et de désintégration qui caractérise la structure d'*Atalanta in Calydon* dans son intégralité. Pour David G. Riede, la chasse du sanglier, point d'orgue de la pièce, est « emblématique du déni du monde de la génération que l'amour entre Atalante et Méléagre représente »²⁰⁶, thème qui rappelle en transparence celui de la chasse courtoise des textes de la fin du Moyen-Âge. Si nous suivons cette logique, le déroulement de la chasse est une mise à l'œuvre d'un processus de dé-génération, lui-même métaphorique de la condition humaine telle qu'elle est exposée par le choryphée. Dans un article sur la notion d'unité dans la pièce, Richard Matthews emprunte un cheminement de pensée similaire, en arguant toutefois que la chasse symbolise avant tout une entreprise d'auto-destruction de l'homme. Selon lui, le sanglier est le symbole de la masculinité, et la chasse représente le conflit entre les deux sexes et leurs principes, qui voit la femme

²⁰⁶ "the hunting of the boar is ... emblematic of the denial of the world of generation that Atalanta and Meleager's love of her represents", in Riede, David G., *Swinburne: a Study in Romantic Mythmaking*, Charlottesville : University Press of Virginia, 1978, p.97.

victorieuse : l'issue de la battue et la mort du sanglier devient ainsi une métaphore de l'émasculatation :

The boar is obviously masculine, and it becomes the focus of the opposition of male and female principles. There is something self-destructive in the hunt, for the men are, in a sense, like Attis, killing their own symbol. (...) The killing of the boar becomes a kind of self-emasculation on the part of the male hunters.²⁰⁷

En se fondant sur les remarques de Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, dans leur ouvrage *la tragédie et le mythe dans la Grèce antique*, traduit en anglais par Janet Lloyd (« Greek hunting is a subject which has been relatively little explored. Yet it has a wide variety of representational meaning »)²⁰⁸, on peut arguer avec Adam Roberts²⁰⁹ que la chasse dans la tradition grecque classique joue un rôle essentiel dans la société, à la fois d'un point de vue religieux, martial, et politique²¹⁰. Comme le sacrifice religieux, la chasse a une vertu symboliquement purificatrice, et obéit au même principe général : « the logic seems to be: the greater the sacrifice, the greater the recompense »²¹¹. Les pertes humaines qui surviennent au moment de la battue font partie de la dimension mystique et sociale de l'épisode. Roberts expose la complexité du projet artistique de Swinburne :

²⁰⁷ Matthews, Richard, « Heart's Love and Heart's Division: The Quest for Unity in *Atalanta in Calydon* », in *Victorian Poetry*, 9, 1-2, printemps-été 1971, p. 35-48, p. 40.

²⁰⁸ Vernant, Jean-Pierre et Vidal-Naquet, Pierre *Tragedy and Myth in Ancient Greece*, trans. Janet Lloyd, Bristol : Harvester Press, 1981, p. 150.

²⁰⁹ Roberts, Adam, « Hunting and Sacrifice in Swinburne's *Atalanta in Calydon* and *Erechtheus* », in *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 31, N°4, Nineteenth Century, p. 757-771, p. 759.

²¹⁰ « First, there is a respectable pedigree in Greek literature of hunts which represent the forces of civilization conquering the wilderness, an important context for *Atalanta*. Secondly, the hunt is a representation of war, something of which Æschylus was very aware. And lastly, and perhaps most importantly, the hunt has a religious dimension. » in Roberts, op. cit., p 759.

²¹¹ Ibid.

We begin to see the appropriateness of Artemis's revenge on the impiety of Æneus, as well as the complexity of Swinburne's design. Artemis fashions a twofold attack on Calydon: she attacks the *polis* from the outside (with the boar), and undermines its unity from the inside (Meleager's love for Atalanta destroys the unity of the royal family). To achieve the first of these aims, she reverses the tendency of civilization: man has conquered wild beasts, so Artemis sends down a wild beast of exaggerated destructive power. In order to defeat this menace, the Calydonians have to display exaggerated powers of civilization, demonstrated by the gathering of an ordered army of hunters from all over Greece.²¹²

La punition d'Artémis sur Ænée est celle d'une confrontation forcée à la puissance irrépressible de la nature, qui prendrait la forme d'une dégénération de la civilisation. La *polis* est décrite comme une citadelle de civilisation dans un monde sauvage, un élément d'unité dans un univers hostile de séparation et de désintégration. Le sanglier représente cette forme extrême de puissance destructrice qui finira par avoir raison de la cohésion représentée par la société. Le mythe retravaillé par Swinburne se construit autour d'une dynamique complexe d'intégration/désintégration, et il est intéressant de remarquer ici l'accent mis par le poète sur la multiplicité des guerriers qui viennent de toute la Grèce afin de combattre le sanglier. Dans la *Bibliothèque* (I, 8, 2–3) d'Apollodore, les *Fables* (CLXXIII) d'Hygin et les *Métamorphoses* (VIII, 267–525) d'Ovide, la liste des héros présents varie, mais les trois versions s'accordent à mentionner Atalante, Thésée, Pélée, Télamon, Castor et Pollux, ainsi que Jason et de nombreux argonautes, parmi les plus célèbres. De manière métatextuelle, cette condensation de références mythologiques fait d'*Atalanta in Calydon* une sorte de méta-mythe qui s'élabore comme une compilation d'histoires intégrées dans une seule, ce qui contribue à accentuer le complexe double mouvement d'agrégation/désagrégation qui entoure la réécriture du mythe par Swinburne

²¹² Roberts, op. cit., p.760.

I.c.iii. Le massacre : désintégration de la société, désagrégation des corps.

La désintégration de la société est également illustrée dans *Atalanta in Calydon* par la désintégration du corps des protagonistes, qui, au contact de la force destructrice du sanglier envoyé par Artémis, sont déchiquetés et défigurés par l'animal. Comme le corps de Méléagre tel qu'il est décrit par le choryphée au début du texte, celui des guerriers est aussi décrit comme une entité amovible, détachable et redistribuable, constitué d'énergies et de fluides qui s'articulent de manière complexe. Intéressons-nous de manière plus précise à l'assaut sur le sanglier, qui illustre ce propos :

Then Peleus, with strong strain of hand and heart,
 Shot; but the sidelong arrow slid, and slew
 His comrade born and loving countryman,
 Under the left arm smitten, as he no less
 Poised a like arrow; and bright blood brake afoam,
 And falling, and weighed back by clamorous arms,
 Sharp rang the dead limbs of Eurytion.
 Then one shot happier; the Cadmean seer,
 Amphiarus; for his sacred shaft
 Pierced the red cirlet of one ravening eye
 Beneath the brute brows of the sanguine boar,
 Now bloodier from one slain; but he so galled
 Sprang straight, and rearing cried no lesser cry
 Than thunder and the roar of wintering streams
 That mix their own foam with the yellower sea;
 And as a tower that falls by fire in fight
 With ruin of walls and all its archery,
 And breaks the iron flower of war beneath,
 Crushing charred limbs and molten arms of men;
 So through crushed branches and the reddening brake
 Clamoured and crashed the fervour of his feet,
 And trampled, springing sideways from the tusk,
 Too tardy a moving mould of heavy strength,
 Ancaeus; and as flakes of weak-winged snow
 Break, all the hard thews of his heaving limbs
 Broke, and rent flesh fell every way, and blood
 Flew, and fierce fragments of no more a man.

Il convient tout d'abord de souligner la liste des guerriers mentionnés ici : Peleus (l.1), Eurytion (l.7), Amphiaraus (l.9), Ancaeus (l.24). L'énumération crée un effet d'empilement, de confusion, et finalement de démantèlement — la destruction des corps est concomitante au démembrement du groupe en tant qu'unité d'action face à la force monstrueuse du sanglier sanguinaire, dont tous les épithètes évoquent charognards et rapaces, et montrent une prédation aveugle et sanguinaire (« red circlet », « ravening eye » [l.10], « brute brows », « sanguine » [l.11]).

La scène est décrite par le poète comme un carnage, un moment de désorganisation et de chaos absolu. Aussi, les multiples guerriers finissent par s'entr'attaquer et s'entretuer, événement qui est souligné par la syntaxe du début du passage. Celle-ci est ainsi caractérisée par un enchaînement de rejets et de contre-rejets, qui repoussent la formulation du sens général de la première phrase (phrase qui s'étend sur six vers) : les verbes sont repoussés, les appositions s'accumulent, toutes les propositions de la phrase se suivent de manière désarticulée, pour culminer sur la mention des membres sans vie « dead limbs » du camarade de Pélée, Eurytion — la forme syntaxique fait écho au démantèlement physique de ce dernier. Cet empilement extrême n'est pas sans rappeler le style d'Eschyle, ainsi que le définit Kenneth Haynes : « the allegedly 'wholly modern' style of wild and prodigal heaping up of images, metaphors, and allusions describes Æschylus' style extremely well »²¹³. Il est intéressant de remarquer ici que ce qui est communément considéré chez le Victorien comme un élan de modernité, caractérisé par un empilement de clauses et la création subséquente d'un rythme haletant, est en réalité un élément présent dans le texte de la source primaire. Les multiples éléments du tissu intertextuel se recouvrent et s'entrelacent dans *Atalanta* ; le *moderne* et le *classique* se superposent et se télescopent dans une unité retrouvée.

²¹³ Haynes, Kenneth, op. cit., p.161.

Dans l'extrait, les actions se télescopent également : les coups se succèdent, les corps se démembrant, les membres se confondent, dans un flou sanguinolant. Les projections de sang qui résultent du coup porté par Pélée (« blood brake afoam » [1.5]), se joignent au sang provenant de la blessure du sanglier (« now bloodier from one slain » [1.12]), « he so galled / Sprang straight » [1.12-13]). L'idée de mélange des fluides est illustrée par l'image décrite aux vers 14 et 15, qui donne à voir des torrents dont l'écume se mélange en confluant vers la mer (« wintering streams / That mix their own foam with the yellower sea ») — notons par ailleurs ici que le terme « foam » reprend l'adverbe « afoam » du cinquième vers.

Le champ lexical du démantèlement est une nouvelle fois repris, amplifié et approfondi à partir du vers 16, qui illustre la décomposition des corps comme une tour qui succombe sous l'action des flammes, « as a tower that falls by fire in light / with ruin of walls and all its archery » (1.17), où « archery » peut se comprendre à la fois dans son sens littéral d'archerie, mais également, de manière figurée, comme l'ensemble des arcades qui forment la structure d'un bâtiment qui se délite dans l'incendie²¹⁴. La double interprétation possible du terme *archery* illustre l'emballement poétique du milieu de l'extrait, où culmine une forme de décomposition multiple qui s'incarne dans l'accumulation de métaphores aussi variées que non-abouties : « thunder », « yellower sea », « iron flower ». Les textures, les matières, les couleurs, toutes les données sensorielles se mélangent et se confondent, créant ainsi un paradigme somatique nouveau et novateur. Le lecteur est embarqué dans une forme d'abstraction poétique qui l'éloigne de la simple visualisation de la scène — il est confronté ici à une description irréprésentable, qui se dissout et se désintègre sous ses yeux comme les membres des protagonistes.

²¹⁴ Le terme résonne également avec la structure architecturale évoquée à la tête de la métaphore, que l'on pourrait rapprocher d'une métaphore plus large de la société, si l'on suit la logique de l'analyse d'Adam Roberts, met en œuvre ce mouvement de démantèlement qui habite le passage — la déstructuration de la grammaire fait écho aux métaphores de la déstructuration, qui font elles-mêmes écho au démembrement littéral des personnages.

Comme un écho à la tirade du chœur, les verbes et noms évoquant la fluidité se multiplient dans la première partie du passage : « slide » (1.2), « break afoam » (1.4), « falling » (1.5), « galled » (1.12), « sprang » (1.13), « streams » (1.14), « mix with » (1.16). Ils sont ensuite totalement remplacés dans la seconde moitié par un vocabulaire de la cassure et de la destruction, qui se manifeste par l'écrasement et la (con-)fusion : « crushing » (1.19), « charred » (1.19), « molten » (1.19), « crushed » (1.20), « crashed » (1.21), « trampled » (1.22) « springing », « mould of heavy strength » (1.23), « heaving » (1.25), « break » et « broke » (1.25-26), « rent » (1.26), « fragments » (1.27).

Ici, la destruction et la fluidité vont de pair, et illustrent le mouvement perpétuel de destruction et de refonte qui détermine la vie et la mort des entités mortelles. Swinburne donne à voir une vision matérialiste du monde où il n'existe pas de fin absolue : tout n'est que retour, refonte et répétition. Aussi, le poète met en œuvre un jeu de répétition complexe à travers la réplique, au cours de laquelle certains termes sont répétés avec une signification différente : « brake » (forme prétérite archaïque de « break »), est ainsi dupliqué en « brake » (au sens de « fougère »²¹⁵), qui devient lui-même « break » au vers 25; de manière similaire, « arms » au sens d'arme de combat (1.6) est dupliqué en « arms » (1.19) mentionné cette fois en tant que partie du corps. Les termes sont redistribués, enrichis d'un sens nouveau. À travers ce jeu lexical, Swinburne illustre l'idée que malgré l'aspect inéluctable de la mort, celle-ci amène simultanément un renouveau, une refonte formelle totale qui équivaut à une métamorphose plutôt qu'à une disparition. Les mots réapparaissent de manière cyclique, tantôt visibles, tantôt en creux et par suggestion, à la manière de l'orbite des planètes et du cycle des saisons, ainsi que nous l'avons évoqué plus haut avec le mythe de Perséphone.

Cette survivance de la matérialité en dépit de la mort et de l'absence renvoie à ce qu'Yisrael Levin considère comme l'un des aspects les plus saillants d'*Atalanta in Calydon* en tant que

représentation d'un « conflit entre spiritualité et matérialité » (« a conflict between spirituality and materiality »²¹⁶), et qui se manifeste entre autres dans les répliques du choryphée, qui verbalise lui-même la temporalité cyclique, pour ainsi dire orbitale, de l'existence :

From their high place in heaven, the gods watch the humans' 'bubbling bitterness of life and death' only to laugh at their suffering. However, despite their general carelessness toward human plight, the gods are aware that without their human worshipers they have no power; their greatest fear is that their followers may find alternative ways of understanding cosmic truths. In the context of the nineteenth-century, this means a material view that explains the complexity of the universe by resorting to "the secular sway / And terrene revolution of the sun". Or alternatively, a view that perceives the universe as a natural rather than a divine phenomenon. "Secular" could mean non-religious", but at the same time also introduces a scientific undertone to the Chorus's words. According to the Oxford English Dictionary, *secular* can be defined as 'changes in the orbits or the periods of revolution of the planets'. One such planet is, of course, the sun, whose revolution is essential for our understanding of cosmic processes.²¹⁷

L'analyse que Levin fournit du terme « secular » est ici particulièrement intéressante, en ce sens qu'elle illustre une nouvelle fois le double-sens mis en œuvre par la scène de massacre que nous venons d'étudier. En suivant et en poursuivant le raisonnement de Levin, on se rend alors compte que selon la vision spirituelle de Swinburne, cette dimension absolument séculaire renverse le rapport de pouvoir habituel entre les êtres humains et leur(s) divinité(s). Ce renversement est particulièrement visible au moment de la troisième ode chorale :

But up in heaven the high gods one by one
Lay hands upon the draught that quickeneth,
Fulfilled with all tears shed and all things done,
And stir with soft imperishable breath
The bubbling bitterness of life and death,
And hold it to our lips and laugh; but they
Preserve their lips from tasting night or day,
Lest they too change and sleep, the fates that spun,

²¹⁶ Levin, Yisrael, ed. *Swinburne's Apollo : Myth, Faith, and Victorian Spirituality*, Farnham : Ashgate, 2013, p.39.

²¹⁷ Ibid.

The lips that made us and the hands that slay;
 Lest all these change, and heaven bow down to none,
 Change and be subject to the secular sway
 And terrene revolution of the sun.
 Therefore they thrust it from them, putting time away.

(l. 1102-1114)

En dépit de son amertume, « bubbling bitterness of life and death », risible aux yeux des divinités immortelles, l'être mortel est décrit comme le creuset actif où se mélangent et s'agitent et pullulent (« bubbling ») vie et mort, à la manière d'un précipité chimique en ébullition (l'image chimique est par ailleurs annoncée au vers précédent avec « stir », qui évoque le mélange d'une potion). Par contraste, les dieux sont menacés d'extinction (« the lips that made us and the hands that slay », « lest all these change, and heaven bow down to none ») si les hommes trouvent une autre manière de percer les mystères de l'univers : « subject to a secular sway / and terrene revolution of the sun », avec le double-sens de « revolution ». Remarquons ici le parallélisme entre « secular » et « terrene revolution », avec le double-sens de « revolution » qui fait à la fois référence à l'orbite de la Terre autour de la référence, et a la possibilité d'une révolution axiologique de la croyance. Les dieux sont menacés par une matérialité qui transcenderait la spiritualité désincarnée et immatérielle, détachée de tout contact avec la dimension réelle de la vie — le remplacement par un « univers naturel » d'un « phénomène divin ». Le poète articule ici, à travers *Atalanta* et la mythologie grecque, une critique païenne du monothéisme et de la religion chrétienne en particulier : comment adhérer à l'existence d'un Dieu qui ne se manifeste pas ? Pourquoi le monde sensible devrait-il s'inféoder à l'invisible qui le contrôlerait²¹⁸ ?

²¹⁸ voir Levin, op. cit., p.40.

I.c.iv L'Aftergrowth, ou la division comme principe actif.

Ce désintérêt pour la divinité et la religion se retrouve chez deux des personnages centraux de la pièce — tout d'abord Althaea, mère de Méléagre, qui perd sa foi lorsque son messager lui apprend l'ampleur de la débâcle de la battue et de ses dommages collatéraux, et qu'elle apprend que son propre fils a accidentellement tué ses frères, Toxeus et Plexippe. Dans un mouvement semblable, juste avant sa mort, au moment de la dernière longue tirade de la pièce, Méléagre semble renoncer à sa foi et à sa croyance en une quelconque vie après la mort :

Pray thou thy days be long before thy death,
 And full of ease and kingdom; seeing in death
 There is no comfort and none aftergrowth,
 Nor shall one thence look up and see day's dawn
 Nor light upon the land whither I go.
 Live thou and take thy fill of days and die
 When thy day comes; and make not much of death
 Lest ere thy day thou reap an evil thing.

(l. 2200-2208)

Le terme « aftergrowth », littéralement « croissance après la mort », est intéressant en ce sens qu'il correspond à une tendance victorienne consistant à forger de nouveaux vocables composés pour tenter de traiter des manifestations *post-mortem*. Une grande partie de ces néologismes victoriens se construisent précisément à la manière d'« aftergrowth », autour du préfixe « after », ainsi que l'explique Robert Douglas-Fairhurst :

'After' attracted many linguist followers. 'Afterword' (first used in the sense of 'epilogue' in 1900) conveniently caps a century in which 'after-' had been further extended into medical 'after-care' (1854), 'after-death' (1899) as an alternative to 'afterlife', 'afterglow' (1873), 'after-image' (1874), (...) Wordsworth's 'after years' (*The Excursion*, 1814) and Swinburne's 'after-birth' (late-born children, 1871).

In each instance, the dash of ‘after-‘ plugs into or locks onto its suffix, as if in response to Coleridge’s call in the *Biographia Literaria* (1817) for the ‘beneficial after-effects of verbal precision’: ‘after-effects’ being the precise coinage here, in an argument for organic development which also brought forth ‘aftergrowth’.²¹⁹

Cette mode lexicale révèle l’obsession des auteurs victoriens pour ce qui suit la vie, comprise comme le passage sur terre. Cette vision est toutefois limitée, dans le sens où elle établit comme préalable que la vie et la mort sont absolument séparées, et que la mort survient nécessairement après la vie. Swinburne démantèle cette conception chrétienne tout au long d’*Atalanta in Calydon*, particulièrement comme nous l’avons vu plus haut dans la deuxième ode chorale, où la mort est décrite pas seulement comme un « après » temporel, mais comme une dimension qui tout ensemble précède, succède et infuse la réalité des vivants.

Ainsi, ce refus de croire à une quelconque forme de croissance après la mort entre en vif contraste avec l’annonce faite pendant le premier refrain choral, que nous avons étudié au début de notre analyse — en effet, le chœur, dans sa dimension à la fois omnisciente et presciente, annonce que le glas sonne dès le début de l’intrigue pour Méléagre, et que sa vie n’est qu’une parenthèse « entre un sommeil et un autre sommeil » (« between a sleep and a sleep »), une étape de l’orbite, du cycle infini duquel le vivant fait partie intégrante.

Telle est l’ironie tragique de Méléagre, qui, au seuil du trépas, ne parvient pas à saisir totalement la dynamique cyclique de l’existence et de la mort. Dans une forme d’ironie dramatique, sa réplique revêt la forme d’une ode païenne à Perséphone et Déméter (présentes encore une fois en filigrane dans le texte) et à leurs prérogatives agricoles : ce sont elles qui président aux semailles, à la croissance (« growth »), et aux récoltes (« reap »). Au début du discours de Méléagre, la mort est simplement assimilée au moment de la récolte (« lest ere thy

²¹⁹ Douglas-Fairhurst, Robert, *Victorian Afterlives: The Shaping of Influence in Nineteenth-century Literature*, Oxford : Oxford University Press, 2002, p.286.

day thou reap an evil thing »), mais la métaphore se tisse, l'image évolue et s'affine au fil de sa pensée :

Thou too, the bitter mother and mother-plague
 Of this my weary body — thou too, queen,
 The source and end, the sower and the scythe,
 The rain that ripens and the drought that slays,
 The sand that swallows and the spring that feeds,
 To make me and unmake me.

(l. 2209-2014)

La mère, à l'origine de la vie, devient elle-même l'élément de la décomposition (décomposition littérale avec l'image de la peste dans « mother-plague »). L'image agricole se duplique et se tord, la temporalité de l'existence s'aplatit et commence à s'apparenter à celle que le choryphée décrit au début de la pièce — la mère devient à la fois génitrice et génératrice de mort : « the source and end, the sower and the scythe / The rain that ripens and the drought that slays / The sand that swallows and the spring that feeds / That make me and unmake me » ; la vie de Méléagre est enserrée dans l'étau de cette interaction avec cette force qui se révèle autant destructrice que créatrice. L'article de la mort pour Méléagre équivaut à une prise de conscience mystique de sa propre condition : naissance et mort se subsument, au moment où il s'aperçoit qu'elles sont deux instances de la même force. Création et destruction viennent de la même main, et sont soumises au même mouvement général, ainsi qu'il l'exprime dans la suite de l'extrait, qui se transforme en absolution de sa mère : « but this death was mixed with all my life / Mine end with my beginning: and this law / This only, slays me, and not my mother at all » (l. 2238-2240). Prenons une vue plus cavalière par rapport à l'extrait, qui donne à voir un mouvement plus ample :

Althaea, since my father's ploughshare, drawn
 Through fatal seedland of a female field,

Furrowed thy body, whence a wheaten ear
 Strong from the sun and fragrant from the rains
 I sprang and cleft the closure of thy womb,
 Mother, I dying with unforgetful tongue
 Hail thee as holy and worship thee as just
 Who art unjust and unholy; and with my knees
 Would worship, but thy fire and subtlety,
 Dissundering them, devour me; for these limbs
 Are as light dust and crumbings from mine urn
 Before the fire has touched them; and my face
 As a dead leaf or dead foot's mark on snow,
 And all this body a broken barren tree
 That was so strong, and all this flower of life
 Disbranched and desecrated miserably,
 And minished all that god-like muscle and might
 And lesser than a man's: for all my veins
 Fail me, and all mine ashen life burns down.
 I would thou hadst let me live; but gods averse,
 But fortune, and the fiery feet of change,
 And time, these would not, these tread out my life,
 These and not thou; me too thou hast loved, and I
 Thee; but this death was mixed with all my life,
 Mine end with my beginning: and this law,
 This only, slays me, and not my mother at all.

(l. 2215-2240)

Ici, Méléagre décrit son propre corps comme à la fois humain et végétal avec l'image de l'épi de blé (« wheaten ear »), qui, avec le double-sens de « ear », fait référence à la fois à l'épi de blé et à la partie du corps. Swinburne fait appel à l'épi de blé en ce sens qu'il croît d'une manière semblable à l'humain qui grandit dans le ventre de sa mère après que celle-ci a été fécondée par le père (« since my father's ploughshare²²⁰ » [l.2215], « seedland », « female field » [l.2216]). Comme l'explique Yisrael Levin, toute l'imagerie agricole permet de formuler une forme de désacralisation du corps humain, dont la nature profonde est résolument terrestre :

Human conception and birth are nothing but natural processes similar to the sowing and sprouting of seeds. Like seeds, human beings are nourished by the sun and the

²²⁰ Remarquons ici la violence de l'image de la fécondation, accentuée par « ploughshare » et sa plosive initiale.

rain, and like seeds, there is nothing divine about them. We are born and we die as generations before us did and as they will continue to do after we are no longer here.²²¹

L'image agricole offre une multiple signification qui illustre la pensée esthétique et ontologique de Swinburne — la croissance naturelle, la dimension éphémère, la disparition, la désintégration, et finalement le renouvellement perpétuel. Après l'oreille, l'énumération des parties du corps du personnage continue, son corps est passé en revue de haut en bas dans les lignes suivantes : « tongue » (l. 2220), « knees » (l. 2222), « these limbs » (l. 2224) « foot » (l. 2227). Le corps est ici désarticulé, décomposé, élément par élément, et ce démantèlement préfigure et *acte* pour ainsi dire le moment de mort et la décomposition qui s'ensuit. Cette désarticulation préalable annonce la désintégration subséquente du corps du personnage, et il est intéressant de noter ici qu'il performe et verbalise lui-même cette désintégration, remplissant ainsi la prophétie du choryphée, telle qu'elle est annoncée au début de la pièce. Notons ici qu'au deuxième tiers de la pièce, au début du cinquième épisode exactement, au moment où comme son fils Méléagre elle réalise qu'elle est aux prises avec le mécanisme de la tragédie, Althaea verbalise et auto-performe sa propre décomposition, son propre démantèlement physique, qui met des termes physiques sur la malédiction qui la frappe :

ALTHAEA : Wert thou born fire, and shalt thou not devour?
 CHORUS : The fire thou madest, will it consume even thee?
 ALTHAEA : My dreams are fallen upon me; burn thou too.
 CHORUS : Not without God are visions born and die.
 ALTHAEA : The gods are many about me; I am one.
 CHORUS : She groans as men wrestling with heavier gods.
 ALTHAEA : They rend me, they divide me, they destroy.
 CHORUS : Or one labouring in travail of strange births.
 ALTHAEA : They are strong, they are strong; I am broken, and these prevail.
 CHORUS : The god is great against her; she will die.

(1.1500-1509)

²²¹ Levin, Yisrael, op. cit., p.42.

À l’instar de Méléagre dans la dernière scène de la pièce, le personnage d’Althaea est ici le témoin de sa propre décomposition ; celle-ci est déjà active dans le vivant, et le personnage à la fin de sa vie perd sa dimension contenue, la dimension *compacte* de son corps. Le corps jadis *un et indivisible* (dont l’intégrité et l’unité sont présentées de manière très économique et rhétoriquement puissante avec « I am one » au vers 1504) tombe littéralement en lambeaux. La structure du vers 1506 illustre syntaxiquement ce mouvement de désintégration, en divisant le vers lui-même en trois éléments : « They rend me, they divide me , they destroy ». La structure chiasmatisque des répliques d’Althaea montre que l’unité du corps est remplacée progressivement par sa ruine — « I am one » (l.1504) devient ainsi « I am broken » (l.1508) ; le corps par essence uni devient essentiellement morcelé, irrésistiblement décomposé. En apprenant que ses frères ont été tués par son propre fils, Althaea, divisée entre l’amour fraternel et l’amour filial, finit par incarner elle-même cette division.

Structurellement, il est intéressant de noter ici que les figures divines ensèrent l’échange de répliques entre Althaea et le chœur. Les dieux sont générateurs de mort, et à l’instar de celle-ci, leur pouvoir semble implacable — leur immatérialité (ils sont physiquement absents de la pièce, et comme la mort ils se dessinent en creux, par soustraction plutôt que par addition) et leur pouvoir se chevauchent ; les dieux comme les mort sont inattingibles pour les mortels, mais leur force infuse leur existence en tout point. Comme la description faite de la mort dans la seconde ode chorale que nous avons étudiée plus haut, la vie humaine est décrite par Swinburne comme cet espace interstitiel de cohérence/cohésion paradoxale dans un univers qui n’est mû que par la mort et le chaos — un chaos qui se subsume et se matérialise dans son absence au moment de la mort. Cette prise de conscience somatique et cette confrontation tragique s’opèrent dans le cinquième épisode en des termes shakespeariens, prononcés par Althaea : « Our time is come upon us: it is here » (v.1596), qui fait écho à la fameuse réplique

de Laërte dans la deuxième scène du cinquième acte d'Hamlet : « It is here, Hamlet. Hamlet, thou art slain »²²². La mort est présente de façon perlocutoire dans le texte, elle est activée et finalisée par le langage. La mort se manifeste dans sa présence dans l'instant, la tragédie se dénoue quand elle devient finalement présente au texte de façon littérale.

La division des corps devient le principe actif de la pièce, qui correspond à la matérialisation et à la réalisation de la tragédie. Elle se présente au corps du texte au moment de l'antépénultième intervention du choryphée, avant la tirade finale de Méléagre. Le choryphée y décrit la disparition progressive du corps du héros :

Thou wert helmsman and chief,
Wilt thou turn in an hour,
Thy limbs to the leaf,
Thy face to the flower,
Thy blood to the water, thy soul to the gods who divide and devour?

(1.2167-2071)

La fluidité du fer prophétique coulé par Althaea se retrouve dans les éléments de la description du corps de Méléagre, qui se voit désintégré et réduit à l'état liquide (« thy blood to the water ») : cette désintégration est conditionnée par la division et l'engloutissement : « divide and devour » (1.2171).

²²² Shakespeare, William, *Hamlet*, Acte V, scène 2, l. 302 « it is here, Hamlet. Hamlet, thou art slain ».

Dans la tirade de Méléagre²²³, un processus de désintégration similaire est entamé au vers 2224 avec « Dissundering », formé comme une version intensive de « sunder », à comprendre dans le même sens, avec l'adjonction du préfixe *dis-* qui imite le style de la tragédie grecque, qui multiplie les préfixes et suffixes²²⁴. Le corps, d'abord démembré, disparaît (« devour me », « as light did and crumblings from mine urn ») — notons par ailleurs ici l'incohérence de l'image commencée par Méléagre, qui réfute d'abord tout mouvement, toute animation *post-mortem*, alors que les cendres sont décrites comme n'étant pas contenues dans l'urne, mais bel et bien mouvantes. De même, à la ligne suivante, la mort est doublement décrite, dans deux images véhiculant une idée de mouvement, tout d'abord avec l'image classique de la feuille morte (« dead leaf »), métaphore par excellence de l'objet inanimé qui tombe, mais également une image plus étonnante, « dead foot's mark on snow » (l.2227), qui décrit l'empreinte de pas laissé dans la neige par un pied mort : le mort est ici décrit comme une entité mouvante, toujours en mesure d'interagir avec son environnement. Le corps humain n'existe plus en tant que tel, mais sa trace demeure, fantomatique, dupliquée en creux dans la neige.

²²³ Dissundering them, devour me; for these limbs
 Are as light dust and crumblings from mine urn
 Before the fire has touched them; and my face
 As a dead leaf or dead foot's mark on snow,
 And all this body a broken barren tree
 That was so strong, and all this flower of life
 Disbranched and desecrated miserably,
 And minished all that god-like muscle and might
 And lesser than a man's: for all my veins
 Fail me, and all mine ashen life burns down.
 I would thou hadst let me live; but gods averse,
 But fortune, and the fiery feet of change,
 And time, these would not, these tread out my life,
 These and not thou; me too thou hast loved, and I
 Thee; but this death was mixed with all my life;
 Mine end with my beginning: and this law,
 This only, slays me, and not my mother at all. (l. 2224-2240)

²²⁴ *Poems and Ballads, Atalanta in Calydon*, Londres : Penguin, op. cit., notes p.399.

Cette présence de l'absence, imprimée en creux dans la matière du réel, se retrouve au début de l'exode, au moment de l'échange lyrique entre le semi-chœur, Œnée, Méléagre et Atalante, dont la structure est constituée de strophes de cinq lignes rimant en *ababb*, et dont le schéma rythmique consiste en une série de quatre dimètres suivis d'un hexamètre dont le rythme oscille entre iambes et anapestes. Encore une fois ici Swinburne met en œuvre un rythme logaédique qui rappelle la technique d'Eschyle²²⁵ — un modèle que Swinburne adoptera derechef pour « Hertha », dont la rédaction commencera quelques mois plus tard. Dans la strophe qui court du vers 2027 au vers 2031, Méléagre à l'article de la mort décrit son propre corps comme un objet en fusion (à l'image du fer que sa mère a jeté dans les flammes pour que la prophétie des Parques se réalise), qui n'est plus contenu dans son enveloppe charnelle, mais plutôt en perpétuelle expansion. Il s'agit ici littéralement d'une refonte — principe biologique qui entre en opposition avec le déni d'une quelconque *aftergrowth* verbalisé par le personnage au moment de sa dernière tirade :

Let your hands meet
 Round the weight of my head;
 Lift ye my feet
 As the feet of the dead;
 For the flesh of my body is molten, the limbs of it molten as lead.

(l.2027-2031)

Comme le remarque Orla Polten, dans cette forme strophique, l'alternance entre les dimètres et l'hexamètre n'a pas chez Swinburne la même dimension de légèreté que l'on retrouve par exemple dans les vers ithyphaliques d'Euripide²²⁶. Au contraire ici, l'effet accompli est celui

²²⁵ *Poems and Ballads, Atalanta in Calydon*, op. cit., notes p.400.

²²⁶ Polten, Orla, op. cit., p.4 : « In Swinburne's stanza form, the alternation between the two-beat lines and the hexameter has a bitter irony. Swinburne's two-beat lines have none of the jauntiness of Euripides' ithyphallics, but instead hold a lingering sense of incompleteness ».

d'un rythme bancal, inachevé. Polten continue son analyse en montrant que ce choix rythmique entre en contraste avec le reste des interventions du chœur jusqu'à ce moment de la pièce :

At this point in *Atalanta*, all but one of the previous choruses have featured four beats per line, reflecting the predominance of four beats per line in the English song tradition as a whole. We therefore expect four beats. When the third and fourth beats do not come, we experience them instead as a silence, an awkward gap which begs to be filled with language but represents unspeakable pain.²²⁷

Le rythme fournit ici une manifestation sensorielle de l'issue tragique de la pièce : la prosodie se liquéfie et s'étiôle, le rythme construit tout au long de la pièce s'altère en un mouvement qui préfigure la fin toute proche de l'intrigue et l'exode.

De la même façon que la mort se manifeste à Méléagre comme l'expérience physique d'une absence (« [i]t is here »), bien palpable mais vide, le lecteur/spectateur fait ici l'expérience du vide, de la béance laissés par la désintégration du rythme, dont le matériau s'effrite et se désintègre comme la vie des personnages qui en font la performance. Le rythme subit le même démembrement que les personnages de la pièce, la béance prosodique devient douloureuse, et le lecteur en fait l'expérience somatique comme les protagonistes. Les « pieds » sont présents dans le texte (l.2229) mais les pieds poétiques se désintègrent (suivant ainsi la dynamique des pieds morts, aux accents non-réalisés, que nous avons évoqués plus haut). La métaphore se développe à travers les paroles exprimées par Atalante aux vers suivants :

I would that with feet
Unsaddled, unshod,
Overbold, overfleet,

²²⁷ Polten, Orla, *ibid.*

I had swum not nor trod
 From Arcadia to Calydon northward, a blast of the envy of God.

(1.2242-2246)

Il est intéressant de noter ici que les pieds sont décrits de manière négative, par des choses dont ils ne disposent pas, comme « dépourvus de sandales », avec la répétition du préfixe *un-* qui une nouvelle fois rappelle la multiplication des pronoms de la tragédie classique, tout en produisant une multiplication et une prolifération des accents toniques dans le texte anglais. Ils font écho à la ligne suivante aux formes superlatives (« *overbold, overfleet* ») qui contrebalancent de manière partielle et bancale le caractère hésitant du rythme et les éléments mentionnés au vers précédent. La structure de la réplique évoque une dimension autre que le réel. En effet, sur le plan syntaxique, les cinq vers se construisent autour d'une proposition grammaticale principale, un conditionnel passé, expression conventionnelle du regret, qui donne à voir une version alternative du réel, précisément une réalité autre qui se serait produite si la *vraie* réalité ne s'était pas produite. L'effet créé est celui d'un décalage entre les faits et la projection, et une confusion entre réel et irréel.

Dans *Atalanta*, la subtile désintégration du rythme tel qu'il est mis en œuvre au début de l'exode ainsi qu'à la toute fin de la pièce illustre l'annihilation de l'idée d'une transsubstantiation d'un *repos éternel* rendu possible par la mort. L'approche de celle-ci prend davantage l'apparence d'une zone de brouillard, voire de brouillage, où la matière du texte et de la prosodie viennent mimer et préfigurer la décomposition à venir du corps. De même, le désintérêt exprimé par les deux personnages d'Althaea et Méléagre à l'encontre de la spiritualité, ainsi que l'accent mis par Swinburne sur la pure phénoménologie de l'existence humaine, montrent que la pièce peut se comprendre comme une préfiguration de l'agnosie

nihiliste que le poète exprimera plus tard et de manière plus véhémement dans « A Nympholept »²²⁸. Ainsi que l'écrit Yisrael Levin :

All these poems serve, then, as stages in Swinburne's gradual forsaking of the very notion of spiritual life and its replacement with the perception of the universe as an essentially material phenomenon.²²⁹

Après la fin de la vie, pas de salut, pas de transsubstantiation divine, pas d'au-delà — au contraire, après la mort, il ne reste que la prochaine étape du cycle matériel de la vie, la décomposition préalable à une potentielle recomposition.

Cette absolue disparition des personnages, mise en œuvre par une désintégration du rythme, rappelle la critique formulée par T. S. Eliot au sujet de l'art de Swinburne : « if you take to pieces any verse of Swinburne, you find always that the object was not there — only the word »²³⁰. Si, aux yeux du moderniste, cette dimension de la poésie de Swinburne est assimilée à un manque de rigueur, ce flou tout caractéristique et cette désintégration toute swinburnienne sont précautionneusement élaborées par le poète, et méticuleusement incorporées dans son écriture. La fin d'*Atalanta* donne ainsi à voir une impossibilité de la figuration, qui s'amenuise sensoriellement au fur et à mesure de la désintégration du rythme et des images.

Cette mise en crise de la figuration se retrouve dans la réplique d'Althaea, qui s'adressant au choryphée, au moment de la réalisation de la prophétie, interroge :

O children, what is this ye see? your eyes
Are blinder than night's face at fall of moon.
That is my son, my flesh, my fruit of life,

²²⁸ Levin, Yisrael, op. cit. p.43.

²²⁹ ibid.

²³⁰ Eliot, T.S., *Swinburne As Poet*, op. cit., p.3.

My travail, and the year's weight of my womb,
 Meleager, a fire enkindled of mine hands
 And of mine hands extinguished, this is he.

(l.1891-1896)

Le chœur devient aveugle, plongé dans l'impossibilité d'une figuration qui correspond à une double extinction, tout d'abord lumineuse (« blinder than night's face at fall of moon [l. 1892]), puis sensorielle (« extinguished » [l.1896]). Ce que Swinburne met ici en œuvre n'est pas sans rappeler le propos des *Mémoires d'aveugle* de Jacques Derrida, qui cite les premières lignes du poème « Gong » de Rainer Maria Rilke :

Il faut fermer les yeux et renoncer à la bouche,
 Rester muet, aveugle, ébloui :
 L'espace tout ébranlé, qui nous touche
 Ne veut de notre être que l'ouïe.

Les aveugles rilkéens, comme le remarque Derrida²³¹, incarnent cette désintégration de la perception visuelle, et deviennent les véhicules de la condition poétique même²³². L'espace vibratoire « tout ébranlé » par cette déstabilisation de la vision, n'est pas sans rappeler l'imploration d'Althaea, qui appelle à un changement de perception, à un décalage : « Look, I am silent, speak your eyes for me » (l. 1885). Ce vers crée un chevauchement sensoriel entre vision et audition : Althaea se soumet à une perception visuelle qui n'est plus la sienne, et que seul le son est en mesure de médier. La musique, construite comme l'espace d'une béance vibratoire, ainsi le remarque Derrida, devient l'instrument servant à contrer le visuel, et à combler la béance laissée après sa désintégration.

²³¹ Derrida, Jacques, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris : Réunion des musées nationaux, 1990, p.45.

²³² *ibid.*

I.c.v. L'espace de la recomposition : *Atalanta* et ses adaptations.

Se construisant sur un jeu de références à la tragédie et à la musique romantique (particulièrement celle d'Händel), l'effet du texte swinburnien devient lui aussi l'espace vibratoire d'une dilation, entre re-composition d'un matériau pré-existant, et l'innovation de cette transcription des variations du rythme grec en anglais. Pièce « under the influence »²³³, *Atalanta in Calydon* se réalise sous l'influence de ces sources d'inspiration qui s'articulent et s'entrechoquent dans l'imagination du poète — *Atalanta* devient la transcription du *pathos* ressenti face aux œuvres qui la précèdent. Afin de clôturer et d'élargir cette analyse d'une œuvre à la genèse tant textuelle que musicale, il serait intéressant de l'aborder maintenant sur le plan performatif, et de considérer *Atalanta in Calydon* dans sa dimension non seulement lyrique mais également dramatique, en tant que matériau conçu pour être récité, joué, et mis en scène — lui-même adapté et adaptable à l'envi.

À l'instar de la tragédie grecque, équilibre parfait entre poésie lyrique et drame, *Atalanta in Calydon* est conçue par Swinburne comme un objet de nature résolument fluide, à la croisée des genres, se prêtant autant à la lecture qu'au spectacle. La pièce fut tout à l'origine créée dans l'extravagant Crystal Palace, dans le sud de Londres, puis au Scala Theatre (tous les deux disparus depuis) au cours de l'année 1906. La première mise en scène est signée Elsie Fogerty, qui interprète également le rôle d'Althaea dans la pièce. La pièce est rejouée en 1911 au Lyceum²³⁴. Plusieurs livrets musicaux sont composés pour accompagner la pièce à

²³³ Comme Swinburne la définit lui-même dans la lettre à Mary Gordon, mentionnée dans l'introduction de la section.

²³⁴ Wearing, J.P., *The London Stage 1900-1909: A Calendar of Productions, Performers, and Personnel*, New York : Rowman and Littlefield, 2014, p.301.

l'occasion de ses multiples créations : les plus connus sont ceux de Granville Bantock²³⁵ et celui de Muriel Elliot²³⁶, commandé et élaborée en collaboration avec Elsie Fogerty. La mise en scène de cette dernière est encensée par la critique, l'œuvre est qualifiée de résolument « vivante », « sensuelle », jamais « pédante » par le *Times*, qui salue entre autres le pouvoir quasi-magique des mots et du rythme de Swinburne²³⁷.

Dans le cas de la musique composée par Fogerty, il est intéressant de noter qu'en grande amatrice de Swinburne (elle a déjà participé à une mise en scène de *Lochrine*, dirigée par William Poël en 1899²³⁸), elle met un point d'honneur à créer le livret en suivant la même méthodologie que Swinburne — méticulosité historique et fidélité formelle au matériau originel (pour ce faire, elle étudie par exemple les danses chorales classiques au British Museum entre 1905 et 1906²³⁹) couplée à une grande liberté d'interprétation, dictée par le rythme organique de Swinburne et les contributions des chanteurs et des musiciens, combinaison qui engendre un sentiment d'« extase²⁴⁰ » général au sein de la distribution :

²³⁵ Randel, Don Michael, *The Harvard Biographical Dictionary of Music*, Cambridge, Londres : The Belknap Press of University of Harvard Press, 1996. p.46.

²³⁶ *ibid.*

²³⁷ Critique du *Times*, datée du 8 juin 1906 : « We look for poetry, and we find it; words that soar, that rush, that sting, that burn, a sustained eagle-flight in the eye of the sun, the perfect impassioned “form” that makes the search for “matter” mere pedantry. In seeing *Atalanta in Calydon* acted, we ask that beautiful figures shall give outline and solidity to our own imaginations of these people, and that beautiful voices shall make audible music of these magic words ».

²³⁸ Mentionné par Michael Craske dans son article sur 'The Hounds of Springs', l'air composé par Fogerty d'après la première ode chorale d'*Atalanta in Calydon* : https://verseandmusic.com/2016/12/23/the-hounds-of-spring/#_ftn2, consulté le 23 mars 2017. Le professeur de musicologie, membre de Queen Mary, University of London, partage sur son blog les adaptations musicales des textes de Swinburne, et apporte des analyses éclairantes de la dynamique musicale des œuvres poétiques et de leur multiples mises en musique.

²³⁹ Fogie, Marion Cole, *The Life of Elsie Fogerty, CBE*, Londres : Peter Davies, 1967, p. 34-35

²⁴⁰ Fogie, p.40.

The students spoke and shouted and reiterated the lines till the rhythms took fire and seemed to make a music of their own; and gradually Muriel composed the themes that expressed their meaning.²⁴¹

Il est intéressant de remarquer ici que le processus créatif mis en œuvre par Fogerty se fonde précisément sur le travail entrepris par Swinburne sur la méticuleuse dé-composition du rythme tel qu'elle est mise en œuvre au début de l'exode — l'œuvre écrite est une œuvre respiratoire, vibratoire, organique, non-compacte, qui laisse de l'espace à l'adaptation et à la performance physique. Ainsi que l'explique Michael Craske,

What is interesting is that the composition of Elliot's music was an organic process. It was born out of the repetition of Swinburne's words. The chorus, the actors in the named parts, and the composer worked together. They aimed at a unity of performance, it seems, where all the elements grew out from and were part of a whole.²⁴²

Cette flexibilité et immense adaptabilité du texte montre à quel point le souffle et le silence sont en réalité les principes créateurs de Swinburne, ainsi que le souligne Mallarmé dans ses remarques sur *Atalanta in Calydon* et *Erechtheus*, cité par Peter Nicholls. Pour le Français, c'est cette dualité qui préside à la dynamique des œuvres de Swinburne : « an inner music of echo and silence, of "strophe and antistrophe" »²⁴³. La décomposition et la désintégration offrent l'espace que l'imagination vient remplir et habiter, elle offre l'interstice nécessaire à la liberté d'interprétation et d'adaptation. À l'image du souvenir des *arie* de Händel, « half-remembered and half-made », qui informe et inspire la création d'*Atalanta*, Swinburne crée

²⁴¹ *ibid.*

²⁴² Craske, Michael, *The Hounds of Spring*, article disponible sur verseandmusic.com, consulté le 23/04/2017.

²⁴³ Nicholls, Peter, « Modernism and the limits of lyric », in *The Lyric Poem*, ed. Marion Thain, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p.182.

avec la pièce un matériau poétique en perpétuelle fusion, construit sur un équilibre subtil de lumière et d'ombres²⁴⁴, de plein et de vide, de composition et de décomposition, qui s'épousent et se nourrissent plutôt qu'elles ne s'affrontent. La forme, et la prosodie, subtilement dé-composées, deviennent redposables, re-composables à l'envi.

Pour réutiliser une expression employée par Swinburne à la fin de la scène du massacre qui survient au moment de la battue, et pour faire une référence directe au titre de ce travail de recherche, la pièce elle-même peut se comprendre comme un « moving mould ». *Mould* peut se comprendre de deux manières différentes en anglais; c'est tout d'abord le moule, le modèle formel qui définit la taille ou l'apparence d'un artefact²⁴⁵, mais également la moisissure, forme de vie fongique qui se répand sur la chair et la matière organique en décomposition²⁴⁶. Le double sens de l'expression, mis en lumière avec l'allitération en *m*, nous amène à nous intéresser sur sa vraie signification dans le texte. Précisément, les deux acceptions sont possibles en contexte — dans *Atalanta in Calydon*, la forme « mould » est conçue comme cet espace dilatoire qui croît parfois de manière libre et incontrôlée, en changeant de forme « mould », et ce de façon perpétuelle « moving ». *Atalanta in Calydon* est l'œuvre de la décomposition, et de la décomposition à l'œuvre.

²⁴⁴ Plus de précisions sur la symbolique apollinienne de cette période de l'œuvre de Swinburne se trouvent dans l'ouvrage de Y. Levin, particulièrement le deuxième chapitre, intitulé *Apollonian imagery in Swinburne's early poetry* (p.35-54).

²⁴⁵ Définition de l'Oxford English Dictionary :
Mould (1), n.: « A hollow container used to give shape to molten or hot liquid material when it cools and hardens ».

²⁴⁶ Définition de l'Oxford English Dictionary :
Mould (2), n.: « A furry growth of minute fungi occurring typically in moist warm conditions, especially on food or other organic matter. «

II. Étoilements. Redistributions organiques et autopoïèse

a. Noyades, anadyomènes : dissolutions corporelles et disparition de la voix poétique

Comme nous l'avons remarqué dans la section précédente, le travail poétique de Swinburne se construit souvent autour de la *fluidification* des limites du corps, qui, au fur et à mesure de sa décomposition, se voit redistribué et repositionné dans le monde qui l'entoure.

Le point de départ de cette section repose sur une remarque simple : de manière caractéristique, les *personae* poétiques de Swinburne sont dépeintes dans un état intermédiaire, dans cette dimension suspendue qui sépare la vie de la mort. Décomposés, défigurés, déchiquetés, transis, dissous, lépreux, les êtres humains décrits par Swinburne sont le plus souvent pris dans un état dynamique de *mortification*, pas nécessairement de disparition, mais de *redistribution atomique*. Chez le poète, nous allons le voir, le processus de décomposition correspond en effet souvent à l'étape non seulement d'une disparition, mais bien d'une reformation. Thématiquement, cette *morbide transformation* sous-tend de nombreux poèmes, depuis la première série des *Poems and Ballads* de 1866 jusqu'aux œuvres tardives. En outre, ce thème est littéralement mis en œuvre dans le matériau même de la poésie, et nous allons voir dans quelle mesure les nombreuses inventions prosodiques de Swinburne s'y articulent.

II.a.i. L'espace maritime, un « infini diminutif »

La mer est incontestablement l'un des éléments centraux de l'œuvre de Swinburne. Au sens large, comme chez bon nombre de ses contemporains (on pense bien sûr aux poèmes maritimes de Victor Hugo ou Charles Baudelaire), la grande étendue d'eau représente pour le poète l'espace de l'indomptable, de l'inhumain, de la perte de repères, mais aussi un espace de bien-être absolu, de plénitude et de joie intense. Le poète décrit en ses propres termes son amour pour l'espace maritime dans une lettre destinée au critique américain Edmund Clarence Stedman, rédigée en 1875 :

As for the sea, its salt must have been in my blood before I was born. I can remember no earlier enjoyment than being held up naked in my father's arms and brandished between his hands, then shot like a stone from a sling through the air, shouting and laughing with delight, head foremost into the coming wave. (...) I remember being afraid of other things but never of the sea. (*Letters*, 3:12)

La mer, bien qu'indomptable, n'est pas un espace générateur de peur aux yeux du poète, au contraire, son rapport à elle est naturel, et semble presque inné. La mer est définie par lui comme une dimension autant intérieure qu'extérieure, une force dont les fluides coulent autant dans son « sang » que dans les « vagues », sans apparente discontinuité. Comme l'écrit Laurence Binyon dans son introduction à l'édition des *Selected Poems* de 1939, « the elements, water, fire, wind (...) are his constant inspiration, not to mention the foundation of his reality »²⁴⁷. Plus qu'un simple thème, la nature et les éléments constituent pour Swinburne

²⁴⁷ Binyon, Laurence, éd., *Selected Poems by A. C. Swinburne*, London : Binyon, 1944, p. xvii.

un système propre, complexe, dont l'infinie mutabilité conditionnent et imprègnent l'art poétique de l'auteur. Les rouages et les fonctionnements naturels, dans leur temporalité qui dépasse celle de l'humanité, fascinent Swinburne depuis son enfance, et le poète trouve particulièrement dans l'espace maritime, en tant que sorte d'immatérialité matérialisée, une source d'inspiration sans cesse renouvelée. Les éléments sont la base de l'expérience somatique de l'art poétique swinburnien. La mer est tout d'abord présente chez Swinburne comme un espace de l'interaction physique, à travers par exemple l'activité de la natation, qui représente pour le poète une échappatoire vers une forme de transcendance des sens, de changement de paradigme physique radical. Ainsi que l'explique Rikky Rooksby :

His love of the sea is a key to his intellectual and psychological nature. For Swinburne the sea is being itself; the immersion of the swimmer a brief transcending of separateness and recovery of unity with the All.²⁴⁸

On pense ici au concept du *sentiment océanique* défini par Freud, et qui apparaît initialement dans sa correspondance avec Romain Rolland en 1927, après que ce dernier lui fasse part de « ce sentiment qu'[il] appellerait volontiers la sensation de l' 'éternité' »²⁴⁹. Trois ans plus tard, Freud explore et approfondit ce concept dans son *Malaise de la civilisation*, et le définit comme la manifestation d'un moi primaire qui englobe la totalité du monde sensible. Si, dans leur correspondance, Rolland voit dans ce *sentiment océanique* l'expression d'un sentiment inné de religiosité et de mysticisme, Freud y voit davantage une opposition à l'idée que c'est le Moi, dans son unité et dans sa nature contenue, qui caractérise l'expérience de notre propre spiritualité :

²⁴⁸ Rooksby, Rikky, « Swinburne Without Tears: A Guide to the Later Poetry », in *Victorian Poetry*, 26/4, décembre 1988, p.413–429, p. 418.

²⁴⁹ Freud, Sigmund, *Le malaise dans la culture* (1930), in *Œuvres complètes*, vol. XVIII, Paris : PUF, 1994, p. 249-251.

Normalement, rien n'est pour nous plus assuré que le sentiment de notre soi, de notre Moi propre. Ce Moi nous apparaît autonome, unitaire, bien démarqué de tout le reste »²⁵⁰.

Le sentiment océanique représente une mise en crise de cette limitation du Moi, qui devient plus fluide, puisqu'il s'inscrit dans cette dimension *sub specie æternitatis*, comme faisant partie d'un tout *illimitable* qui le recouvre et l'incorpore. Comme l'explique Liliane Abensour, cette tension vers l'illimité représenté par la dimension océanique est autant régrédiente que progrédiente, et peut se comprendre comme une fortification de de la présence du Moi au monde :

La sensation océanique, sauf à la considérer, dans le cas de la psychose, comme attraction désorganisatrice ou destructrice vers l'illimité, se situe, par excès de conscience du temps et de la finitude, dans une temporalité particulière, celle non pas du hors-temps, mais du suspens momentané du temps, ou encore d'une temporalité en expansion tournée vers l'avenir d'une création.²⁵¹

Cette idée d'un mouvement duplice, celui d'une désintégration dans l'illimité qui constitue en même temps un mouvement vers « l'avenir d'une création », est un outil précieux pour comprendre l'importance du motif de l'océan chez Swinburne. Ainsi que s'interroge Liliane Abensour, « la création artistique, la poésie surtout, ne participent-elles pas d'une culture de l'océanique, de la volonté d'un ordre différent du monde ?²⁵² ». C'est particulièrement vrai

²⁵⁰ Freud, op. cit., p.251.

²⁵¹ Abensour, Liliane, « L'attraction vers l'illimité : sensation océanique, psychose et temporalité », in *Revue française de psychanalyse*, 2007/4 (Vol. 71), Paris : Presses Universitaires de France, p. 1061-1076, p. 1060.

²⁵² Abensour, op. cit., p.1062.

dans la poésie de Swinburne, où la *création* poétique s'articule souvent à une *désintégration* préalable.

Le poète, qui passa ses étés d'enfance et de jeunesse sur l'île de Wight, considère que l'espace maritime donne à voir un idéal proche de celui donné par l'art dans sa dimension absolue : « the highest, deepest, most precious and serious pleasure to be got out of life »²⁵³. À ce plaisir esthétique et spirituel intense s'articule, comme souvent dans l'œuvre du poète, une déconstruction progressive des sens, qui définit graduellement cette marine rêvée comme un espace de l'insensible — mieux encore, de l'*insensibilisation*, en ce sens qu'il s'agit toujours d'un processus. La mer est chez Swinburne l'espace duplice d'une augmentation puis d'une réduction sensorielles. Cette déconstruction sensorielle s'articule d'ailleurs presque toujours à une forme de dé-composition physique — l'expérience somatique s'altère à mesure que le corps se délite.

Lorsque les *Fleurs du Mal* paraît en 1862 en Angleterre, Swinburne en rédige critique très favorable. Ainsi qu'il l'exprimera au moment de sa seule allocution publique au sujet de Baudelaire²⁵⁴, pendant un dîner de charité au Royal Literary Fund en mai 1866, « Baudelaire, one of the most exquisite, most delicate, most perfect poets of the century »²⁵⁵. L'un des points communs les plus puissants entre l'œuvre du Français et de l'Anglais, c'est sans doute une fascination commune pour la mer. Afin de mieux comprendre le traitement de cette image par Swinburne, commençons par brièvement analyser son usage dans l'œuvre de Baudelaire.

Dans *Mon cœur mis à nu : journal intime* (publié à titre posthume en 1887), Charles Baudelaire tente de comprendre la fascination qu'exerce la mer sur son esprit. Il se pose la

²⁵³ Hyder, Clyde K., *Swinburne as Critic*, Londres, Boston : The Routledge Critics Series, 1972, p.8.

²⁵⁴ Si l'on exclut sa critique parue dans le *Spectator* du 6 septembre 1862.

²⁵⁵ Voir Guyaux, André, *Baudelaire: un demi-siècle de lecture des Fleurs du mal, 1855-1905*, Paris: PUPS, 2007, p.1064.

question en ces termes, qui ne sont pas dissemblables à ceux de Freud :

Pourquoi le spectacle de la mer est-il si infiniment et si éternellement agréable ? Parce que la mer offre à la fois l'idée de l'immensité et du mouvement. Six ou sept lieues représentent pour l'homme le rayon de l'infini. Voilà un infini diminutif. Qu'importe s'il suffit à suggérer l'idée de l'infini total ?²⁵⁶

Pour lui, la mer peut ainsi se comprendre comme une représentation de l'infini rendue saisissable à l'esprit humain, une forme de dépaysement paradigmatique, qui permet à l'esprit de saisir une dimension qui autrement dépasserait sa perception. Comme l'analysera par la suite Jean-Paul Sartre :

Brillante, inaccessible et froide, avec ce mouvement pur et comme immatériel, ces formes qui se succèdent, ce changement sans rien qui change et parfois, cette transparence, elle offre la meilleure image de l'esprit, c'est l'esprit.²⁵⁷

Cette double définition de la mer comme pur espace de l'esprit et « infini diminutif » fait écho à celle qu'en fait Swinburne lui-même. Après avoir critiqué et admiré l'œuvre du poète français, le poète anglais développe de son côté cette idée d'ordre géographique, pour y ajouter une dimension temporelle. Selon l'idée que la poésie lyrique donne forme à l'informe, Swinburne circonscrit cet espace infini (infini en ce sens qu'il dépasse les dimensions perceptibles par les cinq sens) et en fait un espace de l'*immutable mutation*. Ainsi, l'image de la fluctuation marine, selon la tradition analogique, évolue chez Swinburne en celle d'une dimension suspendue, absolument fixe.

Dans le matériau poétique à proprement parler, cette construction symbolique se manifeste par un travail sur l'organisation des strophes, qui s'articule autour d'une dilution de la

²⁵⁶ Baudelaire, Charles, *Mon Cœur mis à nu* (1887), fragment n° 55, in *Œuvres complètes*, éd. Cl. Pichois, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, t. 1., p.696.

²⁵⁷ Sartre, Jean-Paul, *Baudelaire* (1947), Paris : Folio-Essais, 1988, p.48.

temporalité dans cette dimension symboliquement maritime, qui décrit une extinction progressive des sens et une dissolution des corps. L'espace de la mer est défini comme une zone de battement, où toutes les dimensions semblent se croiser et se confondre. La matière est sujette à la force irrépressible de l'élément aquatique.

Du point de vue de l'intertextualité — une dimension si importante pour comprendre l'œuvre poétique de Swinburne — la mer se place souvent dans un système de référence à la fois sapphique et orphique. Nous allons ici examiner dans quelle mesure la mer joue un rôle similaire dans les deux traditions poétiques. Dans un des couplets les plus célèbres d'« Anactoria », la mer est bien décrite dans son infinie vibration à la force plastique : « The immeasurable tremor of all the sea / Memories shall mix and metaphors of me » (l.213-214). L'espace maritime est celui du mélange (« mix »), de l'illimitable et de l'incommensurable (« immeasurable »), mais aussi d'une forme de textualité, qui apparaît avec le terme « metaphors ». Si l'on repense au *sentiment océanique* de Freud, qui le décrit une inclusion du Moi dans une dimension qui le dépasse, ces deux vers en donnent l'illustration poétique parfaite, le « me » de la fin du second vers se retrouve ainsi en filigrane, comme incorporé dans d'autres mots du couplet : « metaphors », « immeasurable » et « memories » — le Moi sensoriel est redistribué, désintégré et réintégré dans ces éléments variés que la dimension maritime regroupe et reforme.

C'est l'espace qui redéfinit la perception de la réalité, et sa possible confusion avec l'objet textuel : les « souvenirs », expérience somatique internalisée, se mélangent avec les métaphores, produit intellectuel (et par dérivation textuels). Comme un écho à la géographie de Lesbos, l'espace poétique construit par Swinburne devient ici insulaire, la mer venant symboliquement forclure cet espace à la toute fin du poème. Réalisation poétique du suicide

de Sappho qui se jette du haut de la falaise, la mer vient engloutir le poème comme elle engloutit le corps de la poétesse :

Alas, that neither moon nor snow nor dew
 Nor all cold things can purge me wholly through,
 Assuage me nor allay me nor appease,
 Till supreme sleep shall bring me bloodless ease;
 Till time wax faint in all his periods;
 Till fate undo the bondage of the gods,
 And lay, to slake and satiate me all through,
 Lotus and Lethe on my lips like dew,
 And shed around and over and under me
 Thick darkness and the insuperable sea.

(1.295-304)

Les éléments ayant trait à l'élément aquatique sont accumulés « moon nor snow nor dew » avant de culminer avec « insuperable sea » à la toute fin. La mer incarne ce gonflement où tout s'engouffre. L'inflation de la mer elle-même finit par lui faire revêtir une nouvelle forme — « insuperable » n'est autre qu'une forme rallongée du mot « sea », intercalé d'autres lettres. Après son suicide, le corps de Sappho ne devient qu'un avec l'immensité de la mer, et elle se dissout en elle comme le mot « sea » dans « insuperable ». La mer s'infuse du corps de ceux qui y meurent et son énergie en est comme renouvelée. Un exemple de nature similaire se trouve dans « The Triumph of Time », où la mer est une nouvelle fois apparentée à un cimetière vivant, un espace de mort qui devient par le même mouvement un espace paradoxal de vie. La scène d'ouverture du poème donne à voir le naufrage d'un navire sur le rivage, dont la vue provoque chez la voix poétique un monologue interne sur la condition humaine, qui ressemble à la condition d'un marin naufragé. La mer est décrite comme cet espace résolument autre et insaisissable, une figure à la fois maternelle et destructrice :

Fair mother, fed with the lives of men,
 Thou art subtle and cruel of heart, men say.

Thou hast taken, and shalt not render again;
 Thou art full of thy dead, and cold as they.
 But death is the worst that comes of thee;
 Thou art fed with our dead, O mother, O sea,
 But when hast thou fed on our hearts? or when,
 Having given us love, hast thou taken away?

(1.289-296)

Le personnage de la mer/mère (le jeu de mots si évident pour des yeux francophones ne pouvait pas être inconnu de Swinburne) apparaît comme un *Janus bifrons* absolu — mère tout ensemble nourricière et meurtrière, elle se nourrit de la vie (« fed with the lives of men ») pour faire naître la mort (« death is the worst that comes of thee »). Les corps humains sont mentionnés ici comme faisant de plus en plus partie de l'espace maritime, et le processus de leur décomposition est présent dans le corps du texte — « lives of men » devient « thy dead » puis « our dead » — soulignant un glissement certain vers la perte. L'engloutissement (« fed », répété deux fois, aux vers 289 et 294) s'achève dans un ressac final « given us love » / « taken away ». La mer incarne donc cet espace ambigu, dont la force créatrice et destructrice sont aussi puissantes l'une que l'autre. Avant la lettre, Swinburne répond à la question que Gerard Manley Hopkins posera en 1875 dans « The Wreck of the Deutschland » : « Is the shipwreck then a harvest ?²⁵⁸ » (1.248). Swinburne répond à l'affirmative, en capturant ce double-mouvement paradoxal entre vie et mort, que la mer articule.

Ainsi, la mer est non seulement présentée comme une puissance ambiguë de création et de destruction, mais également comme une énergie de redistribution atomique et de changement de paradigme sensoriel, ainsi que le montre la septième strophe du poème :

I have put my days and dreams out of mind,
 Days that are over, dreams that are done.

²⁵⁸ Hopkins, Gerard Manley, « The Wreck of the Deutschland ».

Though we seek life through, we shall surely find
 There is none of them clear to us now, not one.
 But clear are these things; the grass and the sand,
 Where, sure as the eyes reach, ever at hand,
 With lips wide open and face burnt blind,
 The strong sea-daisies feast on the sun.

(1.49-56)

Cette septième strophe met en œuvre une défiguration du sujet humain, comme on le voit avec l'exemple du visage brûlé : « face burnt blind » (1.55). Ce visage ainsi défiguré est privé de sa perception sensorielle et active habituelle, et est réduit à une entité passive (« lips wide open ») qui ne reçoit que par béance — une perception qu'on pourrait qualifier de végétale. On pense ici à la définition de « croissance végétale » faite par John Beer, qu'il applique entre autres à l'écriture de Coleridge ou Wordsworth, et qu'il décrit comme un rapport de passivité par rapport aux éléments du monde, qui contribue à la croissance physique comme à la création littéraire²⁵⁹. Exploré par Beer, mais aussi par M. H. Abrams avant lui, qui fait remonter cette idée de croissance passive à Edward Young et à son ouvrage intitulé *Conjectures on Original Composition*, publié en 1759 :

A striking aspect of Young's essay is his persistent, if unsystematic, way of alluding to the invisible architectonics of original invention in metaphors of vegetable growth. The mind of genius 'is a fertile and pleasant field' of which '*Originals* are the fairest flowers'. 'Nothing *Original* can rise, nothing immortal, can ripen, in any other sun', but that 'of our own genius'. 'An evocation of vegetable fruits depends on rain, air and sun; an evocation of the fruits of genius no less depends on externals'.²⁶⁰

²⁵⁹ Voir également l'application de l'idée « vegetable growth » sur les poèmes de Coleridge, cf Beer, John, *Romantic Influences: Contemporary — Victorian — Modern*, Londres : Palgrave MacMillan, 2016, p. 27.

²⁶⁰ Abrams, Meyer Howard, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford : Oxford University Press, 1958, p. 197-208, p.199.

Cette dimension végétale constitutive à la création poétique²⁶¹ offre un outil intéressant dans la compréhension de la dynamique qui régit « The Triumph of Time ». Plus encore qu'une croissance végétale, le sujet sensoriel du poème subit une transformation végétale, qui se met en place tout au long du poème. Le sujet humain disparaît syntaxiquement à la fin de la strophe pour être comme transfiguré en « sea daisies » (littéralement des « marguerites de mer », en réalité une sorte d'anémone de mer — à noter ici que les marguerites de mer, qui ne sont pas en réalité des marguerites, mais donne à voir l'incarnation maritime d'un concept terrestre, comme une vision en miroir) qui sont définies par leur rapport de bonheur sensoriel et de symbiose hédoniste avec la nature (« feast on the sun »), en dépit de la scène de destruction et de ruine présentée par le naufrage au début du poème. La transformation se poursuit aux vers suivants :

Mother of loves that are swift to fade,
 Mother of mutable winds and hours.
 A barren mother, a mother-maid,
 Cold and clean as her faint salt flowers.
 I would we twain were even as she,
 Lost in the night and the light of the sea,
 Where faint sounds falter and wan beams wade,
 Break, and are broken, and shed into showers.

(1.65-72)

Dans cette neuvième strophe, le sujet continue son étoilement sensoriel. Cette « mère des amours » devient le décor d'une transfiguration synesthétique de chaque chose qui résulte en une plus grande fluidité entre les cinq sens : « faint sounds » and « wan beams » « shed into showers ». La fin de cette strophe se construit autour d'un jeu lexical sur le sens de « shed

²⁶¹ La mise en regard de la croissance végétale et de l'élément maritime nous fait une nouvelle fois penser à l'interrogation de la voix poétique dans « The Wreck of the Deutschland », de G. M. Hopkins, qui articule l'image du naufrage à celle d'une moisson.

into » qui peut évoquer aussi bien les précipitations qu'une mutation, une mûe. Ce double-entendre fait par ailleurs un écho direct au « mutable » du deuxième vers.

D'un point de vue phonétique, cette diffraction des sens autour de l'eau, matérialisée en une forme encore différente (« showers »), se manifeste par la diffraction des sons même. Chaque son consonantique est ainsi dupliqué, comme bifurqué. Le son *m* se multiplie ainsi aux vers 2 et 3 : « mother », « mutable » (1.2), et « mother-maid » (1.3). À partir du quatrième vers, le motif s'accélère, et sa trame se dédouble encore. On voit ainsi dans ce même vers une répétition de la consonne *c* (réalisé en phonème /k/) avec « cold » et « clean », mais aussi le *f* avec « faint (...) flowers ». Au vers suivant c'est le *w* qui est repris : « would we twain were ». Au vers suivant, le *f* et le *w* sont répétés derechef : « faint », « falter », « wan », « wade ». Au septième et dernière vers de la strophe, ce sont les séquences *br* et *sh* qui sont dupliquées à leur tour : « break » et sa variante « broken »; « shed », « showers ».

Avec ce jeu phonétique autour de l'inflexion et de la mise en écho, Swinburne met en avant une spatialité entre les éléments de sa description. Les mots s'altèrent et se contaminent, le lecteur assiste à leur dérive, à leur métamorphose progressive qui préfigure la transfiguration finale. Ainsi, ce jeu de reflet culmine avec la transsubstantiation et la dissolution finale, qui achève et parfait le jeu d'allitérations.

Ce jeu de transsubstantiation liquide et de dissolution est repris à la vingt-sixième strophe du poème, où il décrit la transformation que subira son corps après la mort, « sure to dissolve and destroy me all through²⁶²». Encore une fois, la destruction et l'altération du corps se font ici

²⁶² Where the dead red leaves of the years lie rotten,
The cold old crimes and the deeds thrown by,
The misconceived and the misbegotten,
I would find a sin to do ere I die,
Sure to dissolve and destroy me all through,
That would set you higher in heaven, serve you
And leave you happy, when clean forgotten,
As a dead man out of mind, am I. (strophe 26)

par le biais de la liquidation, dont l'aspect absolu est mis en évidence par l'utilisation de l'adverbe « through » à la rime, tout comme nous l'avons montré plus haut avec « Anactoria » et la tournure « purge me wholly through » (1.296). D'un point de vue grammatical, le « through » fonctionne ici comme une particule adverbiale, dont la valeur sémantique est identique dans les deux exemples cités. Les trois tournures verbales « dissolve through », « destroy through » et « purge through » ne sont pas des *phrasal verbs* en tant que tels, mais sont bien des constructions aspectuelles composées. Les trois verbes (« dissolve », « destroy » et « purge ») renvoient ici à une idée de changement : « dissolve » par changement d'état, « destroy » par anéantissement de ce qui correspond à l'objet direct (« me »), « purge » par sélection de certaines propriétés dont l'on va se débarrasser (à la différence de « destroy », « purge » a ici une valeur qualitative — l'objet dissout par purgation est ainsi purifié d'une partie de sa composition tout en conservant une partie assainie). La particule adverbiale « through » se caractérise ici par une valeur notionnelle qui s'inscrit dans une perspective spécifique. Les contextes d'occurrence de « through » font toujours état d'une conception du référent comme un *intérieur fermé* et représenté de manière multidimensionnelle. Dans la valeur spatiale, « through » permet d'exprimer la progression vers et l'atteinte d'un point par rapport à un autre, avec l'idée de la traversée d'un domaine conceptualisé comme un *intérieur*. Dans les valeurs aspectuelles, comme c'est le cas dans nos trois exemples avec « dissolve someone through », « destroy someone through », ou « purge someone through », la particule « through » sert à construire un point de vue aspectuel qui renforce la notion de télélicité (point final/terminal inhérent à un procès) associée aux procès décrits par les unités sèmes verbaux « dissolve », « destroy » et « purge » — la valeur sémantique dégagée se déduit comme une destruction ou comme une purge intégrale grâce au parcours et à l'achèvement de ce parcours qu'implique « through ». On constate d'ailleurs ici la grande compatibilité avec une détermination en « all » et « wholly », adverbes marqueurs de parcours

qui renforcent la dimension de complétude associée aux procès verbaux. Pour conclure sur la question de la schématisation de « through » dans ce contexte, on constate que son utilisation dans une perspective aspectuelle implique que le procès soit marqué par un début et par une fin (un *point terminal* qu'on appelle également *valeur télélique*). Comme ici il s'agit de structures transitives directes, le point final du procès est nécessairement orienté sur l'objet direct, accompagné d'un changement d'état induit tant par le sens des verbes que par la structure elle-même. Le « through » décrit la valeur aspectuelle de ce progrès vers le point télélique de son accomplissement total. Ici, le « through » altère la forme verbale pour souligner que le processus ne sera achevé qu'au prix d'une redistribution moléculaire totale. La purgation, la destruction, sont achevées grammaticalement par la présence de cette occurrence de « through ».

L'opération de dissolution intégrale mentionnée par Swinburne, ici construite comme un processus total, est particulièrement intéressante, si l'on se réfère à sa signification scientifique, la dissolution se définissant comme une « opération par laquelle les parties d'un corps solide sont séparées les unes des autres par un fluide avec lequel elles se combinent²⁶³ ». Ce processus chimique est défini comme une altération de la matière par le liquide — le fluide engendre la décomposition du corps solide, qui devient lui-même fluide.

Ce changement d'état et de matérialité préfigure le retour final à la mer/mère mis en œuvre dans le « Triumph of Time », qui réapparaît explicitement à la trentième strophe. Prenons un instant pour considérer la structure et la dynamique complexes des strophes 31 à 33 :

I will go back to the great sweet mother,
 Mother and lover of men, the sea.
 I will go down to her, I and none other,
 Close with her, kiss her and mix her with me;
 Cling to her, strive with her, hold her fast:
 O fair white mother, in days long past

²⁶³ Trésor de la langue française, première définition du mot « dissolution ».

Born without sister, born without brother,
Set free my soul as thy soul is free.

O fair green-girdled mother of mine,
Sea, that art clothed with the sun and the rain,
Thy sweet hard kisses are strong like wine,
Thy large embraces are keen like pain.
Save me and hide me with all thy waves,
Find me one grave of thy thousand graves,
Those pure cold populous graves of thine
Wrought without hand in a world without stain.

I shall sleep, and move with the moving ships,
Change as the winds change, veer in the tide;
My lips will feast on the foam of thy lips,
I shall rise with thy rising, with thee subside;
Sleep, and not know if she be, if she were,
Filled full with life to the eyes and hair,
As a rose is fulfilled to the roseleaf tips
With splendid summer and perfume and pride.

(1.257-280)

Intéressons-nous d'abord à l'idée de retour à une dimension *gestationnelle* qui survient au moment de la mort, et qui enclenche la dissolution moléculaire évoquée par le poète quelques strophes plus haut. La mer-mère, en tant que force tout ensemble maternelle et mortifère, entoure symboliquement la totalité de ce qui précède et ce qui succède à la vie terrestre. Cet absolu envers maritime s'atteint au prix d'un double mouvement, un retour (« I will go back », strophe 30, l.1) et une catabase quasi-orphique (« I will go down », strophe 30, l.3). Ce moment de mort est un moment d'unisson, ainsi que le montre la mise à la rime de « sea » avec « me » dans la même strophe. Le jeu de miroir commencé au début du poème culmine ici avec la mise-ensemble de ces deux éléments qui entrent en symbiose — la voix poétique et la mer, qui se mélangent et se confondent, « mix her with me ». La tournure chiasmatique du dernier vers (« set free my soul as thy soul is free ») vient développer ce motif une nouvelle fois, en reprenant à une troisième reprise la rime débutée avec « me » and « sea ».

La strophe 31 met en œuvre une humanisation de la mer, qui coïncide précisément avec la déshumanisation de la voix poétique — dans le sens où le poète perd sa qualité d'être humain vivant. Ainsi, la mer est décrite comme portant des vêtements (« clothes »), dont un corset (« girdle »). L'agrandissement de la mer est accentuée par la réduction, la dissolution du personnage poétique. Intéressant de noter toutefois que l'humanisation de l'espace maritime est imparfaite — cela se remarque particulièrement avec le dernier vers, qui établit que ce personnage symbolique n'a pas de main « wrought without hand ». La transformation évoquée ici est double, et s'établit comme un processus en cours plutôt qu'achevé. La mutation est perpétuelle, la mer est elle-même en mutation. Celle que Swinburne définit comme l'espace même de la déshumanisation semble devenir de plus en plus humaine au fur et à mesure que les morts s'y empilent et s'y décomposent (« Those pure cold populous graves of thine »).

Cette idée de double mouvement est reprise au début de la strophe suivante, où la voix poétique est décrite comme étant prise dans un état de mort qui enclenche un mouvement paradoxal de flottaison et de mutation qu'il est impossible de canaliser « I shall sleep, and move with the moving ships / Change as the winds change, veer in the tide ». La répétition de « move » avec sa variante adjectivale « moving » et celle de « change » au vers suivant, montre que si le personnage se dissout, ce n'est pas qu'il disparaît purement et simplement, mais que son énergie va se redistribuer dans quelque chose de plus grand. Il s'agit ici de ce que j'appellerai une *décomposition-dedans*, en ce sens que la décomposition devient vite une redistribution. Le corps inanimé suit l'énergie des courants, des bateaux, des marées — après l'évocation au début du vers du sommeil, état végétatif et statique par excellence, cette idée de repos est contrebalancée par un champ lexical de qui accumule les allusions faites au mouvement (« move », « moving », « ships », « change », « winds », « change », « veer », « tide »), que le vers suivant renforce encore davantage : « I shall rise with thy rising, with

thee subside ». Il convient de noter ici que les formes progressives en *-ing* viennent ajouter une dimension supplémentaire de mouvement à des verbes qui le décrivent déjà — le corps dans son sommeil éternel est pris dans une dynamique dont il est impossible de s'échapper, une dynamique quasi-cosmique de redistribution atomique rendue possible par l'élément eau, dans une image qui n'est pas sans rappeler l'Ophélie de John Everett Millais, dérivant au fil de l'eau au milieu des fleurs et des feuillages.

Comme nous venons de le montrer avec les exemples mentionnés ci-dessus, on se rend compte que sous la plume de Swinburne, la mer est bien un monde flottant, en dissolution et en refonte permanentes. La seule réalité certaine de cette dimension somatique, c'est précisément son impermanence.

II.a.ii. « Les Noyades » : le corps dissolu.

En une variation sur le même thème, dans « Les Noyades », l'espace maritime est décrit comme un espace d'harmonie paradoxale dans la mort. Le poème fait écho à un épisode historique de la Terreur, où Jean-Baptiste Carrier, un des hommes forts de la jeune République, ordonna la mort de milliers de personnes suspectées de complot. Ces « coupables » sont tantôt fusillés, tantôt ligotés et jetés vivants dans la Loire, à hauteur de Nantes, dans ce que Carrier surnomme « la baignoire nationale », ainsi que l'expose clairement Swinburne, avec une littéralité surprenante :

Carrier came down to the Loire and slew
Till all the ways and the waves waxed red:

Bound and drowned, slaying two by two,
Maidens and young men, naked and wed.

(1.9-12)

La voix poétique prend ici les traits d'un jeune amant sacrifié, noyé dans la Loire avec sa jeune épouse. Les deux sujets sont passifs, et le personnage féminin est pratiquement physiquement absent du poème : aucune description physique n'est faite, aucune contextualisation n'est fournie, aucune identité n'est déclinée, ce sont des sujets qui dès l'ouverture du poème apparaissent comme désincarnés, des figures poétiques plutôt que des personnages. Si l'eau du fleuve est associée avec le moment de la mort, l'eau de la mer quant à elle correspond à un moment de réunion du corps des amants, un moment presque de retrouvailles :

For the Loire would have driven us down to the sea,
And the sea would have pitched us from shoal to shoal;
And I should have held you, and you held me,
As flesh holds flesh, and the soul the soul.

Could I change you, help you to love me, sweet,
Could I give you the love that would sweeten death,
We should yield, go down, locked hands and feet,
Die, drown together, and breath catch breath.

(1.69-76)

La mer devient un sujet grammaticalement agentif, qui se saisit des deux corps les redispoker à sa guise : « the sea would have pitched²⁶⁴ us from shoal to shoal ». À partir de la troisième strophe avant la fin du poème, les corps se décomposent dans le texte. Ce moment de bascule instaure une division, une duplication des motifs « shoal to shoal », « flesh holds flesh », « breath catch breath » avec la culmination du « the soul the soul », où l'élision verbale

²⁶⁴ Notons ici le double sens du terme « pitch », qui signifie « lancer », « tanguer », mais se comprend également dans un sens musical, celui de « poser une tonalité », « placer sa voix ». Ce double sens nous rappelle le projet musical sous-jacent de Swinburne.

permet une tautologie phonétique qui évoque l'écho — lui même une forme de duplication, de décomposition du son. Effet d'écho qui symbolisait déjà dans le mythe antique la manifestation poignante de l'immatériel.

À cette dimension d'immatériel s'ajoute la construction grammaticale de la strophe, qui débute sur une tournure irréaliste, avec le « would » qui la construit au mode conditionnel. Ici, l'espace maritime semble réinstaller la vie dans ces deux corps morts désormais liés, et prolonge leur existence et leurs sensations après la mort. Les deux strophes s'achèvent sur une dématérialisation des deux corps — en « âme » puis finalement en « souffle ». Ici, la mer est différente de celle du « Triumph of Time », même si elle dépend une fois encore du domaine de la mort, elle est décrite comme l'endroit ultime de l'union des deux personnages, qui les rapproche et les berce tout en les abîmant davantage « and the sea would have pitched us from shoal to shoal ». À noter dans ce sens l'homonymie entre « to pitch » qui a ici le sens de « jeter », « abîmer », et « pitch » qui signifie également « poix », une sorte de goudron liquide obtenu par distillation.

La décomposition des corps s'assortit ainsi à une *liquidation*, une transformation de la matière solide en matière liquide, qui rappelle l'« épais liquide » engendré par la charogne de Baudelaire²⁶⁵. Ainsi que le remarque Florence Vatan au sujet du poème de Baudelaire, l'unification des corps se produit ainsi par le biais d'une « indifférenciation²⁶⁶ ».

Une nouvelle fois, apparaît ici en filigrane cette notion de *trans-formation*, de décantation atomique. Si l'on revient au double sens du verbe « to pitch » à l'avant-dernière strophe, qui évoque à la fois le mouvement de redistribution incontrôlable de la mer et l'ajustement parfait

²⁶⁵ Baudelaire, Charles, « Une charogne », l.19.

²⁶⁶ Vatan, Florence, « Le vivant, l'informe et le dégoût : Baudelaire, Flaubert et l'art de la (dé)composition », in *Flaubert*, 13 | 2015, mis en ligne le 06 juin 2015, consulté le 03 mai 2017.

du timbre de la voix, le texte, transcendant le mouvement général de décantation, en devient également l'incantation.

Le poème se structure, ou plutôt se dé-structure, comme une lente dérive qui part de la dimension de chronique de l'événement historique à la description d'une dimension autre — le tout en suivant le cours du fleuve puis les flots maritimes.

La « noyade » du titre souligne ce moment de bascule. Ainsi qu'on peut le remarquer dans la strophe finale, suivant le même mouvement, le corps mort, décomposé, étiolé, finit par être transformé et projeté dans un mouvement étoilé, ainsi que le soulignent les « shoals », bancs de poisson, unités composées d'une constellation d'éléments qui suivent le même mouvement de manière organique. Si au début du poème l'unité des corps se faisait par les liens, à la fin, c'est bien une nouvelle forme d'énergie qui les unit, au prix d'une dé-formation, d'une liquidation préalable, rendue possible par la noyade.

Dans « Les Noyades », le corps des amants sacrifiés est ainsi redéfini dans sa spatialité et dans son altérité. Vivants, ils étaient deux entités séparées, deux êtres humains à part entière. Une fois morts, et en ce sens qu'ils ont été ligotés ensemble et jetés comme un seul objet à l'eau, la séparation de leurs corps s'amointrit au fur et à mesure que le texte avance.

Il est intéressant de remarquer ici que les corps se dissolvent non seulement dans l'espace maritime, mais aussi l'un dans l'autre : ils s'*indifférencient*, ainsi que le montre de plusieurs manières le vers « As flesh holds flesh, and the soul the soul », où aucun mot de liaison ne vient symboliquement séparer les deux âmes, mais aussi les deux chairs, qui se retrouvent fusionnées, dans la mer comme dans la matière du texte poétique. Le « we » se substitue intégralement au « I », et la voix poétique s'est transformée insensiblement à la fin du poème en une entité absolument duplice et dépourvue d'identité sexuelle; le sujet/objet qui se retrouve à dériver entre les bancs de poissons ne correspond plus aux personnages vivants

(qui sont par ailleurs pour ainsi dire absents du texte, comme nous l'avons signalé plus haut).

Le « together » du dernier vers représente le produit fini de cette transformation.

Ici s'articulent de manière particulièrement féconde trois dimensions de l'esthétique swinburnienne — cette refonte du corps sensoriel humain (et qui altère tant son genre que son intégrité physique) se fait au prix de la mise en pratique de deux paramètres centraux de l'œuvre du poète — la mort et l'eau, ces deux forces altérantes par excellence. La dissolution parfaite des deux amants est le résultat final de la conjugaison de ces deux forces.

Il y a donc bien ici sous la plume du poète une dimension créatrice de la mort par noyade, dans le sens où les corps ne sont pas dissous dans le néant, mais dissous *en autre chose*. Après l'étiement des corps, survient leur étoilement, qui vient arrêter la machine poétique. La mer devient chez Swinburne, plus encore que le lieu d'une naissance anadyomène, celui d'une régénération autopoïétique totale.

II.a.iii. « By the North Sea » : l'érosion poétique.

Si l'on s'intéresse à l'écriture marine de Swinburne, un autre poème a été largement étudié par la critique. Rédigé dans sa version définitive en juillet 1880, « By the North Sea » explore et met en œuvre une autre forme de décomposition, et se construit autour d'une amplification poétique de l'érosion. Dans ce long poème de sept livres, composés de sept strophes chacun, Swinburne décrit le paysage maritime de la côte du comté d'East Anglia, près du village de Dunwich. Cette bourgade, qui comptait au moment de la réaction quelques centaines d'habitants, fait l'objet d'un mythe rural depuis le Moyen-Âge, qui se fonde sur des faits

historiques²⁶⁷. En effet, Dunwich fut jadis capitale de la région, et jusqu'au treizième siècle, son port équivalait en taille et en importance à celui de Londres. La haute ville était construite sur des falaises, et fut détruite complètement au quatorzième siècle après une série de tempêtes, qui accélèrent le processus d'érosion de la falaise jusqu'à son effondrement total. Cette fascination pour la mer destructrice, incarnée par l'exemple de Dunwich, remonte en effet au Moyen-Âge, ainsi que l'explique Sebastian Sobiecki, où le motif de l'eau (« the cold, treacherous and tempestuous sea of Northern Europe »²⁶⁸) est au centre de bon nombres de récit aussi bien poétiques qu'épiques.

Le cas de Dunwich est particulièrement intéressant dans le contexte de notre étude, puisque c'est précisément ce processus d'érosion qui se situe au centre de la création poétique swinburnienne. Il exprime la fascination qu'il voue au lieu dans sa correspondance :

Fancy a cathedral city, which had its Bishop and members and six great Churches, one a minster, and an immense monastery and hospital for lepers - and now the sea has slowly swallowed all but two shells of ruined masonry, and just twenty cottages, inn and school included. This is Dunwich - literally built on the sand - on and behind a high crumbling sea-bank, looking out to a sea where the nearest land is Denmark.²⁶⁹

L'aspect dangereux et gigantesque de la mer crée un sentiment de vertige chez le poète, qui peut être décrit avec les termes de Vladimir Jankélévitch : « L'homme est infiniment grand par rapport à l'infiniment petit et infiniment petit par rapport à l'infiniment grand ; ce qui le réduit

²⁶⁷ Levin, Yisrael, A.C. *Swinburne and the Singing Word: New Perspectives on the Mature Work*, op. cit., p.67.

²⁶⁸ Sobiecki, Sebastian, *The Sea and Middle English Literature*, Cambridge : Brewer, 2008, p.56.

²⁶⁹ *Letters*, 3:112.

presque à zéro »²⁷⁰. Aussi, dans *By the North Sea*, on assiste à une annihilation progressive de la voix poétique, et à une contamination graduelle par l'élément eau. L'annihilation presque totale du sujet poétique s'érode de la même manière que le paysage qu'il décrit.

Tall the plumage of the rush-flower tosses,
 Sharp and soft in many a curve and line
 Glean and glow the sea-coloured marsh-mosses
 Salt and splendid from the circling brine.
 Streak on streak of glimmering seashine crosses
 All the land *sea-saturate as with wine*.²⁷¹

(1.157-162)

Dans cette strophe s'opère ainsi une véritable dilution du paysage terrestre dans l'élément liquide, qui imbibe littéralement tout ce qui entre en son contact. Ainsi que l'explique Rikky Rooksby, « Swinburne was fascinated by the frailty of human creations — be they faiths, ships, or building — in the face of the forces of nature and time »²⁷². Dans cette perspective, le poète élabore un jeu intéressant autour de la construction prosodique et formelle du poème, qui se fait à mesure que la roche continue son processus d'érosion. On assiste dans « *By The North Sea* » à un double mouvement de formation et de délitement.

Le poète transcrit en des termes poétiques cette infiltration de l'eau dans la roche, et la fragilisation de cette dernière, en élaborant un jeu analogique complexe, autour des doubles sens et de la suggestion. En parallèle à cette contamination qu'il décrit, Swinburne met en place une sorte de transfert de sens — on assiste ici à une ondulation de l'un des deux éléments du symbole : le sens de « sea » varie et évolue. On passe du sens de « mer » à celui d' « eau en grande quantité » de manière insensible. La polarité analogique évolue

²⁷⁰ Jankélévitch, Vladimir, *Le Je ne sais quoi et le presque rien*, Volume I, Paris : Publications de la Faculté des Lettres de Paris, 1957, p.67.

²⁷¹ Italiques personnelles.

²⁷² Rooksby, Rikky, op. cit., p.419

constamment, et la force créatrice de l'élément mer s'avère être aussi puissante que celle de l'auteur. À la cinquième strophe du quatrième livre, le poète franchit une autre étape dans son jeu sur la compréhension cryptique du sens :

All solace is here for the spirit
That ever for ever may be
For the soul of thy son to inherit,
My mother, my sea.

(1.271-274)

Swinburne, qui comme nous le savons maîtrisait parfaitement l'usage de la langue française, crée dans ce dernier vers un jeu de mots pour symboliser l'inclusion de la voix poétique dans cet infini aquatique. Le poète devient la mer, naît de la mer, se confond avec elle. Il se décompose et se recompose *en* elle. « Mer » et « mère » étant bien homonymes en français, la compréhension du poème semble se faire par induction et par contamination, de la même manière que l'eau s'insinue progressivement et insensiblement dans la roche jusqu'à ce que celle-ci finisse par céder.

Dès lors, à la lumière de cette structure, le titre-même du poème peut se lire comme un double-sens. Le sens qui s'impose le premier à l'esprit lorsque le lecteur lit « By the North Sea » a bien évidemment une valeur géographique, le poète décrivant les abords de la mer du Nord. Toutefois, le « by » suggère également l'agentivité toute-puissante et irrésistible de la mer, qui est constamment décrite comme une force tantôt créatrice, tantôt destructrice, qui altère tout ce qu'elle touche.

Dans le poème, il apparaît ainsi que c'est non seulement le sens, mais les sens qui sont érodés par la présence de la mer. Ce processus de désensibilisation fonctionne en deux étapes. Tout d'abord le poète décrit une expansion synesthétique de la perception, puis une réduction des sens jusqu'à peau de chagrin, qui culmine en un état d'anesthésie mortifère. Le vertige de la perte du moi face à l'immensité incontrôlable se manifeste ainsi par un arrêt des fonctions

cognitives. Tous les sens sont invoqués puis annihilés les un après les autres, comme le montre la troisième strophe du poème :

The pastures are herdless and sheepless,
 No pasture or shelter for herds :
 The wind relentless and sleepless,
 And restless and songless the birds
 Their cries from afar fall breathless,
 Their wings are as lightnings that flee ;
 For the land has two lords that are deathless :
 Death's self and the sea.

(1.17-24)

Ici, la voix poétique est plongée dans un état de négation progressive des sens physiques, chaque élément terrestre est barré par les répétitions en *-less*, ce qui brosse ainsi le tableau du monde de l'anti-synesthésie, voir de l'anesthésie.

Ce monde sans sens est celui de la suspension, comme le montre l'adjectif « breathless », qui tient littéralement le lecteur en haleine, dans une sorte d'apnée qui préfigure l'engloutissement progressif de la voix poétique. Dès la première strophe du poème, Swinburne entreprend une déconstruction progressive d'un paysage saisissable du rivage, où les détails fixes du monde terrestre disparaissent au profit de ceux du monde de la mer, où tout fluctue.

Aux pâturages et aux troupeaux annihilés se substituent ainsi le vent, les cris des mouettes qui disparaissent au loin, et leurs ailes pareilles à des éclairs – tout est éphémère et insaisissable, résolument immatériel. Marie-Blain Pinel explique en ces termes le pouvoir mystique de la mer sur l'esprit romantique :

Le premier piège que peut offrir l'étendue marine réside dans la confusion entre infini, dimension transcendante, et indéfini, vague angoissant puisqu'il suppose de quitter les cadres familiers sans pour autant avoir l'intuition d'une dimension autre.²⁷³

²⁷³ Blain-Pinel, Marie, *La Mer, miroir d'infini, La métaphore marine dans la poésie romantique*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2003, p.199.

Chez Swinburne, ce travail de défamiliarisation et de déconstruction des sens culmine avec le couplet final de la strophe, qui établit le pouvoir invincible de la Mer et de la Mort, qui règnent en maîtresses sur cette zone crépusculaire, qui emprisonne la voix poétique dans un moment de contemplation suspendue, où rien n'est plus prévisible. La voix poétique ignore si à la fin de ce processus, c'est une illumination ou une extinction qui l'attend. Cette première strophe fait écho à la première du sixième livre, où le motif de la fluctuation et de la désensibilisation sont explorés plus avant :

Death, and change, and darkness everlasting.
Deaf, that hears not what the daystar saith,
Blind, past all remembrance and forecasting,
Dead, past memory that it once drew breath :
These, above the washing tides and wasting,
Reign, and rule, this land of utter death.

(1.379-384).

La structure méticuleuse de cette strophe se construit ainsi autour d'une longue anaphore grammaticale, constituée par une répétition d'adjectifs positionnés en apposition en début de chaque vers, qui donne au lecteur une impression de répétition du motif en boucle, comme un bourdon musical. La strophe de six vers est construite de manière cyclique, elle commence et s'achève sur la mort « Death » → « Death ». La dégénération du vivant se fait au profit de la régénération de la mort par elle-même.

L'érosion des sens s'articule également ici à une érosion du matériau poétique, qui se manifeste par un jeu sonore de voisement et de décalage des consonnes. « Death » au premier vers, est repris par « Deaf » au deuxième, qui fait lui-même écho à « Dead » au quatrième, qui est lui-même récupéré par « Death » à la toute fin de la strophe. À chaque fois, un seul

phonème modifié altère complètement le sens du mot évoqué, dans un processus de contamination semblable à l'érosion qui touche la falaise battue par les flots. Le motif de l'érosion est une nouvelle fois repris par le poète dans cette strophe. Ainsi, au quatrième vers, l'image des « washing tides » subit également le processus de mutation phonétique que nous avons étudié plus haut. « Washing » est repris au même vers par « wasting » : une seule lettre est modifiée entre les deux mots, mais ce changement ouvre littéralement le « a ». Il s'agit ici d'un processus de dé-composition, de dé-formation, de démolition progressive, la figure lustrale de l'eau qui lave (« wash ») finit par détruire complètement (« waste »).

Cependant, à la toute fin du poème, comme souvent chez Swinburne, la lente et complexe entreprise de décomposition laisse la place à un revirement final, à l'accès à une forme de vie différente, où la décomposition matérielle ouvre une nouvelle dimension, cette fois panthéiste.

Ainsi, on peut lire dans les sixième et septième strophes du septième et dernier livre :

Though the Gods of the night lie rotten
 And their honour be taken away
 And the noise of their names forgotten,
 Thou, Lord, art God of the day.
 Thou art father and saviour and spirit,
 O Sun, of the soul that is free
 And hath grace of thy grace to inherit
 Thine earth and thy sea.

The hills and the sands and the beaches,
 The waters adrift and afar,
 The banks and the creeks and the reaches,
 I low glad of thee all these are!
 The flowers, overflowing, overcrowded,
 Are drunk with the mad wind's mirth:
 The delight of thy coming unclouded
 Makes music of earth.

I, last least voice of her voices,
 Give thanks that were mute in me long
 To the soul in my soul that rejoices
 For the song that is over my song.
 Time gives what he gains for the giving
 Or takes for his tribute of me;

My dreams to the wind everliving,
My song to the sea.

(1.501-524)

La voix poétique s'adresse ici au soleil (« O Sun », 1.506), qui se substitue peu à peu dans les strophes précédentes à la figure de Dieu. Le jeu des genres grammaticaux est intéressant, le soleil et Dieu sont repris avec le pronom « him », et la terre et la mer avec « her », ce qui crée de multiples doubles interprétations. La voix poétique est minuscule au milieu de ces deux grandes forces qui se diffractent et s'interpénètrent. Sa voix se décompose dans la *musique des sphères* qui l'entoure, et se dissout dans l'énergie générale. Le poète devient comme une harpe éolienne, le vecteur d'une énergie plutôt que son créateur. « I, last least voice of her voices » — l'auteur est une voix parmi le chœur de la nature, au même niveau et de même importance que les autres, plutôt qu'une voix démiurgique ordonnatrice. Swinburne illustre ici une approche panthéiste de la nature qui le place dans la lignée des poètes romantiques. En particulier, son traitement du vent rappelle la description qu'en fait M.H. Abrams au sujet du romantisme :

The rising wind, usually linked with the outer transition from winter to spring, is correlated with a complex subjective process: the renewal of life and emotional vigor after apathy and a deathlike torpor, and an outburst of creative power following a period of imaginative sterility.²⁷⁴

Dans ce sens, la structure de la septième et dernière strophe est particulièrement intéressante, et donne un exemple frappant de la décomposition et de la redistribution poétiques mises en place par l'auteur. Le « je » poétique est mis en exergue au début (« I, last least voice of her voices » [1.517]) et va s'altérer jusqu'à disparaître complètement pour être redistribué dans le dernier hémistiche du poème : « my song to the sea ».

²⁷⁴ Abrams, M. H., *The Correspondent Breeze*, New York : W. W. Norton, 1984, p. 26.

Le même type de redistribution que nous avons étudié dans « Triumph of Time » se retrouve ici dans la greffe finale du « je » au cœur de la mer qui l’englobe. À la manière d’une rivière qui se jette dans un fleuve qui se jette à son tour dans la mer, la voix du poète devient un élément constitutif d’une force supérieure, englobante. « To the soul in my soul that rejoices / For the song that is over my song » ; comme l’écrit Vladimir Jankélévitch, dans l’extrait que nous avons mentionné plus haut, la voix poétique se retrouve exactement à mi-chemin dans cette dimension où il entre en contact à la fois avec l’infiniment petit et l’infiniment grand. L’infiniment petit et l’infiniment grand ici sont représentés par des éléments immatériels et impalpables qui s’entrelacent et se mettent en abyme par le biais d’une répétition, qui se matérialise comme un écho : « the soul in my soul » et « the song that is over my song ». Cette dimension alternative, à la fois extrêmement terrestre et absolument désincarnée, est évoquée une dernière fois dans l’avant-dernier vers du poème (« My dreams to the wind everliving »), où le songe se réincarne physiquement dans le vent qualifié par l’adjectif « everliving », plus *incessant* qu’*immortel*.

Le retour final à la mer montre une dernière fois que c’est bien elle, force mortifère, qui rend cette redistribution possible, elle est l’agent qui initie la décomposition, et le référent perpétuel de la redistribution. En effet, dans la dernière partie de « By The North Sea », la voix du poète en tant que pur créateur disparaît, au profit de la musique de la nature. Mais le thème orphique demeure bien présent. Les instruments de la nature se substituent au « moi » lyrique. On assiste bel et bien à un englobement total de la voix poétique dans l’élément aquatique. Dans ce sens toujours, Andrew Fippinger souligne avec une grande finesse la complexité de la structure grammaticale des cinquième et sixième vers de cette dernière strophe : « Time gives what he gains for the giving / Or takes for his tribute of me » (l. 521-522). Il les reformule et les analyse ainsi :

That is, the song — both ‘By the North Sea’ and all other songs — is a tribute to Time taken from the poet. But we can also put pressure on the syntactic problem and make the case that the line alternately means Time takes mortal life/love to pay tribute to Swinburne; in other words, that it is only through Time's destruction that Swinburne is able to sing at all.²⁷⁵

La destruction totale du paysage et la dilution de la voix poétique sont en effet ici un préalable *sine qua non* à la création poétique. À la fin du poème, le long processus d'étiollement des sens du poète laisse place cette fois à un étoilement de la voix poétique, un mariage complet avec l'élément et la magnification dimensionnelle et spirituelle qu'il engendre. La voix poétique Swinburnienne est celle d'un Orphée dont les fragments reviennent à la vie, et dont les membres disséminés continuent de chanter.

Sous la plume du poète, il est donc perceptible que la voix poétique s'étirole petit à petit dans cette espace maritime, qui devient une zone interstitielle. La mer est un espace à la croisée des chemins, à mi-distance entre plusieurs dimensions : la mer est décrite comme un portail dimensionnel, zone de porosité entre la vie et la mort. Cet espace est alors dépeint comme un mélange d'horizontalité et de verticalité.

Une autre grande marine poétique de Swinburne, « A Channel Crossing », qui décrit une traversée sur la Manche lors d'une nuit de tempête, nous donne à voir cette quatrième dimension : « The glory beholden of man in a vision, that music of light overheard, (...) In the midmost heaven enkindled, was manifest far on the face of the sea » (« A Channel Crossing », l. 31-33). Comme dans « By the North Sea », l'espace maritime est décrit par une suite d'images impalpables, presque surnaturelles, ici la vision mystique et la musique de la lumière. À ces images viennent s'articuler l'horizontalité virtuellement infinie de la mer. Quelques vers plus loin, à la dimension horizontale viennent s'ajouter une verticalité et une

²⁷⁵ Fippinger, Andrew, « Intimations and imitations of immortality: Swinburne's "By the North Sea" and "Poeta Loquitur" », in *Victorian Poetry*, Volume 47, Number 4, hiver 2009, Morgantown : West Virginia University Press, p.675-690, p.685.

profondeur : « No thought strikes deeper or higher than the heights and the depths that the night made bare » (1.47), qui vient comme transpercer la pensée humaine.

À la fin du poème, toutes ces dimensions s'unissent de manière triomphante, pour culminer dans une description proche du sublime à la fois kantien et blakien : « And the sea and the sky put off them the rapture and radiance of heaven and of hell » (1.75). Cette définition rappelle par ailleurs la poésie de Victor Hugo, et plus particulièrement son rapport à la nature, ainsi que l'explique Swinburne dans une critique qu'il a consacrée au poète français, qu'il admirait tout particulièrement. Il d'écrit l'art du poète français en des termes qui rappellent la définition de l'illimitable océanique qu'il explore lui-même : « Hugo's magnificent quality of communion with the great things of nature and translation of the joyous and terrible sense they give us of her living infinity »²⁷⁶. Comme il le souligne pour Hugo, Swinburne convoque cet « infini vivant », en mettant en place une communion entre deux dimensions *a priori* opposées, qu'il qualifie de « joyous and terrible sense » chez le poète français, et qui rappelle « rapture and radiance » dans son propre poème.

Ce vortex dimensionnel s'accompagne d'une image récurrente, celle de l'engloutissement. Comme l'alpiniste aux prises avec une avalanche est dans l'incapacité physique de distinguer le haut du bas une fois qu'il est englouti par la neige, la voix poétique doit ici faire face à un changement de paradigme. Les repères de la réalité terrestre sont tous perdus. En effet, le poète fait ici l'expérience d'une dimension transcendante dans un espace circonscrit. Il s'agit

²⁷⁶ Hyder, op. cit., p.10.

ici d'une véritable expérience de l'*infini diminutif*²⁷⁷ baudelairien²⁷⁸, entre révélation et disparition²⁷⁹. L'on pense ici au « Confitteur de l'artiste », où Baudelaire explique en des termes qui rappellent ceux de Swinburne, le rapport du poète à la mer dans sa grande force :

Et maintenant la profondeur du ciel me consterne ; sa limpidité. L'insensibilité de la mer, l'immutabilité du spectacle me révoltent...Ah ! Faut-il éternellement souffrir, ou fuir éternellement le beau ? Nature, enchanteresse sans pitié, rivale toujours victorieuse, laisse-moi ! Cesse de tenter mes désirs et mon orgueil ! L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu ».

(Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, III, « Le Confitteur de l'artiste »)²⁸⁰.

À ce moment du processus poétique mis en place par Swinburne, il est intéressant de remarquer que la figure du poète semble avoir complètement disparu dans cet espace maritime propice à la révélation mystique. Que reste-t-il alors de la voix lyrique une fois que les fonctions cognitives du poète ont subi de plein fouet toute la violence de la mer ? La question de la survivance de la fonction orphique du poète peut ainsi se poser en comparaison

²⁷⁷ Baudelaire définit ainsi la mer comme un infini diminutif : « Parce que la mer offre à la fois l'idée de l'immensité et du mouvement. Six ou sept lieues représentent pour l'homme le rayon de l'infini. Voilà un infini diminutif. Qu'importe, s'il suffit à suggérer l'idée de l'infini total ? Douze ou quatorze lieues de liquide en mouvement suffisent pour donner la plus haute idée de beauté qui soit offerte à l'homme sur son habitacle transitoire » (in *Mon Coeur mis à nu*, Œuvres Posthumes, Paris : Mercure de France, 1908, p.118)

Selon cette définition, la mer est capable de donner une représentation l'univers mis à l'échelle de la compréhension humaine, la seule façon de faire l'expérience sensorielle de l'infini.

²⁷⁸ voir Blain-Pinel, Marie, op. cit., p.15.

²⁷⁹ À ce sujet, voir également l'ouvrage d'Antoine Compagnon, *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p.82-84.

²⁸⁰ Leys, Simon, *La Mer dans la littérature française, II, de Victor Hugo à Pierre Loti*, Paris : Plon, 2003, p.341-358.

à l'œuvre de Baudelaire.

Si chez ce dernier, l'image de la mer annonce une chute du poète en tant que figure orphique, qui sera achevée dans ses poèmes plus urbains²⁸¹, il en va différemment chez Swinburne. Ainsi, sous sa plume, la figure du poète orphique connaît une autre fin. La puissance créatrice du poète disparaît momentanément, mais semble reprendre ses droits à la fin de cette expérience d'infini diminutif. L'expérience pénible de l'engloutissement laisse place à une symbiose entre l'humain percevant et l'environnement. Se dessine alors un processus successif d'étiollement puis d'étoilement de la voix poétique. La mer devient alors un espace ambivalent qui permet certes de tutoyer le trépas, mais qui offre également des perspectives de renaissance. Prenons comme exemple le poème « Satia te Sanguine », issu du premier volume des *Poems and Ballads* de 1866, où Swinburne réutilise le motif de la mer pour cette fois lui donner une teinte mythologique, qui rappelle la légende de Sappho sautant de la Leucade pour échapper au assauts de Phaon²⁸² :

As the lost white feverish limbs
Of the Lesbian Sappho, adrift
In foam where the sea-weed swims,
Swam loose for the streams to lift,

281 Cet aspect de l'œuvre baudelairienne est explorée par Marie-Blain Pinel : Blain-Pinel, Marie, « La métaphore marine chez Baudelaire ou la crise de la pensée analogique », in *Fabula / Les colloques, Le poème fait signe*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document384.php>. Accédé le 24/11/2015.

282 Cette image fait par ailleurs écho au poème de Baudelaire *Lesbos*, issu des *Fleurs du Mal* :

Et depuis lors je veille au sommet de Leucate,
Comme une sentinelle à l'oeil perçant et sûr,
Qui guette nuit et jour, brick, tartane ou frégate,
Dont les formes au loin frissonnent dans l'azur ;
Et depuis lors je veille au sommet de Leucate ;

Pour savoir si la mer est indulgente et bonne,
Et parmi les sanglots dont le roc retentit,
Un soir ramènera vers Lesbos, qui pardonne,
Le cadavre adoré de Sappho, qui partit
Pour savoir si la mer est indulgente et bonne. (ll.46-55)

My heart swims blind in a sea
 That stuns me; swims to and fro,
 And gathers to windward and lee
 Lamentation, and mourning, and woe.

(« Satia te Sanguine », 1.9-16)

Toutefois, au moins autant que Sappho, Swinburne semble ici évoquer en filigrane un autre épisode mythique qui se déroula sur les côtes lesbiennes : celui de la dérive d'Orphée dont les membres arrachés s'échouèrent sur le rivage, après une violente rencontre avec les Ménades de Thrace²⁸³. De manière intéressante, la figure orphique est ici bel et bien perdue, son nom n'est même pas mentionné explicitement, bien que la mention de Lesbos et des membres à la dérive rappellent immanquablement la deuxième partie du mythe d'Orphée²⁸⁴. En effet, après avoir perdu Eurydice aux enfers, Orphée est tué par les Ménades, et son corps est démembré, puis jeté à la mer. Après des mois de dérive sur les flots de la Méditerranée, sa tête arrive avec sa lyre sur les rivages de Lesbos. Là, sa poésie lyrique est inopérante, et ses membres un à un commencent à déclamer des vers de manière incontrôlable.

Ici, chez Swinburne, l'annihilation des sens est une nouvelle fois nettement palpable (« My heart swims blind in a sea / That stuns me » [1.13-14]), et la figure du poète est décrite comme absolument passive (« lost » [1.8], « loose » [1.12], « gathers » [1.15]). De prime abord, ce manque d'agentivité laisserait suggérer que la mort et la mer ont achevé d'engloutir le poète. Dans « By the North Sea », on assiste bel et bien à une disparition totale du poète au profit des

²⁸³ Avignon, Nathalie, « Orphée face aux Bacchantes », in *Littératures* [En ligne], 66, 2012, mis en ligne le 26 décembre 2013, consulté le 21 mars 2018. URL : <http://journals.openedition.org/litteratures/197>.

²⁸⁴ Brunel, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, article « Orphée », Monaco : Éditions du Rocher, 2000, p. 1137.

éléments : « The sun has the sea for a lyre, / The sea has the sun for a harpist »²⁸⁵. Swinburne peint ici l'image d'un lyrisme sans voix lyrique. Proche une nouvelle fois de la harpe éolienne chère à Coleridge, cet instrument antique qui se joue lui-même comme par magie, par l'action conjointe de la brise et des cordes, la nature décrite ici par Swinburne est harmonieuse et parvient à s'exprimer seule, sans la médiation de la voix du poète²⁸⁶. La nature devient son propre Orphée.

Toutefois, comme dans le mythe originel, le destin de la voix poétique n'est pas encore scellé. Bien que la décomposition du corps poétique soit déjà entamée, avec l'image des « limbs » dispersés au fil de l'eau dans « Satia te Sanguine », on assiste à sa renaissance. Dans le mythe comme chez Swinburne, la voix lyrique disparaît finalement au profit d'une voix plus naturelle, plus organique : ce sont les éléments qui parlent à travers le corps, et pas simplement son esprit. Après l'engloutissement, le poète entre en osmose avec l'eau, qui lui permet de s'exprimer d'une autre façon.

II.a.iv. L'espace-temps maritime.

Chez Swinburne, l'espace maritime est un décor récurrent. Englobant, insaisissable, tempêteux, il est l'espace archétypal de l'inconnu. Face à son immensité, le sujet humain n'a d'autre choix que de se laisser guider. La mer représente cette *terra incognita* ultime, qui

²⁸⁵ « By the North Sea », VII, 2, l.478-480.

²⁸⁶ Ce motif s'inscrit dans la tradition romantique, et l'on pense entre autres à Coleridge, qui dans son poème « France, an Ode » compare la nature à une vaste harpe éolienne. Cette image d'une nature capable de s'exprimer elle-même sans intercession de la voix poétique se retrouve également chez Wordsworth et Shelley.

détruit tout repère et apparaît comme un continuum, et dont la traversée est comme un voyage mystique où rien n'est plus prévisible ou familier. Erosion, décomposition, recomposition, redistribution énergétique, la mer devient un espace liminaire dont la voix poétique ignore si elle pourra un jour réchapper. Toutefois, comme souvent chez Swinburne, cette dimension de prime abord funeste finit *in extremis* par s'ouvrir sur une renaissance finale, véritable coup de théâtre, comme un ultime imprévu, lorsque tout laisse à présager, de la structure du poème aux images, que l'aventure poétique touche à sa fin. Chez Swinburne, la mort n'est jamais la fin.

Il serait intéressant de souligner ici que le thème de la décomposition géologique, dans le contexte d'un paysage maritime, est l'un des plus récurrents de toute l'œuvre poétique de Swinburne. Aussi, dans le sillage de « By the North Sea », l'auteur continua dans ses poèmes plus tardifs à varier et à étoffer inlassablement ce sujet. Chacune des marines de Swinburne donne à voir un aspect différent du même phénomène, qui se laisse entrevoir de manière imperceptible dans son absolue impermanence.

Rikky Rooksby et Andrew Fippinger discutent de cette facette protéiforme de la poésie swinburnienne. Pour le premier, les poèmes maritimes de Swinburne donnent à voir « the mystery of time and change, and the suffering this inevitably involves for humanity²⁸⁷ ». Pour le second, la description de cette souffrance physique n'est qu'un des nombreux aspects que donne à voir : « Swinburne also rejoices in the release that mortality without afterlife provides ». Entre vie, mort, dégénération et régénération, l'espace maritime est chez Swinburne cet espace liminal, de bascule, qui sublime l'expérience somatique. Afin de rendre cette impermanence même de l'objet, le poète, à la manière d'un peintre impressionniste qui multiplie les peintures d'un même sujet (on pensera bien évidemment aux vues de la cathédrale de Rouen par Monet) ou de Hokusai et de ses trente-six vues du mont Fuji,

²⁸⁷ Rooksby, Rikky, op. cit., p. 418.

construit un tableau mouvant, dynamique, daguerréotypique, du monde flottant qui l'entoure. À l'échelle de l'œuvre entière de Swinburne, le phénomène d'érosion se présente comme une absence rendue présente, comme un creux rendu visible, quelque chose de vibratoire plutôt que statique.

L'impermanence du paysage causée par le phénomène d'érosion géologique se retrouve ainsi dans « The Cliffside Path ». Il s'agit d'une ballade suprême (trois strophes de dix vers, et un envoi final de cinq vers) publiée en 1884 au sein du recueil *A Midsummer Holiday and Other Poems*, où Swinburne érige l'impermanence et le changement comme les uniques « seigneurs » du paysage. Le refrain (« change is sovereign of the strand ») est répété à la fin de chacune des quatre strophes du poème, ce qui manifeste l'idée que la seule constante en ce paysage, c'est précisément le changement. C'est justement sur la description d'un paysage en mutation que s'ouvre le poème :

Breach by ghastrier breach, the cliffs collapsing yield:
Half the path is broken, half the banks divide;
Flawed and crumbled, riven and rent, they cleave and slide
Toward the ridged and wrinkled waste of girdling sand
Deep beneath, whose furrows tell how far and wide
Wind is lord and change is sovereign of the strand.

(1.1-6)

D'un point de vue lexical, cette première strophe décrit clairement la dernière étape de l'érosion, qui conduit à l'éboulement de la roche sur elle-même — « breach », « collapsing », « yield », « divide », « flawed and crumbled », « riven and rent », « cleave and slide », « ridged », « wrinkled waste ». La quasi-totalité du vocabulaire de la strophe est mobilisée pour décrire cette décomposition géologique qui est à l'œuvre.

Dans une perspective stylistique purement swinburnienne, il est pertinent de s'attarder ici sur les énumérations d'adjectifs. Typiquement, le poète affectionne les rimes internes et les allitérations, qui structurent la scansion et stabilisent le sens (l'on pensera par exemple à

l'extrait de « The Triumph of Time » que nous avons étudié plus haut), en donnant une impression de contrôle et de calme entre deux envolées rythmiques. Ici, Swinburne met en œuvre cette technique en créant des paires d'adjectifs et de noms qui se structurent autour d'allitérations initiales, « riven and rent », « wrinkled waste », « sovereign of the strand ». Toutefois, si dans « The Triumph of Time », ce motif est généralisé à l'intégralité d'une même strophe, il est intéressant de noter ici que ce semblant d'harmonie phonétique est intercalé par des paires d'adjectifs et de noms qui ne répondent pas à cette règle, ce qui crée une sensation de léger décalage, qui met paradoxalement en évidence le désordre autant que l'ordre. Phonétiquement, comme la roche, le poème est à moitié érodé, sa structure n'est pas monolithique, loin s'en faut, c'est une machine que le poète construit volontairement comme « flawed », imparfaite. Il élabore ici de manière extrêmement consciencieuse une illusion de défaillance, de dé-composition poétique, qui fait partie du projet même de composition. Il construit avec un soin infini un poème à l'apparence syncopée et chaotique, où le *changement est souverain*. La voix du poète s'inféode à cette mutabilité, et la transcrit de manière dynamique, avec une maîtrise virtuose, pour ainsi dire scientifique, du matériau poétique.

D'un point de vue prosodique, il est intéressant de s'attarder sur le mètre trochaïque de cette strophe, qui accentue l'effet de décomposition et les multiples effets de césure que le poète élabore. Le rythme saccadé des deux premiers vers, avec l'accumulation de ponctuation qui délimite clairement les segments grammaticaux, se décompose lui-même progressivement. Cette décomposition se manifeste par l'adjonction graduelle de compléments et de clauses, et culmine par la césure du début du cinquième vers. La structure nettement binaire des deux premiers vers, déjà déstabilisée par le rythme trochaïque, finit par être complètement déréglée : on passe de deux vers binaires à un vers ternaire pour culminer sur les trois derniers vers, qui culminent eux-même par l'enjambement de « Deep beneath ». Ce rejet à la ligne est particulièrement intéressant dans notre cas, en ce sens qu'il établit une rupture à la fois

prosodique et sémantique — « deep beneath » décrit de manière programmatique la sensation d'éboulement que le rythme construit de manière si élaborée.

Le poème s'érode autour de lui-même, et le rythme se redistribue — bien que connecté grammaticalement à l'avant-dernier, le vers final fonctionne isolément comme une phrase; il est le refrain qui sera répété à la fin des trois autres strophes du poème. Le point de rupture de la césure centrale donne à voir un désordre contrôlé, qui se nourrit de lui-même et se contient lui-même.

Les cinq vers de l'envoi, caractéristiques de la ballade suprême, mettent en œuvre une remise en perspective finale du paysage. Le deuxième vers de la première strophe introduit un sujet poétique pluriel, le « we » constitué de la voix poétique et de l'ami(e) qui l'accompagne lors de cette promenade le long des falaises : « Seaward goes the sun, and homeward by the down / We, before the night upon his grave be sealed ». Le pronom est mis en exergue par le biais d'une apposition, et fait retentir avec une puissante rime interne le « Sea » du premier vers, que le motif trochaïque rend encore plus saisissant. Le sujet humain se confond déjà prosodiquement avec la mer qu'il contemple. Ici comme dans « By The North Sea », la mer est décrite dès le début du poème comme une force assimilatrice, et finalement décomposante. L'humanité est également présente en filigrane dans les vers qui suivent avec la description anthropomorphe du soleil, qui est repris avec le pronom « he », et son coucher est décrit comme des funérailles (« upon his grave be sealed »[1.2]); il est intéressant de remarquer ici que la caractéristique humaine qui est attribuée de manière métaphorique au soleil est précisément la décomposition physique, ainsi que le montrent les images de la mort, de la tombe, l'évocation du cercueil (« sealed », mot qui est lui-même une reprise et une expansion de « sea ») et de l'enterrement. Tout ensemble avec l'érosion, qui n'est autre qu'une forme de décomposition géologique, c'est la décomposition physique qui sous-tend la structure du poème.

Cette concentration initiale d’humanité et de caractéristiques humaines contraste avec le reste du poème, qui donne à voir un paysage absolument vierge, qui ne se détruit et ne se régénère que de lui-même, sans aucune interaction humaine. Rikky Rooksby décrit cet aspect de la poésie swinburnienne :

He has few rivals when it comes to creating a vast landscape bereft of anything that might suggest the planet is occupied by homo sapiens; his habitats are places only of gulls, sea mews, grass, moor, sand, cliffs, wind, rain, and sun. They are distinguished by an elemental purity and a quality of being very old, far older than the mind of man.²⁸⁸

La présence formelle si claire du sujet poétique « we » et son engloutissement total dans la structure du poème illustrent avec force cette dé-composition, cette dilution de la voix poétique dans le paysage naturel, ainsi que dans la temporalité naturelle qui transcende la nôtre, en tant que sujets sensoriels humains. Il est intéressant de remarquer ici que ce sujet humain n’est pas absent au début, mais plutôt qu’il disparaît soudainement, comme si la décomposition géologique des falaises l’entraînait dans cette gigantesque redistribution atomique. Son absence apparemment irrémédiable est ré-établie au huitième vers de la troisième strophe — « (where) shall no man ever stand » — bien qu’il s’agisse d’un « man » à valeur impersonnelle. Formellement, le sujet humain est absent (bien que son absence soit résolument présente au texte) jusqu’à l’envoi final :

Friend, though man be less than these, for all his pride,
 Yet, for all his weakness, shall not hope abide?
 Wind and change can wreck but life and waste but land:
 Truth and trust are sure, though here till all subside
 Wind is lord and change is sovereign of the strand.

(1.31-35)

²⁸⁸ Rooksby, *op. cit.*, p. 419.

Pour reprendre les termes de Vladimir Jankélévitch²⁸⁹ que nous mentionnions plus haut au sujet de « By the North Sea », Swinburne décrit l'être humain comme presque « anéanti » par contraste avec les éléments qui le circonscrivent. La matérialité du sujet humain, comme celle de la roche qui s'effrite, est sujette aux assauts incessants d'une nature ravageuse, à la force tellurique et incontrôlable, « though man be less than these ». Ainsi que l'écrit très justement Andrew Fippinger au sujet de « By the North Sea », dans une remarque qui s'applique tout aussi bien à « The Cliffside Path », « ultimately, Swinburne uses this pancentric effect to explore and exalt in humanity, to make humanity everything rather than nothing »²⁹⁰. La *physicalité* de l'être humain est réduite à peau de chagrin, et ne reste de lui que des choses immatérielles et dégagées de son existence sensorielle, « pride », « weakness », « hope », « truth and trust » : il évoque ici des sentiments et non des sens. L'apostrophe wordsworthienne à l'ami, « Friend », ajoute une touche à la fois tendre et tragique à la fin de ce poème. Les sentiments viennent infuser, de manière protéiforme et confuse, la toute fin du poème, ce qui constitue un développement intéressant de la technique poétique swinburnienne.

Fugaces et désordonnés, les sentiments s'enchaînent et se confondent, ainsi que le montre la première moitié de l'avant dernier vers (« Truth and trust are sure »), où les sons mutent et se contaminent : les *t*, les *r*, les *u* prononcés de trois manières différentes, « truth » qui se dilue en « trust » qui lui même devient « sure » après un réarrangement des consonnes, créent un ensemble caractérisé par une unité sonore particulière, qui se construit autour d'un recyclage et d'une grande économie phonétique. Les consonnes et les voyelles se redistribuent, et une nouvelle signification se fait jour. Ce processus d'allitérations et d'assonances peut ainsi se comprendre comme une micro-manifestation du projet poétique de Swinburne : la

²⁸⁹ Voir Jankélévitch, Vladimir, *Le Je ne sais quoi et le presque rien*, op. cit., p.63-67.

²⁹⁰ Fippinger, Andrew, op. cit., p.679.

décomposition et la re-composition des sons est symétrique à celle des sujets humains et naturels *dans* les éléments. Le processus joint de décomposition et de recomposition dictent la structure et infusent toutes les dimensions du texte.

Ce qui semble être à la fin du poème un recentrage sur la dimension humaine de la perception se construit en réalité comme l'ultime étape d'une soumission aux forces de la nature. En effet, le refrain de la ballade, « Wind is lord and change is sovereign of the strand », vient clore et conclure cette strophe en réduisant le pouvoir de l'être humain à néant, en ce sens qu'il est contraint de s'inféoder totalement (« *subside* ») au vent et au changement. Une nouvelle fois chez Swinburne, c'est la destruction, l'impermanence et le changement qui sont érigés comme les forces ordonnatrices de la nature. Non sans une grande ironie, et comme à son habitude, Swinburne reprend une terminologie religieuse chrétienne pour parler de la puissance de la nature : il n'y a pas de Dieu autre qu'elle-même.

II.a.v. Renaissance anadyomène : Transfigurations maritimes et purge apollinienne.

Cette soumission à la nature est toutefois plus complexe qu'un simple assujettissement vertical. La conclusion de « The Cliffside Path » rappelle ainsi le projet poétique annoncé par Swinburne déjà à l'époque de « Thalassius » et de « The Triumph of Time ». Dans les deux poèmes, la mer devient l'espace d'une renaissance apollinienne par l'eau. Le corps y meurt et renaît, le noyé devient anadyomène.

Cette idée de la renaissance par l'eau établit dans « Thalassius » l'espace maritime comme à la fois un purgatoire et une force revitalisatrice. Le poème décrit la naissance et la généalogie du personnage de Thalassius, qui naît des amours d'Apollon et de la mer. Ainsi que l'explique Yisrael Levin, Swinburne conçoit Apollon comme la figure du renouvellement permanent de la nature, à la fois force et manifestation de ce changement : « Swinburne portrays Apollo as a dynamic deity involved in a continuous process of transformation »²⁹¹.

Dans sa correspondance, le poète décrit le dieu à la fois comme une force destructrice et guérisseuse — « destroy and healer²⁹² » (Letters 3: 142). L'espace poétique délimité par Swinburne dans ce long poème développe cette idée de double mouvement, tantôt cyclique, tantôt concomitant, de destruction et de reformation. Autre moitié du couple mythique décrit ici, la Mer est elle aussi décrite à la fois comme un purgatoire mais aussi comme une force revitalisatrice.

Dans son article intitulé « The Terror of Divine Revelation and Apollo's Incorporation into Song: Swinburne's Apollonian Myth »²⁹³, Yisrael Levin discute précisément la nature *incorporatrice* du poème, dans le contexte de la présence d'Apollon. Avec une grande finesse, Levin évoque de quelle manière l'invocation même de la figure du dieu au XIX^e siècle donne à voir une entité revenante, ressurgie de ses cendres. L'Apollon du XIX^e siècle a fait l'expérience d'un purgatoire de presque vingt siècles, engendré par l'expansion de la chrétienté. Levin mentionne un poème de Walter Pater, « Apollo in Picardy », qui dépeint le dieu grec relégué dans les sombres provinces septentrionales, dans un monde qui semble aux

²⁹¹ Levin, Yisrael, *Swinburne's Apollo: Myth, Faith, and Victorian Spirituality*, London: Routledge, 2013, p.7.

²⁹² Cette tension n'est pas sans rappeler l'Ozymandias de Shelley.

²⁹³ Levin, Yisrael, « The Terror of Divine Revelation and Apollo's Incorporation into Song: Swinburne's Apollonian Myth », in *Victorian Review*, vol. 34, automne 2008, Baltimore : John Hopkins University Press, p.103-129.

antipodes de la splendeur de l'Antiquité hellénique. On pourrait ici pousser l'analogie esquissée par Levin en appréhendant ici Apollon comme une figure qui se rapproche de la Perséphone mythologique, si chère au panthéon poétique swinburnien : la déesse est l'incarnation d'une cyclicité absolue, dont le retour dans le monde terrestre est conditionné par son absence prolongée.

Comme Perséphone, Apollon devient l'incarnation parfaite de l'ontologie circulaire mise en œuvre par Swinburne²⁹⁴, il représente sous la plume du victorien un retour en grâce qui est absent de la mythologie antique. L'Apollon de Swinburne est cette figure *zombifiée*, déterritorialisée, métaphore de la réapparition, du retour. L'« incorporation » mentionnée par Levin est en réalité une ré-incorporation, un retour à la vie, un retour à la corporéité, qui s'articule une nouvelle fois à l'espace fluide que représente la mer.

Si l'on revient aux deux caractéristiques que Swinburne attribue à Apollon, « destroy and healer », l'on s'aperçoit à l'examen de « Thalassius » que c'est le feu du soleil apollinien qui engendre la destruction et la mortalité, et que c'est l'eau qui ré-insufflé la vie.

La première partie du poème établit ainsi un épuisement du réel, une lente décomposition de la matière qui semble se dissoudre à la lecture. La cinquième strophe mentionne ainsi :

Night's thick-spun web is thinned
And all its weft, unwoven and overworn
Shrinks, as might love from scorn.

(l.111-112)

Ces quatre vers créent un processus d'atténuation et d'amincissement (« thinned »), qui s'accompagne d'un détissage de la matière au vers suivant « all is weft unwoven and overworn ». Notons ici le jeu sémantique et phonétique mis en place par le poète, qui joue sur la variation entre « weft » et « unwoven » qui sont deux formes dérivées de la même racine,

²⁹⁴ voir Levin, op. cit., p.142

« to weave », mises en miroir au centre du vers. L'ajout du préfixe *un-* illustre ce processus de perpétuelle dé-composition qui caractérise la première moitié de « Thalassius ». « Overworn » reprend presque à l'identique les lettres qui composent « unwoven » pour les recomposer en un terme nouveau. Annoncé par le préfixe intensif *over-*, ce processus d'épuisement de la matière atteint ici son maximum, avec le rétrécissement « shrink » du vers suivante. La description du paysage poétique se réduit comme peau de chagrin; c'est l'étape principale de la redistribution atomique qui va prendre place à la seconde moitié du poème.

La sixième strophe entame ce renouveau, dans un morceau de bravoure poétique qui condense la violence de la disparition et l'irrésistible dynamique de la métempsychose qui attend le personnage de Thalassius (et la voix poétique qu'il incarne, lui-même poète) à la fin du poème :

For love the high song taught him: love that turns
 God's heart toward man as man's to Godward; love
 That life and death and life are fashioned of,
 From the first breath that burns
 Half kindled on the flowerlike yeanling's lip,
 So light and faint that life seems like to slip,
 To that yet weaklier drawn
 When sunset dies of night's devouring dawn.
 But the man dying not wholly as all men dies
 If aught be left of his in live men's eyes
 Out of the dawnless dark of death to rise;
 If aught of deed or word
 Be seen for all time or of all time heard.
 Love, that though body and soul were overthrown
 Should live for love's sake of itself alone,
 Though spirit and flesh were one thing doomed and dead,
 Not wholly annihilated.
 Seeing even the hoariest ash-flake that the pyre
 Drops, and forgets the thing was once afire
 And gave its heart to feed the pile's full flame
 Till its own heart its own heat overcame,
 Outlives its own life, though by scarce a span,
 As such men dying outlive themselves in man,
 Outlive themselves for ever; if the heat
 Outburn the heart that kindled it, the sweet
 Outlast the flower whose soul it was, and flit

Forth of the body of it
 Into some new shape of a strange perfume
 More potent than its light live spirit of bloom,
 How shall not something of that soul relive,
 That only soul that had such gifts to give
 As lighten something even of all men's doom
 Even from the labouring womb
 Even to the seal set on the unopening tomb?

(l.-129162)

Dès cette sixième strophe, Swinburne disperse des allusions à la possibilité de cette re-composition qui succéderait à la mort. Remarquons par exemple la structure particulièrement frappante du troisième vers de la strophe (« That life and death *and life* are fashioned of ») : la triple séquence de vie, puis mort, avant un retour inattendu de la vie, donne à voir le cœur même de la mécanique mise en œuvre ici par le poète. À la décomposition succède toujours la re-composition, la disparition n'est que l'étape préalable d'un renouveau. Cette idée d'une mort incomplète et temporaire est reprise au neuvième vers (« But the man dying not wholly as all men dies »), et se caractérise par un enchevêtrement grammatical qui ralentit la lecture : l'homme en question meurt, mais sa mort n'est que partielle. Les seizième et dix-septième vers reprennent et approfondissent ce motif (en répétant une partie du lexique du neuvième vers, « dead », « wholly ») : « Though spirit and flesh were one thing doomed and dead./Not wholly annihilated ». Swinburne évoque ici la possibilité d'une forme de survivance physique après la décomposition du corps.

Soyons ici bien précis, il est question d'une survivance matérielle du corps, pas d'une survie de l'âme. Selon les principes de sa phénoménologie organiciste, Swinburne explore le principe d'un résidu matériel qui passe du corps inanimé à un autre objet, dans une forme de transsubstantiation partielle.

Cette idée est reprise des vers 24 à 28, avec l'évocation d'un déplacement d'énergie physique (la chaleur) d'un organisme physique à l'autre : « if the heat / Outburn the heart that kindled

it, the sweet / Outlast the flower whose soul it was, and flit / Forth of the body of it / Into some new shape of a strange perfume ». L'expression « new shape » met l'accent sur cette nouvelle forme, quasi-abstraite, ainsi que le montre l'articulation de la forme et de l'étrange parfum, qui clôturé la description.

La répétition des structures intensives en « out » et « over » reprennent l'idée d'un trop-plein et de l'obligation pour la matière d'effectuer une mue, de changer de forme pour correspondre à l'éternel mouvement de croissance des choses. La décomposition n'est que la première étape, brève, d'une reformation matérielle dont la puissance dépasse (et englobe) celle du processus de décomposition. Métaphoriquement, les principes de création et de destruction s'enchevêtrent dans cette strophe, ainsi que le montre la structure « When sunset dies of night's devouring dawn », en miroir à l'image classique, Swinburne décrit ici une « aurore de nuit », qui est certes destructrice, mais qui annonce une renaissance, un renouveau.

Une analyse plus minutieuse des vers 18 à 24 nous fournit de plus amples informations au sujet de la phénoménologie swinburnienne :

Seeing even the hoariest ash-flake that the pyre
Drops, and forgets the thing was once afire
And gave its heart to feed the pile's full flame
Till its own heart its own heat overcame,
Outlives its own life, though by scarce a span,
As such men dying outlive themselves in man,
Outlive themselves for ever.

(1.18-24)

La vie humaine est ici comparée à un morceau de cendre ardente qui continue de vivre en devenant partie intégrante du bûcher (« pyre ») qui la consume. L'anthropomorphisme de la description de la cendre « heart » annonce l'élargissement de la métaphore à l'existence humaine, qui est soumis au même principe universel. Poétiquement, ces six vers sont construits autour d'un jeu de décalage phonétique qui met en œuvre dans la matière du texte

le changement de forme évoqué par Swinburne : « pyre » devient « pile », « heart » se transforme en « heat », les lettres et les sons s'altèrent et se redistribuent à l'envi, eux même aux prises de cet irrésistible mouvement de re-formation.

Ce moment de culmination du poème est rendu possible par la description de l'environnement mise en place par le poète dans la première partie du texte; l'espace maritime, dans sa communion avec la puissance solaire d'Apollon, est le facteur essentiel à cette refonte de la vie. Cette dualité entre destruction solaire et renaissance aquatique est également présente dans la seconde moitié de la vingtième strophe :

And grace returned upon him of his birth
 Where heaven was mixed with heavenlike sea and earth;
 And song shot forth strong wings that took the sun
 From inward, fledged with might of sorrow and mirth
 And father's fire made mortal in his son.
 Being now no more a singer but a song.

(1.469-474)

La présence solaire d'Apollon agit ici comme une puissance régénératrice, qui fond littéralement Thalassius comme du métal, pour le transformer en chanson. La chanson étant une entité immatérielle, cet empire apollinien apparaît de deux manières distinctes : tout d'abord comme un anéantissement, une calcination qui résulte en une dématérialisation, mais aussi comme une véritable transsubstantiation. Une transsubstantiation ici absolument païenne.

Le personnage de Thalassius évolue ainsi dans une dimension *purgatorielle* qui se manifeste entre autres dans l'espace maritime, et dans sa confusion avec les autres éléments. La terre, les cieux et la mer se mélangent et se confondent :

And earth was bitter, and heaven, and even the sea
 Sorrowful even as he.

And the wind helped not, and the sun was dumb;
 And with too long strong stress of grief to be
 His heart grew sere and numb.

(1.310-314)

Le premier vers de cette strophe rapproche les trois éléments de la trinité mythopoiétique et sensorielle de Swinburne — la terre, la mer et le ciel, repris dans son immatérialité par le vent, deux vers plus bas. Cette évocation des trois éléments est concomitante d'un amoindrissement des facultés somatiques du personnage de Thalassius qui, à l'image du soleil qui devient muet, évolue vers une perte des sensations physiques, à l'exception de la douleur, « sere and numb ».

Toutefois, à partir de la dix-neuvième strophe du poème, l'amoindrissement sensoriel et la dématérialisation progressive du personnage (« no more a singer but a song ») prennent un tour différent, et la forme d'une renaissance, de retour au monde terrestre, ainsi que le montre la dix-neuvième strophe :

And in sharp rapture of recovering tears
 He woke on fire with yearning of old years,
 Pure as one purged of pain that passion bore,
 Ill child of bitter mother; for his own
 Looked laughing toward him from her midsea throne,
 Up toward him there ashore.

(1.431-436)

La purge apollinienne et le purgatoire maritime permettent à Thalassius de renaître au monde, sur la terre ferme, ainsi que le montre l'adverbe « ashore ». La nature sacrificielle de la

renaissance de Thalassius se fait ici jour, en ce sens qu'Apollon guérit lui-même les blessures qu'il a infligées à sa progéniture²⁹⁵. Ainsi que le remarque Yisrael Levin :

Purged by Apollonian fire, Thalassius recovers. Interestingly, Swinburne's language in this passage resembles that used in Thalassius's original birth scene, suggesting that the young poet was not only healed but reborn. Yet, unlike his original birth, which resulted from song (as Apollo seduced Cymothoe with "noise of song and wind-enamoured wings"), he is reborn *into* song.²⁹⁶

Dans une dynamique similaire, à la toute fin du poème, l'amointrissement sensoriel et la dématérialisation subis progressivement par le personnage tout au long du poème, qui culminent avec sa transsubstantiation, ou plutôt sa *dé-substantiation* (« no more a singer but a song ») prennent un tour différent, et la forme d'une renaissance. La dernière strophe exprime ce moment de bascule :

'Child of my sunlight and the sea, from birth
 A fosterling and fugitive on earth;
 Sleepless of soul as wind or wave or fire,
 A manchild with an ungrown God's desire;
 Because thou hast loved nought mortal more than me,
 Thy father, and thy mother-hearted sea;
 Because thou hast set thine heart to sing, and sold
 Life and life's love for song, God's living gold;
 Because thou hast given thy flower and fire of youth
 To feed men's hearts with visions, truer than truth;
 Because thou hast kept in those world-wandering eyes
 The light that makes me music of the skies;
 Because thou hast heard with world-unwearied ears
 The music that puts light into the spheres;
 Have therefore in thine heart and in thy mouth
 The sound of song that mingles north and south,
 The song of all the winds that sing of me,

²⁹⁵ Levin, Yisrael, *Swinburne's Apollo: Myth, Faith, and Victorian Spirituality*, op. cit., p.145.

²⁹⁶ Ibid.

And in thy soul the sense of all the sea.²⁹⁷

(1.483-500)

Cette dernière strophe met en œuvre un renversement final de la voix poétique. En effet, ainsi que le montre la présence des guillemets, la voix narrative du poème s’efface à l’occasion de cette ultime strophe pour laisser la parole à Apollon, ainsi que le montre la présence des guillemets, qui témoigne du passage au discours rapporté. La voix du dieu est par ailleurs décrite comme une voix semblant appartenir à la nature et à la puissance quasi-tellurique, dont la temporalité dépasse celle des vivants : « And the old great voice of the old good time » (1.482). Cette extinction de la voix poétique s’articule à la disparition physique du personnage de Thalassius, dont la métamorphose en chanson se parachève. La transfiguration de ce dernier prend la forme d’un renouvellement au monde, d’une purge sensorielle qui permet au personnage d’avoir une perception rafraîchie du réel (« in those world-wandering eyes »), qui permet la création et la métamorphose de l’individu en une forme artistique qui le transcende (« makes me music » — avec l’allitération en *m*, qui accentue phonétiquement l’effet de mutation entre « me » et « music » qui s’opère dans le vers).

Deux vers plus bas, l’allitération de « world-wandering eyes » est reprise : « Because thou hast heard with world-unwearied ears ». Ce vers, avec son enchevêtrement d’allitérations « *hast heard* », « *with world-unwearied* » et sa répétition cryptique de la séquence « ear » (dans « *heard* », « *unwearied* » et « *ears* ») illustre à une échelle microscopique la dynamique mise en place par Swinburne à la fin du poème : une redistribution phonétique et une réarticulation élémentaire qui engendre une perception renouvelée, *défatiguée* du réel, ainsi que le montre l’usage de l’adjectif composé « world-unwearied » qui fait allusion à ce processus de ré-émerveillement face au réel rendu possible par la transformation apollinienne.

Ici, la voix du poète se télescope finalement avec les autres éléments, vent et eau, pour participer du même mouvement général : la voix poétique est raccrochée à ce processus d'auto-contamination permanent. Les tout derniers vers sont particulièrement pertinents à la lumière de cette réflexion, avec l'allitération en « s » mise à l'initiale de termes monosyllabiques, qui oscille entre harmonie et monotonie. Le dernier vers, et la succession de « soul », « sense » et « sea » (qui font écho à « sound of song » deux vers plus haut), créent une impression d'unité et d'égalité entre les différents sèmes. D'un point de vue rythmique, les mots reçoivent la même accentuation et apparaissent harmonieusement, de manière incantatoire sinon psalmodique, comme les facettes du même objet.

Ces derniers vers donnent à voir une mer d'huile poétique, d'où s'élève une béatitude presque ennuyeuse. Andrew Fippinger parle ainsi d'une acceptation apaisée de la mortalité face à l'épiphanie poétique dont le poète fait l'expérience face au spectacle de la mer :

He has finally given us the « secret word » of the sea (...) that death is the final end and man must accept life as it is. While Wordsworth finds a conciliatory nature that hints at immortality, Swinburne accepts mortality and a cruel natural world and rejoices. Swinburne's song is mingled, despite being last and least, with the natural song of the sea and the wind.²⁹⁸

Sa remarque est très intéressante, nous pouvons toutefois lui opposer que la mortalité n'est pas nécessairement le point de fuite recherché par l'entreprise poétique de Swinburne dans le contexte de la mer. Dans les exemples donnés par « By the North Sea » et « The Cliffside Path » si mortalité il y a, elle n'est que suggérée par le narrateur, et elle n'est pas à proprement parler présente textuellement. Si l'on se réfère à notre étude du terme « through » dans ce

²⁹⁸ Fippinger, op. cit., p. 688.

contexte, plutôt que le topos de la mortalité, c'est la complétude d'un processus plus ample qui apparaît comme la focale poétique de Swinburne.

Dans un contexte victorien, profondément teinté de morale chrétienne, l'idée de mort se confond souvent avec cette idée de « fin de cycle » terrestre, mais dans l'exemple de l'art poétique de Swinburne, c'est d'autre chose dont il s'agit. Il conviendrait de dire ici que la mortalité prétendue de la voix poétique s'inféode elle-même à la redistribution énergétique de la nature. Il n'y a ici pas de véritable progression vers la mort, mais plutôt un processus en direction de cette *re-composition*, vers laquelle la poésie de Swinburne semble tendre unilatéralement. *La dé-composition* du « je » poétique s'infuse dans cette dimension qui le dépasse et l'englobe. La seule évocation de la mort se fait à travers l'évocation par Swinburne de la postérité de l'objet poétique, qu'il décrit à la fin de ces poèmes comme un legs, un apport double fait à la nature par le poète et par la nature au poète — « the song of all the winds that sing of me » (« Thalassius »), « for the song that is over my song », « my song to the sea » (« By the North Sea »). Le legs est mutuel, les apports se superposent, la décomposition d'une chose se télescope immédiatement à sa recomposition *en/dans* autre chose.

Les quatre derniers vers du poème illustrent le principe apollinien d'unité retrouvée, exploré par Meredith Raymond dans son analyse des principes philosophiques et esthétiques de la poésie de Swinburne :

Swinburne portrays an eternal generating power (...) and this power is symbolized in the most elementary way by the sun god (that functions as) an external and eternal basis to an artistic metaphysics which also proclaims unity.²⁹⁹

²⁹⁹ Raymond, Meredith, *Swinburne's Poetics: Theory and Practice*, Ann Arbor : University of Michigan Press, 1970, p.75.

Cette proclamation à la fois « métaphysique » et « artistique » d'une unité retrouvée est effectuée par le biais d'une grande richesse stylistique, qui se manifeste plus particulièrement à la toute fin du poème :

Have therefore in thine heart and in thy mouth
The sound of song that mingles north and south,
The song of all the winds that sing of me,
And in thy soul the sense of all the sea.

(1.497-500)

Le chant « song » mentionné ici, borne téléologique de la transformation de Thalassius, devient le vecteur d'un tissage allitératif qui active dans la matière du poème la transfiguration progressive subie par le personnage : « sound » —> « song » —> « south » —> « song » —> « sing » —> « soul » —> « sense » —> « sea ».

Le pouvoir transformateur d'Apollon est ici associé à son pouvoir unificateur « the song that mingles north and south ». Les différents éléments de la description s'articulent dans une relation d'appartenance et d'englobement multiple : « the sound *of* song », « the song *of* all the winds », « that sing *of* me », « and *in* thy soul », « the sense *of* all the sea ». Cette succession de possessifs et de tournures génitives (sémantiquement vides de sens, mais qui participent d'un mouvement général de dilution de la forme et d'imbrication des éléments de la description) illustrent grammaticalement le même mécanisme mis en œuvre par les allitérations, aux prises d'un processus de transformation virtuellement inarrêtable, jusqu'à la transfiguration ultime, qui instaure un retour de l'élément mer, qui stabilise de façon paradoxale la fluidité construite tout au long du poème.

II.a.vi. La métempsychose panoramique.

Cette idée de survivance et de conservation, et finalement de retour au monde sous une autre forme (le plus souvent musicale et immatérielle), au prix d'une purge conditionnée par le contact avec la mer, est un *leitmotif* et poétique qui transparaît tout au long de la carrière du poète. Le travail mythopoétique abattu par le poète dans la deuxième moitié de sa carrière³⁰⁰, autour du mythe apollinien et d'une mer qui devient un espace *purgatorial* devient un des principes fondateurs de son art, et transparaît dans des œuvres déconnectées de l'esthétique hellénique qu'il explore initialement.

En guise d'exemple et de mise en perspective de la poétique développée et explorée par Swinburne dans « Thalassius », on pense entre autres au poème « The Ballad of Melicertes », rédigé en 1891 en mémoire de Théodore de Banville (et à l'invitation de Pierre Louÿs, qui souhaitait que Swinburne contribue à sa revue *La Conque*)^{301,302}. Le poème revisite une technique semblable et produit des effets similaires :

As the sea-shell utters, like a stricken chord,
 Music uttering all the sea's within it stored,
 Poet well-beloved, whose praise our sorrow saith,
 So thy songs retain thy soul.

(1.16-20)

Si le poème dans sa globalité (qui reprend la forme de la ballade chère à Banville en la

³⁰⁰ Voir Levin, *Swinburne's Apollo: Myth, Faith, and Victorian Spirituality*, op. cit., p. 7-8.

³⁰¹ Hyder, Clyde K, *Algernon Swinburne: The Critical Heritage*, op. cit., p.47.

³⁰² Degott, Bertrand, *Ballade n'est pas morte, étude sur la pratique de la ballade médiévale depuis 1850*, Besançon : Presses Universitaires de Franche-Comté, 1996, p.24.

transcrivant en anglais) représente un hommage assez classique au poète français, la mention de la mer au seizième vers réactive la dynamique de renaissance et de transsubstantiation explorée par Swinburne dans « By the North Sea » et « Thalassius ». La ballade, à travers sa fonction d'hommage funèbre, évoque la disparition du poète, dont l'individualité semble se désintégrer dans une musique naturelle qui se matérialise à son tour dans la description d'un paysage maritime.

Au seizième vers, « As the sea shell utters » instaure un déplacement de la voix poétique subséquente à la disparition du poète, ce sont les coquillages qui deviennent les vecteurs et les conservateurs de l'art du poète disparu. Comme on dit dans la culture populaire que les coquillages émettent le bruit des vagues si on tend l'oreille, ces derniers représentent ici l'hallucination résiduelle d'une poésie devenue sans voix, et incarnent le rôle de véhicule votif et d'instrument de cette désincarnée (« like a stricken chord »); les coquillages, éléments du paysage littoral, deviennent réceptacles (« stored ») et agents (« utters ») de cette survivance poétique, qui survit par le biais de cette ré-attribution de la voix poétique.

Les coquillages (notons par ailleurs qu'en contraste avec le français, en anglais le mot « sea-shell » contient « sea », c'est à dire l'élément fondamental de cette redistribution) deviennent interchangeables avec la musique dont ils sont devenus gardiens, ainsi qu'en témoigne la répétition du verbe « to utter » aux seizième et dix-septième vers (« sea-shell utters », « music uttering »). La performance de la musique s'effectue par le biais d'une présence inhumaine, formée de divers éléments du paysage qui la recueillent tour à tour. L'absence d'un sujet performatif humain est par ailleurs accentuée par l'usage du verbe « utter », à la dimension anthropomorphique. Le poète disparu est mentionné comme étant résolument absent, et le vers 19 se construit autour d'un lexique qui rappelle celui des épitaphes (« well-beloved », « praise », « sorrow »). Une fois la disparition totale du poète en tant qu'être vivant activée dans la matière du texte, le vingtième vers reprend l'idée d'imbrication présente à la fin de

« Thalassius » : « So thy songs retain thy soul » évoque la possibilité logique « so » d'une persistance de la voix poétique après la disparition du poète, au prix d'une redistribution dans l'environnement et dans les éléments, si minimes soient-ils, de la nature. En parlant de l'image des coquillages, Rikky Rooksby écrit que :

The conceit is, of course, traditional: the singer lives on in the immortal form of his art; but it is well expressed, and given that in the later poetry the sound and energy of the sea are often associated with song, the seashell image takes on a greater richness.³⁰³

La disparition du poète est concomitante avec cette transformation de la matière poétique, qui est conservée (« retain ») dans toutes ces choses. Par truchement, l'esprit (« soul ») du poète se retrouve lui aussi conservé, sous une forme différente, amuïe, rendue presque imperceptible par ce jeu d'imbrication et de dissimulation : les coquillages *renferment* la chanson à la manière d'un reliquaire, en la rendant présente et insaisissable à la fois³⁰⁴.

Cette description du moment de bascule qui s'opère au moment de la mort du poète rappelle la figure tutélaire emblématique de Swinburne, que le poète rapproche de la dynamique mythopoétique apollinienne, Sappho, dont la mort prend aussi place dans un décor maritime.

Ainsi que le remarque Yisrael Levin :

Jumping off the Leucadian cliff, Sappho re-enacts Apollo's celestial motion. Like the Apollo of the poem's opening, the drowned Sappho also fills the sea with her presence

³⁰³ Rooksby, Rikky, *Swinburne without Tears*, op. cit., p.418

³⁰⁴ Ce passage rappelle un extrait de *Bouvard et Pécuchet* de Gustave Flaubert, publié en 1881, où les deux personnages titulaires contemplant la redistribution organique qui succède à la mort : « Après tout, [la mort] n'existe pas, songent Bouvard et Pécuchet. On s'en va dans la rosée, dans la brise, dans les étoiles. On devient quelque chose de la sève des arbres, de l'éclat des pierres fines, du plumage des oiseaux. On redonne à la nature ce qu'elle vous a prêté et le néant qui est devant nous n'a rien de plus affreux que le néant qui se trouve derrière ». (Flaubert, Gustave, *Bouvard et Pécuchet*, édition établie par Stéphanie Dord-Crouslé, Paris : Flammarion, « Garnier-Flammarion », 2011, p. 307)

: « Through sleepless clear spring nights filled full of thee / Rekindled here, thy ruling song has thrilled / The deep dark air and subtle tender sea / And breathless hearts with one bright sound fulfilled ». ³⁰⁵

Nous pourrions ici développer la notion d'incorporation mise en avant par Levin. L'incorporation des figures de Sappho et d'Apollon dans la mythopée swinburnienne est conditionnée par une dé-corporation préalable. Par dé-corporation nous entendons ici une décomposition de la corporéité qui apparaît comme le préalable à la renaissance. De la même manière que pour l'élégie à Banville, la métempsychose du poète et de sa voix poétique ne peut s'opérer qu'au prix d'un alignement de circonstances spécifique, qui rende possible une communion totale avec la mer, élément égalisateur et force redistributrice par excellence. Ainsi que le remarque Jerome McGann, Sappho sert de précédent, de source à la métempsychose poétique :

The example that Sappho sets for all other poets is to *die into life*³⁰⁶, as it were. Throwing herself from the Leucadian cliff in a transport of love and despair, the tenth muse echoes the 'one' song of the world itself.³⁰⁷

La tournure « die into life » utilisée par McGann résume parfaitement ce processus de renouvellement *a priori* paradoxal qui succède à la mort (en l'occurrence, dans le cas de Sappho, le suicide par noyade). À la manière des coquillages de Banville qui fournissent un écho organique à la chanson du poète, le souvenir de la poétesse est comme réincarné, ré-insufflé dans la musique du monde (« song of the world itself »), qui la replace dans un mouvement semblable à celui décrit par les cinq derniers vers de « Thalassius » (« The music that puts light into the spheres; / Have therefore in thine heart and in thy mouth / The sound of

³⁰⁵ Levin, op. cit., p.111.

³⁰⁶ italiques personnelles

³⁰⁷ McGann, Jerome, op. cit., p.76.

song that mingles north and south, / The song of all the winds that sing of me, / And in thy soul the sense of all the sea »). Sappho devient le paradigme de ce recyclage métempsyotique qui caractérise la voix poétique chez Swinburne. Diluée, dissoute, liquidée — elle ne cesse d’être refondue, recréée, renouvelée, pour finalement renaître. La noyade et le naufrage (pour revenir à l’interrogation hopkinsienne), sont bien le point de départ d’un renouveau poétique, et d’un mouvement de refonte irrésistible.

b. « Wonderful things they knew not... ». Sappho, la voix dissolue ?

Sappho est l'une des principales figures tutélaires de Swinburne; il lui voue un culte depuis son éducation à Eton³⁰⁸, et la place volontiers au naos de son panthéon poétique, ainsi qu'il l'exprime sans aucun doute ni détour dans les notes publiées à la suite des *Poems and Ballads* : « her remaining verses are the supreme success, the final achievement, of the poetic art »³⁰⁹. L'art de Sappho influence et habite celui de Swinburne à bien des égards, tant dans les thèmes que dans la forme; l'on pense bien sûr aux hendécasyllabiques et aux Sapphiques (respectivement « Hendecasyllabics » et « Sapphics », deux poèmes qui sont agencés à la suite dans les *Poems and Ballads*) et dans lesquels le poète s'adonne à un jeu de réécriture et d'adaptation en langue anglaise, de l'œuvre de la poétesse. Au cours de ce re-travail, Swinburne entreprend une prolongation, une élaboration sur l'œuvre fragmentaire de Sappho, et tente de combler certains silences et espaces de l'œuvre telle qu'elle est parvenue jusqu'au dix-neuvième siècle.

De Baudelaire à Vivien³¹⁰, en passant par Louÿs³¹¹, la nature même de ces reliques textuelles incomplètes a fasciné les auteurs de la fin de siècle, les décadents en tête, en ce sens qu'elles constituent un espace dilatoire qui a permis diverses projections esthétiques, fantasmes, et autres remplissages. L'œuvre fragmentaire de Sappho devient elle-même objet de désir³¹².

³⁰⁸ En parlant de l' « Ode à Anactoria », qui deviendra « Anactoria » sous sa plume, il la qualifie de véritable passage obligé poétique pour les jeunes étudiants « the poem which English boys have to get by heart », à la page 20 des *Notes*, op. cit.

³⁰⁹ Ibid, p.21.

³¹⁰ Renée Vivien, surnommée « Sappho 1900 » par ses contemporains. Elle publie en 1903 un ouvrage intitulé *Sappho*, constitué de traductions des fragments sapphiques entremêlés de ses propres vers qui combler les interstices laissés par les fragments manquants. Elle remet la strophe sapphique au goût du jour, et établit un lien définitif entre l'esthétique fin de siècle issue de Baudelaire et les textes de la poétesse mytilénienne.

³¹¹ Les *Chansons de Bilitis* de Pierre Louÿs sont un recueil de poèmes, élaborés comme une pseudotranslation des fragments originaux de Sappho. Le recueil est publiée en 1894.

³¹² Albert, Nicole, « Réécriture d'une œuvre ou réécriture d'un mythe ? » in Montandon, Alain, éd., *Mythes de la décadence*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2001, p. 86-105.

Swinburne théorise lui-même son entreprise poétique dans les notes ajoutées aux *Poems and Ballads*. La genèse de cette adjonction se situe dans la volonté du poète de s'adresser aux critiques qui ont, à son sens, mal compris, mal interprété, et réagi de manière épidermique à son ouvrage, sous couvert d'une pudeur mal placée. Swinburne exprime sa surprise face à leurs réactions si tranchantes : « I would fain know why the vultures should gather here of all places; what congenial carrion they smell, who can discern such (it is alleged) in any rose-bed »³¹³. Pour lui, rien de scandaleux ni dans son écriture ni dans son projet, loin s'en faut : la perception d'une quelconque corruption dans ses poèmes ne serait qu'une vue de l'esprit de ces critiques qu'il décrit comme des charognards (l'image des vautours pour faire référence aux critiques est très fréquente, dans les *Notes* comme dans la correspondance du poète) qui projettent leur soif de scandale et leur fausse pudeur sur l'objet littéraire.

Toutefois, comme à son habitude, l'écriture de Swinburne se construit autour de l'ironie, et il ne cherche pas pour autant à feindre l'innocence. Loin s'en faut, il reconnaît en lui-même une grande part de corruption, et confesse non sans humour une absence totale de vertu :

What certain reviewers have imagined it (« Anactoria ») to imply, I am incompetent to explain, and unwilling to imagine. I am evidently not virtuous enough to understand them. I thank Heaven that I am not. *Ma corruption rougirait de leur pudeur.*³¹⁴

Swinburne joue ici sur le double sens de corruption (morale et physique), et avoue à demi-mot qu'elle ne lui est pas étrangère. Cette exploration de ce double sens par le poète est ici particulièrement intéressante, puisqu'il va ensuite entreprendre de commenter cette apparente

³¹³ *ibid.*, p.19.

³¹⁴ Cette citation, en français dans le texte, est une référence directe à la *Préface à la Reine d'Espagne* d'Henri de Latouche, publié dans la *Revue de Paris* en 1831, où il débat de la question de la pudeur et de l'immoralité après que sa pièce a été déprogrammée après la première représentation.

corruption que les critiques lui reprochent, dans le but de mettre en lumière et d'analyser le processus poétique qui y préside, et qui pourrait amener à un tel malentendu.

II.b.i. Dilatations, dilutions, dissolutions sapphiques

Ainsi, ne souhaitant pas dénaturer la teneur générale des poèmes originaux de Sappho, Swinburne met en œuvre une réécriture à la fois décomposée et recomposée de Sappho afin de produire des poèmes impressionnistes plutôt que des calques qui feraient prévaloir la littéralité sur la littéarité. La dissolution *morale* perçue par les critiques n'est en réalité qu'une forme de dissolution *physique* des poèmes. Swinburne l'explique ainsi en ces termes :

I have abstained from touching on (...) details, for this reason: that I felt myself incompetent to give adequate expression in English to the literal and absolute words of Sappho ; and would not debase and degrade them into a viler form.³¹⁵

Il est intéressant de préciser que le poète oppose ici la dégradation à l'altération — il reconnaît modifier les textes, précisément dans le but d'éviter de les corrompre en les éloignant de leur esthétique initiale, et ce jusqu'à la défiguration. La forme de dé-composition qu'il élabore ici afin de mettre en œuvre ce projet de conjuration poétique est duplice : « I tried to reproduce in a diluted and dilated form the spirit of a poem which could not be reproduced in the body »³¹⁶.

³¹⁵ Ibid., p.21

³¹⁶ Ibid., p.20.

La dilatation et la dilution du matériau initial sont les auxiliaires de prime abord paradoxaux d'une forme de fidélité poétique défendue par Swinburne : « I have striven to cast my spirit into the mould of hers, to express and represent not the poem but the poet»³¹⁷. Ainsi que l'évoque l'idée du « moule » mentionnée par le poète, la traduction de Sappho telle qu'il la conçoit ressemble davantage à un exercice de compréhension de la tournure d'esprit de la poétesse, plutôt qu'un exercice d'imitation du texte. Il s'agit pour Swinburne de comprendre Sappho, et d'entrer en contact spirituel avec elle, afin de comprendre son art³¹⁸.

Traiter la vie personnelle d'un poète antique et son œuvre comme une seule et même chose est une pratique très commune chez les auteurs *fin-de-siècle*, mais Swinburne ne se contente pas d'imiter Sappho de façon formelle, au contraire, il fait le choix de s'éloigner de la forme poétique favorite de celle-ci dans le but de canaliser une quintessence, un je-ne-sais-quoi d'insaisissable qui caractérise la mytilénienne.

C'est précisément cette qualité quasi-immatérielle qu'il salue chez la poétesse : « her words seem akin to fire and air, being themselves 'all air and fire' »³¹⁹. Comme notre étude va tenter de le montrer, Swinburne met en œuvre une nouvelle forme de dilatation/dilution poétique afin de rendre cet aspect volatil du texte original.

Ce jeu de dissolution/re-composition autour de la figure de Sappho se retrouve ainsi dans les traductions faites par Swinburne, et celles-ci mettent ainsi en œuvre une constante exploration de l'altération de la langue, laquelle se fonde sur une remarque linguistique qui ressemble *a priori* à un aveu de faiblesse de la langue anglaise :

³¹⁷ Ibid.

³¹⁸ On pense ici à la préface du *Prométhée* de Shelley, qui écrit au sujet du texte original d'Eschyle que c'est précisément la décomposition de celui-ci qui permet au poète romantique de le recomposer.

³¹⁹ Ibid., p.21.

I have wished, and I have even ventured to hope, that I might be in time competent to translate into a baser and later language the divine words which even when a boy I could not but recognise as divine.³²⁰

Swinburne met en lumière ici la différence fondamentale entre le grec ancien de Sappho et l'anglais du dix-neuvième siècle, et il oppose la pureté qu'il perçoit dans le grec ancien à la nature plus « basse » et « tardive » de l'anglais. Même s'il s'est parfois aventuré à imiter les tournures verbales et le vocabulaire du grec ancien, notamment dans *Atalanta in Calydon* et *Erechtheus*, le projet sapphique de Swinburne est différent, en ce sens qu'il s'agit pour lui non pas d'imiter le langage et la prosodie de Sappho, mais de diluer, d'incorporer l'écriture de celle-ci dans sa propre expression poétique. Il estime qu'une traduction traditionnelle (littérale) est impossible :

To translate the two odes and the remaining fragments of Sappho is the one impossible task; and as witness of this I will call up one of the greatest among poets. Catullus 'translated' — or as his countrymen would now say 'traded' — the Ode to Anactoria: a more beautiful translation there never was and will never be; but compared with the Greek, it is colourless and bloodless, puffed out by additions and enfeebled by alterations.³²¹

Bien qu'il salue la traduction entreprise par Catulle, Swinburne cherche à éviter l'écueil contre lequel le poète latin s'est abîmé, c'est à dire un affaiblissement général (« enfeebled ») de la beauté du vers sapphique, causé par des modifications trop nombreuses, qui finissent par priver le texte de sa corporéité et de son intensité initiales — « colourless and bloodless ».

Pour Swinburne, c'est précisément la présence de Sappho au texte qui conditionne le succès du texte sapphique, et c'est là l'explication du travail mis en œuvre dans « On the Cliffs »; l'original est littéralement présent dans le corps du texte, et le poème rédigé par Swinburne

³²⁰ *Swinburne Replies*, op. cit., p.20.

³²¹ *Swinburne Replies*, op. cit., p.20.

autour de ces fragments a la fonction d'un écrin, d'un révélateur qui mette en valeur la beauté intrinsèque de ces fragments, en tant qu'extraits sapphiques, mais également (et surtout ?) en tant que fragments. Swinburne élabore des poèmes comme « Anactoria », « Sapphics » et « On the Cliffs » à la façon de reliquaires baroques, qui renferment les reliques sacrées, celles de la divine mytilénienne.

Ainsi, si l'on s'intéresse tout d'abord à « Sapphics³²² » et à son texte-source, un examen général de ce dernier révèle qu'il contient sept strophes, tandis que la version de Swinburne en comporte vingt. Comme le souligne Nicole Albert, la nature de l'adaptation est ici plutôt libre, ainsi le poète « délaisse la versification sapphique avec sa mesure syllabique 11/11/11/5 au profit d'une longue succession de décasyllabes »³²³.

De plus, le texte original de Sappho, dont il ne reste que dix-sept vers, est transformé en une œuvre de plus de trois cents vers sous la plume de Swinburne, qui suit toutefois la même progression thématique que celle de l'hypotexte. En effet, le texte original se structure autour de la violence physique qui dérive de la passion, avant l'ouverture finale sur le thème de la mort et de la disparition du corps.

Plus encore, le texte de Swinburne revêt progressivement une dimension métatextuelle, en ce sens qu'il explore la double dynamique de dé-composition et de recomposition qui préside à son projet artistique :

Would I not
Strike pang from pang as note is struck from note,
Catch the sob's middle music in thy throat,
Take thy limbs living, and new-mould with these
A lyre of many faultless agonies ?

(l.186-189)

³²² Comme le remarque Nicole Albert, « Sapphics » est entre autres un jeu de mots sur la forme poétique de l'ode sapphique, ainsi que sur l'amour sapphique entre deux femmes (« il exploite évidemment l'ambiguïté que permet le mot « sapphiques », désignant à la fois une prosodie et une sexualité », op. cit., p.91).

³²³ op. cit., p.91.

Les membres « limbs » évoqués ici rappellent la nature fragmentaire, démembrée, des reliques du texte sapphique, et leur fonction dans la refonte « new-mould » et de la recréation de celui-ci. Une nouvelle fois, un lien s'établit entre l'écriture poétique de Swinburne et l'écriture théorique d'Ezra Pound, et particulièrement à « I gather the limbs of Osiris³²⁴ ». Les fragments du corps encore vivant d'Anactoria sont littéralement refondus en ce que Swinburne appelle une lyre idéale (« A lyre of many faultless agonies »), qui n'est rendue possible que par la décomposition préalable — la souffrance et la mort sont le matériau de cette poésie renée, représentée par la métaphore classique de la lyre. Il est intéressant de remarquer la présence du mot « mould » dans cet extrait, terme récurrent dans l'œuvre de Swinburne (nous avons plus haut étudié son importance dans le contexte d'*Atalanta in Calydon*), qui permet d'ajouter une dimension de double sens supplémentaire, attendu qu'il peut faire référence à la fois à un « moule » et à la « pourriture » en anglais. Ici, c'est bien sûr de moule que le poète traite, mais la pourriture issue de la décomposition est tout de même résolument présente dans le corps du texte, et fournit un écho saisissant aux « limbs » décomposés mentionnés au début du même vers.

Anactoria est muette tout au long du poème, et comme le remarque Yopie Prins, cette décomposition du corps de la maîtresse de Sappho correspond à la construction du rythme, « the exquisitely excruciating torture of Anactoria by Sappho also serves to rhythmicize the body »³²⁵ :

I would earth had thy body as fruit to eat,
And no mouth but some serpent's found thee sweet.

³²⁴ Pound, Ezra, « I gather the limbs of Osiris », in *The New Age*, X. 7, (14 décembre 1912).

³²⁵ Prins, Yopie, *Victorian Sappho*, Princeton : Princeton University Press, 1999, p.102.

I would find grievous ways to have thee slain,
 Intense device, and superflux of pain;
 Vex thee with amorous agonies, and shake
 Life at thy lips, and leave it there to ache;
 Strain out thy soul with pangs too soft to kill,
 Intolerable interludes, and infinite ill;
 Relapse and reluctance of the breath,
 Dumb tunes and shuddering semitones of death.

(1.28-34)

Ici, comme dans tout le poème, les couplets héroïques ajoutent un niveau d'intensité à la violence de la torture exercée sur le corps d'Anactoria, qui devient l'instrument « device »³²⁶ de cette élaboration superfétatoire « superflux of pain » qui se transcrit rythmiquement avec le double accent au début du vers 34 « Dumb tunes », spondée qui sature la scansion, illustrant prosodiquement la violence et le frisson de la mort, « shuddering semitones of death », évoqué à la fin du vers. Conformément à la machine infernale décrite au vers 31, « intense device », le rythme s'intensifie jusqu'à la culmination du vers 34, au cours duquel, s'approchant de la désintégration de la mort, Anactoria femme s'apprête à devenir « Anactoria », corps poétique.

Dans les « Hendecasyllabics », Swinburne élabore un travail sur le rythme semblable à celui mis en œuvre dans « Anactoria ». Il y explore la forme de l'hendécasyllabe, forme classique grecque et latine chère à Catulle et Sappho (la forme de la strophe sapphique débute avec deux hendécasyllabes), et composée généralement d'un spondée ou d'un trochée, suivi d'un choriamb, puis deux iambes. Peu fréquente en anglais en raison de sa longueur, la forme a intéressé Swinburne après Tennyson³²⁷ en raison de sa versatilité. En s'exprimant dans cette forme antique, Swinburne joue sur une re-composition de certains fragments sapphiques.

Ainsi, les vers 8 à 10 du poème de Swinburne « Till I heard as it were a noise of waters /

³²⁶ Le terme « device » nous montre par ailleurs « vice » en transparence, qui élabore encore davantage le champ lexical de l'amour vicieux présent dans l'extrait.

³²⁷ qui rédige un poème du même titre en s'inspirant directement de Catulle.

Moving tremulous under feet of angels / Multitudinous, out of all the heavens » rappelle le premier fragment de Sappho : « beautiful swift sparrows whirring fast-beating wings brought you above the dark earth down from heaven through the mid-air »³²⁸. Le texte swinburnien fait écho au texte sapphique, l'un comme l'autre font référence à des créatures volantes descendant des cieux. Dans les « Hendecasyllabics », Ainsi que le remarque Althea Ingham, Swinburne re-compose divers fragments, ayant pour point commun l'idée d'une destruction imminente. Ainsi les vers 11/12 du poème de Swinburne "Knew the fluttering wind, the fluttered foliage, / Shaken fitfully, full of sound and shadow" reprennent le quarante-septième fragment de Sappho : "Love shook my heart like a wind falling on oaks on a mountain"³²⁹. Les deux extraits donnent à voir la manifestation aérienne, immatérielle, d'une présence fantomatique.

En réarticulant divers fragments sapphiques, Swinburne incorpore cette présence fantomatique au texte, qui devient l'espace d'une re-composition sapphique, un creuset où la voix de Sappho réapparaît en transparence, liés par la prosodie hendécasyllabique, forme sapphique par excellence.

Ce travail de dé-composition et de re-composition poétique se retrouve également de manière très caractéristique dans le long poème intitulé « On the Cliffs », publié au sein de *Songs of the Springtides* en 1880. Au cours du vingtième siècle, le poème a pâti d'un désintérêt général envers la deuxième moitié de la carrière de Swinburne, qui correspond au début de son isolement à Putney. Ainsi que le remarque David G. Riede :

The general neglect caused by this attitude has resulted in the specific neglect of some of Swinburne's best poetry, notably such a poem as the magnificent « On the Cliffs ».The very critics who have regarded it as an exception to the general rule of mediocrity have declined to analyze it, or even to discuss its meaning. One reason for

³²⁸ voir Ingham, Althea, op. cit., p.87.

³²⁹ *ibid.*

this has been the conviction that the late work is merely ornamental nature poetry, unrewarding to close analysis.³³⁰

Dans ce poème, Swinburne élabore cependant un travail intéressant autour de l'influence de Sappho, et incorpore des extraits issus des fragments de la poétesse à la façon de pastilles citationnelles, qui se manifestent et surgissent pour créer un miroir ou un contraste avec le texte original du poète.

Ce travail d'incorporation se manifeste de plusieurs manières : sous forme tout d'abord d'épigraphe (« Le rossignol a la voix douce »³³¹), mais aussi d'italiques, de paraphrase... En 1879, l'ami de Swinburne Edmund C. Stedman, assiste à l'écriture du poème « On The Cliffs » et évoque sa genèse :

It grew out of a night in Italy – I think he said in Fiesole – where he was kept awake by the nightingales, and fancied their song bore a resemblance a famous line of Sappho's, and as if the soul of the Lesbian poet had passed into the transmitted line of the *μεροφνος αηδων*, 'lovely-voiced nightingale'.³³²

Bien que la situation poétique initiale soit initialement déconnectée du projet sapphique de Swinburne, l'importance intertextuelle que la poétesse revêt au moment de la rédaction fait par dérivation de « On the Cliffs » un des grands poèmes sapphiques de Swinburne.

Les instances sapphiques sont incorporées au texte de Swinburne et structurent son écriture; Sappho est l'axe autour duquel le poème se constitue. Il est ainsi intéressant de remarquer que

³³⁰ Riede, David G., « Swinburne's "On The Cliffs": The Evolution of a Romantic Myth », in *Victorian Poetry*, Vol. 16, N°3, automne 1978, p. 189-203, p. 189.

³³¹ Notons ici que l'épigraphe peut induire le lecteur en erreur, puisqu'il s'agit d'une citation directe de Sappho, alors que selon Stedman, cité ci-dessous, la genèse du poème est *a priori* déconnecté au départ de la poétesse.

³³² Stedman, E. C., « Some London Poets » in *Harper's Monthly Magazine* 64 (Mai 1882), p. 890.

la poétesse n'est mentionnée qu'une fois tout au long des 423 vers du poème, et c'est au vers 221, soit exactement au centre :

Because I have known thee always who thou art,
 Thou knowest, have known thee to thy heart's own heart,
 Nor ever have given light ear to storied song
 That did thy sweet name sweet unwitting wrong,
 Nor ever have called thee nor would call for shame,
 Thou knowest, but inly by thine only name,
 Sappho because I have known thee and loved, hast thou
 None other answer now?

(1.214-222)

Il est intéressant de remarquer ici que cet extrait se structure comme une longue invocation de la poétesse dont le « nom » est mentionné aux vers 218 et 220 avant qu'elle soit littéralement nommée et ainsi rendue présente au texte au début du 221ème vers. Cette présence au texte de Sappho est intéressante, en ce sens que l'invocation semble échouer « Hast thou none other answer now? » et la question rhétorique de Swinburne reste sans réponse.

Ce passage se caractérise également par une inconsistance cognitive frappante : le texte, en accumulant les dédoublements « Thou *knowest*, have *known* thee to thy *heart's* own *heart* » (l. 215), « *sweet* name *sweet* » (l.217), « *called* thee nor would *call* », et le retour de « knowest » et « known » aux vers 220 et 221. Ces répétitions, encadrées par des structures irréelles en « Nor », rendent l'extrait indéchiffrable et insaisissable. Dans un jeu de miroir enclenché par ces duplications lexicales, toutes les évocations mises sont mises en regard avec leur inexistence par le biais des tournures négatives.

C'est bel et bien l'absence de la poétesse qui s'incarne dans le texte, ainsi que nous le laisse suggérer l'accumulation de structures négatives « nor » (l. 217-219), « none » (l.222), qui crée un vif contraste avec le verbe « know » (répété à cinq reprises, l.214, 215, 215, 220, 221) et avec l'adverbe « now » qui vient clôturer l'extrait. La présence et le rôle de Sappho

apparaissent en filigrane dans le jeu phonétique qui se dessine entre ces trois entités : know/known, no/none, now. Sappho est la dissolution rendue tangible au poème, dans ce sens que sa présence même s'établit une tension entre la matérialité présente « now », le savoir et le ressouvenir « known » et l'impossibilité de leur matérialisation « no/none/nor ». L'invocation à Sappho est construite comme un jeu autour de cet affleurement de l'immatériel, matérialisé par la dilatation phonétique qui caractérise l'extrait.

Swinburne re-compose et ré-incorpore les fragments de Sappho pour faire revivre la voix de la poétesse de façon directe, plutôt que de distordre le texte initial pour lui faire dire ce qu'il n'évoque qu'entre les lignes. Sappho vient accompagner l'expérience poétique de Swinburne avec les rossignols à Fiesole plutôt qu'elle ne la lui insuffle.

Le poème se construit ainsi autour d'une dynamique triple : Swinburne adulte se souvient des étés de son enfance passés sur les falaises de l'île de Wight, avant même qu'il ait fait la découverte des textes de Sappho. Cependant, la vivacité de ce souvenir, réactivé par le chant des rossignols en Italie, crée dans l'esprit du poète une parenté avec le texte sapphique, et une proximité d'expérience avec la poétesse :

Since thy first Lesbian word
 Flamed on me, and I knew not whence I knew
 This was the song that struck my whole soul through,
 Pierced my keen spirit of sense with edge more keen,
 Even when I knew not, even ere sooth was seen,
 When thou wast but the tawny sweet winged thing
 Whose cry was but of spring.³³³

La description de cette première apparition sapphique se fait par le verbe « thy first Lesbian word » et prend la forme d'une épiphanie musicale avant de se transformer en rossignol « tawny sweet winged thing ». Cette transformation multiple prend la forme d'une trinité

³³³ « On the Cliffs », l. 224-230.

poétique, qui s'établit dans sa perpétuelle mutabilité. Sappho devient le *Pneuma*, le Souffle de cette trinité, où la colombe est rossignol. Cette trinité présente en filigrane pendant tout le poème est par ailleurs clairement établie par Swinburne à la fin de celui-ci, à travers les expressions, dont la très musicale « treble-natured mystery » (l. 341), ainsi que « soul triune, woman and god and bird » (l.350).

La présence de Sappho est encore une fois décrite comme sujette au changement, en constante dissolution/reformation, une entité triple qui fluctue librement entre ses trois incarnations. Ainsi que le remarque Althea Ingham, cette épiphanie sapphique perçue par Swinburne donne à voir une relation avec une forme de sublime qui se définit par le désir de cette immatérialité :

The nightingale's song with its Sapphic tropes of *ποθος* (painful yearning) produce on him the same masochistic demands of the sublime that he experienced in the sea: the "keen" "Lesbian word" "flamed", "struck", "pierced", as it also brought joy "with its great anguish of its great delight".³³⁴

La présence absente de Sappho, qui se matérialise par la douleur physique et la dimension immatérielle de la chanson du rossignol, est conditionnée par la mort de la mytilénienne, comme le montre le retour fréquent effectué par Swinburne sur les circonstances de la disparition de la poétesse, qui devient l'objet d'une tension aussi intense qu'impossible. Sappho disparue incarne cette dissolution de l'objet poétique, que la mort rend crépusculaire et aussi friable que les falaises qui l'ont vu mourir. Aussi, « dans ce concept de totale nihilisation, écrit Vladimir Jankélévitch, on ne trouve rien où se prendre, aucune prise à laquelle l'entendement puisse s'accrocher. La "pensée" du rien est un rien de pensée, le néant de l'objet annihilant le sujet : pas plus qu'on ne voit une absence, on ne pense un rien; en sorte que penser le rien, c'est ne penser à rien, et c'est donc ne pas penser. La pseudo-pensée

³³⁴ Ingham, Althea, op. cit., p. 43.

de la mort n'est qu'une variété de somnolence »³³⁵ ³³⁶. Contraire d'un deuil poétique, Swinburne s'adresse à la figure disparue de Sappho et explore cette tension entre l'objet annihilé et le sujet qui cherche à l'atteindre : entre les deux, se dessine et se dilate l'espace poétique de l'absence, une recomposition artificielle qui invoque l'objet décomposé afin de le recomposer, et de le réincorporer au corps du poème.

Continuons notre étude par un autre extrait de « On the Cliffs » qui prolonge et approfondit l'exploration du motif de la dissolution de la figure de Sappho, et de sa ré-incorporation perpétuelle dans le corps de la poésie swinburnienne³³⁷. Prenons ainsi en considération les vers 298 à 309 du poème :

That same cry through this boskage overhead
Rings round reiterated,
Palpitates as the last palpitated,
The last that panted through her lips and died
Not down this grey north sea's half sapped cliff-side
More near the sands and near;
The last loud lyric fiery cry she cried,
Heard once on heights Leucadian, heard not here.
Not here; for this that fires our northland night,
This is the song that made
Love fearful, even the heart of love afraid,
With the great anguish of its great delight.³³⁸

³³⁵ Jankélévitch, Vladimir, *La Mort*, Paris : Flammarion, 1977, p. 58-59.

³³⁶ Voir aussi Vladimir Jankélévitch, *Philosophie première. Introduction à une philosophie du « presque »*, Paris : PUF, 1986, chapitre III : « De la Mort ».

³³⁷ À ce propos, il n'est pas indifférent que Swinburne utilise comme déclencheur de sa vision un trope romantique, celui du rossignol, repris à Ovide, et réinterprété en particulier par Coleridge avec « The Nightingale ».

³³⁸ « On the Cliffs », l. 298-309.

Si Sappho n'est réellement mentionnée qu'une seule fois tout au long du poème, cet extrait nous donne un exemple intéressant du travail de dé-composition de la figure de la poétesse mise en œuvre par Swinburne.

Intéressons-nous particulièrement au vers 302, « Not down this grey north sea's half sapped cliff-side ». On remarque ici que la falaise qui s'érode et se dissout sous les assauts de la mer est en partie constituée de la présence en creux de Sappho elle-même, qui se matérialise aux deux-tiers dans « sapp- », qui précède immédiatement « cliff-side ». Cet extrait réactive le suicide de Sappho, qui se jette du haut de la falaise de Leucade dans la Méditerranée, en superposant le début du nom de la poétesse à la funeste falaise.

Cet effet de superposition et de disposition est annoncé au début de l'extrait, par le rossignol qui, comme celui de Keats, chante dans les buissons avant de disparaître « Palpitates as the last palpitated/The last that panted through her lips and died » (au fur et à mesure que l'allitération en « p », qui crée un effet de staccato, ralentit avant de s'étioler en « died » à la fin du vers 301) matérialise en filigrane la poétesse avec la répétition des pronoms féminins (l. 301, l. 304). La mort mise ici en lumière à la fin du vers apparaît comme ce moment d'éclipse minutieusement élaboré par la structure du poème. Ainsi que le remarque David G. Riede, ce moment de chevauchement du paysage avec la mort rappelle le canon romantique :

The conflation of the death of the landscape and the death of Sappho, moreover, indicates a Coleridgean synthesis of both in the "One Life", and shows how central the poet's perception of nature is to his meditations upon mortality, and upon the precarious state of his own creativity.³³⁹

Dans ce moment de subsumption poétique totale, les deux falaises évoquées par le texte (celle de Leucade et celle de Wight, présentes au vers 305) se reforment en une entité unifiée par sa

³³⁹ Riede, David G., p. 192.

nature quasi-sapphique, au fur et à mesure que la poétesse se métamorphose et prend une nouvelle forme, jusqu'à devenir pour ainsi dire méconnaissable et résolument impalpable.

À l'image de Philomèle qui se transforme en rossignol dans les *Métamorphoses* d'Ovide, Sappho devient chez Swinburne l'élément de la dissolution et de la reformation. Sa semi-présence est unifiée ici avec le processus d'érosion subi par les falaises. Ce rapprochement nous permet de comprendre la nature de l'influence des textes sapphiques et du personnage de la poétesse sur Swinburne : Sappho est l'incarnation du désincarné, le fragmentaire et la tension vers la fragmentation.

La structure du poème conflue vers une disparition de la figure de Sappho qui correspond à une dissolution du « sens » général du poème. À mesure que la présence de Sappho se fait de plus en plus immatérielle, la trame grammaticale du poème se fait plus abstruse et labyrinthique, ainsi que le remarque David G. Riede :

"On the Cliffs" remains an extraordinarily difficult poem, and the reasons are apparent. Most obviously, the extremely long sentences lose the reader in a syntactical maze of modifying clauses and phrases, forcing him into a conscious effort to find the main subject and predicate. Less obvious, but just as bewildering, is that the subject, once found, often has no immediately apparent referent - it is often a pronoun that could refer to any of several things.³⁴⁰

D'un point de vue syntaxique, le sujet du poème continue ainsi de se matérialiser de façon ambiguë, et ne fait que valider de manière paradoxale sa propre présence. Sappho, comme Philomèle dans le mythe, apparaît sous cette forme en perpétuelle refonte, rendue immatérielle (et mythique) par la dissolution concomitante à la métamorphose (en ce sens que le corps tel qu'il existait avant la métamorphose disparaît pour ainsi dire : il n'en reste plus aucune trace), Riede continue :

³⁴⁰ Riede, op. cit., p. 190.

Swinburne attempts in “On the Cliffs” to generate a myth from within the poem; so the question, as well as the answer, must be generated from within - it does not pre-exist, so cannot simply be stated³⁴¹.

C’est là l’originalité et la prouesse structurelle mises en œuvre par Swinburne dans « On the Cliffs ». Le jeu autour de la transformation du personnage de Sappho et son affleurement à la surface du texte est rendue possible par l’économie poétique du texte, que Swinburne construit précisément comme un système autopoïétique qui se régénère lui-même autour de ses propres débordements.

II.b.ii. Un renouveau intertextuel

Le perpétuel mouvement de réincarnation et de réincorporation autour du personnage de Sappho laisse entrevoir une nouvelle forme d’immortalité possible, que Sappho semble avoir atteinte :

We have loved, praised, pitied, crowned and done thee wrong,
O thou past praise and pity; thou the sole
Utterly deathless, perfect only and whole
Immortal, body and soul.

À travers ce renouveau permanent, Swinburne décrit Sappho comme s’étant finalement réincarnée dans le chant du rossignol, cette entité immatérielle et symbolique qui devient immortelle. Rhétoriquement dans le poème, Swinburne s’inclut lui-même dans cette identité ombrelle qui recouvre le rossignol, Sappho, leur chant, et le poète lui-même :

³⁴¹ Ibid.

We were not marked for sorrow³⁴², thou nor I,
For joy nor sorrow, sister, were we made,
To take delight and grief to live and die,
Assuaged by pleasures or by pains affrayed
That melt men's hearts and alter; we retain
A memory mastering pleasure and all pain,
A spirit within the sense of ear and eye,
A soul behind the soul, that seeks and sings
And makes our life move only with its wings
And feed but from its lips, that in return
Feed of our hearts wherein the old fires that burn
Have strength not to consume
Nor glory enough to exalt us past our doom. ³⁴³

³⁴² On pense ici une nouvelle fois à une tournure keatsienne, « thou were not born for sorrow », dans « Ode to a Nightingale ».

³⁴³ « On the Cliffs », l.128-140.

Le « je » du début du poème se transforme lui-même en un « nous », pronom pluriel qui symbolise la co-dissolution des diverses entités présentes dans l'économie du poème. En tant que système autopoïétique, la temporalité du poème se manifeste ici comme un cycle³⁴⁴.

Tournures présentes et passées se multiplient et se chevauchent ici, brouillant la lecture du passage tout en lui donnant une dimension plus universelle — le « nous » de la voix poétique sert de pont entre le passé et le présent, et la figure de Sappho dématérialisée est mise en regard avec la voix poétique de Swinburne qui fait face à sa propre disparition. L'extrait ci-dessus donne à voir l'étrangeté de ce moment d'union dépeint par Swinburne, loin des explosions chromatiques et lumineuses caractéristiques des *Poems and Ballads*, mais mettant au jour une unité acquise par le souvenir d'une chanson qui devient le dénominateur commun

³⁴⁴ La toute fin du poème vient boucler la boucle du cycle autopoïétique de décomposition/recomposition, décorporation/réincorporation :

Song, and the secrets of it, and their might,
 What blessings curse it and what curses bless,
 I know them since my spirit had first in sight,
 Clear as thy song's words or the live sun's light,
 The small dark body's Lesbian loveliness
 That held the fire eternal; eye and ear
 Were as a god's to see, a god's to hear,
 Through all his hours of daily and nightly chime,
 The sundering of the two-edged spear of time:
 The spear that pierces even the sevenfold shields
 Of mightiest Memory, mother of all songs made,
 And wastes all songs as roseleaves kissed and frayed
 As here the harvest of the foam-flowered fields;
 But thine the spear may waste not that he wields
 Since first the God whose soul is man's live breath,
 The sun whose face hath our sun's face for shade,
 Put all the light of life and love and death
 Too strong for life, but not for love too strong,
 Where pain makes peace with pleasure in thy song,
 And in thine heart, where love and song make strife,
 Fire everlasting of eternal life.

La chanson de Sappho, réactivée par la recomposition swinburnienne, reprend symboliquement vie par le biais du poème.

de cette expérience poétique, entr'aperçu par transparence : « A soul behind the soul, that seeks and sings/And makes our life move only with its wings ».

Les falaises décrites par Swinburne deviennent ainsi l'interface de contact entre ces multiples dimensions de l'existence, et l'harmonie qui s'ensuit entre les différentes présences poétiques ne prend pas la forme d'une apothéose, au contraire, la transformation subie par Sappho à sa mort ressemble davantage à une redistribution partielle qu'à une véritable renaissance; la poétesse réapparaît de manière fragmentaire, en filigrane, telle qu'elle apparaît au corps du poème : présente par son absence.

Cette redistribution et réapparition partielle de Sappho se manifeste par les fragments de ses propres poèmes présents dans le corps du texte, comme par exemple les vers 316-324) :

This that fires our northland night,
This is the song that made
Love fearful, even the heart of love afraid,
With the great anguish of its great delight.
No swan-song, no far-fluttering half-drawn breath,
No word that love of love's sweet nature saith,
No dirge that lulls the narrowing lids of death,
No healing hymn of peace-prevented strife, -
This is her song of life.³⁴⁵

Poétiquement, ce jeu de fragment finit d'approfondir le jeu de désincarnation/réincarnation que Swinburne instaure entre sa propre voix poétique et celle de Sappho. L'espace d'un instant, au moment de ces fragments sapphiques, c'est sa voix à elle qui devient la voix poétique principale, le médium actif qui performe le poème au lecteur. Symboliquement, la voix poétique de Swinburne est ici temporairement relayée dans les limbes du poème, celles même où Sappho se trouvait au départ. Swinburne établit ici un jeu de passe-passe où sa voix poétique et celle de Sappho apparaissent comme les deux visages d'une même énergie, unifiée

³⁴⁵ Mentionné par David G. Riede in op. cit., p.199.

par le chant du rossignol, comme nous l'avons vu plus haut. Ainsi que l'explique David G. Riede, l'apothéose du poème se trouve au moment où la voix de Swinburne se superpose à celle de Sappho : « In "On the Cliffs" Swinburne, inspired by the song of the nightingale, of the triune soul of nature, finally arrives at an apprehension of Sapphic intensity of life; his song becomes part of her song »³⁴⁶. Il s'agit des vers 260 à 264 :

If this my great love do thy grace no wrong,
Thy grace that gave me grace to dwell therein;
If thy gods thus be my gods, and their will
Made my song part of thy song - even such part
As man's hath of God's heart.

Dans un habile jeu de répétitions et d'imbrications « Thy grace gave me grace », « If thy gods be my gods », « my song part of thy song », Swinburne parachève ici son unification, sa coïncidence temporaire avec Sappho, il devient lui-même la chanson du rossignol qui était jusqu'alors le véhicule de l'esprit de la poétesse. Pour Riede, ce travail de ré-incorporation permanent est un des plus grands succès poétiques de Swinburne : « Where Eliot failed, Swinburne succeeded, for his Bergsonian, pure memory of the poetry of all ages flows in a continuous stream, engulfing and incorporating the present moment and the present song in the eternal Apollonian song of the ages »³⁴⁷. « On the Cliffs » se construit ainsi comme la synthèse parfaite d'une multitude de fragments qui s'éclipsent les uns les autres, dans un cycle infini de disparition et de réapparition, que la voix poétique incarne et réactive à loisir, devenant ainsi le canal de cette énergie mythopoétique, unificatrice, naturelle, qui l'inclut,

³⁴⁶ Riede, David G., op. cit., p.200

³⁴⁷ Riede, David G., op. cit., p.203

l'englobe et le dépasse tout ensemble. Le « pur souvenir » bergsonien³⁴⁸ conditionne la sensorialité de l'expérience sapphique du poète, dont l'expérience somatique, dans le plaisir comme dans la douleur, découle : « [...] we retain / A memory mastering pleasure and all pain » (« On the Cliffs », l.324-325). Comme Anactoria dans le poème du même titre, la voix poétique d' « On the Cliffs » devient le vecteur de ce jeu sensoriel, que la mémoire, personnifiée sous des traits dominateurs « mastering », inspire et commande « mightiest Memory, mother of all songs made » (l.437).

II.b.iii. Totale éclipse : disparition et épiphanie sapphique.

C'est précisément dans cette expérience mystique de la présence/absence de Sappho que se trouve le point de départ de l'entreprise poétique de Swinburne, et entre dilatation et dilution (pour reprendre les termes employés par Swinburne lui-même), l'influence de la poétesse se matérialise à divers degrés et de façons différentes. Dans les textes que nous avons évoqués, Sappho est rendue présente au texte, dans l'épiphanie d'un fugace moment de connexion, tout comme dans la poignance d'un manque ressenti par le poète.

³⁴⁸ On pense ici à la définition du « pur souvenir » dans *Matière et mémoire* (Paris, Presses Universitaires de France, 1896) :

« De là la nécessité de sacrifier (...) l'instable au stable, c'est-à-dire le commencement à la fin. S'agit-il de la perception ? On ne verra en elle que les sensations agglomérées qui la colorent ; on méconnaîtra les images remémorées qui en forment le noyau obscur. S'agit-il de l'image remémorée à son tour ? On la prendra toute faite, réalisée à l'état de faible perception, et on fermera les yeux sur le pur souvenir que cette image a développé progressivement ». (p. 169)

Il convient de terminer notre analyse en évoquant l'apogée de la dissolution de la figure de Sappho dans l'art de Swinburne. Ainsi, dans « Sapphics », il est intéressant de remarquer que la poétesse est absente, elle n'est pas la voix poétique, et n'est même pas mentionnée dans le corps du poème. Sappho s'éclipse et est plus présente que jamais, à mesure qu'elle redevient mythique.

En quelque sorte, « Sapphics », ainsi que nous l'avons étudié plus haut, représente l'aboutissement du jeu de dilatation opéré par Swinburne, qui devient lui-même le vecteur du génie sapphique. Si Sappho est littéralement absente, c'est en ce sens qu'elle est littéralement réincarnée en la voix poétique de Swinburne, qui sert de sujet senseur de la scène, transcrite sur le mode onirique « then to me so lying awake a vision » (1.5). La vision remplit l'espace comme la voix poétique et se matérialise comme une présence en expansion « full of the vision » (1.8).

« Sapphics » se construit ainsi comme la création de l'effet d'une absence sur un auditoire — il s'agit précisément d'une élaboration minutieuse autour de cette absence de Sappho rendue présente par la réécriture de Swinburne — sa dissolution est cristallisée dans la syntaxe et dans la prosodie, incarnée par la voix du poète. Si l'on s'intéresse à la huitième strophe, cette absence présente se réalise de manière particulièrement palpable :

While the tenth sang wonderful things they knew not.
 Ah the tenth, the Lesbian! the nine were silent,
 None endured the sound of her song for weeping;

(1.29-31)

Swinburne ne fait référence à Sappho qu'au moyen d'épithètes et de descriptions, telles que « la dixième muse ». Cette matérialisation de l'absence se prolonge à la neuvième et à la dixième strophe, « Yea, almost the implacable Aphrodite/ Paused, and almost wept; /such a

song was that song » (l.38-39). Le chant même de Sappho demeure absent du poème de Swinburne, le lecteur n'en fait l'expérience qu'à travers les réactions des neuf muses et de la déesse de l'Amour.

À l'issue de son examen des « Sapphics » de Swinburne, Nicole Albert formule ainsi l'interrogation de la véritable survivance de Sappho en tant que personne historique : « Se pose alors la question de savoir si l'œuvre de Sappho, condamnée soit à la paraphrase, soit à l'indicible, ne tend pas à être supplantée par celle de ses exégètes et traducteurs divers ». Afin d'apporter une piste de réponse à cette question, nous pourrions arguer que dans le contexte de Swinburne et de son travail autour de Sappho, il s'agit bien ici de construire la figure de la poétesse comme le paradigme de la dissolution et du fragmentaire. Plus encore, ainsi que nous l'avons vu à travers notre analyse de « On the Cliffs », cette absolue fragmentation devient le principe d'une redistribution autopoïétique du matériau poétique, qui s'offre à une irrésistible métamorphose.

Dans *Swinburne Replies*, dans un trait d'esprit très baudelairien qui n'est pas sans rappeler les *Fleurs du mal*, Swinburne fait allusion à l'apparente infertilité de la figure de Sappho, que sa sexualité rendait stérile, et dont les mots sont décrits comme suit « they are to be taken as the first outcome or outburst of foiled and fruitless passion recoiling on itself »³⁴⁹. Sappho incarne bien pour Swinburne le fruit paradoxal d'une infertilité, l'art qui s'insuffle et s'engendre lui-même au moyen d'un retour sur lui-même (« recoil »). Sappho devient la déesse de l'écriture autopoïétique.

Ainsi que le remarque Yopie Prins, « the body of the poet is sacrificed to the body of her song, and this body is sacrificed to posterity, which recollects the scattered fragments in order to recall Sappho herself as the long-lost origin of lyric poetry »³⁵⁰. Comme il le fait avec

³⁴⁹ *Swinburne Replies*, op. cit., p.22

³⁵⁰ Voir Prins, op. cit., p.159.

Baudelaire dans l'élégie « Ave Atque Vale » (qui se construit comme une description du *corps* mort du poète français, élaborée sur un jeu de répétitions et d'échos à sa propre poésie), Swinburne articule la décomposition du corps de Sappho à la réarticulation de son *corpus* poétique.

En allongeant les formes poétiques de Sappho, sans toutefois chercher à délivrer au lecteur les morceaux manquants des chants de la poétesse, Swinburne fait d'elle l'emblème de ce processus de dissolution qui conditionne celui de la création; la dissolution de Sappho en tant que figure historique est un phénomène résolument fécond chez Swinburne, qui réactive paradoxalement l'absence de la poétesse en la rendant résolument présente au texte. Sappho, qui se révèle arlésienne de la poésie swinburnienne, fait affleurer sa propre dissolution, et le texte s'en retrouve absolument empli : elle est la disparition rendue présente au texte. Elle est la dissolution de la matière qui redevient matière — la dissolution à l'œuvre.

c. « Hertha », à la recherche d'une langue maternelle poétique ?

Comme nous l'avons remarqué dans la section précédente, la décomposition des corps et la dissolution des différentes voix poétiques présente dans son art est un phénomène récurrent et

multiple chez Swinburne. Derrière un thème qui de prime abord se soumet assez naturellement à l'esthétique fin-de-siècle, esthétique de laquelle le poète se réclame de surcroît, ce processus de décomposition n'est en réalité que la partie la plus visible d'un projet philosophique et poétique d'une ampleur bien plus importante. Aussi, comme nous allons le voir, ce mouvement de dissolution des corps et des voix s'imbrique avec la poésie politiquement engagée de Swinburne (soutien et admirateur de Giuseppe Mazzini³⁵¹ et républicain de la première heure), et dans une réflexion plus large sur l'existence humaine, le monde qui l'entoure, la religion et la transmission de la culture. La variété des sources mises en œuvre par Swinburne nous le montre, son art s'élabore comme une recombinaison perpétuelle des thèmes, des langues, des voix et des formes poétiques — il ne se veut pas l'ordonnateur grandiose d'un univers poétique dont la seule dynamique serait l'innovation, au contraire, il devient le conciliateur silencieux des multiples éléments d'un univers disparate, et c'est dans le contexte de ce projet que son art devient le véhicule de la recherche d'une unité d'expression poétique qui transparaît et respire de chaque chose.

Afin d'étudier cette connexion, nous allons nous intéresser plus en détail à « Hertha », long poème qui incarne le double travail idéologique et poétique élaboré par le poète. Tout d'abord, nous nous intéresserons à la création de cette nouvelle voix mytho-poétique incarnée par Hertha, dans un deuxième temps nous nous pencherons sur sa nature maternelle, en explorant l'idée d'une « langue maternelle » poétique entrevue par Swinburne, avant d'étudier le recyclage littéraire mis en œuvre ici par le poète, et incarné par l'image de l'arbre de vie.

³⁵¹ Ainsi qu'en témoigne *Ode to Mazzini : The Saviour of Society, Liberty and Loyalty*, ouvrage rédigé par Swinburne en hommage au républicain italien, et publié en 1913 (Boston : Bibliophile Society).

II.c.i. L'Homme et la divinité.

Dans « Hertha », le travail de Swinburne autour de la décomposition peut se comprendre comme la dimension plus phénoménologique d'un événement philosophique plus profond, la manifestation plus épidermique d'une dynamique souterraine — le cycle de la culture et de la nature, ainsi que la position centrale du corps humain dans cette boucle perpétuelle. La vie, comme la décomposition, comme le renouveau qui s'ensuit, ne sont que des étapes différentes du même processus qu'il est impossible d'arrêter. Ainsi, l'importance donnée aux corps en décomposition chez Swinburne se perçoit sous une toute autre lumière que celle du décadentisme — plutôt qu'une simple métaphore assez triviale d'une détérioration des mœurs, ils représentent chez le poète un aspect de ce cycle d'éternel renouvellement, en ce sens que la décomposition est le principe *sine qua non* du renouveau.

Ainsi que le remarque Jerome McGann dans un article sur le sujet publié en 2008, « significantly, some of his most important theoretical arguments come not in his prose – important as it is – but in his verse »³⁵². Ainsi, le plus vif manifeste du projet poétique de Swinburne est sans doute « Hertha », conçu comme la pierre angulaire des *Songs Before Sunrise*, publiées en 1871. Le long poème, composé de quarante strophes et 200 vers, met en œuvre la pensée qui infuse l'œuvre de tout le poète, et plus particulièrement ce mouvement d'étoilement qui succède à l'étiement dont nous avons traité dans les sections précédentes.

« Hertha » est bel et bien une œuvre aux connotations éminemment politiques, dont la fonction au sein du recueil en atteste la portée. Comme Swinburne l'écrit dans une lettre à William Michael Rossetti, « Hertha est un « poème mystique, athée, démocratique et anthropologique » (« mystic atheistic democratic anthropologic poem »), qui traite d'une

³⁵² McGann, Jerome, « Swinburne, Hertha and the voice of language », in *Victorian Literature and Culture* n°36, (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 283–297, p. 286.

déesse au pouvoir cosmogonique, « that womb of nature whence came forth all spirits upper and under of life stronger or weaker³⁵³ ».

Dans une lettre adressée cette fois à Dante Gabriel Rossetti, Swinburne décrit le processus de création d'« Hertha » comme la recherche d'un équilibre entre le message politique et la structure du poème : « I have tried not to get the mystic elemental side of the poem, its pure and free imaginative part, swamped by the promulgation of the double doctrine, democratic and atheistic, equality of man and abolition of Gods³⁵⁴ ».

Ainsi « Hertha » se constitue comme l'alternative libératrice que Swinburne propose pour remplacer le mythe de création judéo-chrétien qu'il perçoit comme une tyrannie que la civilisation s'impose à elle-même, ainsi que le montre Ross Murfin, qui explique que pour Swinburne : « the Christian God is a sick and dying God whom man, out of his own insecurity, once created in his own image ».³⁵⁵ Suivant ce constat, Yisrael Levin explique la nécessité pour Swinburne de créer un autre mythe fondateur qui puisse libérer l'homme de l'illusion de la religion, en comparant le poète à Blake et à son projet « Like Blake, Swinburne associated political and spiritual tyranny, and knew that in order to free humanity from oppressive forces, he had to establish a new creation myth³⁵⁶ ».

Comme le souligne McGann, « Hertha » met en perspective le travail abattu par le poète dans les *Poems and Ballads*, et le distingue profondément d'une œuvre qui se résumerait simplement sa dimension décadente et esthétisante, comme bien des critiques l'ont souvent écrit. Si le recueil de 1866 est marqué par une position anti-religieuse ultra-radical,

³⁵³ *Letters*, 2:46

³⁵⁴ *Letters*, 2:67

³⁵⁵ Murfin, Ross C., *Swinburne, Hardy, Lawrence and the Burden of Belief*, Chicago : University of Chicago Press, 1978, p.108

³⁵⁶ Levin, Yisrael, A.C. *Swinburne and The Singing Word*, op. cit., p.55.

Swinburne entreprend avec *Songs before Sunrise* un autre type de travail autour de la religion, qui dépasse la parodie et le pamphlet³⁵⁷. Le poème se positionne comme le signe annonciateur d'un moment charnière de la civilisation, qui préfigure la mort de Dieu. Ainsi que le souligne Jerome McGann, « in the nineteenth-century context of Swinburne's poem, this death references far more than the coming death of this speaker or the related demise of the cultural world he represents ». Il argue que « Hertha » met en œuvre cette double mort comme un principe philosophique essentiel à l'art de Swinburne « this death is a philosophical condition gained when historical change and biological death are overcome by an enlightened mind³⁵⁸ ».

En effet, la mort se produit, dans « Hertha » comme dans la grande majorité des poèmes de Swinburne, mais plutôt que la nuit, elle est l'aube qui précède l'aurore, à ce moment de l'histoire humaine que Swinburne surnomme lui-même le matin de l'humanité, « the morning of manhood » (l.95). Elle est le principe qui illumine l'esprit et qui conditionne sa communion avec le monde. L'image du matin est par ailleurs révélatrice, en ce sens qu'elle active ce principe de cyclicité et de progrès qui ne peut s'imaginer que comme circulaire. La mort est une partie intégrante du processus de renouvellement.

Il est intéressant de souligner ici que Swinburne rejette l'idée d'un progrès linéaire de l'humanité, et refuse d'ailleurs de mettre l'homme au centre de son projet poético-philosophique. Précisément, c'est le refus, ou du moins la contestation, de l'héritage des Lumières et du darwinisme que Swinburne met ici en œuvre, ainsi qu'il l'exprimait au sujet de la rédaction d'*Atalanta in Calydon*, qu'il construisit d'une façon qui ignore ce qu'il appelle

³⁵⁷ Ainsi que Swinburne le souligne dans la même lettre à Dante Gabriel Rossetti : « I trust you to 'cut close and deep' if you find anything to pare away of the spouting and drawling, vociferous or predicative kind. I think it has been duly avoided I may hope to have put enough colour and movement of passion and imagination in the book to make it a serious work of a higher order than a versified pamphlet or leading article ».

³⁵⁸ McGann, op. cit., p186.

« the philanthropic doctrinaire views and ‘progress of species’ »³⁵⁹. Ce projet entrepris dans *Atalanta* est exploré plus profondément et plus largement dans « Hertha », dans ce que McGann qualifie précisément d’une œuvre « qui n’est pas ‘philanthrope’ », et qui élabore « une idée de croissance qui n’est pas progressiste »³⁶⁰. Même très récemment, de nombreux critiques ont lu dans ce renouveau illustré par Hertha une idée de progrès linéaire qui serait défendu par Swinburne, à l’instar de Margot K. Louis³⁶¹, qui en dépit d’une lecture approfondie et très minutieuse du poème, ne parvient pas à dégager la dynamique de re-composition et de recyclage que Swinburne défend contre une idée darwinienne d’un progrès qui ne puisse se construire qu’en tournant le dos au passé. Comme l’explique Yisrael Levin, Swinburne refuse non seulement le mythe judéo-chrétien, mais aussi son alternative victorienne et scientifique³⁶².

Cette idée d’un refus du progrès est toutefois à nuancer, dans le sens où Swinburne ne rejette pas l’idée du progrès en général, il rejette l’idée d’un progrès linéaire : « this is not a growth as understood in myths of progress and perfectibility, it is growth as observed in the cycles of nature »³⁶³. Ainsi qu’on peut le lire à la huitième strophe :

I the grain and the furrow,
The plough-cloven clod
And the ploughshare drawn thorough,
The germ and the sod,

³⁵⁹ *Letters* 1: 115

³⁶⁰ in an idea of freedom that is not “philanthropic” and an idea of growth that is not progressivist. -> refus de la linéarité

³⁶¹ Louis, Margot K., *Swinburne and his Gods*, Montréal : McGill-Queen’s University Press, 1990, p. 112.

³⁶² « Swinburne’s critique of institutional religion did not mean he had necessarily subscribed to Victorian rational and belief in progress. Instead, his creation myth challenged both Christian spirituality as well as what many Victorians considered to be its alternative ». Levin, op. cit., p.56.

³⁶³ McGann, op. cit., p.294.

The deed and the doer, the seed and the sower, the dust which is God.

(1.36-40)

La voix poétique incarnée par Hertha est la condensation temporelle d'une cyclicité réduite à l'instant de l'élocution. Le processus entier de la croissance de la céréale est cristallisé dans le « I » qui ouvre la strophe et auquel s'adjoignent les différents éléments de la description. Il est intéressant de remarquer ici que le sujet « I » n'est pas suivi d'une copule; le « is » est implicite, mais une nuance se dessine — Hertha n'est pas simplement le grain et sillon, le lien qui l'unit à ces choses est encore plus contigu, son existence chevauche la leur. Hertha condense en elle-même l'agentivité du laboureur « sower », qui démarre le processus de croissance, et celle du faiseur en général « doer », ainsi que la nature statique de l'objet « seed » ainsi que de l'action « deed ». Hertha est la voix poétique étoilée par excellence, celle qui se fracture, qui se dissout totalement mais sans disparaître pour autant. Sa dissolution est concomitante à sa redistribution, l'étiollement s'étoile et la décomposition engendre la transformation de l'écriture. La vingt-quatrième strophe approfondit ce double processus :

Though sore be my burden
 And more than ye know,
 And my growth have no guerdon
 But only to grow,
 Yet I fail not of growing for lightnings above me or deathworms below.

(1.136-140)

Le mouvement général de la voix poétique incarnée par Hertha est précisément celui de la croissance (plutôt que d'un progrès), et cette croissance est incoercible. Sa seule trajectoire et sa seule limite est sa propre croissance, ainsi que nous le montre la tournure quasi-chiasmatisque des troisième et quatrième vers « And my growth have no guerdon/ But only to

grow » qui évoque une nouvelle fois une forme de cyclicité, en ce sens que la croissance devient à la fois le point de départ et la finalité « guerdon » de la dynamique. Il est intéressant de noter un jeu lexical mis en œuvre par Swinburne, entre les troisième et cinquième vers, les formes dérivées du mot « grow » sont répétées à trois reprises, « growth », « grow », « growing », ce qui instaure une idée de fluctuation et d'altération dans le corps-même du poème. La voix poétique active oralement ce processus de croissance (qui culmine en « growing » seule forme à deux syllabes dérivée de « grow ») de manière invocatoire. Une nouvelle fois, si l'on s'intéresse à la structure de la strophe, on remarque que la mort est présente, mieux encore, elle est le socle nécessaire à la croissance incarnée par Hertha. L'existence de celle-ci est située à mi-chemin entre les éclairs « lightnings » et les « deathworms », qui forment les deux frontières verticales de l'entité d'Hertha, mais qui sont toutefois connectées à elle. Le fait que les « vers » soient positionnés à la fin du vers et de la strophe, et que « below » rime avec « grow », ainsi qu'en rime interne avec les formes dérivées du verbe, établit encore davantage la connexion entre la déesse et ces créatures, qui sous-tendent littéralement son existence et sa croissance. Hertha se construit littéralement grâce à ces créatures souterraines, vivantes mais incarnant également la mort. Plus précisément, ces « deathworms » se nourrissent de la décomposition pour grandir eux-mêmes, participant à leur tour au processus de croissance de Hertha. Notons ici que la forme « deathworm » en tant que mot unique est pour ainsi dire inédite en anglais. « Death worm » et « death-worm » se trouvent aux dix-huitième et dix-neuvième siècle, mais davantage comme une manière poétique d'évoquer une maladie qui provoque la mort. Ici, en contraste, Swinburne évoque les vers qui se nourrissent de chair en décomposition. Le choix d'une forme agglutinante ici insiste sur le lien indéfectible qui unit ces créatures à la mort, tout en constituant un hapax lexical, en d'autres termes une nouveauté absolue. Comme le verbe « grow » qui se transforme et se développe en « growing », ce processus de croissance

incoercible est encore une fois illustré ici, même la mort se dilate et gonfle, pour se transformer en « deathworm ».

Comme le remarque McGann, le rôle de la mort comme principe actif de l'économie du poème est précisément un aspect qui a constamment été négligé par les commentateurs, même les plus contemporains : « one crucial feature is never noticed: that the poem is put in the mouth of a dead god long delivered into the regions of comparative mythology³⁶⁴ ». C'est ici la mort elle-même, qui se prononce, sous les traits de Hertha, déesse de la mythologie nordique, tombée en désuétude avec la montée en puissance de la chrétienté. Elle est la voix d'outre-tombe qui connaît les secrets de l'après-vie, et le poème se construit comme un long processus d'auto-activation de cette voix. La répétition incessante des pronoms « I » et du verbe « be » contribue à la création d'une voix de l'auto-invocation, performée par une voix elle-même désincarnée — « Hertha » donne à voir une nouvelle forme de romantisme non-subjectif, en ce sens qu'il n'y a aucun sujet senseur dans le poème. Les paroles prononcées sont celles rendues possibles par la dissolution, et par là même, par une mort préalable. Ainsi que l'analyse McGann, « death is what gives Hertha's voice its prophetic authority. For Swinburne, it is the condition – ultimately a philosophical condition – from which one observes the operation of the divine contraries »³⁶⁵. L'écriture s'infuse de cette absence et la transforme en présence, par le biais d'une voix absolument nouvelle autant qu'elle est absolument ancienne, qui englobe à la fois le présent, le passé, et le futur. Comme le montre le titre, Hertha devient le poème elle-même, et la voix de la déesse vient progressivement englober l'écriture poétique pour finir par se confondre avec elle. Considérons par exemple les strophes de 25 à 27 :

³⁶⁴ McGann, op. cit., p.196.

³⁶⁵ McGann, op. cit., p.198.

The storm-winds of ages
 Blow through me and cease,
 The war-wind that rages,
 The spring-wind of peace,
 Ere the breath of them roughen my tresses, ere one of my blossoms increase.

All sounds of all changes,
 All shadows and lights
 On the world's mountain-ranges
 And stream-riven heights,
 Whose tongue is the wind's tongue and language of storm-clouds on earth-shaking
 nights;

All forms of all faces,
 All works of all hands
 In unsearchable places
 Of time-stricken lands,
 All death and all life, and all reigns and all ruins, drop through me as sands.

(1.121-135)

Ici, Hertha est l'élément focalisateur d'un être-au-monde poétique « blow through me », encore une nouvelle fois une sorte d'harpe éolienne consciente et activée par les vents contraires de l'histoire « war-wind that raged », « spring-wind of peace »; l'effet de ces vents sur la voix poétique est multiple, et constitue à la fois un endurcissement « roughen my tresses » et une croissance « ere one of my blossoms increase ». Encore une fois dans cet extrait, Swinburne met en œuvre une suite d'énumérations qui donne l'impression initiale d'une série d'oppositions menée par le familier « all shadows and lights », mais cette série d'éléments duplices donne à voir une autre exemple d'étoilements de la perception plutôt que des contraires inconciliables : « all sounds of all changes », « on the world's mountain-ranges and stream-riven heights », all forms of all faces », « all work of all hands ». Notons ici la répétition des tournures totalisantes en « all/of all », qui constituent à l'effet d'étoilement de l'extrait — Swinburne empile ici les expériences sensorielles dans tous leurs avatars, que la voix d'Hertha va venir condenser de manière prismatique. La culmination de cette condensation se trouve au cinquième vers de la vingt-septième strophe, avec « All death and

all life, and all reigns and all ruins, drop through me as sands ». Une nouvelle fois ici, la tournure adverbiale « through me » replace Hertha au centre du processus poétique. En elle se cristallise cette multiplicité d'expériences, qui se décomposent littéralement et se dissolvent à travers elle avant d'être refondues en elle et redistribuées. Hertha est à la fois le principe de décomposition et le principe de recombinaison qui préside au projet poétique mené par Swinburne, elle est le sablier « drop through me as sands », cet instrument contenu, au centre resserré, que l'on retourne à l'envers et qui réutilise le même sable encore et encore.

Poétiquement, Swinburne établit une connexion entre la voix auto-invocatrice d'Hertha et tous ces éléments qui se dissolvent et se reforment sans cesse, ainsi qu'on peut le voir au cinquième vers de la vingt-sixième strophe, « whose tongue is the wind's tongue and language of storm-clouds on earth-shaking nights », qui se construit autour d'un recyclage lexical des termes évoqués auparavant, « tongue » est répété deux fois au même vers, « wind » est présent (répété à trois reprises) à la strophe précédente, tout comme « storm ». Dans ce vers, Swinburne fournit une définition supplémentaire de la voix poétique d'Hertha. La répétition de « tongue » et « language », où se dessine par ailleurs une nuance entre la langue en tant qu'événement sensoriel et physique et le langage en tant qu'événement cognitif et cérébral, donne au lecteur une idée de la genèse de ce nouveau langage poétique, qui n'existe que dans la réutilisation et la reformation, qui n'oppose pas le physique au cérébral, au contraire. Notons par ailleurs que les ingrédients de cette reformation, les nuages tempêteux (« storm-clouds ») et les nuits de séismes (« earth-shaking nights ») donnent à voir une forme de sublime tout swinburnien, qui n'est pas sans évoquer certains poèmes maritimes tels que « On the Cliffs » ou « The Sisters » dans lesquels Swinburne explore ce pouvoir sublime de la nature qui détruit autant qu'elle crée, et qui crée parce qu'elle détruit. Il explore cette idée dans l'épître dédicatoire des *Poems and Ballads*, qui portent les germes du projet qu'il explorera plus en profondeur cinq ans plus tard avec les *Songs before Sunrise*; la nature est

définie comme une « splendide oppression », « the splendid oppression of nature at noon which found utterance of old in words of such singular and everlasting significance as panic and nympholepsy »³⁶⁶. Différence capitale entre les *Poems and Ballads* et « Hertha » toutefois, à la panique et à la nympholepsie se substitue la voix apaisée de la divinité, qui transcende le sublime effrayant qui fascinait tant le Swinburne de la moitié des années 1860.

La condensation de la voix de Hertha est précisément ce qui fait du poème le favori de Swinburne lui-même, ainsi qu'il l'exprime dans une lettre adressée à E.C. Stedman en 1876, six ans après la parution des *Songs before Sunrise* : "I rate *Hertha* highest as a single piece, finding in it the most of lyric force and music combined with the most of condensed and clarified thought. I think there really is a good deal compressed and condensed in that poem" (*Letters* 3: 15). L'utilisation de verbes comme « compressed », « condensed » et « clarified » rappellent l'éloge formulée par le poète au sujet *The Marriage of Heaven and Hell*, qu'il décrit dans son ouvrage *William Blake, a critical essay* comme un « alambic »³⁶⁷, outil qui distille la pensée et le rythme pour fournir une forme « clarifiée ».

Du point de vue de la scansion, Swinburne met en place un schéma rythmique qui articule précisément cette tension entre oppression et libération : le poète donne l'illustration prosodique de son propos politique. Chaque strophe se structure ainsi de quatre diamètres anapestiques, suivis d'un hexamètre anapestique, nettement plus long que les quatre premiers, tant visuellement sur la page qu'à la scansion. Prenons par exemple la cinquième strophe du poème :

I the mark that is missed
And the arrows that miss,
I the mouth that is kissed
And the breath in the kiss,

³⁶⁶ *Poems and Ballads*, op. cit., dedicatory epistle.

³⁶⁷ Swinburne, *William Blake, a Critical Essay*, p.213.

The search, and the sought, and the seeker, the soul and the body that is. (1.21-25)

Le cinquième vers du poème élargit tant rythmiquement que syntaxiquement les quatre premiers vers de la strophe, ainsi que le montre la répétition de « and » et les variations sur une même racine étymologique, avec des termes tels que « search », « sought », « seeker », dont l’allitération en « s » trouve un écho dans « soul » dans le même vers. Le poème semble se distendre, devenir élastique à la lecture, à mesure que le cinquième se prolonge. Ainsi que le remarque Stephanie Kuduk Weiner, la structure des strophes donne à voir une version condensée de la structure et du projet qui sous-tendent au poème : « it proves flexible and malleable, capable of applying a concept like ‘liberty’ to meter and rhythm as Swinburne contrasts the cage-like cadence of short rhymed lines with the emancipated flow of the long line expressing liberation »³⁶⁸. Prosodiquement, le texte semble mettre en œuvre sa propre libération, sa propre ouverture.

II.c.ii. Une voix poétique universelle ?

Le travail de Swinburne dans « Hertha » se construit autour de cette palpitation rythmique et de cette cyclicité verbalisée par la voix poétique du personnage titulaire, qui devient dans le poème la force unificatrice d’une humanité disparate. Ainsi que le montre l’analyse de McGann, Hertha devient l’allégorie du projet de Swinburne : « Then there is the linguistic evidence of her name, so closely related to “earth” and thence to the primitive Aryan root

³⁶⁸ Kuduk Weiner, Stephanie, *Republican Politics and English Poetry, 1789-1874*, London : Palsgrave Macmillan, 2005, p.168.

“ar.” This root word has numerous significations in different branches of Aryan-related languages and is, besides, the root syllable of the word Aryan itself »³⁶⁹. À ses yeux, Hertha devient l’incarnation de ce mouvement de transformation perpétuelle : « she is a transformational creature: of the earth, of the sea, female, male. Seen in terms of syncretic myth and comparative linguistics, she is equal and whole with a multitude of changing forms »³⁷⁰. Aux vers 131-132, la voix poétique mentionne ainsi qu’elle est constituée de « toutes les formes de tous les visages, tous les travaux de toutes les mains », « All forms of all faces,/ All works of all hands ». Le poème unifie l’expérience ontologique humaine en en faisant une collectivité, désignée par le terme « man » à 13 reprises tout au long du poème.

Hertha est l’incarnation de cet être multiple, tantôt homme tantôt femme. Les chroniqueurs et auteurs antiques tels que Tacite la nomment tantôt Nerthus, tantôt Njord, et son genre varie selon les chroniques et selon les contextes; elle est tantôt le dieu lui-même, tantôt son épouse, tantôt le fruit de leur union. Son identité est par essence fluide et sujette au changement. Elle est avant tout matérielle et tellurique, ainsi que l’étymologie de son nom le laisse présager, c’est bien une force terrestre. De la même manière que Déméter et Proserpine, ces déesses si emblématiques de l’art de Swinburne, et de façon semblable aux mystères d’Eleusis (au centre du propos de « At Eleusis », publié dans le premier volume des *Poems and Ballads*), Hertha devient la figure duplice d’un rapport double à la terre — tantôt *démétrique* à la surface, et tantôt *perséphonique* dans les profondeurs. La vie et la mort, auxquelles président les deux déesses grecques, sont fusionnées et amalgamées parfaitement sous les traits d’Hertha. Elle n’est pas le symbole d’une conciliation qui se construit comme la guérison perpétuelle et douloureuse de la séparation et qui sert d’incipit au mythe de Perséphone, dont

³⁶⁹ McGann, op.cit, p. 194.

³⁷⁰ Ibid.

l'identité est altérée et la liberté retrouvée au prix d'un sacrifice. Hertha, au contraire, est à la fois le principe de destruction et le principe de naissance, le chevauchement parfait de deux énergies *a priori* contraires — elle est le principe unificateur de l'existence, et de la poésie. Hertha est bien l'origine du monde, de même qu'elle est le point de départ du poème — ce dernier et sa dimension mythopoétique se confondent ainsi à la lecture :

I am that which began;
 Out of me the years roll;
 Out of me God and man;
 I am equal and whole;
 God changes, and man, and the form of them bodily; I am the soul.

Before ever land was,
 Before ever the sea,
 Or soft hair of the grass,
 Or fair limbs of the tree,
 Or the fresh-coloured fruit of my branches, I was, and thy soul was in me.

First life on my sources
 First drifted and swam;
 Out of me are the forces
 That save it or damn;
 Out of me man and woman, and wild-beast and bird; before God was, I am.

(1.1-15)

Le « je » initial est ainsi compréhensible comme étant à la fois la voix de Hertha et le poème lui-même, « that which began ». S'ensuit une description de la nature de la création relative à Hertha, qui est conditionnée par la fluidité et l'écoulement — « out of me », « roll », « changes », « drifted », « swam ». Le vocabulaire de ces trois strophes d'ouverture est bien sûr très semblable à la Genèse, avec l'évocation des hommes et des femmes, des oiseaux et des créatures sauvages, à la seule différence que Hertha est le point de départ organique de la création, ainsi que le montre la répétition à trois reprises de « out of me », qui peut se comprendre à la fois comme « venant de moi » ou « composée de moi ». Ce subtil double sens recouvre bien l'importance et l'étendue de la puissance de Hertha dans le système

mythopoétique swinburnien; en effet, la déesse est à la fois ce qui engendre, en d'autres termes la matrice du monde, et celle qui continue d'exister dans tout ce qu'elle crée, elle est elle-même l'énergie qui en résulte. Hertha incarne le principe d'une auto-crédation perpétuelle et d'une recomposition permanente.

Au regard de notre objet d'étude, Hertha se constitue ainsi comme l'exemple ultime du double mouvement de décomposition/recomposition qui conditionne une écriture poétique résolument nouvelle, laquelle se manifeste dans le projet d'une *langue maternelle* poétique, qui puisse réunir le passé, le présent, et le futur, les vivants et les morts, autour d'une voix unique qui les subsume absolument. Hertha est décrite comme la figure ultime de la mère :

What is here, dost thou know it?
 What was, hast thou known?
 Prophet nor poet
 Nor tripod nor throne
 Nor spirit nor flesh can make answer, but only thy mother alone.

Mother, not maker,
 Born, and not made;
 Though her children forsake her,
 Allured or afraid,
 Praying prayers to the God of their fashion, she stirs not for all that have prayed.

(1.61-65)

Sa nature maternelle, « thy mother alone », lui permet d'établir un contact direct avec le lecteur, d'une manière qui transcende la religion, le pouvoir royal, ou même la poésie « Prophet nor poet/Nor tripod nor throne » en les annihilant progressivement, à l'aide de la répétition de la tournure d'exclusion en « nor ». Comme l'explique Margot Louis, on voit ici que Swinburne établit un lien charnel entre l'Homme et la déesse, afin d'accentuer l'idée que les deux sujets sont constitués de la même matière et ont la même source³⁷¹. Le lien formé entre les deux est incarné, c'est la physicalité qui unit Hertha au lecteur et au poète qui

³⁷¹ « The maternal image developed in 41–70 implies that man and goddess are of the same stuff ». Louis, op. cit., 112.

transmet sa voix, et par ce biais son énergie. Cette connexion est réactivée une nouvelle fois dans les deux dernières strophes du poème :

For truth only is living,
 Truth only is whole,
 And the love of his giving,
 Man's polestar and pole;
 Man, pulse of my centre, and fruit of my body, and seed of my soul.

One birth of my bosom;
 One beam of mine eye;
 One topmost blossom
 That scales the sky;
 Man, equal and one with me, man that is made of me, man that is I.

(1.191-200)

La figure maternelle finit ici de s'étoiler et de se confondre, à la fois avec ce qu'elle a engendré, et la vision de vérité à laquelle elle sert de vecteur « For truth only is living / Truth only is whole ». Le mouvement d'étoilement mis en œuvre dans le poème finit ici de recouvrir la totalité du réel, et tout finit par se télescoper : « Man's polestar and pole », la vérité devient l'objet de la quête et la quête elle-même, et l'on assiste ici à un processus contraire à celui mis en œuvre autour du verbe « grow » que nous avons exploré plus haut. Ici, « polestar » (remarquons la forme agglutinée, pas composée) se réduit et se concentre en « pole ». La cyclicité inhérente à la dynamique mytho-poétique d'Hertha est ici plus que jamais présente au texte, « Man, pulse of my centre, and fruit of my body, and seed of my soul », les graines et le fruit sont le même objet, la croissance est ici concentrée dans le « Man » mis en apposition et invoqué au début du vers. Le dernier vers instaure une refonte finale, et une ultime condensation de l'homme avec la voix poétique. Le vers est formé de quatre appositions, et chaque segment de phrase fonctionne comme une étape supplémentaire vers la fusion finale, au point final du cycle dont Hertha représente le début et la fin. Aussi, l'homme est d'abord décrit comme égal et partie intégrante de Hertha « equal and one with me ». Ensuite, Swinburne re revient une dernière fois au thème de la maternité, en établissant

pour la dernière fois que l'homme est constitué du même matériau que la déesse « man that is made of me », avant de faire culminer le poème sur le retour final au « je » poétique d'Hertha, « man that is I ». Notons ici que la structure de cet ultime segment constitue une mise en regard parfaitement symétrique du « Man » du début du vers, qui se duplique, se triple tout au long du vers, avant d'être englouti et avalé par le « I » final, qui visuellement vient clore verticalement le vers et le poème — ce « I » concentre en une lettre, en un trait, l'ensemble du poème, il le détruit et le subsume tout ensemble. Cette fin résume ce dont Swinburne parle lui-même en évaluant son poème : « I think there really is a good deal compressed and concentrated into that poem » (Letters 1:207). Ici, le poème se superpose complètement sur lui-même, en ce sens que ce dernier vers se replie totalement vers le premier, qui commence par les mots suivants « I am that which began ». Le « I » vient clore l'espace interstitiel entr'ouvert au début du poème, tout en réactivant l'orbite, le cycle qu'il a lui-même entamé.

II.c.iii. Recyclages et réutilisations.

Cette énergie à la fois créatrice et destructrice qu'incarne Hertha est duplice, et n'est pas sans rappeler les figures divines présentes dans les Védas indiennes. Il convient ainsi d'étudier de plus près l'intertextualité complexe mise en œuvre par Swinburne dans « Hertha », et nous pourrions interroger ainsi explorer la portée et les limites de ce projet mytho-poétique. Commençons par une des métaphores filées tout au long du poème, qui vient s'adjoindre à l'image de la mère que nous venons d'exposer — il s'agit de l'arbre de vie, présent de manière métonymique dans tout le poème, et évoqué directement à la vingtième strophe :

The tree many-rooted

That swells to the sky
 With frondage red-fruited,
 The life-tree am I;
 In the buds of your lives is the sap of my leaves: ye shall live and not die.

(1.96-100)

La présence de cet arbre de vie est un exemple intéressant qui aide à comprendre le projet mytho-poétique complexe entrepris ici par Swinburne. Comme nous l'avons vu, Hertha est une déesse issue du panthéon nordique, tandis que l'arbre de vie tel qu'il est mis en œuvre dans le poème rappelle plus immédiatement la tradition védique orientale³⁷². Dans son refus de la tyrannie judéo-chrétienne, Swinburne crée ainsi un univers mythopoétique qui cherche à trouver le dénominateur commun de l'expérience mystique humaine plutôt qu'un principe limitant. Aussi, comme la voix poétique d'Hertha l'exprime à la dix-septième strophe, c'est le principe de liberté qui est au centre du poème :

Be the ways of thy giving
 As mine were to thee;
 The free life of thy living,
 Be the gift of it free;
 Not as servant to lord, nor as master to slave, shalt thou give thee to me.

(81-85)

La dialectique du maître et de l'esclave est ici abolie, et l'arbre de vie mis en œuvre dans le poème est le principe même de cette libération. La libération du sujet est concomitante à la libération de la religion, et au décloisonnement la langue. Ainsi que l'analyse Jerome McGann, l'arbre de vie du poème est le langage lui-même³⁷³ : « the hypothesized Ur-Language is turned into the idea of language-as-such – the conception, at once “mystic” and

³⁷² McGann, op. cit., p.289.

³⁷³ McGann, op. cit., p.290.

“poetic,” on which the poem is grounded »³⁷⁴. « Hertha » se construit donc comme un retour vers une forme de langage poétique premier, originel, qui précède et succède l’écriture. Encore une fois, le progrès vu à travers « Hertha » est un progrès qui se matérialise autour d’un éternel retour, un progrès qui se réalise de manière souterraine et invisible, ainsi que le montre la vingt-troisième strophe :

Where dead ages hide under
The live roots of the tree,
In my darkness the thunder
Makes utterance of me;
In the clash of my boughs with each other ye hear the waves sound of the sea.

(1.111-115)

L’arbre mytho-poétique dispose de racines qui se nourrissent des ténèbres en silence, processus qui rend possible le discours, sous la forme d’une énième auto-invocation auto-performative prononcée par Hertha, « makes utterance of me ». L’arbre croît à la surface en se nourrissant d’époques mortes « dead ages », et de choses cryptiques — c’est là la matière du renouveau verbal, poétique, et philosophique (notons ici la précision des « *live roots* » de l’arbre, l’adjectif n’est pas nécessaire à la constitution de l’image, mais il établit un contraste et une mise en regard avec « dead » au vers précédent, qui souligne la proximité et la porosité de ces deux aspects). La dynamique de transformation et de fluctuation qui infuse tout le poème est ici une nouvelle fois manifeste, et l’impression de cacophonie générale de la strophe, accentuée par sa grande variété lexicale, donne une dimension quasi-sublime à la description de la croissance de l’arbre et à tout l’extrait. L’image est presque nietzschéenne, et rappelle la célèbre phrase du philosophe, aux allures de mantra, « il faut porter en soi du

³⁷⁴ *ibid.*

chaos pour pouvoir mettre au monde une étoile dansante »³⁷⁵. Chez Swinburne comme chez le philosophe allemand, la création est la « valeur des valeurs »³⁷⁶, qui est le médium et le fruit du travail de désaliénation des hommes, « opprimés et écrasés par des fausses valeurs »³⁷⁷.

Cet arbre décrit par Swinburne, inspiré de l'Yggdrasil nordique, devient lui-même l'entité étoilée qu'engendre le chaos, pour qu'à la cacophonie du tonnerre et du fracas des branches qui s'entrelacent « with each other », puisse succéder le paisible murmure des vagues. Une étude plus précise de l'unité sonore et prosodique du passage étaye cette analyse : à partir du deuxième vers, l'amplitude phonétique est importante, et la majorité des consonnes sont dures, plosives et non-voisées; ainsi l'on remarque la multiplication des /k/, « darkness », « makes », « clash », qui à la fin du cinquième vers semblent s'adoucir en une série de /s/, qui témoignent d'un souffle retrouvé « the waves sound of the sea »; l'achèvement par un /i:/ ouvert et long conforte cette impression de souffle retrouvé. Ce « souffle », *leitmotiv* du poème, est retrouvé après la mort, mieux encore, grâce à elle. *Mutatis mutandis*, Swinburne décrit un univers mytho-poétique où l'étoilement engendre l'harmonie, où la mort est préalable et inhérente à la vie.

La critique n'a pas manqué de souligner les similitudes entre le décor mytho-poétique de « Hertha » et la tradition des textes védiques. Ainsi que le montre Jerome McGann, Swinburne avait connaissance de ces textes, qui étaient plutôt bien connus de la société victorienne au moment de l'écriture des *Songs Before Sunrise*, dans le contexte général de la tendance orientaliste qui marque la seconde moitié du dix-neuvième siècle au Royaume-Uni :

³⁷⁵ Nietzsche, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra* (traduction d'Henri Albert), Paris : Mercure de France, 1903, p.18.

³⁷⁶ Voir l'analyse de Janine Filloux de la figure du surhomme chez Nietzsche : Filloux, Janine. « Nietzsche et le mal : du chaos à l'étoile dansante », in *Imaginaire & Inconscient*, vol. 19, N°1, 2007, p. 69-83.

³⁷⁷ Ibid.

« Scholars have long recognized an influence of Eastern philosophy on “Hertha”, Swinburne read the “Bhagavadgita” and he admired Emerson’s ‘Brahma’ as early as July 1867 »³⁷⁸.

La fin du poème que nous venons d’évoquer ci-dessus illustre cette parenté philosophique et esthétique, et le « man that is I » de conclusion est une variation autour du concept brahmanique du « tat twam asi » (que l’on peut traduire de plusieurs façons, telles que « tu es cela », mais aussi « cela est toi », « c’est toi »). Il s’agit ici d’un des quatre Mahāvākyas de l’hindouisme, un des principes fondateurs qui établit le principe de co-dépendance et de réciprocité qui unit les êtres vivants³⁷⁹.

« Hertha » est un texte ambigu, où la poésie, la pensée philosophique, religieuse et mythique se mélangent. La rédaction d’« Hertha » s’inscrit dans la lignée de la redécouverte des textes indiens tels que les védas ou les Upanishads dans les nombreux travaux de mythologie comparative et d’études culturelles qui fleurissent dès les années 1850, menées par les travaux de Max Müller, et en particulier l’ouvrage *Comparative Mythology*, publié en 1856. Dans cet ouvrage, Müller compile une variété de textes fondateurs de l’hindouisme, donc la particularité est d’être composés en vers. Les Upanishads par exemple donnent à voir la parenté la plus proche avec « Hertha », et Swinburne s’en inspire directement afin de théoriser une idée de renouveau culturel qui mette en œuvre une forme de récupération littéraire. De plus, à l’instar des écrits indiens, Swinburne se sert de la poésie comme le moyen de transmettre un message à valeur philosophique et sociale. Telle est l’ampleur du projet entrepris par Swinburne, qui donne voir une perception du monde où nature, religion, et société sont décrites comme appartenant au même cycle général, ainsi que l’explique McGann, « this is not a growth as understood in myths of progress and perfectibility, it is

³⁷⁸ McGann, op. cit., p.289.

³⁷⁹ McGann, op. cit., p.290.

growth as observed in the cycles of nature. Here we see once again the proximity of Swinburne's ideas to those he found in the Vedic tradition ».

Telle est l'une des plus grandes tensions, voire ce que certains critiques perçoivent comme l'une des contradictions majeure³⁸⁰, du texte swinburnien. Quelle peut être la valeur de la création d'un mythe poétique fondateur dans le contexte plus large du refus de Swinburne de tout théisme ? McGann argue qu'« Hertha », les *Songs before Sunrise* en général sont avant tout l'expression d'un engagement politique en faveur du Risorgimento, et qu'elles marquent un refus de la mythologie païenne explorée dans les *Lyrical Ballads* et *Atalanta in Calydon*, « the *Songs before Sunrise* can be read as a repudiation of the darker insights of *Atalanta* and the pagan aestheticism of the 1866 *Poems and Ballads* »³⁸¹.

Mais une répudiation de cette esthétique plus « obscure » en faveur de quoi ? Selon Levin, la coloration définitivement politique du poème l'empêche précisément de réussir son pari mytho-poétique, et à ses yeux il ne s'agit que d'un prétexte. À cette lumière, la référence au *Risorgimento*, présente, en filigrane dans tout le texte, apparaît dans des couleurs encore plus vives, ainsi qu'on peut le voir à la dix-huitième strophe :

I am in thee to save thee,
As my soul in thee saith;
Give thou as I gave thee,
Thy life-blood and breath,
Green leaves of thy labour, white flowers of thy thought, and red fruit of thy death.
(1.76-80)

Dans cette strophe, l'arbre totem se transforme littéralement en drapeau italien³⁸², ce qui établit de manière limpide la connexion entre le poème et le contexte politique de sa rédaction, toutefois l'affirmation de Levin selon laquelle « "Hertha" is not concerned with

³⁸⁰ Voir McGann et Louis, op. cit., p.180.

³⁸¹ McGann, op. cit., p. 200.

³⁸² McGann, op. cit., p.293.

establishing a new mythical framework, but rather formulating and introducing Swinburne's radical politics »³⁸³, ou que « 'Hertha' fails to offer a truly mythopoetic vision' » est somme toute assez réductrice. C'est précisément la nature du poème, et le cœur du projet poétique de Swinburne, que de parvenir à écrire un poème qui soit à la fois mytho-poétique, politique et social. L'argument étant précisément que ce sont les mêmes principes qui gouvernent ces trois aspects, et que le poème met en œuvre de manière méta-textuelle : l'acceptation d'une cyclicité phénoménologique plus large qui conditionne le renouveau politique espéré par le poète. En ce sens, la vision mytho-poétique fonctionne, car elle est cohérente avec le projet de Swinburne. Plus encore, « Hertha » donne à voir une vision condensée et amplifiée des aspects qu'il explore dans les poèmes plus politiques du recueil, tels que « Siena », « The Litany of Nations », ou « A Marching Song ». « Hertha » offre un manifeste poétique qui dépasse et englobe le manifeste politique (ce dernier reste cependant présent à l'œuvre, comme nous venons de le voir), et comme le dit McGann :

“Hertha” is arguing that meaning can't be located at all, in that sense, because the meaning it cares about is dynamic, not conceptual, and human, not abstract. The poem means through an unfolding textual play. It *executes* meaning, in the full paradoxical sense of the word. It lives in the death of the manifold meanings it generates in its passages through time and ourselves.³⁸⁴

Ainsi, si l'on établit une synthèse des travaux de McGann, Levin et Louis, on pourrait dire que « Hertha » ne se résume pas à la création d'un mythe qui cherche à revenir à la nuit des temps. Au contraire, le perpétuel renouvellement de l'énergie mis en œuvre tout au long du poème établit celui-ci autant comme un mythe fondateur que comme un mythe de renaissance. Dans ce complexe jeu de réécriture païenne, mi-nordique mi-indienne, Swinburne livre un conte qui se délite à mesure qu'il se construit, et qui se construit

³⁸³ Levin, op. cit., p. 58.

³⁸⁴ McGann, op. cit., p.293.

davantage à mesure qu'il se délite. Les recyclages poétiques et thématiques qu'il met en œuvre sont la matérialisation de ce travail, et le recours au pastiche est une mesure d'*exécuter*, pour reprendre le terme de McGann, le contenu philosophique du texte. Ce n'est pas à la nuit des temps que Swinburne cherche à retourner, son souhait est de raconter « ce matin de l'humanité » dont il est témoin, qui correspond à la fois à la mort de Dieu, mais aussi à une renaissance païenne, ainsi qu'à une renaissance de la démocratie.

Ainsi, tel est le véritable succès mytho-poétique de « Hertha » : dans cette mise en œuvre d'une cyclicité qui puisse englober et unir tous les événements du réel, Swinburne met en œuvre une véritable défense ainsi que l'utilisation d'un recyclage littéraire et culturel qui dessine à son tour une autre dynamique dans l'œuvre du poète. Aussi, au profit de la voix poétique performée par Hertha, celle du poète lui-même disparaît totalement — il s'inféode à cette voix mythique qui est en mesure de traiter de toute l'expérience humaine, ainsi que l'écrit McGann, « though both English and historically localized in 1870, this writing is deeply, even *mystically*, connected with the language of mankind at large, mankind living and dead, mankind past and passing and to be »³⁸⁵. La voix de Swinburne est amuïe, éclipsée, décomposée et instantanément recomposée en celle d'Hertha, ainsi que le montre les deux « I » qui ouvrent et clôturent le poème.

En guise de conclusion, nous pourrions arguer que la grande originalité d'« Hertha », qui a tant divisé les critiques, c'est précisément la disparition de cette voix poétique swinburnienne au profit d'une voix plus terrestre, celle de Hertha. En ce sens, la création de cette voix n'est pas le « prétexte » à l'écriture d'un poème aux allures de pamphlet poétique. Au contraire, c'est même l'inverse que l'on pourrait soutenir, en ce sens que c'est le contexte politique qui réactive la voix d'Hertha, qui symbolise et matérialise cette renaissance, ce réveil des idées républicaines, qui placent l'individu au centre d'un système dont il est lui-même l'élément

³⁸⁵ McGann, op. cit., p.291.

fédérateur, le principe premier, mais à égalité avec les autres éléments qui constituent le système. La voix d'Hertha et celle de Swinburne se confondent ici.

III. Genèses éternelles, recyclages et recompositions poétiques.

a. Swinburne et Villon : la traduction comme recomposition.

Ainsi que nous l'avons étudié dans la partie précédente, à travers l'exemple fourni par « Hertha », Swinburne met en pratique un projet poétique qui tente de créer une voix renouvelée, qui puisse véhiculer entre autres l'engagement poétique des *Songs Before Sunrise*, tout en relatant la création d'un mythe fondateur à la portée blakienne, dénominateur commun et (par extension) principe républicain qui unit les hommes et les femmes du monde entier, au-delà des nations et des régimes politiques. « Hertha » était une réécriture/adaptation d'un double mythe nordique et indien, formulée par la recherche d'un dénominateur commun poétique. La voix qui émerge de ce chevauchement se constitue comme une double-exposition photographique, une image formée de deux dimensions qui se superposent et se confondent dans un seul cliché.

Dans une perspective similaire, il serait maintenant intéressant de se pencher sur l'un des aspects moins systématiquement étudiés de l'art de Swinburne — la traduction poétique. En effet, à l'instar de « Hertha » et *Songs before Sunrise* en général des 1871, où émerge cette

voix poétique désincarnée, les travaux de traduction swinburniens entreprennent un travail semblable d’effacement et de refonte de la voix auctoriale. Ce travail est entamé dès les plus jeunes années du poète (ses lettres l’attestent dès 1861, année où il s’adonne pour la première fois à la traduction des poèmes de François Villon³⁸⁶), et le suivra jusqu’à la fin de sa carrière. En effet, les textes traduits (qu’ils soient vrais ou faux) sont présents dans les trois séries des *Poems and Ballads*, et le motif de la traduction est récurrent dans l’œuvre du poète ainsi que dans sa correspondance.

Notre étude des traductions swinburniennes s’articulera autour de la recherche d’une nouvelle écriture poétique, conditionnée par les enjeux de la traduction poétique. Nous verrons que dans le cas de Swinburne, celle-ci s’articule presque systématiquement à un jeu de dissimulation et de réapparition de la figure du poète, qui se recompose en une figure hybride, au gré d’un complexe jeu d’adaptation et de retouche.

Nous entamerons notre étude par un bref panorama de la discipline de la traduction poétique à la seconde moitié du dix-neuvième siècle, afin de mettre en lumière la position de Swinburne au sein de cette tradition. Nous étudierons ensuite les exemples de textes traduits et adaptés par le poète en nous attachant à comprendre la diversité de textes choisis ainsi que les différences dans les techniques adoptées. Nous nous intéresserons particulièrement à François Villon, dont la redécouverte à l’époque victorienne est en partie le fait de Swinburne, qui fait partie des premiers traducteurs du français dans les années 1860. Ainsi que nous allons l’étudier, ce point historiographique, sujet à caution pendant longtemps, devient aujourd’hui de plus en clair aux yeux des critiques .

Nous finirons notre étude en nous intéressant à la création par Swinburne d’une écriture de l’hybridité de la voix poétique, une nouvelle forme de recomposition présente en filigrane dans le texte traduit.

³⁸⁶ *Letters*, I:135.

III.a.i. La traduction : une recomposition poétique?

Comme le remarque Annmarie Drury, dans son ouvrage *Translation as Transformation in Victorian Poetry*, une étude éclairante des procédés de traduction poétique au dix-neuvième siècle, Swinburne connaissait et admirait les traductions des *Rubáiyát* par Edward FitzGerald, qui furent reçus par la critique contemporaine et postérieure comme une immense réussite : sa traduction du rythme et des rimes persans en anglais est si convaincante que son œuvre traduite acquiert le rang d'œuvre à part entière, devenue emblématique au sein du canon victorien. À cette époque, la traduction commence ainsi à être perçue d'une nouvelle manière, non plus simplement comme le *rendu* d'un texte d'une langue-source à une langue-cible, mais davantage comme un véritable travail de réécriture, d'adaptation, dont le résultat est un objet poétique résolument nouveau et singulier. La précision dans la traduction n'est pas pour autant négligée par les traducteurs, au contraire, les techniques de traductologie viennent servir le projet d'adaptation du poète-traducteur.

Swinburne fut parmi les premiers lecteurs et critiques à reconnaître l'exploit accompli par FitzGerald, et ainsi que l'exprime Drury, « he recognized how literary and cultural hybridity afforded the writer special latitude »³⁸⁷. L'idée d'hybridité qu'Annmarie Drury met d'abord en avant rejoint celle dont nous avons précédemment parlé au sujet d'« Hertha », poème culturellement hybride (et, d'ailleurs, poème de l'hybridité) par excellence, dont la forme instaure une duplicité de la voix, qui illustre que la vie ne se manifeste et ne se transmet qu'à travers l'hybridité. La « latitude spéciale » que Drury évoque ensuite fait allusion à la liberté

³⁸⁷ Drury, Annmarie, *Translation as Transformation in Victorian Poetry*, Cambridge : Cambridge University Press, 2015, p.172.

auctoriale du poète, auquel la traduction offre une opportunité de se départir d'un texte initial par le biais de la forme et des choix de traduction. Cette latitude offre au poète-traducteur une forme de liberté en filigrane, qui peut à loisir disséminer dans la matière du texte traduit ses propres choix rythmiques et prosodiques, en étoffant certains détails ou en effaçant d'autres, à sa guise.

En 1881, T. Herbert Warren observe déjà cette potentialité de la traduction poétique de rendre de façon plus particulière un aspect donné d'une œuvre originale, et fait la remarque suivante : « the aim of a translation should be to produce an impression similar, or as nearly as may be similar, to that produced by the original³⁸⁸ ». La notion de fidélité au texte initial (soit-elle sémantique, syntaxique ou grammaticale) laisse place à l'idée d'un travail de *sfumato* du texte original, pour permettre au traducteur de mettre en lumière et d'accentuer une « impression » (la sienne — ce qui renforce l'idée d'une nouvelle textualité du texte traduit) et ainsi de montrer cet « autre versant » de l'œuvre, qui devient ainsi résolument nouvelle.

Cette défense d'un impressionnisme poétique et littéraire qu'évoque Warren établit la prévalence d'une expérience sensorielle et esthétique du texte sur une duplication rigoureuse d'une quelconque *signification* originale, aussi volatile que fantasmée. La fidélité de la traduction apparaît ici comme un aspect secondaire.

Warren théorise plus précisément ce principe général de traduction poétique en ajoutant les points de détail suivants :

Now, in literary translation, there is something more than the bare meaning to be conveyed. There is the whole impression. Perhaps, strictly speaking, the bare meaning cannot really be separated from the whole impression ; that is to say, the whole living meaning is an inseparable whole, and what is called the bare meaning, if it could be separated, would be a lower organism altogether, not a part of the higher.

³⁸⁸ Warren, T. Herbert, *Essays of Poets and Poetry*, Toronto : Toronto University Press, 2007, p. 104.

But be this so or not, the whole impression is what the translator has to transfer from one literature to another.³⁸⁹

Il est intéressant de remarquer ici le jeu d'oppositions organicistes qu'établit Warren, le sens « nu » (« bare meaning ») ne peut pas être séparé de l'impression générale « the whole impression ». Le texte poétique est décrit comme un organisme vivant, contenu, qui comprend dans son ensemble complexe l'impression laissée par le poème « the whole living meaning is an inseparable whole ». Ainsi, si l'on cherche à l'isoler ou à la rendre spécifiquement, la *signification* (« meaning ») en elle-même devient une sorte de système secondaire, de bien moindre importance, moins noble, ainsi que le laisse entendre le terme « lower ».

Dans un jeu d'effacement et d'accentuation constant, le poète-traducteur réapparaît en creux dans ce texte renouvelé, dans cet objet résolument hybride où le texte initial et le texte traduit se superposent à la manière d'un palimpseste, selon la définition de Gérard Genette, au cœur duquel la voix poétique devient par essence elle-même hybride, en ce sens qu'elle devient profondément indissociable de la voix poétique originale, et tout ensemble absolument étrangère à elle.

La définition que fournit Gérard Genette de l'hypertexte dans *Palimpsestes* rejoint en effet cette idée d'hybridation et de duplication du texte, puisqu'il s'agit en effet d'une « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, [...] la présence effective d'un texte dans un autre »³⁹⁰. Plus encore qu'une simple relation hypertextuelle, la traduction poétique met en place un paradigme textuel double, ainsi que le remarque Paul Bensimon au sujet de la traduction de « Ligeia » d'Edgar Allan Poe par Charles Baudelaire : « Baudelaire passe, certes, d'une langue à une autre langue, mais aussi,

³⁸⁹ *ibid.*

³⁹⁰ Genette, Gérard, *Palimpsestes (La littérature au second degré)*, Paris: Seuil, 1982, collection « Poétique », p. 8.

et surtout, d'un texte à un autre texte : il crée une nouvelle textualité, une textualité à part entière³⁹¹ ».

En dérivant sur cette idée d'une textualité renouvelée inhérente à la traduction en tant que texte à part entière, Michaël Oustinoff souligne que :

L'œuvre n'est pas uniquement contenue dans l'original, mais aussi dans les différentes versions qui en sont produites. De plus, il n'est pas besoin d'être l'auteur pour en réaliser : une traduction allographe y parvient tout autant qu'une traduction auctoriale. En termes genettiens, cela revient à dire que l'« unité opérable » dépasse le cadre de l'original pour ce qui est des œuvres à « immanence plurielle ». Sur le plan épistémologique, les conséquences sont nombreuses, et notamment celle-ci : la problématique de la traduction existe bel et bien et rejoint celle de l'œuvre dont elle dérive, puisqu'elle en conserve, à des degrés divers, l'unité opérable. Cela fait de la traduction un texte à part entière, et analysable comme tel.³⁹²

Pour reformuler, l'opération de traduction transforme l'œuvre traduite en une nouvelle œuvre, qui, bien qu'elle conserve le lien contigu d'intertextualité avec l'originale, fonctionne également comme un texte propre séparé en tant qu'objet fini du texte original.

Plus qu'un simple texte traduit plaqué sur la source, la traduction apparaît ainsi comme un nouveau système qui crée sa propre textualité. Antoine Berman rapproche cette idée de « potentialisation » développée par les Romantiques allemands (et particulièrement Novalis) :

En affirmant, au moins implicitement, que la traduction « potentialise » l'original, Novalis a contribué à nous faire sentir que gains et pertes, ici, ne se situent pas sur le même plan. Ce qui veut dire : dans une traduction, il n'y a pas seulement un certain pourcentage de gains et de pertes. À côté de ce plan, indéniable, il en existe un autre

³⁹¹ Bensimon, Paul, « Les groupes adjectivaux binaires antéposés », in M. Oustinoff, C. Ragué-Bouvard (éds), *Palimpsestes*, n°14 : Contraintes syntaxiques et liberté stylistique : le déplacement des éléments dans la phrase, Paris : PSN, 2002, p. 135.

³⁹² Oustinoff, Michael, « La traduction, textualité à part entière », in *Palimpsestes*, Hors-série I, 2006, p.37-51, p.40.

où quelque chose de l'original apparaît qui n'apparaissait pas dans la langue de départ. La traduction fait pivoter l'œuvre, révèle d'elle un autre versant.³⁹³

Swinburne était conscient de cette subtilité de la traduction, discipline qui dispose de la capacité de fonctionner comme un révélateur, et le poète instaure clairement une distinction sémantique entre l'habituel « translate » et l'italianisme « traduce », ainsi qu'il l'explique en parlant de ses propres traductions de Sappho :

To translate the two odes and the remaining fragments of Sappho is the one impossible task; and as witness of this I will call up one of the greatest among poets. Catullus 'translated' — or as his countrymen would now say 'trduced' — the Ode to Anactoria (*Eis Erômenan*): a more beautiful translation there never was and will never be.³⁹⁴

Il établit ici une différence étymologique entre l'anglais *translate*, issu du verbe latin *translatio*, qui signifie littéralement « porter à travers », composé de *trans-* (“à travers”), +et de *lātiō* (“transport”), issu de *lātus*, participe parfait passif du verbe irrégulier *ferō*. À l'inverse, les formes française, *traduction*, et italienne, *traduzione*, tous deux issus du verbe latin *trādūcō*, qui signifie « conduire par-delà ». La différence entre « translate » et « traduce » est subtile, mais Swinburne, latiniste et philologue émérite, esquisse ici une nuance qui n'est pas négligeable. *Translate*, issu de *ferō*, suppose une intervention physique du traducteur, qui doit « porter » le texte. *Traduce*, en contraste, ne contient pas cette dimension de contact direct, de manipulation, *dūcō* signifiant « montrer la direction », ce qui rejoint ainsi l'idée d'une traduction plus expressionniste et plus impressionniste défendue par Warren.

³⁹³ Berman, Antoine, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris: Gallimard, 1984, p. 20.

³⁹⁴ Voir notre section précédente sur la décomposition de la voix poétique de Sappho.

En insistant sur la nuance entre les deux termes, Swinburne met en œuvre le principe de traduction comme un « *transfert d'impression*³⁹⁵ » théorisé par Warren. Si *translation* apparaît comme un travail d'adaptation direct, la *traduction* telle qu'elle est mentionnée chez Swinburne, suggère quant à elle une forme de réécriture plus libre, plus séparée du texte initial, et qui aurait pour résultat une version traduite plus libre à son tour, mais plus fidèle à l'original en ce sens qu'elle devient plus voisine de l'impression qui en émane. C'est précisément cette forme de *traduction* qu'il salue chez Catulle, en l'opposant aux traductions plus systématiques et plus académiques de Sappho, qui ne parviennent pas à rendre l'esprit du poème.

Aux yeux de Warren, la qualité principale d'une traduction, et l'aspect essentiel de la méthodologie que le traducteur doit garder à l'esprit pendant son travail, c'est précisément celui de la naturalisation de la forme³⁹⁶. La traduction doit préserver non seulement l'« impression » du texte original, mais également la fluidité et le naturel de sa prosodie.

Ce processus complexe passe par un mouvement de décomposition, auquel succède et s'entrelace une recomposition du texte au moment du passage d'une langue à l'autre. Warren loue justement les qualités de traducteur de Swinburne, et évoque ses travaux en la matière en des termes élogieux, « *marvellous and brilliant experiments*^{397, 398} ».

Ce travail autour de la naturalisation des formes traduites est une des grandes nouveautés de la traduction poétique dans le contexte du dix-neuvième siècle, et cela a permis de grandes innovations tant formelles que lexicales ou stylistiques :

³⁹⁵ Warren, op. cit., p.104.

³⁹⁶ Warren parle de l'idée qu'il est essentiel que ces formes exotiques (« *exotic forms* ») soient naturalisées (« *naturalised* ») en anglais, afin que cette impression de similarité soit accomplie, Warren, op. cit., p.117.

³⁹⁷ Warren, op. cit., p.118.

³⁹⁸ Voir également William Baer, *Writing Metrical Poetry: Contemporary Lessons for Mastering Traditional Forms*, Chicago: Writer's Digest Books, 2006, p.154.

Suffice to say that now after the great continuous effort that has been spent from the beginning of our century upon technique and metrification, including the return to and revival of Elizabethan modes, and the adoption of certain foreign styles, the English translator has or may have at command a greater wealth of diction and music, of vocabulary and metres, than he ever had before. Every poet who, like Coleridge or Shelley, Keats or Tennyson, Swinburne or Bridges, really enlarges the music and colour of the English tongue, adds to the translator's possibilities not only by making him more susceptible to tones and nuances unnoticed before in the music and colour of the great models of the English tongues, but by furnishing him with the appropriate medium in which to reproduce them.³⁹⁹

La traduction poétique est ainsi bien plus qu'un simple exercice de calque. En effet, c'est le vecteur qui permet à l'art poétique de repousser les limites de sa propre langue d'expression, et de se renouveler sans cesse afin de rendre de la manière la plus précise et la plus délicate qui soit les nuances présentes dans le corps du texte initial, « tones and nuances unnoticed before in the music and colour ». En ce sens, la discipline de traduction poétique est un véritable exercice non seulement de « reproduction » mais également de ré-appropriation de la propre langue d'expression du poète-traducteur.

Ainsi, à l'instar de Keats, Swinburne chante les louanges de la traduction de l'*Illiade* et de l'*Odyssée* par George Chapman, publiée en plusieurs épisodes entre 1598 et 1616. Dans son hommage, Swinburne salue « l'imitation » d'Homère par Chapman, insistant sur la reproduction d'une tonalité générale. Ainsi qu'il le formule, « by the standard of original work they may be more fairly and more worthily judged than by the standard of translation⁴⁰⁰ ».

La traduction offre ainsi cette latitude qui donne au traducteur et au poète une forme de liberté par rapport au matériau d'origine, en rendant possible une renaissance du texte source, qui se retrouve pour ainsi dire réactivé dans cette traduction libre.

³⁹⁹ Warren, op. cit., p.32.

⁴⁰⁰ cité par Warren, op. cit., p.110.

Cette traduction créatrice fut précisément saluée chez FitzGerald au dix-neuvième siècle pour les mêmes raisons exposées par Warren :

"Imitation," (...) the "latitude" (...) which the translator has allowed himself, is very large, and has given us one of the most remarkable and individual poems of our time, the "Omar Khayyam" of Edward Fitzgerald.⁴⁰¹

La critique de Warren montre ainsi le changement de mentalité face à l'*éthos* de la traduction poétique qui apparaît au dix-neuvième siècle, lorsque les critiques et les auteurs prennent conscience de cette absolue liberté qui se matérialise paradoxalement dans l'apparente contrainte et la rigueur de la discipline. Le texte traduit devient l'espace de prédilection d'une dé-composition de la langue, du style et de la prosodie, qui augure une refonte intégrale du texte, et qui laisse transparaître en filigrane l'art du traducteur en tant que poète à part entière.

Comme nous l'avons dit, l'œuvre de FitzGerald est d'une importance capitale dans ce renouveau de la traduction poétique, et dans la compréhension de la traduction poétique au sein de l'œuvre de Swinburne. Publié dans sa première édition en 1859, le recueil des *Rubaiyat* de FitzGerald est contemporain des premières traductions de Swinburne, et offre une aide afin de comprendre la relation qui unit ce dernier à ses figures tutélaires, notamment Sappho et Villon — les deux auteurs que le poète a le plus souvent traduits au cours de sa carrière.

AnnMarie Drury explique que la réappropriation du texte persan par FitzGerald a ouvert la voie à ce qu'elle appelle une « poétique du déguisement », qui renforce cette idée que la traduction est une sorte de jeu de mascarade poétique, de palimpseste où les voix se superposent à l'envi :

⁴⁰¹ Warren, op. cit., p.109.

The Rubaiyat inspired the development in late Victorian poetry of a poetics of disguise. With this term, I refer to a poet's creation of a lyric voice that his or her poem imputes to a source outside the poet's self. The poem has a speaker who sounds stable, who offers a consistent, distinctive voice and a coherent perspective. But something else about the poem — some factor extrinsic to that voice and generated quite deliberately by the poet — gives us the reason to question the relationship between the voice and the poet's self.⁴⁰²

L'instauration de cette impression d'interférence poétique, accompagnée d'un léger décalage de la voix poétique, est une chose que l'on peut également constater dans les textes traduits par Swinburne. La voix de ces poèmes traduits offre ainsi une voix lyrique composite⁴⁰³, résolument plurielle et instable. Le travail de Swinburne autour de l'identité auctoriale devient ainsi plus manifeste.

Aussi, de manière notable, les traductions de Villon qu'il a réalisées laissent ainsi entrevoir de subtiles altérations et des choix textuels qui rappellent les thèmes explorés par Swinburne dans le cadre de ses compositions poétiques personnelles. Nous allons ainsi tenter de comprendre de quelle façon les textes de Villon, transformés et personnalisés par le prisme de la traduction, se métamorphosent insensiblement en des textes qui sont autant swinburniens que villonniens.

⁴⁰² Drury, op. cit., p. 171.

⁴⁰³ Ibid.

III.a.ii. Swinburne et Villon : généalogie d’une intertextualité.

En guise de travail liminaire à notre étude aux traductions des ballades et fragments de Villon par Swinburne, il convient tout d’abord d’évoquer la popularité grandissante du poète français dans l’Angleterre victorienne. Jusqu’à très récemment, la critique considérait le père de cette vogue comme étant Dante Gabriel Rossetti, dont les traductions sont devenues canoniques dans la tradition *villonniste* anglophone. Ainsi, sa traduction de l’emblématique vers de la « Ballade des dames du temps jadis », « Mais où sont les neiges d'antan ? », qu’il rend en « Where are the snows of yesteryear ? » (il invente par ailleurs le mot « yesteryear » pour traduire le « jadis » français de manière satisfaisante; le néologisme deviendra la signature de sa traduction), est devenue aussi célèbre dans le monde anglophone que l’originale en français⁴⁰⁴.

Cependant, en dépit de la brillante postérité des traductions de Rossetti, des investigations récentes déplacent la primauté de cette entreprise littéraire et la réattribuent à Swinburne, qui aurait commencé à traduire Villon dès son adolescence; ce serait alors lui, le francophile, qui aurait déblayé ce terrain littéraire avant de transmettre le flambeau à son plus fidèle ami, Rossetti.

Claire Pascolini-Campbell, dans un article éclairant publié en 2014, retourne aux origines de la reviviscence de la popularité de Villon à cette époque, ouvrant ainsi la voie vers un rétablissement de la paternité swinburnienne de ce regain d’intérêt en Angleterre. La plupart des spécialistes, tels que John Knox ou Jane Taylor, placent chronologiquement Rossetti avant Swinburne, en invoquant l’argument que le premier a traduit davantage que le second. Taylor

⁴⁰⁴ Notons par ailleurs que Swinburne utilise le vers original de Villon en guise d’épigraphe à son poème « Félise », qui paraît dans la première édition des *Poems and Ballads*.

écrit ainsi que « Swinburne a très peu traduit : en fait, la seule traduction soutenue qu'il ait osée fut les *villoneries*⁴⁰⁵ ». Tout en reconnaissant le lien contigu entre Swinburne et Villon, et en saluant les traductions de Swinburne, Taylor place toutefois Swinburne en seconde position.

Le premier chercheur à mettre en lumière la possible responsabilité de Swinburne dans le renouveau de Villon est James K. Robinson, ainsi que le précise Claire Pascolini-Campbell:

James K. Robinson suggests that Swinburne may have been “the earliest reviver of Villon,” citing Prof. P. F. Baum as his source, who voiced this idea in an unpublished letter to the author in 1951. However, the focus of his article not being whether this claim is true or on what findings Baum has based his opinion, Robinson’s discussion of the origins of an English Villon remains apocryphal.⁴⁰⁶

Apparemment un simple détail historiographique, cette paternité constitue en réalité un élément primordial dans la compréhension des enjeux et l’ambition du projet de Swinburne.

Ainsi, une étude plus précise de la correspondance du poète révèle que dès 1861-63⁴⁰⁷, ce dernier entame ses traductions du poète français, et évoque dans sa correspondance un projet de plus grande envergure, qui comprendrait à la fois ces traductions, et une étude littérature, ainsi qu'il le présente dans une lettre à Theodore Watts en mars 1877 :

My Villon project ... is to incorporate all my yet unpublished translations — new and old— from that ‘poet and pimp’ into the body of an essay on his genius and position in literary history.⁴⁰⁸

⁴⁰⁵ Taylor, Jane, *Villon entre mythe et poésie: actes du colloque organisé les 15, 16 et 17 décembre 2006 à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris par Michael Freeman, Jean Dérens et Jean Dufournet*. ed. Jean Dufournet, Marcel Faure, Paris: Honoré Champion, 2011. p.330.

⁴⁰⁶ Pascolini-Campbell, op. cit., p.665.

⁴⁰⁷ Ibid.

⁴⁰⁸ Swinburne to Theodore Watts, March 24, 1877, in *The Swinburne Letters*, ed. Cecil Y. Lang, 6 vols (New Haven: Yale Univ. Press, 1960), 3:305.

Cette fascination de la part de Swinburne est à l'origine de la remarque de Georges Lafourcade, qui écrit dans *La Jeunesse de Swinburne*, qu'entre les deux poètes existe « un sentiment de quasi-tendresse, et surtout d'affinité, de fraternelle ressemblance »⁴⁰⁹.

Selon l'étude de Pascolini-Campbell, le point de départ de ce renouveau se trouve chez Gautier, qui publie en 1844 *Les Grottesques*, point de départ de l'intérêt britannique pour le poète médiéval⁴¹⁰. Pascolini-Campbell ne s'aventure pas dans une lecture du texte de Gautier, mais ce dernier est toutefois éclairant, et la description que Gautier fait de Villon n'est pas sans rappeler Swinburne :

Villon est à peu près le seul, entre tous les gothiques, qui ait réellement des idées. Chez lui, tout n'est pas sacrifié aux exigences d'une forme rendue difficile à plaisir ; vous êtes débarrassé de ces éternelles descriptions de printemps qui fleurissent dans les ballades et les fabliaux ; ce ne sont pas non plus des plaintes sur la cruauté de quelque belle dame qui refuse d'octroyer le don d'amoureuse merci : c'est une poésie neuve, forte et naïve ; une muse bonne fille, qui ne fait pas la petite bouche aux gros mots, qui va au cabaret et même ailleurs, et qui ne se ferait pas scrupule de mettre votre bourse dans sa poche ; car, je dois l'avouer, Villon était passé maître en l'art de la pince et du croc, et parlait argot, pour le moins, aussi bien que français ; notre poète était un joyeux drôle.⁴¹¹

À la lecture de ces quelques lignes, l'on comprend mieux l'impact de Villon et de la lecture de Gautier sur le jeune Swinburne. Nous savons grâce à la correspondance du poète que ce dernier était en possession de l'ouvrage de Gautier, ainsi que l'atteste une lettre destinée à J.C. Hotten, dès 1867 :

⁴⁰⁹ Georges Lafourcade, *La Jeunesse de Swinburne*, Oxford: Oxford University Press, 1928, p. 69.

⁴¹⁰ « While, in France, a resurgence of interest in the medieval poet can be traced to Théophile Gautier's inclusion of Villon in his 1844 work, *Les Grottesques*, the movements that instigated a canon of Villon on the other side of the Channel bear further scrutiny », in Pascolini-Campbell, op. cit., p.661.

⁴¹¹ Gautier, Théophile, *Les Grottesques*, Paris : Michel Lévy frères, 1853, p.5.

I should be further obliged if you could get me a copy ... of Théophile Gautier's book —*Les Grottesques*— one Franc, Michel Lévy; a common book, but I have mislaid my copy, and want it for immediate use.⁴¹²

L'enthousiasme de Swinburne au sujet de l'œuvre de Gautier, qui commence son étude des *Grottesques* par la figure ambiguë de Villon, offre un éclairage précieux sur le travail de Swinburne, dont la connaissance de Gautier et de Villon a grandement influencé l'art poétique. Dans une lettre qu'il destine à John Nichol en 1876, et dans laquelle il brosse le portrait de sa trinité d'auteurs médiévaux favoris, composée de Chaucer, Dante et bien sûr Villon, Swinburne reprend ainsi certains aspects de l'introduction de Villon par Gautier dans les *Grottesques* :

It has always struck me that each of the the Three Persons of the Mediaeval Trinity of poets represented not only his nation, but his class, as it then showed itself for good or evil; Dante the aristocratic class as it ruled in Italy, none the less essentially and typically aristocratic for being municipal in form; Chaucer the English gentry or prosperous middle class of scholars and professional men, burgesses and small proprietors, or such men as Boccaccio in Italy; Villon, the commons of France, especially the people or populace, if you like, of Paris. Reluctantly, in the teeth of patriotism and prepossession, I have long since come to the conclusion that though third in date he is beyond all question second in rank of these three; as indisputably greater than Chaucer as lesser than Dante in natural gift of poetic genius.⁴¹³

Gautier met en avant l'idée que Villon est un poète avant tout farceur et roublard, qui a toutefois des « idées », et fait de lui le représentant d'un peuple dont la langue et l'expression poétique entrent en contraste avec les codes moralistes et courtois des élites. Caractéristique de Villon pour Swinburne, le premier refuse ainsi l'ornementation gratuite, et s'efforce à mettre en scène des thèmes plus crus, une voix qui « ne fait pas la petite bouche aux gros mots » — une leçon bien apprise par Swinburne. Aux yeux de Gautier, la postérité de Villon a

⁴¹² Lettre de Swinburne à J. C. Hotten, datée du 2 janvier 1867 (*Letters*, 1: 220).

⁴¹³ Lettre datée du 2 avril 1876 (*Letters*, III: 164).

pâti d'un malentendu sur la teneur de ses textes, et son art exprime non sans humour tout ce que la société chrétienne réprime (« le grotesque, le fantasque, le trivial, l'ignoble, la saillie hasardeuse, le mot forgé, le proverbe populaire, la métaphore hydropique, enfin tout le mauvais goût avec ses bonnes fortunes, avec son clinquant, qui peut être de l'or, avec ses grains de verre, qui risquent d'être des diamants»⁴¹⁴), le critique du dix-neuvième reconnaît que Villon est malgré tout une figure d'une importance capitale dans le canon poétique français :

Villon fut le plus grand poète de son temps ; et maintenant, après tant d'années, tant de changements dans les mœurs et dans le style, sous les vieux mots, sous les vers mal scandés, à travers les tournures barbares, on voit reluire le poète comme un soleil dans un nuage, comme une ancienne peinture dont on enlève le vernis.⁴¹⁵

Afin d'expliquer ce retour en grâce de Villon, Gautier insinue qu'il va main dans la main avec une reconsidération morale du poète; pour la première fois, il n'est plus seulement le « poète proxénète » auquel Swinburne fait lui-même référence dans ses lettres, mais regagne ses galons de poète et prosodiste de génie. Cette véritable réhabilitation du grotesque entreprise par Gautier est capitale à la compréhension de l'art swinburnien, qui refuse une quelconque distinction classique entre sujets *nobles* et sujets *ignobles*. Le retour en grâce de Villon est la première étape de ce renouveau de la perception de l'art poétique, qui se libère d'un carcan dichotomique dicté par la moralité victorienne.

Le commentaire de Richard Sieburth au sujet de la poésie de Baudelaire et de Swinburne :
« the refusal ... to observe the segregation of high and low, pure and impure, sacred and

⁴¹⁴ Gautier, *Les Grotesques*, op. cit., p.3.

⁴¹⁵ *ibid.*

obscene »⁴¹⁶, s'articule parfaitement au retour de Villon comme une figure conciliatrice de ces opposés diamétraux.

Si le *Villon Project* de Swinburne n'est jamais été réalisé dans son ampleur initialement imaginée, la présence en filigrane et en fil rouge de Villon dans l'œuvre du premier éclaire d'une nouvelle manière les enjeux de l'art poétique du victorien, dans son refus de se conformer à ce qu'il surnomme « *the High Victorian Tone*⁴¹⁷ », paradigme poétique classiste qu'il révoque sans équivoque.

Se dessine alors un projet d'une autre nature, et d'une autre dimension qu'un simple recueil de traductions ou un essai. L'étude du rapport entre Villon et Swinburne dans les correspondances de ce dernier nous permet en effet de nous rendre compte que le poète français hante et habite toute l'œuvre de l'anglais, au point que certains poèmes mettent au jour un chevauchement de la voix poétique, d'une manière semblable à la traduction des *Rubaiyat* par FitzGerald, telle que nous l'avons définie ci-dessus. Comme l'écrit Jane Taylor, c'est là la nature du lien intertextuel entre Swinburne et Villon, et le point de méthode qui régit l'entreprise de traduction de Swinburne : « par fidélité, (...) Swinburne, entendait une sympathie non pas imitative, mais « re-créative⁴¹⁸ ».

Or c'est bien la re-composition du texte, sa réappropriation, qui permet la traduction. Et le travail de traduction de Villon par Swinburne met ainsi au jour une nouvelle facette de la

⁴¹⁶ Sieburth, Richard, « Poetry and Obscenity, Baudelaire and Swinburne », in *Comparative Literature*, 36,4, Durham: Duke University Press, 1984, p.343-353 (p.345).

⁴¹⁷ Un poème jamais publié, daté d'environ, 1859 où le poète satirise les tropes de l'écriture victorienne.

⁴¹⁸ Taylor, Jane, "Les Villoneries D'Algernon Charles Swinburne: Villon Traduit par un Pré-Raphaélite," in *Villon entre mythe et poésie. Actes du colloque organisé les 15,16 et 17 décembre 2006 à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris* par Michael Freeman, Jean Derens et Jean Dufournet, ed. Jean Dufournet and Marcel Faure (Paris : Honoré Champion, 2011), p. 325.

dynamique tellurique de dé-composition et re-composition qui sous-tend à tout le travail de Swinburne.

III.a.iii. Le Roi des faussaires : forgerie et réappropriation poétique.

Le fait que les traductions de Villon n'aient jamais été publiées en tant que telles (si ce n'est un florilège inachevé dans la deuxième série des *Poems and Ballads*) ne fait qu'accentuer l'idée d'une écriture en palimpseste, réappropriée par Swinburne, dans ce qu'il appelle lui-même ses « *villonneries* » (Letters, 3 : 270). Le terme, avec la terminaison en -erie, a une légère connotation péjorative, et semble faire allusion à des pastiches ou à des parodies. La frontière entre traduction et réécriture semble toujours plus trouble chez le poète.

À travers ce projet et ce jeu de traduction/réappropriation, Swinburne reprend précisément une des qualités qu'il salue chez Villon, ce qu'il appelle sa qualité de faussaire, « forger » (*Complete Works* 11: 173) en anglais, qu'il reprend à son propre compte en se décrivant comme un faussaire du faussaire, un double pickpocket poétique qui se ré-approprie le texte par le biais de la traduction. Cette idée rappelle la définition faite de la « forgerie » par Genette, avatar de la traduction qui est en apparence le plus proche du travail du faussaire : régime d'imitation sérieuse, la forgerie est un travail d'ajustement de la trame dans la langue-cible pour rendre la traduction aussi imperceptible que possible, donnant à la réappropriation de la textualité une transparence quasi-totale⁴¹⁹. L'œuvre disparaît sous la plume du forger, pour mieux réapparaître sous une forme différente.

⁴¹⁹ Voir Genette, op. cit., p.92-94.

Les « Villonneries » de Swinburne comptent entre douze et quinze textes (selon la rigueur de la définition que l'on attribue au terme), qui furent publiés pour la plupart dans la deuxième série des *Poems and Ballads* en 1878. Le texte dédicatoire qui inaugure le projet s'intitule « A Ballad of François Villon, Prince of All Ballad-Makers ». Il s'agit, précisons-le, d'une composition originale et pas d'une traduction. Ce poème d'ouverture illustre ce subtil projet de détournement et de ré-appropriation mis en œuvre par Swinburne. La première strophe évoque un renouveau poétique porté par la figure de Villon :

Bird of the bitter bright grey golden morn
 Scarce risen upon the dusk of dolorous years,
 First of us all and sweetest singer born
 Whose far shrill note the world of new men hears
 Cleave the cold shuddering shade as twilight clears;
 When song new-born put off the old world's attire
 And felt its tune on her changed lips expire,
 Writ foremost on the roll of them that came
 Fresh girt for service of the latter lyre,
 Villon, our sad bad glad mad brother's⁴²⁰ name!

(1.1-10)

Le poème est raconté depuis la perspective de l'époque victorienne, ainsi que le laisse entrevoir la distance initialement décrite entre la voix poétique et : celle de Villon, dont l'écho est lointain « whose far shrill note the world hears ». Toutefois, cette voix distincte est annonciatrice d'un renouveau, ainsi que le montre le vers suivant « Cleave the cold shuddering shade as twilight clear ».

Présent en début de ligne, le mouvement de *subsumption* caractéristique de l'art poétique de Swinburne, porté par le verbe « cleave » avec son double sens de séparation et de réunion, qui active l'éclipse et la réactivation simultanée de la voix de Villon en celle de Swinburne. Dans

⁴²⁰ Cette apostrophe au frère n'est pas sans rappeler l'invocation au lecteur faite par Baudelaire dans « Au Lecteur » : « Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat, /— Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère! » (l.37-38).

ce préambule à ces traductions, Swinburne active poétiquement la commutation des deux voix présentes au texte. Cette recomposition instantanée de la voix poétique se fait l'hirondelle d'un nouveau printemps poétique « as twilight clears⁴²¹ ».

C'est bien d'un renouveau poétique dont Swinburne parle ici « song new-born » (avec son écho évangélique et néo-testamentaire), et de la création d'une nouvelle voix qui puisse se départir de formes désuètes « old world's attire ». C'est là toute la subtilité du programme poétique des traductions de Swinburne — l'écriture de ce renouveau ne peut se faire qu'en retournant aux auteurs anciens pour retrouver la fraîcheur des formes qu'eux-mêmes utilisaient. C'est la superposition des formes et des voix qui conditionne l'apparition de cette nouvelle poésie composite, synthétique, harmonisée.

Notons également que l'effet de superposition des voix est repris à maintes reprises au cours de cette strophe, avec entre autres la répétition des adjectifs, parfois contradictoires, qui précèdent les noms, dès le premier vers : « bitter bright grey golden morn ». Cette énumération adjectivale, sans virgules, crée un effet de chevauchement et d'empilement quasi kaléidoscope, qui rappelle le vers allitération médiéval. Cet effet culmine avec l'emblématique dernier vers de la strophe, qui sera répété à la fin de chaque strophe dans la tradition de la ballade médiévale française :

« Villon, our sad bad glad mad brother's name! ». L'accumulation des quatre adjectifs et la frappante quadruple rime interne en « -ad » parachève cet effet de superposition des voix, qui coïncide avec le rapprochement et l'apparement final de la figure du poète, qui se transforme d'oiseau allégorique en figure fraternelle. Villon est ainsi décrit par Swinburne comme la figure de l'hybridité, qui est capable de se transformer à l'envi, dans un processus de recomposition permanent.

⁴²¹ Rappelons ici que « twilight », comme « crépuscule » en français, peut faire référence à l'aube comme au soir. Il s'agit ici du matin.

Par ailleurs, un autre aspect de la réappropriation poétique entreprise par Swinburne vaut ici la peine d'être souligné. Swinburne brosse dans ce poème un portrait de Villon qui le fait ressembler à une autre figure de son panthéon poétique. Ainsi que l'indique Nick Freeman, dans ce poème, le poète rapproche Villon de son modèle ultime, Sappho, en le rapprochant d'un rossignol⁴²². Or, comme le montre Jerome McGann, le rossignol est un élément récurrent de la tradition sapphique, que l'on retrouve dans les poèmes de Swinburne comme une évocation et une invocation de la poétesse⁴²³. Au neuvième vers du poème, Swinburne effectue ainsi un télescopage de la lyre métaphorique de Villon avec celle de Sappho, qui se voit renouvelée « Fresh girt for service of the latter lyre », tout en réactivant un des attributs sapphiques en l'attribuant au poète médiéval de façon parachronique. Dans ce poème d'ouverture, Swinburne établit ainsi un habile pont rhétorique et esthétique entre la Grèce antique de Mytilène, le Paris médiéval des bas-fonds, et l'Angleterre de l'époque victorienne, réunis autour d'une voix poétique recomposée et multiple.

Pour réussir cette triangulation, Swinburne met en œuvre une méthodologie semblable à celle qu'il a utilisée pour Sappho dans « On the Cliffs » ou « Anactoria »⁴²⁴. Il crée ici pour Villon une nouvelle forme de traduction poétique, qui est à mi-chemin entre l'imitation et la *re-creation*, pour reprendre le terme de Taylor.

Se dessine ici le succès de l'entreprise de traduction swinburnienne, qui s'élabore autour d'un subtil travail de ré-activation de la voix du poète originel (et *original*), qui est comme ressuscité, revitalisé par la traduction. Ainsi, Theodore Watts souligne la vitalité des *villonneries* de Swinburne dans une critique élogieuse parue dans l'*Athenaeum* le 6 juillet

⁴²² Freeman, Nick, « Gallows Nightingale: Swinburne's translations of Villon », in *Beyond Arthurian Romances: A Study of Victorian Medievalism*, in: Holloway L.M., Palmgren J.A. (eds) New York: Palgrave Macmillan, p.2005, p.134-150.

⁴²³ McGann, Jerome J, *Swinburne: An Experiment in Criticism*, Chicago: University of Chicago Press, 1972, 89-91.

⁴²⁴ Voir notre section précédente sur Sappho.

1878, suivant la publication de la deuxième édition des *Poems and Ballads*. Il écrit que les *villonneries* sont « merveilleuses, tant pour leur vitalité que pour leur proximité avec le texte original » (« marvelous, both for vitality and closeness »⁴²⁵). Cette critique dessine la subtilité du travail entrepris par le poète, qui parvient, par le biais de la traduction, à renouveler la voix de Villon tout en conservant une forme de fidélité, presque d'allégeance, au texte source. Une allégeance joueuse, qui sous l'apparence d'une fidélité absolue au matériau original, en modifie subtilement la teneur.

À travers ce travail, Swinburne réalise la prophétie de Gautier dans les *Grotesques*, et parvient à présenter Villon en abolissant la distance des siècles et de la langue pour le montrer sous un nouveau jour et dans toute sa splendeur, « comme un soleil dans un nuage, comme une ancienne peinture dont on enlève le vernis ». Cette idée de redécouverte, voire de *dépoussiérage* de la voix est présente au texte de la ballade préambule aux *villonneries*, ainsi que l'illustre la troisième strophe :

Poor splendid wings so frayed and soiled and torn!
 Poor kind wild eyes so dashed with light quick tears!
 Poor perfect voice, most blithe when most forlorn,
 That rings athwart the sea whence no man steers
 Like joy-bells crossed with death-bells in our ears!
 What far delight has cooled the fierce desire
 That like some ravenous bird was strong to tire
 On that frail flesh and soul consumed with flame,
 But left more sweet than roses to respire,
 Villon, our sad bad glad mad brother's name?

(1.21-30)

Le vingt-troisième vers évoque de manière compatissante la « pauvre voix parfaite » (« poor perfect voice »), victime de l'oubli et du temps qui passe, mais toujours aussi vivante « most

⁴²⁵ Hyder, Clyde K., ed., *Swinburne: The Critical Heritage* (London: Routledge & Kegan Paul, 1970), 179-180.

blithe when most forlorn », comme si la défaveur était en partie responsable de la survivance de cette voix.

À la même strophe, une superposition sonore se dessine « like joy-bells crossed with death-bells in our ears ». Encore une fois, Swinburne produit un effet thématique d'hybridation, de chevauchement, entre deux sons différents, d'un côté celui de la joie et de l'autre celui de la mort. Comme avec le verbe « cleave » à la première strophe, Swinburne subsume la mort et la joie en une seule voix, résolument nouvelle, dont le son est activé de manière sensorielle « in our ears ».

Ici, comme nous l'avons analysé tout au long de notre travail, c'est la décomposition conditionnée par la mort qui conditionne la recomposition de la voix poétique, ainsi que l'illustrent les vers 27- 29 avec l'oiseau charognard (« some ravenous bird ») qui fond sur des chairs en décomposition « on that frail flesh and soul consumed with flame ». Le poème met lui-même en pratique sa propre refonte, son perpétuel renouvellement. Ainsi, le rossignol du début du poème se mue en charognard, qui finit lui-même par se muer en phénix, ainsi que l'évoque la présence des flammes qui consomment la chair jusqu'à la disparition. Par ailleurs, la disparition est ici concomitante à une métamorphose sensorielle complète, qui se manifeste par l'odorat, après l'ouïe évoquée au vers 24, « left with more sweet than roses to respire ». L'ultime strophe du poème parachève cette transformation, et décrit un Villon lui-même *transformé* (en ce sens qu'il est décrit comme ici d'une transformation, celle des larmes et des flammes) :

Prince of sweet songs made out of tears and fire,
 A harlot was thy nurse, a God thy sire;
 Shame soiled thy song, and song assoiled thy shame.
 But from thy feet now death has washed the mire,
 Love reads out first at head of all our quire,
 Villon, our sad bad glad mad brother's name.

(1.31-37)

La voix poétique invoquée ici est une ultime fois décrite comme une forme qui conjugue deux forces antagonistes. Au vers 32 s'opposent ainsi « harlot » et « God ». Au vers suivant, Swinburne met en place une tournure chiasmatisque qui instaure une circularité parfaite dans les termes employés « Shame/soiled/song/song/assoiled/shame ». La réputation entachée du poète d'un point de vue moral (Swinburne fait ici une subtile attaque en règle dirigée contre ses contemporains victoriens) est lavée par la beauté de la voix poétique de Villon. Encore une fois, Swinburne invoque la « mort », présentée ici de façon agentive « death has washed the mire » — c'est elle qui permet le renouveau, le rafraîchissement, et la réhabilitation des formes villonniennes.

Avec ce poème inaugural, le poète met ainsi en pratique l'intuition de Gautier, et son travail autour des *villonneries* établit un retour poétique à une conscience de classe populaire, dans la perspective d'une poésie résolument républicaine, en ce sens qu'elle devient littéralement la « chose du peuple », où la prostituée a autant voie au chapitre que Dieu.

C'est en effet cette dimension populaire des thèmes et du langage cru utilisés par Villon qui fascine en grande partie Swinburne : si l'on examine la douzaine de poèmes traduits par Swinburne, la plupart est issue des poèmes dits « parisiens » de Villon, où se côtoient prostituées, proxénètes et pickpockets. Swinburne se repaît des détails paillards du texte médiéval :

« The Complaint of the Fair Armouress » and « Villon and Fat Madge » are too characteristic of the third among his three honorable professions of Poet, Pickpurse, and Pimp, to be published, the one (I fear) in full, and the other (I regret to state) at all ». ⁴²⁶

⁴²⁶ *Letters*, 1: 270.

Swinburne a raison, « Villon and Fat Madge » ne sera jamais publié de son vivant⁴²⁷. Entre son célèbre refrain, « Inside this brothel where we drive our trade », et ses évocations explicites des flatulences pendant le coït, « When all's made up she drops me a windy word/ Bloat like a beetle puffed and poisonous » (l. 31-32), il n'est pas étonnant que la dimension tant égrillarde que sensuelle du poème puisse avoir causé la frilosité des éditeurs.

On se rend compte ici que le choix de certains textes, montrant un aspect précis de l'écriture de Villon, éloigne Swinburne de Rossetti, et les deux donnent à voir deux Villon très différents. Ainsi, le Villon mis en lumière par Swinburne dans les années 1860 est incorporé dans le projet poétique mené par les *Poems and Ballads*, ainsi que l'explique Claire Pascolini-Campbell :

The pre-1870 translations suggest that Swinburne sought to integrate his conception of Villon within a broader agenda of subversion and radicalism as exemplified by his 1866 *Poems and Ballads*, a collection dealing with overtly sexual and sadomasochistic themes. It is significant that his most “fleshly” translations of Villon (to borrow Robert Buchanan’s infamous term) date from this period: “Ballad of Villon and Fat Madge” and “The Complaint of the Fair Armouress.”⁴²⁸

Les deux poètes se ré-approprient le texte de Villon, et utilisent la traduction pour mettre en pratique cette ré-appropriation. Ainsi, les traductions par Rossetti sont davantage caractérisées par le pathos et la sensibilité, tandis que celles de Swinburne offrent à ce dernier l'opportunité d'explorer certaines facettes de son propre art et de sa propre pensée de manière différente, telles que corporéité, républicanisme, ou encore l'esthétique sado-masochiste.

⁴²⁷ Ainsi que l'écrit Claire Pascolini-Campbell: « While the portrayal of female physical degradation in “The Complaint of the Fair Armouress” could be reframed as “lament,” the ribaldry of the “Ballad of Villon and Fat Madge” could not be masked if the translation was to remain faithful to the source text. Consequently, while the former was included in the 1878 collection (albeit with six of its lines substituted by asterisks) the latter had to wait until 1909 for publication ». Pascolini-Campbell, op. cit., p.674.

⁴²⁸ Pascolini-Campbell, op. cit., p.673.

Les textes de Villon donnent un miroir et un décor médiéval à des thèmes que Swinburne explore dans sa propre poésie. L'utilisation de Villon lui permet de donner une dimension de continuité historique à son propre projet artistique, qui s'inscrit dans la lignée directe de Sappho et de Villon, qui semblent comme connectés dans l'œuvre de l'anglais. Si l'histoire littéraire offre à voir une circularité dans le retour des thèmes et des modes, Swinburne se dessine comme celui qui remet au goût du jour les écrits de ces deux poètes issus du passé, pour ainsi leur redonner vie.

Avec onze traductions (beaucoup en comparaison aux trois textes traduits par Rossetti), Swinburne dresse le portrait en creux d'un Villon qui se dessine comme un véritable père spirituel. À cette paternité, s'articule la révérence fraternelle vouée par Swinburne à Rossetti, et leurs traductions respectives donnent à voir un complexe jeu d'influence. Par ailleurs, si dans sa correspondance, Swinburne se compare en effet à son ami Rossetti, c'est davantage au sujet de la méthodologie et de l'art de la traduction plutôt qu'au sujet du traitement de Villon lui-même, ainsi que le montre une série de lettres à son ami Theodore Watts en 1876, où il écrit confie que :

It is inexplicable to me how more than difficult, how impossible, I often (even generally) find it to translate (which Rossetti can always do with such consummate ease and mastery).⁴²⁹

Avant la publication de ses propres traductions de Villon en 1878, moment où le « projet Villon » de Swinburne devient réalité, ce dernier reste très humble et se cache volontiers dans l'ombre de Rossetti, qu'il perçoit comme son grand frère poétique, et son mentor.

⁴²⁹ Swinburne to Theodore Watts, February 8, 1876, *The Swinburne Letters*, 3: 136, 137.

III.a.iv. « Qu'est devenu ce front poly ? » : Swinburne, Villon et l'intertexte de la décomposition.

Toutefois, une étude de leurs traductions révèle l'immense différence qui caractérise leurs approches. À l'instar de Margot/Madge, les figures féminines à la sensualité exacerbée « By god's head she's a sweet fat fadge » (1.39) semblent être un dénominateur commun pour déterminer le choix des textes traduits par Swinburne. « The Complaint of the Fair Armouress » (traduction des « Regrets de la belle heaulmière ») la reprend le même thème, et se construit comme une variation parisienne autour du thème exploré par Swinburne dans « The Leper » au moment de la rédaction du premier volume des *Poems and Ballads* en 1866. La « Complaint » donne à voir une corporéité excessive, qui finit par se transformer en décrépitude, en décomposition totale du sujet. La voix poétique du poème est la figure de la belle heaulmière qui, devenue vieille, se rappelle la beauté passée de son corps de jeune fille :

Where is my faultless forehead's white,
The lifted eyebrows, soft gold hair,
Eyes wide apart and keen of sight,
With subtle skill in the amorous air;
The straight nose, great nor small, but fair,
The small carved ears of shapeliest growth,
Chin dimpling, colour good to wear,
And sweet red splendid kissing mouth?

(1.41-48)

Devant son miroir, la heaulmière invoque le souvenir de sa jeunesse en composant une sorte d'auto-blason : elle recompose étape par étape son visage, en le décrivant étape par étape. L'énumération, et l'assortiment d'épithètes associés à chaque nom accentue cette invocation

et cette présence au texte. Elle réactive ce visage désormais disparu en le rendant présent au corps du texte. Si l'on compare le texte traduit au texte original :

Qu'est devenu ce front poly,
 Ces cheveux blonds, sourcilz voulytz,
 Grand entr'œil, le regard joly,
 Dont prenoye les plus subtilz ;
 Ce beau nez droit, grand ne petiz ;
 Ces petites jointes oreilles,
 Menton fourchu, cler vis traictis,
 Et ces belles lèvres vermeilles ?

(1.41-48)

L'on se rend compte de certains choix de traduction de Swinburne, qui établit dans sa version une parenté claire avec « The Leper ». Ainsi, les « cheveux blonds » deviennent « gold hair », qui fait écho à la même tournure que l'on trouve à deux reprises dans « The Leper »⁴³⁰. Concomitante à sa re-composition, la dé-composition ekphrastique du visage rappelle en filigrane la décomposition subie par la lépreuse dans le poème du même nom. La description des traits jadis présents est la première étape de la décomposition physique qui survient dans la deuxième partie du poème, aussi bien dans « The Leper » que dans « The Complaint ». Une grande différence toutefois, si dans « The Leper », c'est la voix du précepteur qui relate l'histoire de la décomposition de la lépreuse qui demeure, quant à elle, muette, dans « The Complaint » au contraire, c'est la heaulmière elle-même qui diffracte sa perception d'elle-même, et la dé-composition de son visage préfigure la décomposition de son corps, qui commence à la huitième strophe. La voix se dédouble, comme le corps recomposé se décompose à son tour. Comparons ainsi :

⁴³⁰ Three thoughts I make my pleasure of:
 First I take heart and think of this:
 That knight's gold hair she chose to love,
 His mouth she had such will to kiss. (« The Leper », l.25-28).

A writhled forehead, hair gone grey,
 Fallen eyebrows, eyes gone blind and red,
 Their laughs and looks all fled away,
 Yea, all that smote men's hearts are fled;
 The bowed nose, fallen from goodlihead;
 Foul flapping ears like water-flags;
 Peaked chin, and cheeks all wasted and dead,
 And lips that are two skinny rags:

(1.57-65)

Le front ridé, les cheveux gris,
 Les sourcilz chez, les yeulx estainctz,
 Qui faisoient regars et ris,
 Dont maintz marchans furent attainctz ;
 Nez courbé, de beaulté loingtains ;
 Oreilles pendans et moussues ;
 Le vis pally, mort et destainctz ;
 Menton foncé, lèvres peaussues :

(1.57-65)

En comparant le texte traduit au texte original, on se rend compte que Swinburne accentue la dynamique et le mouvement, dans sa description de ce corps qui se décompose littéralement à vue d'oeil. Cette strophe offre un miroir parfait à la sixième strophe (qui donne déjà la description d'une perception obtenue à travers un miroir), et le visage invoqué se délite progressivement. Ainsi, si dans le texte original, Villon maintient une forme de stase en continuant l'énumération d'adjectifs (par nature statiques), Swinburne utilise des formes verbales qui mettent la décomposition en mouvement et en précipitent poétiquement les effets (« hair gone gray », « eyes gone blind » « fled away », « fled », « fallen », « fallen »). Le lexique de la chute se manifeste à deux reprises dans le texte traduit, alors qu'elle n'est présente qu'une seule fois dans le texte initial, où elle est utilisée pour parler des sourcils tombés « sourcils chez ». De plus, Swinburne ajoute une dimension sensorielle à cette décomposition, et la heulmière devient aveugle dans sa version « eyes gone blind and red », alors que dans le texte de Villon son regard est juste « estainct » (éteint), sans qu'aucune

allusion soit explicitement faite à la cécité. Notons ici la dimension paradoxale de l'introduction de cette idée de cécité dans la traduction de Swinburne, alors que la voix poétique de la heulmière met précisément en œuvre un regard sur elle-même. En la décrivant comme aveugle, Swinburne fait d'elle une figure déjà quasi-absente, quasi-éteinte, qui n'est plus connectée au monde sensible. La décomposition de la voix est accélérée dans la traduction. Swinburne rend la décomposition présente au texte, et le recompose subtilement pour mettre en évidence ce processus qui sous-tend son projet poétique. La neuvième strophe continue et approfondit cette décomposition :

Thus endeth all the beauty of us.
 The arms made short, the hands made lean,
 The shoulders bowed and ruinous,
 The breasts, alack! all fallen in;
 The flanks too, like the breasts, grown thin;
 For the lank thighs, no thighs but skin,
 They are specked with spots like sausage-meat.

(1.66-74)

C'est d'humaine beauté l'yssues !
 Les bras courts et les mains contractes,
 Les épaules toutes bossues ;
 Mammelles, quoy ! toutes retraits ;
 Telles les hanches que les tettes.
 Du sadinet, fy ! Quant des cuysse,
 Cuysse ne sont plus, mais cuyssettes
 Grivelées comme saucisses.

(1.66-74)

Dans cette strophe, Swinburne donne encore une fois une perspective quasi *post-mortem* «Thus endeth all the beauty of us », alors que la tournure originale est plus générale « C'est d'humaine beauté l'yssues », et ressemble davantage à une morale de fable. Dans la traduction de Swinburne, la voix poétique établit sa propre disparition, ainsi que le montre la tournure en « thus endeth ». En ajoutant l'idée de la ruine à la troisième ligne — « ruinous »

est un des termes favoris de Swinburne pour décrire un corps en décomposition, et cette allusion à la ruine est présente entre autres dans « The Leper » et « Félise »—, Swinburne se réapproprie encore un peu plus le texte source, en y appliquant son lexique idiosyncratique.

La déformation finale du corps est également mise en évidence chez Swinburne, et l'allusion grivoise aux saucisses présente dans le texte de Villon prend dans la traduction la dimension d'une décomposition, d'une déstructuration ultime. Le corps est déjà en extinction dans les vers précédents « the breasts...fallen in », « the flanks grown thin », « no thighs but skin », et la répétition des termes « breasts », « thighs » est rehaussée par les brillantes allitérations trouvées par Swinburne (et absentes au texte initial); ainsi, « flank » se dissout en « lank », « thighs » mute en « thin » qui lui même se mue en « skin ». Au dernier vers de la strophe, la chair à saucisse décrite par Swinburne (« sausage meat », en contraste avec « saucisses » en français) vient ainsi achever cette destruction, et le corps devient informe, défiguré, méconnaissable, au fur et à mesure que les allitérations se délitent elles même, comme la répétition de « sp » avec « specked » et « spots » qui finit par s'amuir avec « sausage ».

La dernière strophe du poème assied l'absence du corps fraîchement décomposé, qui finit par disparaître, entraînant avec lui la voix poétique de la heaulmière :

So we make moan for the old sweet days,
 Poor old light women, two or three
 Squatting above the straw-fire's blaze,
 The bosom crushed against the knee,
 Like faggots on a heap we be,
 Round fires soon lit, soon quenched and done;
 And we were once so sweet, even we!
 Thus fareth many and many an one."

(1.75-83)

Ainsi le bon temps regretons
 Entre nous, pauvres vieilles sottes,
 Assises bas, à croupetons,

Tout en ung tas comme pelottes,
 A petit feu de chenevottes,
 Tost allumées, tost estainctes ;
 Et jadis fusmes si mignottes !...
 Ainsi en prend à maintz et maintes.

(1.75-83)

Le « je » poétique a ici disparu dans les deux poèmes, remplacé par le « we » incarné par la heulmière et les autres vieilles avec qui elle se réunit autour d'un feu qui meurt aussitôt qu'on l'allume « à petit feu de chenevottes⁴³¹ », chènevottes que Swinburne transforme en « straw-fire », la paille reprenant par ailleurs l'image d'amaigrissement développée à la strophe suivante et au deuxième vers de cette strophe, où le « light women » peut se comprendre dans le sens de sottise comme dans le texte original, mais aussi dans le sens de légèreté, de maigreur associée au vieillissement. L'image du corps détruit est reprise dans le texte anglais « The bosom crushed against the knee » de manière plus violente qu'en français, qui apparente plutôt ces vieilles femmes à de la laine ou du chanvre, « Tout en ung tas comme pelottes ». À la fin du poème, la voix disparaît, consommée par le même feu qu'elle décrit « Round fires so lit, soon quenched and done ».

Avec « A Ballad of Villon and Fat Madge » et « The Complaint of the Fair Armouress », les deux premières traductions que Swinburne entreprend⁴³², il semble à première vue s'adonner à une écriture qui utilise les textes les plus paillards de Villon, qui donne à voir une

⁴³¹ les chènevottes sont des des petits brins de chanvre à très bas prix, dont l'on se servait pour allumer les feux. Elles sont très inflammables, mais se consomment extrêmement vite.

⁴³² Claire Pascolini-Campbell cite Georges Lafourcade et son travail biographique pour retracer le moment de rédaction de ces traductions : « From Lafourcade's study of the manuscripts we know that Swinburne wrote "The Complaint of the Fair Armouress," "The Ballad of Villon and Fat Madge," and "The Dispute of the Heart and Body of François Villon" (translations of "Les regrets de la belle Heulmiere," "La ballade de la grosse Margot," and "Débat du cuer et du corps de Villon" respectively) during the period 1861–63». Pascolini-Campbell, op. cit., p.666.

décrépitude physique pour ainsi dire (et pour reprendre Gautier) *grotesque*, et des personnages grivois. Ainsi que l'écrit Claire Pascolini-Campbell :

The former (« A Ballad of Villon and Fat Madge ») describes an often physically abusive relationship with a prostitute, while the latter « The Complaint of the Fair Armouress » dwells on the grotesque physical decay that age wreaks on women. These early translations can be read alongside the young poet's desire to shock and outrage a conservative Victorian public and Swinburne is careful to present his Villon as a *poète maudit*.⁴³³

Sa remarque est en partie acceptable, mais voir dans ces choix de textes un simple désir de provocation, et de conformer Villon à un concept dix-neuviémiste aussi galvaudé que celui du poète maudit, s'avère somme toute assez réducteur. Certes, les thèmes paillards (« bawdy themes »⁴³⁴) sont présents, mais ils sont avant le moyen de mettre en image une forme de décomposition physique qui prene le contrepied du pathos (de Rossetti) et du romantisme noir (de Baudelaire).

III.a.v. Le débat du corps et du coeur : diffraction et disparition de la voix poétique.

Ainsi, il convient d'ajouter à notre étude le troisième poème qui fut traduit à la même époque par Swinburne, nommé « The Dispute of the Heart and Body of François Villon », traduction du « Débat du cuer et du corps de Villon ». A priori absolument déconnecté de la

⁴³³ Pascolini-Campbell, op. cit., p.673.

⁴³⁴ Pascolini-Campbell, op. cit., p.674.

ribauderie des deux autres textes, cette ballade d'une grande originalité formelle, se construit comme un jeu de questions-réponses entre le coeur et le corps du poète :

Who is this I hear? Lo, this is I, thine heart,
That holds on merely now by a slender string.
Strength fails me, shape and sense are rent apart,
The blood in me is turned to a bitter thing,
Seeing thee skulk here like a dog shivering.
Yea, and for what? For that thy sense found sweet.
What irks it thee? I feel the sting of it.
Leave me at peace. Why? Nay now, leave me at peace;
I will repent when I grow ripe in wit.
I say no more. I care not though thou cease.

(1.1-10)

Qu'est ce que j'oi ? -Ce suis-je ! -Qui ? -Ton coeur
Qui ne tient mais qu'à un petit filet :
Force n'ai plus, substance ne liqueur,
Quand je te vois retrait ainsi seulet
Com pauvre chien tapi en reculet.
-Pour quoi est-ce ? -Pour ta folle plaisance.
-Que t'en chaut-il ? -J'en ai la déplaisance.
-Laisse-m'en paix. -Pour quoi ? -J'y penserai.
-Quand sera-ce ? -Quand serai hors d'enfance.
-Plus ne t'en dis. -Et je m'en passerai.

(1.1-10)

Dans cette première strophe, se dessine un motif semblable à celui que nous avons mis au jour dans la « Complainte de la belle heulmière ». En effet, apparaît ici une diffraction de la voix poétique, qui se matérialise par le jeu de tirets présent dans le texte français, rappelant le style dramatique caractéristique de certaines ballades de Villon, et rendu par un jeu de questions-réponses par Swinburne. Celui-ci fait le choix de minimiser cette dimension théâtrale du texte initial, qui du point de vue de la ponctuation présente le coeur et le corps comme deux personnages distincts. Dans le texte traduit, la diffraction de la voix demeure interne à la voix poétique, et prend la forme d'un monologue interne. Comme dans la « Complainte », la voix

poétique est confrontée à un violent décalage entre ses deux facettes. Notons par ailleurs que Swinburne n'utilise que très peu d'archaïsmes en anglais, pour rendre ceux du texte de Villon. Cela crée un effet de distanciation avec le texte source, et la traduction apparaît pour ainsi déconnectée de son contexte médiéval.

Ainsi, l'on se rend compte qu'en traduisant, Swinburne rajoute un niveau de diffraction supplémentaire de la voix, et structure par truchement son propre projet poétique. Dans le texte original de Villon, l'auteur donne à voire une ligne déstructurée, décomposée, morcelée, et chaque vers peut se composer de trois voire quatre répliques : « Qu'est ce que j'oi ? -Ce suis-je ! -Qui ? -Ton coeur » (l.1), « -Laisse-m'en paix. -Pour quoi ? -J'y penserai. » (l.8). Ce morcellement est présent physiquement, sensoriellement, visuellement, sur la page. Ainsi qu'on peut le lire dans les fiches de lecture de l'encyclopédie Universalis, au sujet de ce poème, « la poésie de François Villon est une poésie de la ligne *coupée*, sa poétique est celle de la décomposition — du cadavre comme du texte »⁴³⁵. Le texte devient corporel, et la diction poétique l'altère dans chair, pour illustrer la puissance de cette décomposition qui n'est plus ici seulement thématique (en contraste avec « La Complainte de la belle heulmière » ou « la Ballade des Pendus » par exemple) mais aussi prosodique, et poétique.

En ajoutant sa voix de traducteur à ce texte qui met en œuvre une diffraction de la voix poétique, Swinburne rajoute une couche supplémentaire à ce jeu de décomposition de la ligne et de la voix, où la diction poétique met en œuvre sa propre disparition : « I say no more » (l. 10). Cette voix est atomisée, anonymisée, puis redistribuée dans une forme différente.

Le poème a une structure chiasmatisque, et la dernière strophe de la ballade reprend la première en le re-composant :

Wouldst thou live still? God help me that I may!

⁴³⁵ Baumgartner, Emmanuèle, « Le Testament de François Villon », Fiches de lecture d'Universalis, Encyclopaedia Universalis, p.12.

Then thou must What? turn penitent and pray?
 Read always What? Grave words and good to say;
 Leave off the ways of fools, lest they displease.
 Good; I will do it. Wilt thou remember? Yea.
 Abide not till there come an evil day.
 I say no more. I care not though thou cease.

(1.51-58)

- Veux-tu vivre ? - Dieu m'en doint la puissance !
 - Il le faut... - Quoi ? - Remords de conscience,
 Lire sans fin. - En quoi ? - Lire en science,
 Laisser les fous ! - Bien j'y aviserai.
 - Or le retiens ! - J'en ai bien souvenance.
 - N'attends pas tant que tourne à déplaisance.
 Plus ne t'en dis - Et je m'en passerai.

(1.51-58)

La traduction de cette strophe finale reprend certaines tournures verbales de la première strophe, absentes du texte initial. Ainsi « Force n'ai plus, substance ne liqueur » au troisième vers du texte original devient « The blood in me is turned to a bitter thing » au quatrième vers de la traduction. De façon similaire, au deuxième vers de la dernière strophe « turn penitent and pray » répète la même tournure en « turn », évoquant le changement de nature et de forme, et s'éloigne de la tournure nominale de « Remords de conscience » (au deuxième vers de la version originale). Swinburne met ainsi l'accent sur la nature changeante de toute chose, dimension absente du texte initial. Lui même, qui littéralement, *modifie* le texte français en anglais, met en pratique dans sa propre traduction la dynamique de décomposition/recomposition dans le corps du texte traduit. La répétition du dernier vers de la première strophe parachève ce jeu de morcellement/reformation inhérente au texte. Ce travail, effectué par Villon et par Swinburne dans sa traduction, sublime la nature formelle de la ballade, où cet ultime vers de chaque strophe est communément répété, et dont la signification est rendue fluctuante selon le reste de la strophe — la ballade se recompose, la signification se recompose sans cesse, et la voix poétique qui établit sa propre extinction « I say no more »

finit toujours par réapparaître, et se révèle être en perpétuelle mutation et prise dans un processus de recomposition continu. Le choix de Swinburne d’alterner iambes et trochées dans sa traduction accentue cette vivacité du rythme qui se recompose sans cesse.

Ce texte nous montre le pouvoir de la traduction aux yeux de Swinburne. Celle-ci lui permet de prendre le texte de Villon à bras le corps et de le rattacher à son propre projet poétique autour de la décomposition et de la recomposition.

III.a.vi. Esthétique du morcellement, poétique du fragment.

Un autre exemple intéressant qui illustre le choix de Swinburne de se concentrer sur la dimension physique de la décomposition est sa traduction des dix-neuvième et vingtième strophes du poème intitulé « Je plains le temps de ma jeunesse », que le poète anglais isole et intitule « A Fragment on Death ». Le texte paraît dans les *Poems and Ballads*. Observons tout d’abord le texte original :

Et meure Pâris ou Hélène⁴³⁶,
 Quiconque meurt, meurt à douleur
 Telle qu'il perd vent et haleine ;
 Son fiel se crève sur son coeur,
 Puis sue, Dieu sait quelle sueur !
 Et n'est qui de ses maux l'allège :
 Car enfant n'a, frère ni soeur,
 Qui lors voulait être son plège.

La mort le fait frémir, pâlir,

⁴³⁶ Notons ici que la présence de Pâris et Hélène, les deux figures mythiques de la guerre de Troie, crée un contraste avec le reste du poème qui se concentre plutôt sur l’expérience personnelle du poète, sans multiplier les références littéraires. Le contraste entre ces figures mythiques et « Dieu », présent trois vers plus bas, accentue l’effet de fragmentation et de décalage créé par les deux strophes.

Le nez courber, les veines tendre,
 Le col enfler, la chair mollir,
 Jointes et nerfs croître et étendre.
 Corps féminin, qui tant est tendre,
 Poli, souef, si précieux,
 Te faudra il ces maux attendre ?
 Oui, ou tout vif aller aux cieux.

(« Je plains le temps de ma jeunesse », strophes 40-41, 1.273-288)

Ces deux strophes, qui clôturent le poème en français, servent de conclusion à un poème introspectif et personnel, dans lequel Villon chante sa jeunesse perdue et les souvenirs joyeux qu'il en garde « Je plains le temps de ma jeunesse/Auquel j'ai plus qu'autre gallé »⁴³⁷(1.1-2). La fin du poème expose l'issue inéluctable qui est réservée à tout un chacun : la décomposition du corps, préalable et subséquente à la mort « Te faudra il ces maux attendre ?/ Oui, ou tout vif aller aux cieux ».

D'une manière semblable au « Débat du cuer et du corps de Villon », ces deux dernières strophes mettent en œuvre un morcellement du vers, qui coïncide avec la fragmentation du corps décrite par le poète. La liste des parties du corps qui se délitage (« La mort le fait frémir, pâlir / Le nez courber, les veines tendre, / Le col enfler, la chair mollir, / Jointes et nerfs croître et étendre. ») en est l'exemple le plus éclairant. Cette description du processus de décomposition est empreinte de dynamisme, et met l'accent sur l'évolution de ce processus, ainsi qu'on peut le voir à travers l'énumération de verbes à l'infinitif : les parties du corps sont aux prises avec ce délitage inéluctable. Il est intéressant de remarquer ici que la mort et la décomposition sont davantage décrites comme un processus d'étoilement, en ce sens que le corps est décrit comme en expansion. Comme le corps du poème, il se morcelle et cesse d'être contenu. La lecture de la traduction de Swinburne rend ce détail manifeste :

⁴³⁷ Notons ici que « plains » se comprend comme « regrette », et « gallé » signifie « festoyé ».

And Paris be it or Helen dying,
 Who dies soever, dies with pain.
 He that lacks breath and wind for sighing,
 His gall bursts on his heart; and then
 He sweats, God knows what sweat! again,
 No man may ease him of his grief;
 Child, brother, sister, none were fain
 To bail him thence for his relief.

Death makes him shudder, swoon, wax pale,
 Nose bend, veins stretch, and breath surrender,
 Neck swell, flesh soften, joints that fail
 Crack their strained nerves and arteries slender.
 O woman's body found so tender,
 Smooth, sweet, so precious in men's eyes,
 Must thou too bear such count to render?
 Yes; or pass quick into the skies.

(1.1-16)

En intitulant sa traduction « A Fragment on Death » (notons par ailleurs que dans l'édition de la troisième série des *Poems and Ballads*, Swinburne ne précise s'il s'agit d'une traduction d'un texte intitulé ainsi en français, où si c'est lui-même qui intitule sa traduction de la sorte), le poète insiste sur l'idée de morcellement mise en œuvre par le texte original. Le corps est décrit comme une entité qui se fragmente par un texte qui se fragmente. Swinburne reprend et approfondit ce motif en fragmentant encore davantage le texte, qui n'apparaît dans la traduction que comme une portion congrue de l'original. La décomposition et la fragmentation sont ici entrecroisées et s'alimentent l'une l'autre, pour participer au même mouvement général qui précède la disparition finale du corps à la fin du poème, au moment où il semble s'évaporer totalement « pass quick into the skies ». Swinburne reprend le motif de l'épanchement qui caractérise le passage de Villon, « His gall bursts on his heart; and then / He sweats, God knows what sweat! ». La traduction est ici extrêmement fidèle — tant dans la prosodie que dans le vocabulaire choisi—, et rend avec une grande exactitude la vivacité de la description de l'original dans sa peinture de la peste et la douleur qui accompagnent et annoncent la mort.

Toutefois, en contraste avec cela la seconde et dernière strophe traduite par Swinburne montre qu'il s'éloigne du texte pour en faire apparaître une dimension particulière. Ainsi, si l'on compare côte à côte la dernière strophe du poème original à la dernière strophe du poème traduit, l'on se rend compte d'un choix particulier effectué par le poète-traducteur :

La mort le fait frémir, pâlir,
 Le nez courber, les veines tendre,
 Le col enfler, la chair mollir,
 Jointes et nerfs croître et étendre.
 Corps féminin, qui tant est tendre,
 Poli, souef, si précieux,
 Te faudra il ces maux attendre ?

(1.281-288)

Death makes him shudder, swoon, wax pale,
 Nose bend, veins stretch, and breath surrender,
 Neck swell, flesh soften, joints that fail
 Crack their strained nerves and arteries slender.
 O woman's body found so tender,
 Smooth, sweet, so precious in men's eyes,
 Must thou too bear such count to render?
 Yes; or pass quick into the skies.

(1.281-288)

Premièrement, d'un point de vue visuel, le lecteur se rend compte que les vers de la forme traduite sont beaucoup plus longs que ceux qui constituent la version originale. Ainsi, dans le poème original, les deux premiers vers sont constitués de deux segments, qui sont allongés et étoffés par Swinburne. De cette façon, il ajoute purement et simplement « and breath surrender » au premier vers, et « cracked their strained nerves » au troisième. Les deux traductions sont des expansions du texte original, des étoffements plutôt que des ajouts. Le verbe « pâlir », au premier vers de l'original, est dédoublé et traduit dans ses deux acceptions possibles (s'évanouir et blêmir) dans la langue-cible « swoon, wax pale ». Swinburne étoile et

multiplie encore davantage un texte qui est déjà en lui-même texte de la fragmentation et de la démultiplication.

Le re-découpage (littéralement) des propositions grammaticales effectué par Swinburne renforce l'effet de morcellement et de fragmentation du texte de Villon, que Swinburne se ré-approprié ici. L'exercice de la traduction lui permet de manier la matière malléable du poème à ses propres fins. Conscient du projet de Villon, il en sélectionne certains aspects afin de les mettre en lumière et de déblayer le terrain pour ses propres explorations poétiques.

Du point de vue métrique, Swinburne met en place une grande variété dans le rythme de sa traduction, prenons comme exemple le couplet des vers 10 et 11 « Nose bend, veins stretch, and breath surrender / Neck swell, flesh soften, joints that fail », avec ses doubles spondées initiaux et ses monosyllabiques qui saturent un moment la scansion, rendant la violence de la description dans le rythme. La fin du poème met en place un retour temporaire au tétramètre iambique, présent aux vers 13 et 15, « O woman's body found so tender », « Must thou too bear such count to render? », avant la déstabilisation finale du dernier vers, où le trochée revient en force, et semble interrompre la question posée au vers précédent « Yes; or pass quick into the skies » en troublant une dernière fois la scansion.

Dans le *Testament* de Villon, ces deux dernières strophes précèdent immédiatement la « Ballade des dames du temps jadis ». Il apparaît alors que Swinburne poursuit son jeu de fragmentation/recomposition, en plaçant son « Fragment of Death » juste avant son adaptation de la Ballade des dames, qui devient « The Ballad of the Lords of Old Times ». Il précède son adaptation de l'épigramme suivante,

In the original here follows Villon's masterpiece, the matchless Ballad of the Ladies of Old Time, so incomparably rendered in the marvellous version of D. G. Rossetti; followed in its turn by the succeeding poem, as inferior to its companion as is my attempt at translation of it to his triumph in that higher and harder field.⁴³⁸

⁴³⁸ *Poems and Ballads, Second Series*, op. cit., p.206.

Swinburne établit ici un lien avec le « Fragment », et avec Rossetti et sa traduction de la « Ballade des Dames du Temps Jadis »⁴³⁹, qu'il admire et révère. Il compose ainsi le pendant masculin du poème de Villon, en reprenant et en adaptant la forme et le contenu de l'original. Si le poème en lui-même est moins intéressant que les précédents, le refrain « Even with the good knight Charlemain » apparaît comme une traduction un peu terne de l'emblématique « Mais où sont les neiges d'antan ? ». Le poème mérite toutefois d'être relevé dans le cadre de notre étude, en ce sens qu'il approfondit l'exploration thématique et formelle de Swinburne, qui s'imprègne encore davantage de l'écriture de Villon, et qu'il explore littéralement cette idée de décomposition :

No more to say of them I list;
 'Tis all but vain, all dead and done:
 For death may no man born resist,
 Nor make appeal when death comes on.
 I make yet one more question;
 Where's Lancelot, king of far Bohain?
 Where's he whose grandson called him son?
 Even with the good knight Charlemain.

(1.17-24)

Cette strophe, la troisième, reprend ainsi presque mot pour mot le propos du « Fragment of Death ». La « Ballade des dames du temps jadis » sert ainsi de point de départ d'une exploration par Swinburne des sources passées, et des enjeux de la réécriture. Le texte se recompose au prix d'une fragmentation préalable, d'une décomposition présente dans le corps du texte. Le morcellement préalable permet la réécriture et l'émergence d'un produit poétique

⁴³⁹ Il salue également chez Rossetti : « (His) full command of that lyric sentiment and power which give to mediaeval poetry its clear particular charm [and which] is plain alike from the ending given to the 'old song' of Ophelia and from the marvellous visions of Villon's and other French songs... The very cadence of Villon's matchless ballad of the ladies of old time is caught and returned », in Caine, Thomas Hall, *Recollections of Dante Gabriel Rossetti*, Londres : Elliot Stock, 1882, p. 63.

nouveau. Ainsi que le remarque Nick Freeman, cette collusion des thèmes et des périodes historiques différentes permet à Swinburne de mettre en perspective des sujets d'actualité de sa propre époque par le biais d'auteurs antiques ou médiévaux :

In much of his finest poetry, Swinburne plays a complex game of legitimizing authority of history, exploiting while at the same time colliding with contemporary hypocrisy in placing transgressive narratives at distant removes from the past.⁴⁴⁰

Ce qui apparaît de prime abord comme une habile technique déployée afin d'éviter la censure se révèle pour le poète un moyen pour lui de rédiger en creux des pamphlets mordants sur les mœurs victoriennes. Par exemple, une de ses traductions de Villon s'inscrit dans un contexte de contestation sociale contre la peine capitale, mouvement dans lequel Swinburne s'est engagé⁴⁴¹ depuis ses jeunes années à Oxford. Rikky Rooksby explore ceci dans *The Review of English Studies* 1990, à l'occasion d'un article intitulé « The Case of Commoner Swinburne », où il atteste les convictions de Swinburne sur la question de la peine de mort dès le printemps 1857 : « On 24 March, he spoke in favour of a motion "that Capital Punishment is objectionable on the grounds both of Justice and Expediency"»⁴⁴². « The Epitaph in Form of a Ballad » est une traduction de l'« Epitaphe de Villon », poème également connu sous le titre de « Ballade des Pendus ». À l'issue d'une analyse de la traduction du poème, nous considérerons l'importance des choix de traduction faits par Swinburne dans le contexte de sa prise de position contre la peine de mort.

⁴⁴⁰ Freeman, Nick op. cit., p.138.

⁴⁴¹ Voir Nick Freeman, op. cit., p.139.

⁴⁴² Rooksby, Rikky, « The Case of Commoner Swinburne », in *The Review of English Studies*, New Series, Vol. 41, N°164, novembre 1990, Oxford : Oxford University Press, p. 510-520, p. 512.

L'original de Villon se construit comme un appel lancé par une demi-douzaine de pendus, qui, à la façon d'un choryphée antique, exprime un message d'une voix désincarnée, qui semble se dématérialiser au fur et à mesure que leur corps disparaît. La voix poétique hybridée par la traduction est ici diffractée encore davantage, et le poème donne à voir un « nous » poétique, rare chez Villon comme chez Swinburne, qui montre le degré maximal de la diffraction de la voix telle qu'elle est présentée dans une traduction poétique que Swinburne construit comme à la fois parachronique et contemporaine :

Frères humains, qui après nous vivez,
N'ayez les coeurs contre nous endurcis,
Car, si pitié de nous pauvres avez, Dieu en aura plus tôt de vous mercis. Vous nous voyez ci attachés, cinq, six : Quant à la chair, que trop avons nourrie, Elle est pièce dévorée et pourrie, Et nous, les os, devenons cendre et poudre. De notre mal personne ne s'en rie ; Mais priez Dieu que tous nous veuille absoudre !

(1.1-10)

Cette première strophe prend la forme d'une imprécation, de la part de ces condamnés qui en appellent à la bienveillance et à la miséricorde des autres hommes « N'ayez pas les coeurs contre nous endurcis ». D'une façon assez semblable à l'écriture que Swinburne développe dans « The Leper », la voix qui se dessine dans le texte de Villon est celle d'un espace interstitiel, à mi-chemin entre la vie et la mort, dans lequel les humains en transis appartiennent tout ensemble au royaume des vivants et à celui des morts.

La précision du premier vers du poème « qui après nous vivez », avec le verbe « vivez » au présent de l'indicatif, instaure une ambiguïté qui suggère que l'exécution des condamnés a déjà eu lieu et que la voix poétique s'exprime déjà comme une voix *post-mortem*. Les vers 5 à 8 mettent en pratique la dissolution des corps, qui sont paradoxalement unis dans ce processus (« Vous nous voyez ci attachés, cinq, six »), en un amalgame indiscernable de corps qui se

chevauchent et se confondent au moment de la décomposition; leur nombre même est fluctuant, la défiguration est totale.

Le gonflement physique que nous avons décrit dans « A Fragment of Death » est également présent ici, bien que plus bref, et « la chair que trop avons nourrie » fait bientôt place à la dissolution et à la disparition totale du corps, dans une temporalité poétique accélérée. En deux vers (7 et 8), les corps passent en effet de la putréfaction à la pulvérisation.

À la faveur d'une économie poétique remarquable, le vers 8 donne à voir le processus de décomposition en accéléré « Et nous, les os, devenons cendre et poudre » : le « nous » du début du vers se transmute en « les os », synecdoque qui établit une jonction avec la poussière résiduelle des os qui s'incinèrent. Avec l'économie d'un seul vers, la voix poétique chorale établit sa propre existence (« nous »), et son extinction (« poudre »). Cette idée de dissolution totale est reprise en filigrane à la rime à la dixième ligne, où « poudre » est mis en miroir avec « absoudre », qui contient dans son étymologie la même racine que « solution » et « dissolution ». L'absolution qu'implore la voix poétique est elle-même une forme de dissolution qui participe du mouvement général de décomposition. La traduction de Swinburne ne maintient pas cette rime, intraduisible en tant que telle en anglais, mais respecte l'économie et la temporalité du texte original :

Men, brother men, that after us yet live,
 Let not your hearts too hard against us be;
 For if some pity of us poor men ye give,
 The sooner God shall take of you pity.
 Here are we five or six strung up, you see,
 And here the flesh that all too well we fed
 Bit by bit eaten and rotten, rent and shred,
 And we the bones grow dust and ash withal;
 Let no man laugh at us discomforted,
 But pray to God that he forgive us all.

(1.1-10)

Mieux encore, sa traduction du septième vers s'avère encore plus compacte et dense que l'originale : « Bit by bit eaten and rotten, rent and shred ». Si on la compare à l'originale (« Elle est pièce dévorée et pourrie »), on se rend compte du choix de Swinburne d'étoffer la description en ajoutant une énumération de quatre adjectifs, qui se termine de manière syncopée avec « shred », là où l'on s'attendrait au participe passé « shredded » — cette forme verbale met en œuvre de manière prosodique et rythmique la décomposition décrite par la voix poétique. Notons par ailleurs la richesse phonétique de ce vers, où la rime interne en « -ten » de « eaten » et « rotten » est reprise et altérée avec « rent » qui reprend de manière anagrammatique et raccourcie les mêmes phonèmes que « rotten ». Le « bit by bit » au début du vers accentue cet effet de décomposition progressive, de même que la répétition de « bit » renforce l'impression de dédoublement et de fragmentation.

Du point de vue rythmique, on remarque ici que le septième vers est marqué par une intensification de la scansion. Le vers, séparé en trois propositions, donne à voir des accents toniques qui se suivent et donnent l'impression de s'entrechoquer : « Bit by bit eaten and rotten, rent and shred ». Le vers, visuellement court, comporte six accents, et seulement quatre syllabes non accentuées. Le moment de la violente décomposition physique correspond à un emballement de la machine poétique, qui se ralentit immédiatement au vers suivant « And we the bones grow dust and ash withal; », dans lequel les six accents toniques sont dilués par des syllabes non accentuées plus nombreuses.

Comparons à présent la deuxième strophe de l'original et celle de la traduction :

Se frères vous clamons, pas n'en devez
 Avoir desdain, quoy que fusmes occiz
 Par justice. Toutesfois, vous savez
 Que tous hommes n'ont pas bon sens rassiz;
 Excusez nous, puis que sommes transis,
 Envers le filz de la Vierge Marie,
 Que sa grâce ne soit pour nous tarie,
 Nous préservant de l'infernale fouldre.

Nous sommes mors, ame ne nous harie;
Mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre!

(1.11-20)

If we call on you, brothers, to forgive,
Ye should not hold our prayer in scorn, though we
Were slain by law; ye know that all alive
Have not wit alway to walk righteously;
Make therefore intercession heartily
With him that of a virgin's womb was bred,
That his grace be not as a dry well-head
For us, nor let hell's thunder on us fall;
We are dead, let no man harry or vex us dead,
But pray to God that he forgive us all.

(1.11-20)

Dans cette strophe la prise de position de Swinburne contre la peine capitale est rendue plus évidente, ainsi que le montre la traduction des deuxième et troisième vers, où Swinburne décide de re-découper « quoique flemmes occis / Par justice » pour transformer le segment en « Though we / Were slain by law ». Le choix du contre-rejet met en lumière le caractère légal de l'exécution, et accentue l'idée d'un assassinat perpétré par la justice. Swinburne joue ici avec la censure, et parvient à exprimer une opinion contestataire qui entre en opposition avec la morale victorienne, sous la couverture de la traduction⁴⁴³. Swinburne joue sur l'hybridité de la voix pour donner une teinte politique et polémique au texte de Villon, dont la traduction altère très légèrement l'économie générale pour rendre ce message plus évident dans le contexte de l'époque victorienne.

Le thème de la décomposition est utilisé par le poète-traducteur pour illustrer les ravages commis par la justice, qui est responsable de la mort des personnages du poème. Le texte acquiert ainsi une double valeur : le travail autour de la décomposition, qui engendre un

⁴⁴³ Voir Drury, p.109, qui explore le même cas de figure dans le contexte du « Caliban » de Browning, qui se dissimule derrière une autre voix auctoriale afin d'éviter le feu des critiques.

travail (quasi métatextuel) autour de la voix poétique, permet l'expression d'un message social et militant, proche des valeurs humanistes de Swinburne, que le poète reconnaît en Villon, ainsi que nous l'avons vu dans la première partie de ce chapitre.

Notons ici que le processus de décomposition continue, ainsi que le montre le double-sens du cinquième vers du texte original « puisque nous sommes transis », où « transis » peut se comprendre à la fois comme « alangui, stupéfié », mais aussi dans le sens de « statue en transi », qui fait référence dans l'art funéraire de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance, à une sculpture représentant un mort. À l'époque de Villon, « transi » se comprend également comme un synonyme de « défunt »⁴⁴⁴. En anglais, ce double sens est absent, mais Swinburne reprend l'idée de passage présente dans le texte français avec le mot « intercession », qui transcrit également une idée de mouvement (le terme a le sens de « prière » et d' « intrusion »). La décomposition apparaît ici en filigrane, avant d'être reprise plus directement au vers 19, où Swinburne fait le choix de mettre « dead » à la rime (« nous sommes morts », au même vers de la version française, en constitue le premier hémistiche) et répété — « We are dead, let no man harry or vex us dead ». Point de détail intéressant ici, la rime en /-ed/ est reprise pendant toute la ballade dans la version traduite, et « dead » n'est mis à la rime qu'une seule fois, au dix-neuvième vers, c'est à dire à la moitié des 35 vers qui constituent la ballade. Le mot « dead » apparaît visuellement comme l'apogée du poème, son axe de révolution.

À ce stade de la ballade, l'état de mort devient ici plus statique, avant que la décomposition ne soit reprise de plus belle à la strophe suivante :

La pluie nous a débuez et lavez,
Et le soleil desséchez et noirciz:
Pies, corbeaulx nous ont les yeulx cavez

⁴⁴⁴ « Transir, v. int., Passer, partir, en particulier, trépasser, mourir », Voir Frédéric Godefroy, Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du ix^e au xv^e siècle, t. 8, Paris: F. Vieweg, 1881-1902, 1^e éd., p. 16-17.

Et arraché la barbe et les sourciz.
 Jamais nul temps nous ne sommes assis;
 Puis ça, puis la, comme le vent varie,
 À son plaisir sans cesser nous charie,
 Plus becquitez d'oiseaulx que dez à couldre.
 Ne soyez donc de nostre confrarie;
 Mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre!

(1.21-30)

The rain has washed and laundered us all five,
 And the sun dried and blackened; yea, perdie,
 Ravens and pies with beaks that rend and rive
 Have dug our eyes out, and plucked off for fee
 Our beards and eyebrows; never are we free,
 Not once, to rest; but here and there still sped,
 Drive at its wild will by the wind's change led,
 More pecked of birds than fruits on garden-wall;
 Men, for God's love, let no gibe here be said,
 But pray to God that he forgive us all.

(1.21-30)

Les trois premiers vers de cette strophe continuent toujours davantage le processus de décomposition qui préside à la dynamique général du poème. Si la première strophe donne à voir un pourrissement qui suit immédiatement la mort, cette strophe insiste davantage sur la fragmentation du corps, en instaurant une idée de redistribution et de changement d'apparence radical. Le cadavre est tout d'abord soumis à une étape lustrale : « La pluie nous a débués et lavés »/« The rain has washed and laundered us all five »; cet épisode rappelle la cérémonie du baptême chrétien, qui *lave* littéralement les péchés, et établit un contraste intéressant avec l'invocation à Dieu répétée au dernier vers de chaque strophe. Après cet épisode baptismal, le corps des condamnés subit les outrages du climat et se retrouvent noircis et séchés par le soleil, avant d'être fragmentés une nouvelle fois par les oiseaux qui se repaissent de leurs restes. Le décalage entre la défiguration des corps et la constance de la voix poétique est ici frappante, et ce morcellement se manifeste ici comme dans « Le Débat du coeur et du corps »

par un morcellement des vers, que Swinburne accentue encore davantage. Ainsi, le vingt-neuvième vers de la version originale qui n'est constitué que d'une phrase simple (« Ne soyez donc de notre confrérie ») se divise en trois segments dont une apposition centrale « Men, for God's love, let no gibe here be said » (l.23), qui rendent la diction poétique plus hachée, plus morcelée. Après la stabilité du vers 22, « More pecked of birds than fruits on garden-wall », qui donne à voir le confort prévisible d'un mètre iambique, la scansion devient accidentée au vingt-troisième vers, avec la double accentuation de « God's love », et la séquence « let no gibe here » qui pourrait se réaliser en (u - u u) ou (u - u -). À la lecture, le texte se matérialise de manière saccadée et hésitante, disjointe; la machine poétique devient symptomatique du morcellement des corps que le poème décrit.

Dans son travail de traduction, Swinburne développe un morcellement de la matière du texte, qui renforce la nature fragmentaire de l'œuvre originale, et qui la met en œuvre d'une manière radicalement nouvelle, créant ainsi un texte résolument renouvelé. Ici, la poétique de la décomposition s'assortit à une forme de re-création poétique, et d'un point de vue tant esthétique que prosodique, devient le pivot qui permet la forgerie et le renouvellement de l'œuvre originale.

À l'issue de cette étude, le poète français apparaît comme une figure tutélaire de Swinburne, qui l'influence très tôt dans la direction de sa production poétique personnelle. Rédigées entre trois et cinq ans avant les *Poems and Ballads*, ces traductions donnent un avant-goût troublant de nombreux aspects de la poésie à venir de Swinburne. Cette parenté si proche, et ce renouvellement absolu de la voix, rappellent la réception des *Rubaiyat* de FitzGerald, ainsi que l'écrit Annmarie Drury, qui reprend les propos de T. Herbert Warren dans les *Studies in Prose and Poetry* :

FitzGerald has infused the poem with his own aesthetics: « that the very best of his (Omar Khayyam's) exquisite poetry, the strongest and serenest wisdom, the sanest and most serious irony, the most piercing and the profoundest radiance of his gentle and sublime philosophy, belong as much or more to Suffolk, than to Shiraz, has been, if I mistake not, an open secret for many years ». ⁴⁴⁵

Ainsi, on se rend compte ici d'un phénomène qui s'ajoute à l'hybridité culturelle dont nous parlions au début de ce chapitre. En effet, les traductions de FitzGerald, comme celles de Swinburne, donnent à voir la propre sensibilité et la propre esthétique du traducteur qui se font jour en filigrane. Le texte traduit devient non seulement l'espace non seulement d'une hybridation de la culture, mais aussi de la voix.

La question de la voix, si présente dans ce troisième poème, nous permet de mettre en perspective le travail qui est fait autour d'elle dans le travail de Swinburne traducteur. La voix poétique présente dans les *villonneries*, ce n'est ni vraiment celle de Villon, ni vraiment celle de Swinburne. Ainsi, en étudiant ses textes, Pound souligne avec son mordant habituel : « Swinburne's Villon is not Villon very exactly, but it is perhaps the best Swinburne we have » ⁴⁴⁶. Pourquoi le « meilleur Swinburne » ? Parce que les *villonneries* sont le triomphe de la création de cette nouvelle voix poétique, à la fois désincarnée, et incarnée, décomposée et recomposée.

La voix du traducteur se superpose à celle du poète, et étoile les possibilités d'implications et d'imbrications des différents éléments du texte. Elle même s'étoile, devient multiple, tridimensionnelle. Insaisissable ?

⁴⁴⁵ Drury, op. cit., p.172.

⁴⁴⁶ Pound, Ezra, *Literary Essays*, op. cit., p.30.

b.L'*Heptalogie*, explosion de voix.

III.b.i. Imitation/Imagination?

Après avoir étudié le renouvellement de la voix mis en place par Swinburne dans « Hertha », et les traductions de Villon, qui réactualisent les travaux du poète médiéval, il convient à présent d'explorer un autre aspect de l'écriture swinburnienne, qui met en œuvre une diffraction similaire de la voix poétique. En 1880, Swinburne publie un recueil de poèmes parodiques intitulé *Specimens of Modern Poets: The Heptalogia, or The Seven against Sense*. Le texte n'a eu que peu de répercussions dans la critique moderne jusqu'aux années 2000, en ce sens qu'il est souvent considéré comme un ouvrage marginal au sein même de l'œuvre du poète. En apparence uniquement un exercice de style de parodie, nous allons voir dans quelle mesure et pourquoi ces sept textes offrent un éclairage intéressant sur les enjeux plus généraux de l'écriture de Swinburne, particulièrement lorsqu'on s'intéresse au travail de décomposition de la voix que le poète met en œuvre ici de tant de façons différentes.

La parodie offre un terrain de jeu idéal à ces expérimentations, en ce sens qu'elle permet de varier la voix poétique, son expression, sa teneur, en créant un décalage non seulement avec le texte parodié, mais également avec les autres textes du poète-parodiste. Cette définition est au plus proche de l'étymologie grecque *παρωδία*, formé de *παρά*, *pará* (« à côté de ») et de *ὠδή*, *ôidê* (« chant »); la parodie se comprend ici comme le « chant à côté », ou encore « contre-chant ». Cette acception du sens du mot, à la fois la plus large et la plus proche de l'étymologie, est la plus à même de rendre compte du projet développé par Swinburne dans l'*Heptalogie*, qui s'approprie ces sept voix différentes pour produire un recueil qui se comprend alors comme une version condensée du *zeitgeist* de l'époque, et qui crée un contraste intéressant avec la propre production de Swinburne et son propre traitement de la voix poétique.

Si le genre de la parodie s'accompagne le plus souvent aujourd'hui de connotations humoristiques, cela n'est pas totalement applicable à l'*Heptalogie*, en ce sens que Swinburne parodie autant des poètes qu'il révère que des poètes qu'il méprise, en passant par des poèmes dont il salue la technique mais tourne certains aspects en ridicule. En ce sens, l'*Heptalogie* est plus proche du sens antique de la parodie, qui se comprend avant tout comme une étude et une récréation minutieuse du style d'un auteur. En effet, comme le remarque F.W. Householder⁴⁴⁷, au sujet de la *parôdia* antique, elle comporte parfois un effet de comédie, sans toutefois que celui-ci ne soit l'expression d'un projet satirique. Sylvain Menant souligne ainsi que « par définition, le terme (de *parôdia*) désignait une pratique compositionnelle (qui fut nécessairement musicale, les vers étant chantés, à l'imitation des *rhâpsodoi*) ainsi que le genre qui en résulta⁴⁴⁸ ». La parodie se comprend ainsi d'abord comme un travail technique

⁴⁴⁷ Householder, F. W., « *Parôdia* », in *Classical Philology*, 39 (1944), Chicago : University of Chicago Press, p.1-9.

⁴⁴⁸ Darlow, Mark, « La Parodie dans l'opéra et la notion de série musicale », in Menant, Sylvain ed., *Séries parodiques au siècle des Lumières*, Paris : Presses Universitaires Paris-Sorbonne, (2008), p.181.

sur la matière de l'œuvre (soit-elle musicale ou textuelle, ou les deux dans le cas de la poésie⁴⁴⁹).

Approfondissons notre définition de parodie dans le contexte de Swinburne, en reprenant les termes de David Bennett,

The term parody, in contemporary usage, designates a form of literary satire distinguishable from other kinds of satire by its imitative mode, its internal dependence on the devices and conventions of its satiric target. Treating discourse as performance, parody enacts its critique of literature from within literature, foregrounding the artifice or factitiousness of its model's representation of reality, reversing the formal self-effacement on which the parodied discourse depends for its claims to mimesis or truth.⁴⁵⁰

Cette idée de perte de repères face à la perception de la réalité est un des éléments principaux de l'économie poétique de l'*Heptalogie*, que Swinburne construit comme une déconstruction des codes poétiques des artistes parodiés, dans le but d'en montrer la nature profonde, voire l'artificialité intrinsèque. Comme le remarque Linda Hutcheon dans son étude de la parodie dans la pensée de Mikhaïl Bakhtine⁴⁵¹, la parodie représente avant tout le moyen d'établir un dialogue intertextuel, qui permet la création d'une double voix au sein de l'œuvre-parodie. Ainsi que le souligne Lars Kleberg, là encore au sujet de Bakhtine : « parody is therefore not a form, but rather a relation between one text and another ; it is a *function*⁴⁵² ».

⁴⁴⁹ on pense ici aux épreuves de composition et d'imitations, courantes à Oxford et Cambridge jusqu'au vingtième siècle.

⁴⁵⁰ Bennett, David, « Parody, postmodernism, and the politics of reading », in *Critical Quarterly*, vol. 27, N°4, décembre 1985, Hoboken : Wiley-Blackwell p.27-43.

⁴⁵¹ Voir Hutcheon, Linda, chapitre « Modern Parody and Bakhtin » , in Morson, Gary Saul; Emerson, Caryl, eds., *Rethinking Bakhtin: Extensions and Challenges*, Evanston: Northwestern University Press, 1989, p.87-103.

⁴⁵² Kleberg, Lars, « Parody and Double-Voiced Discourse: On the Language Philosophy of Mikhail Bakhtin », in Göranson B., Florin M., eds, *Dialogue and Technology: Art and Knowledge*, Londres : Springer, 1990, p.95-102, p.96.

Le point culminant de cette fonction dynamique centrale au recueil est « Nephelidia », une étonnante parodie de Swinburne par lui-même, un étrange dialogue interne qui donne à voir d'une manière inédite les rouages et les artifices de son propre art, en mettant l'accent sur la dimension trouble, inaisissable et nébuleuse (c'est l'étymologie grecque du néologisme « Nephelidia ») de son écriture. *L'Heptalogie* crée ainsi un décalage progressif entre la poésie et une quelconque description du réel; le recueil se construit comme un espace dilatoire où les sept voix qui se superposent créent un récit poétique qui s'affranchit de la mimésis et d'une quelconque « vérité » poétique. Sous la plume de Swinburne, nous allons voir dans quelle mesure le genre de la parodie offre la possibilité d'un espace poétique qui se redéfinit lui-même, et donne à avoir la réalisation d'un système autopoïétique *a priori* parfait.

Dans l'édition de 1880 du recueil, l'ordonnancement des poèmes est minutieusement mis en place par Swinburne, et les sept parodies se structurent de la façon suivante : le recueil s'ouvre sur « The Higher Pantheism in a Nutshell », une parodie d'Alfred Tennyson et de son « The Higher Pantheism ». Le second poème parodie Robert Browning, « John Jones's Wife » faisant directement référence à « James Lee's Wife ». Le troisième poème, « The Poet and the Woodlouse » est une parodie d'Elizabeth Barrett Browning. Les deux poèmes qui suivent sont les deux seules parodies désapprobatrices du recueil; « The Person of the House » est ainsi une charge contre Coventry Patmore, et « Last Words of a Seventh-Rate Poet » parodie le style de Robert Lytton, également connu sous le pseudonyme d'Owen Meredith. Le sixième poème du volume, intitulé « Sonnet for a Picture », est une parodie de l'art de Dante Gabriel Rossetti, et précède « Nephelidia », l'auto-parodie swinburnienne.

En 1972, Jerome McGann fait mention de *l'Heptalogie* dans *Swinburne: An Experiment in Criticism*. Il y salue le talent du poète pour l'imitation et le pastiche, mais considère le texte comme étant périphérique, et peu pertinent dans le contexte d'une étude du projet poétique central de l'œuvre de Swinburne :

These things (*The Heptalogia* and his other literary ‘hoaxes and burlesques’) are much, it is true, but they also seem, as it were, the outlying territories of an ideal within which he would live.⁴⁵³

Le ton légèrement condescendant et vague de la tournure « these things » témoigne de la postérité toujours délicate de ces textes parodiques de Swinburne, qui continuent à être perçus comme des textes de second plan. Aujourd’hui encore, *l’Heptalogie* demeure l’un des volumes les plus secrets du poète.

Au moment même de la publication initiale du recueil en 1880, Swinburne semble avoir pris ses distances avec le texte, et *l’Heptalogie* est demeurée anonyme jusqu’à 1904, année où le recueil fut incorporé dans une nouvelle édition des poèmes de l’auteur⁴⁵⁴. Pâtissant de ce manque de paternité officielle, le recueil n’a connu qu’un succès commercial confidentiel au moment de sa première publication, et les articles publiés à son sujet furent également peu nombreux. Moins sulfureux et moins scandaleux qu’à ses débuts, et sur la voie de la désintoxication grâce à sa retraite de Putney et son retrait partiel de la vie publique, Swinburne, désormais âgé de 43 ans, fait couler moins d’encre.

Désireux de renouer avec l’écriture poétique après des années d’inactivité, Swinburne établit avec le recueil une sorte de panorama de l’écriture poétique victorienne, lui-même inclus, pour tenter de dégager une voix poétique renouvelée. Le caractère anonyme de cette publication donne déjà une indication capitale sur le projet de Swinburne, qui élabore, comme

⁴⁵³ McGann, Jerome, *Swinburne: An Experiment in Criticism*, Chicago : University of Chicago Press, 1972, p.80.

⁴⁵⁴ Wagner-Lawlor, Jennifer A., « “Yet Many of These Are Askew”: On Imitation, Originality, and Parody in Swinburne's *Heptalogia* », in *Victorian Literature and Culture*, Cambridge : Cambridge University Press, Volume 26, Issue 2 October 1998, p. 237-257, p. 238.

notre étude va tenter de le montrer, l'*Heptalogie* comme l'ambitieuse création d'une voix poétique en décomposition/recomposition perpétuelle.

L'ouvrage de Linda Dowling, *Language and Decadence in the Victorian Fin de Siècle*, publié en 1986, nous donne de précieuses indications sur l'importance de la parodie, et plus particulièrement de l'auto-parodie, à la fin de l'époque victorienne, soit au moment de l'écriture de l'*Heptalogie*. Selon son étude, la fin du dix-neuvième siècle représente un « moment post-philologique »⁴⁵⁵ pendant lequel « la langue écrite est acceptée dans son sens le plus philologique comme linguistiquement artificielle et inauthentique⁴⁵⁶ ».

Le moment de la rédaction de l'*Heptalogie* est ainsi marqué par une analyse du langage poétique par le langage poétique, lequel, désormais conscient de sa propre inauthenticité, met en place un travail de retour sur lui-même, dans une quête méta-poétique résolument originale. Le travail de parodie, et particulièrement d'auto-parodie, entrepris par Swinburne, donne un brillant exemple de cet intérêt victorien pour la recherche d'une voix poétique résolument nouvelle. Ainsi que l'écrit Jennifer Wagner-Lawlor,

The Heptalogia shows its author to be truly the nineteenth-century "poet's poet," keenly attuned to tradition and the "presence" of the past in literature — and to his own inimitable originality.⁴⁵⁷

La parodie offre à Swinburne la possibilité d'un retour sur la littérature, qui s'avère être un vecteur d'innovation inégalable, qui insuffle à sa propre écriture une originalité incontestable.

⁴⁵⁵ « Post-philological moment », in Dowling, Linda C., *Language and Decadence in the Victorian Fin de Siècle*, Princeton : Princeton Legacy Library, 1986, p.244.

⁴⁵⁶ « when written language is accepted at its most philological estimate as linguistically artificial and inauthentic », *ibid.*

⁴⁵⁷ Wagner-Lawler, Jennifer A., *op. cit.*, p.239.

Ainsi que le remarque William Michael Rossetti par exemple, le génie novateur de Swinburne est intimement lié à ses qualités d'imitateur, ainsi qu'à sa précision lorsqu'il s'agit de reproduire le style d'une époque ou d'un auteur :

Mr Swinburne, being truly a poet, a man of imagination, penetrates, by force of imagination as well as of studentship, into the imaginative identity of the poetic models of the past time, and thence into their embodying forms. He can create for himself, as he has amply proved; but the determined set of his intellect towards art, and consequently towards literary art, possesses him with so sharp a sympathy for the literary or poetic models of the highest style that, as the mood varies, he can pitch his mind into true harmonic concert with Chaucer now, and now with Dante, Sophocles, Keats, or Hugo, and sing, as it were, new vocal music to the accompaniment of these most definite, dominant, unperishing melodies. In all the roll of poets, we certainly know none who has given such signal proof of his power to enter with re-creative, not imitative, sympathy into so many poetic models of style and form, so diverse and so high; to search their recesses and extract their essential aroma.⁴⁵⁸

Rossetti établit ici un rapport intéressant entre imitation et imagination, qu'il ne conçoit pas comme deux entités antagonistes. Selon lui, Swinburne possède à la fois le talent de l'imagination et la discipline de l'imitation, sans que son imagination, c'est à dire sa capacité d'invention, ne pâtisse de la platitude d'une imitation pure et simple. Au contraire, le poète possède bien son propre génie poétique, qui lui permet de se servir de sa compréhension méticuleuse des œuvres d'autres auteurs et de mettre son savoir au service de son propre art. Dans cette analyse rédigée au sujet du premier volet des *Poems and Ballads*, parus quatorze années avant l'*Heptalogie*, Rossetti pressent le travail de la voix qui deviendra essentiel à l'écriture de Swinburne, et central au recueil de parodies dont nous traitons ici. Ainsi, comme le remarque Rossetti, Swinburne parvient à créer une nouvelle voix, semblable à celle de ses modèles, mais malgré tout originale. Plutôt que de se superposer à la voix de ses prédécesseurs, Swinburne construit une voix qui vient s'appliquer de manière polyphonique à

⁴⁵⁸ Hyder, *Algernon Swinburne: The Critical Heritage*, op., cit., p.70-71.

celle de ses modèles, dans ce que Rossetti appelle « a true harmonic concert ». C'est bien la notion de pluralité et de chevauchement des voix qui prévaut ici dans l'objet final.

Swinburne incarne la voix assumée du faussaire, de l'illusionniste, ainsi qu'il l'avait déjà fait lors de son travail autour de la figure de François Villon, qui se construisait à la fois autour de la traduction, de la parodie et du pastiche, brouillant les limites entre les différentes voix auctoriales et poétiques présentes au texte. Comme pour les *villoneries*, la « parodie » se comprend ici dans son sens classique, et peut se lire comme une sorte de réactivation de l'écriture originale, sans nécessairement mettre en œuvre une dimension purement comique.

À travers les *villoneries* comme l'*Heptalogie*, Swinburne propose une nouvelle incarnation de la poésie, qui se retrouve ainsi détachée de l'individualité du poète. Le recueil est l'occasion pour le poète de mettre en place un double mouvement de distanciation et d'auto-inflation de la voix poétique. Ce travail multiple autour des voix poétique et auctoriale, en dépit de sa construction méticuleuse, a contribué à l'impopularité du recueil, ainsi que le remarque Jennifer Wagner-Lawlor :

But at another level, the confused auditor can also be seen as the bane of Swinburne's poetical career, for it is the complex voicing of his own best work, so much of it grounded in a kind of imitation or parody, that alienated so many contemporary readers. The figure of the reader just here then points not only inward at the dubious practices of Lytton, but also outward toward Swinburne's own practice of imitation, which is creative, and not plagiaristic. Looked at in the context of Swinburne's own work, the parody becomes a self-reflexive and ironical look at the nature of literary imitation.⁴⁵⁹

Comme Rossetti, Wagner-Lawlor souligne le travail ironique de Swinburne, qui se joue des frontières communément admises par la critique et le lectorat entre pastiche, parodie, plagiat, imitation et originalité pour les pervertir et les redéfinir. La fidélité au style s'articule dans le

⁴⁵⁹ Wagner-Lawlor, op.cit, p. 248.

recueil à un pervertissement, voire à une radicalisation du contenu du texte, qui rend le poème-parodie résolument original.

Cette absolue fidélité formelle aux modèles est un moteur à l'originalité de l'art de Swinburne, dont Rossetti souligne l'esprit indépendant, « the independence and remoulding force of an original work »⁴⁶⁰. Remarquons ici l'association de la notion d'indépendance avec celle d'une reformation (« remoulding ») poétique, caractéristique du projet poétique de Swinburne. Le travail mis en œuvre dans l'Heptalogie se comprend ainsi comme la première étape d'un affranchissement méthodologique du *Zeitgeist* poétique victorien : le poète questionne les formes canoniques de son époque pour les mettre en perspective, en montrer les limites ainsi que les possibilités insoupçonnées. Dans ce contexte, cette idée de refonte mentionnée par Rossetti est précisément ce à quoi nous allons faire référence au cours de notre analyse, à travers les termes de décomposition/recomposition. L'originalité devient le fruit paradoxal d'un travail d'imitation novateur, dont le pouvoir créatif transcende une inféodation pure et simple à la voix des modèles.

À la lumière de la remarque de Rossetti, nous pouvons ainsi interroger l'Heptalogie de manière plus précise. Le recueil devient-il alors emblématique de la décomposition poétique chez Swinburne ? Est-il possible de réhabiliter le recueil et de lui rendre sa vraie place, bien plus centrale à l'œuvre de Swinburne que ce que l'héritage critique semble montrer ?

Notre étude va s'attacher à analyser les différents degrés de parodie présents dans le recueil, dont le spectre s'étend du pastiche parfait à la farce. Nous allons tenter de comprendre quelle voix poétique se dégage de ce travail, qui se joue sans cesse de la définition de la parodie, et de l'art poétique lui-même. Il va apparaître que le projet de Swinburne se construit autour d'une minutie véritablement scientifique de la reproduction du style et de la prosodie des auteurs parodiés, mettant au jour cette idée que le travail de décomposition de la voix

⁴⁶⁰ Hyder, *Algernon Swinburne: The Critical Heritage*, p.70-71

poétique se fait au prix d'une décomposition du style, préalable à toute recombinaison parodique.

III.b.ii. « The Higher Pantheism in a Nutshell », chiasmes et dédoublements.

Le poème qui ouvre le recueil est sans doute l'un des plus virulents et des plus comiques de l'*Heptalogie* « The Hither Pantheism in a Nutshell » est en effet une cinglante parodie de « The Higher Pantheism » d'Alfred Tennyson, poème initialement publié pour la Metaphysical Society, le groupe d'intellectuels fondé par Tennyson, Pritchard et Knowles en 1869.

Dès la parution du poème, Swinburne rédige une critique aussi vive qu'humoristique. Ainsi qu'il l'écrit dans une lettre datée du 15 janvier 1870 : « I looked at Tennyson's "Higher Pantheism" again -- not bad verse altogether, but what gabble and babble of half-hatched thoughts in half-baked words!⁴⁶¹ ».

Swinburne critique le style de Tennyson, en reprochant au poète de structurer ses poèmes autour d'une abondance d'oppositions et de contrastes lexicaux, qui donnent au poème une apparence laborieuse et un manque de légèreté qui alourdit la lecture. Swinburne estime que le résultat est confus et indigeste « gabble and babble », et que la pensée qui sous-tend tout le poème est défectueuse « half-hatched thoughts in half-baked words ». C'est l'idée d'un projet inabouti, parsemé de lourdeurs et de lenteurs, qui affleure ici. Ces reproches faits au poème ne

⁴⁶¹ Swinburne *Letters*, 2:86.

sont pas seulement l'apanage de Swinburne, et « The Higher Pantheism » fut la cible de critiques acerbes au moment de sa parution. Ainsi que le remarque Jelle Postma :

As in many of Tennyson's speculative poems there is also a certain vagueness, a lack of lucidity which exposed the poet to criticism and parody, and bewildered his readers. It was largely a result of the curious position Tennyson found himself in when confronting the problems connected with God, man and immortality. From knowledge, from scientific discoveries, from logical reasoning based on experience obtained through the senses, he expected no help towards the solution of these problems. He held that with our finite minds and means, we shall never be able to prove what cannot thus be proved.⁴⁶²

La position de Tennyson face au panthéisme et au mysticisme est vague et diffuse, et sa posture, caractérisée par l'indécision, montre l'impossibilité pour le poète d'établir une synthèse entre ses sensations, ses intuitions, et la logique, « the poet found himself in the somewhat uncomfortable position of one who cannot make other people feel the truth of what is evident to himself, unless he should appeal to logic, which he has declared to be useless »⁴⁶³. Apparemment ni poète de la révélation ni poète de la logique, Tennyson se retrouve aux prises avec un thème qui le dépasse, et dont l'exécution poétique semble montrer les limites de l'art du Poète Lauréat.

Swinburne se saisit de ce flou et de cette indécision pour en faire une parodie au vitriol, en insistant par exemple sur l'importance des contrastes, qu'il considère comme une véritable manie qui habite le style de Tennyson, pour en montrer la vacuité. Le poète-parodiste donne ici un exemple de la parodie bergsonienne, ainsi que la définit Martine de Rougemont, « j'appelle "bergsonien" un rire d'exclusion, qui dénonce l'inadaptation sociale et conforte le groupe normal face à la déviance, la parodie Bergson condamnerait une forme qui durcit dans

⁴⁶² Postma, Jelle, *Tennyson as Seen by his Parodists*, New York: Haskell House, 1966, p. 62-63.

⁴⁶³ Ibid.

un moule »⁴⁶⁴. C'est en effet en faisant l'étude méticuleuse du « moule » élaboré par Tennyson que Swinburne peut détourner le contenu du poème dans une visée parodique :

One, who is not, we see: but one, whom we see not, is:
Surely this is not that: but that is assuredly this.

What, and wherefore, and whence? for under is over and under:
If thunder could be without lightning, lightning could be without thunder.

Doubt is faith in the main: but faith, on the whole, is doubt:
We cannot believe by proof: but could we believe without?

(« The Higher Pantheism in a Nutshell », l.1-6)

C'est une parodie des trois premiers couplets du poème original⁴⁶⁵, dont la structure chiasmatisque semble accidentellement s'annuler elle-même, ainsi que le montre particulièrement le deuxième couplet : « Is not the Vision He, tho' He be not that which He seems?/Dreams are true while they last, and do we not live in dreams? » (« The Higher Pantheism », l.3-4). Swinburne va construire sa parodie tout entière sur l'apparente dissolution, voire l'auto-destruction, rhétorique mise en place par Tennyson dans le poème original. Ainsi que le souligne Jennifer Wagner-Lawlor, c'est là la méthode utilisée par le poète-parodiste :

⁴⁶⁴ de Rougemont Martine. « Le rire et la parodie. Freud ou Bergson ? », in *Dix-huitième Siècle*, n° 32, 2000, Paris : La Découverte, p. 51-66; p.62.

⁴⁶⁵ The sun, the moon, the stars, the seas, the hills and the plains,—
Are not these, O Soul, the Vision of Him who reigns?

Is not the Vision He, tho' He be not that which He seems?
Dreams are true while they last, and do we not live in dreams?

Earth, these solid stars, this weight of body and limb,
Are they not sign and symbol of thy division from Him?

The Higher Pantheism, Alfred Tennyson, (l.1-6).

The parody is thus not structured on parallelism and paradox, as Tennyson's poem is, but rather on a different organizing principle, chiasm. Dualities such as binarism-unity, body-soul, thought-feeling, doubt-faith, are not allowed in the Swinburne poem to become the paradoxes of Tennyson's original, which are comprehensible because comprehended by the idea of God. Organized chiasmically around the colon at the middle of each line, the parody-poem does not produce a unitary vision; Swinburne resists this kind of visionary symbolism for a less comfortable scheme, where chiasm creates paradoxes out of which, often, little sense can be made. The terms of the original parallelism, joined by similarity and balanced on either side of the caesura, are forced askew by each stanza's structural chiasm.⁴⁶⁶

Swinburne pousse la structure chiasmatique du poème original jusqu'au ridicule, en accumulant les répétitions, les approximations, et les comparaisons comiques pour montrer à quel point l'exercice de style de Tennyson est cousu de fil blanc, et le résultat de son projet poétique contre-productif :

Body and spirit are twins: God only knows which is which:
The soul squats down in the flesh, like a tinker drunk in a ditch.

More is the whole than a part: but half is more than the whole:
Clearly, the soul is the body: but is not the body the soul?

One and two are not one: but one and nothing is two:
Truth can hardly be false, if falsehood cannot be true.⁴⁶⁷

(« The Higher Pantheism in a Nutshell », 1.13-18)

Le deuxième couplet de cet extrait est un ajout tardif au brouillon du poème⁴⁶⁸ et fait partie des trois strophes ajoutées par Swinburne, dont le poème est plus long de six lignes que le texte de Tennyson. Il y répète le schéma chiasmatique qui préside à l'organisation du poème,

⁴⁶⁶ Wagner-Lawlor, Jennifer A., op. cit., p.240.

⁴⁶⁷ Comparons ainsi les vers 7 à 10 du poème de Tennyson, qui mettent en place un jeu de répétition qui finit par se refermer sur lui-même : « Dark is the world to thee; thyself art the reason why, / For is He not all but thou, that hast power to feel "I am I"? / Glory about thee, without thee; and thou fulfilllest thy doom, / Making Him broken gleams and a stifled splendour and gloom ».

⁴⁶⁸ Voir Greenberg, Robert A., « Swinburne's Heptalogia Improved », in *Studies in Bibliography*, Charlottesville: Bibliographical Society of the University of Virginia, Vol. 22 (1969), p. 258-266

pour forcer encore davantage le trait caricatural des syllogismes bancals présents dans le texte original. D'un point de vue rythmique, là où le poème de Tennyson témoigne d'une plus grande flexibilité (comparons par exemple le premier vers, majoritairement iambique, « The sun, the moon, the stars, the seas, the hills and the plains », et le quatrième « Earth, these solid stars, this weight of body and limb », qui lui tend un miroir avec sa construction trochaïque), Swinburne utilise l'hexamètre iambo-anapestique tout au long du poème, en accentuant la césure centrale du vers : « Parallels all things are: yet many of these are askew: «You are certainly I: but certainly I am not you » (l.21-22), qui articule le rythme au parallélismes syllogistiques du texte jusqu'au ridicule.

Toute la réécriture de Swinburne se construit ainsi sur une accentuation des effets du texte de Tennyson, qui sont déformés à l'extrême. Ainsi que le remarque Kerry McSweeney, la parodie est ici tellement minutieuse et tellement consciente des défauts du poème original, que d'une certaine façon, à travers sa réécriture, Swinburne « répare » le texte initial pour le rendre plus clair :

Swinburne respects the style of "The Higher Pantheism" (« not bad verse altogether"), showing one what to think about the poem by retelling it with slight but illuminating changes. There is a significantly larger proportion of declarative, as opposed to interrogative, sentences and a larger number of particulars which are deployed with demeaning effect: the fair pair of heels (the *Deus absconditus*); the tinker drunk in the ditch (man, the great amphibian); barley, clover, rye, cocks, and hens (humdrum, non-cosmic phenomena). Whereas Tennyson has given each of his antithetical assertions a stanza of its own, Swinburne places his antithetical pairs in revealing juxtaposition within the same line.⁴⁶⁹

Swinburne rétablit une fluidité entre les différents éléments opposés si fermement par la structure choisie par Tennyson, brossant en creux une image du panthéisme plus accessible et moins absconse que celle de l'originale.

⁴⁶⁹ McSweeney, Kerry, « Swinburne's Tennyson », in *Victorian Studies*, Vol. 22, N°1 (Automne 1978), p. 5-28, Bloomington : Indiana University Press, p.26.

L'extrait le plus abouti et le plus emblématique de la parodie, véritable miroir déformant tendu par Swinburne, est sans doute le dernier couplet du poème, qui active phonétiquement l'auto-décomposition du poème de Tennyson :

God, whom we see not, is: and God, who is not, we see:
Fiddle, we know, is diddle: and diddle, we take it, is dee.⁴⁷⁰

Swinburne approfondit encore davantage ce processus de décomposition, en assortissant aux répétitions lexicales et structurelles une forme de dilution, dissolution phonétique. Plus précisément, il reprend le cadre phonétique du couplet de Tennyson pour illustrer le vers « And the ear of man cannot hear, and the eye of man cannot see » en lui donnant la forme d'un non-sens, qui n'est pas sans rappeler le travail de Lewis Carroll. Ainsi, les répétitions et les allitérations présentes au dernier vers mettent en place une dissolution progressive des termes poétiques, qui semblent s'éroder à la lecture. « Fiddle » devient « diddle », qui est lui-même immédiatement répété, avant de se muer et de se diluer en « dee », comme un ultime écho avant le silence de la fin du poème. On entend également en filigrane une référence à la comptine « Hey Diddle Diddle »⁴⁷¹, que Carroll reprend lui-même dans une de ses réécritures humoristiques des comptines traditionnelles : « He shall muse upon 'Hey! Diddle! Diddle!' / On the Cow that surmounted the Moon: He shall rave of the Cat and the Fiddle / And the Dish that eloped with the spoon »⁴⁷². Cette technique n'est pas sans rappeler les processus

⁴⁷⁰ Parodie du dernier couplet du poème de Tennyson : « And the ear of man cannot hear, and the eye of man cannot see; / But if we could see and hear, this Vision-were it not He? »

⁴⁷¹ Comptine dont la forme la plus courante est : « Hey diddle diddle, / The cat and the fiddle, / The cow jumped over the moon, / The little dog laughed to see such sport, / And the dish ran away with the spoon »

⁴⁷² Carroll, Lewis, *The Humorous Verse of Lewis Carroll*, New York : Dover, 1960, p.387.

poétiques de Carroll, qui remet clairement en question le sens et la signifiante à travers la désarticulation du langage.

Le dernier vers du poème de Swinburne est une habile mise en abyme de la parodie, qui s'imprime ainsi dans la matière même du poème et se joue de l'écho palimpsestique de la comptine qui vient se mélanger au texte de Tennyson et à la réécriture de Swinburne. Le format rythmique de la parodie de ce dernier, l'hexamètre trochaïque, n'est d'ailleurs pas sans rappeler le caractère régulier et *sing-song* de la comptine, et donne une dimension légère et comique au passage.

En contraste, l'auto-annulation des chiasmes présents dans tout le poème initial est ici illustrée de manière phonétique et prosodique, pour ainsi dire sensorielle (l'effet est encore accentué avec les deux appositions « we know » et « we take it », qui diluent le sens avec l'accumulation de ces tournures vides; l'effet obtenu est que la voix poétique semble toujours moins assertive et toujours plus vague). La parodie atteint ici son apogée, à mesure que la diction poétique s'étiole et que le non-sens finit par prendre le dessus. Dans ce dernier couplet, la voix de Swinburne semble réapparaître, et cette conclusion en non-sens illustre ses propres opinions au sujet de l'existence de Dieu⁴⁷³. La parodie s'achève ainsi sur une double chute, qui annule non seulement la diction poétique de Tennyson, que Swinburne perçoit comme intrinsèquement défailante, mais sape le sujet-même du poème. Chez Swinburne, le Dieu dont il est question est absent, et la parodie met en œuvre un délitement autour de cette figure hypothétique et du discours qui l'entoure. Il est intéressant de rappeler que, publié sous couvert d'anonymat, l'objet même de l'*Heptalogie* est marqué par cette disparition du sujet que le genre de la parodie permet à Swinburne d'explorer tout au long du recueil.

⁴⁷³ Wagner-Lawlor, op. cit., p.240.

Avec ce premier poème-parodie, Swinburne entreprend son travail de pervertissement et de travestissement de la voix, et comme le montre l'étude menée par Jennifer Wagner-Lawlor, Swinburne élabore ici une parodie dont les objets sont multiples :

It is not only Tennyson's idealism that is being mocked, but Tennyson's appropriation of the language of poetry for the purpose of representing that nostalgic idealism. Swinburne's parody of Tennyson essentially recreates the Laureate's original poem as a species of double-talk, in which "under is over and under," and parodic parallels are skewed.⁴⁷⁴

Cette idée de double-discours poétique, rendu possible par la parodie, est l'une des caractéristiques structurelles centrales du recueil. Cela nous laisse deviner l'ampleur du projet entrepris ici par Swinburne. Ainsi, la dissolution graduelle vers le non-sens à la fin de « The Higher Pantheism in a Nutshell » nous donne un avant-goût du travail de dissolution de la voix poétique qui est ici élaboré par Swinburne, dans le contexte de ce projet de démantèlement de la voix auctoriale, que la parodie rend possible. Avec Tennyson, Swinburne se réattribue le style du poète afin d'en pervertir et d'en manipuler le message. La suite de notre étude va analyser les divers procédés grâce auxquels Swinburne s'approprie de manière prismatique toutes les voix de ces auteurs victoriens (y compris lui-même), dans le but de dégager une forme de méta-voix victorienne qu'il se propose de dessiner en creux.

III.b.iii. La voix *retransfigurée*.

Le travail de la voix dans l'Heptalogie se construit ainsi autour d'un jeu de disparition de la voix parodiée, qui est remplacée par l'apparition d'une nouvelle voix, pour ainsi dire

⁴⁷⁴ Wagner-Lawlor, op. cit., p.140.

« transfigurée », ou pour utiliser un mot présent dans « The Poet and the Woodlouse », le troisième poème du recueil, « retransfigurée ».

La première voix poétique présente dans la parodie, comme dans le texte original, est celle d'un poète. Dans le texte original « The Poet and the Bird », Elizabeth Barrett Browning établit un dialogue entre la figure du poète et celle d'un rossignol :

Said a people to a poet — ” Go out from among us straightway!
While we are thinking earthly things, thou singest of divine.
There's a little fair brown nightingale, who, sitting in the gateways
Makes fitter music to our ears than any song of thine!”

The poet went out weeping — the nightingale ceased chanting;
“Now, wherefore, O thou nightingale, is all thy sweetness done?”
I cannot sing my earthly things, the heavenly poet wanting,
Whose highest harmony includes the lowest under sun.”

The poet went out weeping, — and died abroad, bereft there —
The bird flew to his grave and died, amid a thousand wails: —
And, when I last came by the place, I swear the music left there
Was only of the poet's song, and not the nightingale's.

(Elizabeth Barrett-Browning, « The Poet and the Bird »)

Barrett-Browning explore le trope du poète qui trouve l'inspiration dans une interaction avec la nature, ici symbolisée par l'oiseau. Bien que l'image soit assez commune, la poétesse met en place un mouvement dynamique et enjoué, ponctué de répétitions (« The poet went out weeping » [lignes 4 et 9]) qui rappelle les refrains folkloriques, que la multiplication de monosyllabes enrichit et développe.

Dans sa parodie, Swinburne pervertit le topos classique de l'oiseau (pourtant un des animaux fétiches, emblème sapphique, et une des métaphores favorites de Swinburne) pour le transformer en cloporte, « woodlouse », créature lucifuge et détritiphage, qui se nourrit

littéralement de matière organique en décomposition. La première strophe du poème-parodie s'ouvre ainsi avec le rapprochement entre les deux protagonistes :

Said a poet to a woodlouse— "Thou art certainly my brother;
I discern in thee the markings of the fingers of the Whole;
And I recognize, in spite of all the terrene smut and smother,
In the colours shaded off thee, the suggestions of a soul.

(« The Poet and the Woodlouse », 1.1-4)

Le poète perçoit une ressemblance avec le crustacé, et ce en dépit de ses caractéristiques les moins humaines : « all the terrene smut and smother ». Swinburne pervertit la teneur humaniste du poème de Barrett-Browning, en reconnaissant dans le cloporte une âme semblable à l'âme humaine. Remarquons ici la description impressionniste de l'âme du cloporte, que la voix poétique perçoit de manière évanescence en transparence, derrière les couleurs changeantes et la saleté. La suite d'allitérations en « s » (« spite », « smut », « smother, « suggestion », « soul ») est une habile réappropriation du style de Barrett-Browning, qui toutefois rappelle le propre style de Swinburne, conscient de son obsession pour les allitérations et les assonances (ainsi que nous allons le voir plus bas avec l'auto-parodie qui clôture le recueil). « The Poet and the Woodlouse » instaure ainsi un télescopage des voix poétiques, qui se superposent et se chevauchent en une surprenante polyphonie poétique; quatre voix sont ici présentes (le poète, le cloporte, Elizabeth Barrett-Browning et Swinburne lui-même) et s'entrelacent à l'envi.

Les quatrième et cinquième strophes de la parodie mettent en place un retournement dans l'apparente hiérarchie des voix présentes dans le poème, qui renverse l'ordre du poème de Barrett-Browning — si dans le poème original, la voix humaine garde le contrôle de la diction poétique, le cloporte prend le dessus dans le poème-parodie de Swinburne :

"Man, the fleshly marvel, alway feels a certain kind of awe stick
 To the skirts of contemplation, cramped with nympholeptic weight:
 Feels his faint sense charred and branded by the touch of solar caustic,
 On the forehead of his spirit feels the footprint of a Fate."

"Notwithstanding which, O poet," spake the woodlouse, very blandly,
 "I am likewise the created, — I the equipoise of thee;
 I the particle, the atom, I behold on either hand lie
 The inane of measured ages that were embryos of me."

(« The Poet and the Woodlouse », 1.13-20)

Le cloporte établit ici son égalité avec la voix poétique humaine « I the equipoise of thee », composés de la même matière et conscients de la même réalité. Remarquons que Swinburne contamine déjà la parodie de son propre style — ainsi le « nympholeptic » du quatorzième vers n'est-il pas un savoureux avant-goût de « A Nympholept », qui paraîtra neuf ans plus tard ? C'est dans ce renversement que réside la quintessence de la parodie de Swinburne, qui modifie insensiblement le présupposé ontologique du poème, ce qui met en lumière le style d'Elizabeth Barrett-Browning de manière fondamentalement différente et amusante. Ainsi que le remarque Edmund Gosse, la lecture de « The Poet and the Woodlouse », donne à voir une Mme Barrett-Browning dans un état second, et la proximité du style du poème-parodie avec l'original crée un léger décalage qui engendre l'effet comique :

The imitation of Mrs. Browning is perhaps the very best parody in existence, because it does not merely reproduce the material form and verbiage of a mannered writer, but it enters into her very brain. Thus, and not otherwise, would Mrs. Browning have expressed herself if she had been the victim of sunstroke or intoxicated with ether: (...) and if the hand is the hand of Algernon, the voice is unquestionably the authentic voice of Elizabeth.⁴⁷⁵

⁴⁷⁵ Gosse, Edmund, op. cit., p.253.

L'insistance de Gosse à souligner l'absolue fidélité de la reproduction de la « voix » auctoriale montre la subtilité du projet de Swinburne, qui questionne sans cesse l'authenticité de cette voix poétique en rendant floues la frontière entre voix auctoriales et voix poétiques, qui sont toutes dédoublées dans cette parodie. Moins bergsonienne que « *The Higher Pantheism in a Nutshell* », en ce sens que Swinburne ne tourne pas en ridicule l'écriture et la posture ontologique de Barrett-Browning, « *The Poet and the Woodlouse* » se comprend davantage comme un travail de réappropriation méthodologique du style dans le but pour Swinburne d'exprimer ses propres points de vue métaphysiques. Ainsi, la sixième strophe du poème-parodie revêt une pure dimension swinburnienne, qui se détache de la parodie :

I am fed with intimations, I am clothed with consequences,
And the air I breathe is coloured with apocalyptic blush:
Ripest-budded odours blossom out of dim chaotic stenches,
And the Soul plants spirit-lilies in sick leagues of human slush.

(1.25-28)

Ces paroles prononcées par le cloporte ne sont pas sans rappeler les écrits mythopoétiques de Swinburne, qui décrivent le cycle perpétuel de décomposition et de recomposition de l'univers. Le troisième vers de la sixième strophe se comprend ainsi comme une référence faite par le poète à lui-même : « *Ripest-budded odours blossom out of dim chaotic stench* » rappelle la dynamique de décomposition préalable à une recomposition atomique que Swinburne décrit entre autres dans « *Hertha* ». L'Homme, comme le cloporte, fait partie intégrante de cet amalgame, « *sick leagues of human slush* », en perpétuelle refonte et toujours aux prises avec un processus de croissance organique, ainsi que le montre la mention des végétaux à la fin de la strophe, « *plants* », « *lilies* ». L'être humain n'est qu'un des multiples éléments de cet ordre général de l'univers, au même titre que le cloporte. Ce dernier établit son égalité de la même façon à la toute fin de la dixième strophe : « *And the atoms of*

that glory may be seraphs, being worms ». L'ordre pré-établi est ici basculé, les anges deviennent des vers, et vice versa. La connotation biologique du vers, avec la mention des atomes qui démystifie la gloire divine avant même qu'elle apparaisse au texte.

En renversant l'ordre humaniste du poème de Barrett-Browning, et en lui donnant une dimension plus atomique (précisons que l'énumération des particules « particles », atomes « atoms » et embryons « embryos » présente à la cinquième strophe du poème-parodie est absente du texte initial, ce dernier ne s'attachant à décrire que la dimension macroscopique de la perception), Swinburne le fait ainsi correspondre à son propre projet mythopoétique. De la même manière que la parodie de Tennyson transforme insensiblement le texte en un manifeste en faveur de l'athéisme, le poème d'Elizabeth Barrett-Browning sert de tremplin à Swinburne, et lui permet de mettre en œuvre à travers la parodie son propre projet poétique, qui se construit autour d'une revalorisation de la décomposition et, par extension, des créatures détritiphages comme le cloporte, qui permettent à l'univers de se renouveler dans son éternel cycle autopoïétique. La treizième et dernière strophe du poème établit par ailleurs la survivance de la production poétique après cette décomposition de la matière :

‘Pass, O poet, retransfigured! God, the psychometric rhapsode,
Fills with fiery rhythms the silence, stings the dark with stars that blink:
All eternities hang around him like an old man's clothes collapsèd,
While he makes his mundane music — AND HE WILL NOT STOP, I THINK.’

L'adjectif « retransfigured » au premier vers de cette ultime strophe, illustre la manière dont Swinburne se sert de la parodie pour renouveler la voix poétique à laquelle il s'attache. La tournure grammaticale de la phrase est une apostrophe au poète, dont l'existence et la nature éphémère « pass », rendent possible le renouveau. Notons par ailleurs que le terme « retransfigured » est un hapax dans la littérature britannique : Swinburne fait usage d'un mot

inventé pour illustrer le renouveau total de la voix poétique, ainsi qu'en témoigne l'utilisation répétée du préfixe « re- », qui fait allusion en anglais au retour à une forme initiale plutôt qu'une simple réitération.

Ce moment de renaissance s'accompagne d'un brillant passage métapoétique où Swinburne décrit le moment cosmogonique d'un Dieu prosodiste « psychometric rhapsode », qui remplit le chaos du rythme qu'il crée. La prosodie de la strophe se dessine et s'altère à mesure que la voix poétique décrit ce dieu-poète : les deux premiers vers, octamètres trochaïques, précèdent deux hexamètres à prédominance anapestique, et la strophe oscille entre la grandeur du premier couplet et la légèreté du second, (la répétition d'anapestes rappelle la forme comique du tétramètre anapestique), dans un joyeux et audacieux mélange des genres. Notons que les rimes féminines (1 et 3) et masculines (2 et 4) sont croisées, ajoutant à l'effet de mélange de la strophe.

En contraste, La troisième et dernière strophe du poème de Barrett-Browning donne à voir la supplantation de la voix du rossignol par celle du poète, et c'est seulement le chant de ce dernier qui subsiste après la disparition de l'oiseau. On remarque par ailleurs ici que le rythme est beaucoup plus uni, constitué d'iambes, dans une succession d'heptaèdres iambiques et d'hexamètres iambiques :

The poet went out weeping,— and died abroad, bereft there—
The bird flew to his grave and died, amid a thousand wails:—
And, when I last came by the place, I swear the music left there
Was only of the poet's song, and not the nightingale's.

(« The Poet and the Bird », 1.9-12)

Dans son poème-parodie, Swinburne prend l'absolu contrepied de la conclusion de (et fait un pied-de-nez poétique à) Barrett-Browning, en établissant que c'est le chant de la nature qui survit au delà de l'humanité, et que comme toute chose l'humanité est condamnée à la

disparition⁴⁷⁶. Dans cette « rhapsodie » divine évoquée au premier vers de la dernière strophe du poème-parodie, subsiste la pluralité du rythme et des voix élaborée tout au long du poème par Swinburne. Ainsi que l'explique Jennifer Wagner-Lawlor :

Whereas Barrett Browning's poem ends with the primacy of the poet's voice over the nightingale's, Swinburne ironically reverses that conclusion: it is the song of God-in-Nature that stands primary, his « mundane music » — the music of the earth— that survives into all eternity. Then, voice and text will no longer be concerns — for God himself is the rhapsode, and language irrelevant in the Eternal Presence.⁴⁷⁷

La « mundane music » mentionnée par Swinburne est ainsi à la fois étymologiquement cette « musique du monde » et cette « musique négligeable », dont le cloporte, qui se repaît de la décomposition, est le chantre. C'est d'ailleurs la voix du cloporte qui vient achever le poème, dans un coup d'éclat final, ainsi que le montre l'usage des majuscules, inhabituel tant chez Barrett-Browning que chez Swinburne. La fin du poème devient ainsi l'espace d'une expansion de la diction poétique, qui correspond à la continuation de la « mundane music » de ce Dieu rhapsode et anonyme, qui devient lui-même le prosodiste, le compositeur caché du poème et de la musique du monde, ainsi qu'en témoigne l'accumulation des termes de poétique pour faire allusion à sa force créative tout au long de la dernière strophe du poème-parodie.

Dans sa version rallongée du poème de Barrett-Browning (l'original contient trois strophes, contre treize pour le poème-parodie), qui prend ainsi la forme d'une version ultra-détaillée, comme vue au microscope, du texte original, Swinburne approfondit radicalement le travail de dédoublement des voix poétique présent dans le dialogue élaboré par Barrett-Browning, au point de mettre au jour une troisième voix poétique qui se révèle en transparence et de manière impromptue à la fin du poème, une voix poétique orchestratrice, qui se renouvelle, se

⁴⁷⁶ Wagner-Lawlor, op. cit., p.246.

⁴⁷⁷ *ibid.*

retransfigure sans cesse « HE WILL NOT STOP », et dont le chant sous-tend la création poétique humaine, qui se retrouve inféodée non seulement à la voix du cloporte, davantage consciente de la nature atomique de la réalité, mais également à cette voix poétique ombrelle qui apparaît en creux à la toute fin du poème.

III.b.iv. La voix poétique kaléidoscopique

Cette fragmentation de la voix poétique mise en œuvre dans « The Poet and the Woodlouse » est l'un des aspects les plus caractéristiques de l'*Heptalogie*, et ces divers dédoublements et duplications de la voix revêtent des formes différentes dans les sept poèmes du recueil. Dans « John Jones's Wife », parodie de « James Lee's Wife » de Robert Browning, Swinburne met ainsi en œuvre une diffraction de la voix poétique par le biais de l'ironie, que le poète-parodiste élabore comme un double discours tout au long du long poème, formé de cinq parties elles-même composées de cinq à vingt-sept strophes. Ainsi que l'explique Jennifer Wagner-Lawlor :

Pervaded by irony now, the poet's voice becomes two voices, the one that loves, and the one that resents, and his discourse represents both simultaneously. The authenticity of the poet's own metaphorizing and appeal to conventional tropes undermined, it is not surprising that much of the rest of the poem represents not only the poet speaking — but also those of other persons around him.⁴⁷⁸

C'est là un des aspects les plus intéressants du travail de la voix dans l'*Heptalogie*, en ce sens qu'elle n'est pas considérée comme une entité fixe, au contraire, sous la plume de Swinburne la voix poétique et ses multiples diffractions et dédoublements, devient un espace vibratoire et dilatoire qui se prête parfaitement aux altérations et aux modifications. Dans une manière qui

⁴⁷⁸ Wagner-Lawlor, op. cit., p.242.

rappelle le travail effectué par le poète dans « Hertha », le résultat est ici une voix poétique collective, dont l'éclatement et les diverses diffractions se révèlent productives et créatrices plutôt que mortifères. Le terrain de jeu dessiné par Swinburne dans l'*Heptalogie* nous montre une nouvelle fois avec vivacité que la décomposition est le ferment de la création; c'est en effet la décomposition préalable de la voix qui permet les innovations qui caractérisent le recueil.

Cette entreprise n'est par ailleurs pas sans rappeler le travail effectué par Swinburne autour de l'œuvre de François Villon, où le mélange entre réécriture, traduction, et adaptation, contribue à la création d'une voix qui transcende la voix auctoriale et la voix originale. C'est la question de l'authenticité de la voix poétique que Swinburne pose dans ces deux œuvres, et le poète s'amuse à la rendre friable et insaisissable, en perpétuelle mutation, comme dans « The Poet and the Woodlouse ». La voix est diluée, tantôt par l'ironie, tantôt par la parodie, tantôt par les changements de locuteurs, jusqu'à disparaître totalement, avant de se recomposer à nouveau, dans un cycle virtuellement perpétuel. Le genre de la parodie est le vecteur parfait pour Swinburne dans son projet de distanciation face à une quelconque stabilité de la voix poétique.

Avec l'*Heptalogie*, Swinburne crée une voix poétique kaléidoscopique qui recouvre et sous-tend les sept voix parodiées. Le résultat est unique — le lecteur assiste à la création d'une nouvelle forme de voix, polyphonique, résolument mouvante et plurielle. Grâce au jeu de manipulation permis par la parodie, les sept voix poétiques invoquées par Swinburne se divisent sans cesse. Il est par ailleurs intéressant de noter que ces sept voix se diffractent encore davantage, en ce sens que parmi les narrateurs (focalisateurs internes) des poèmes, quatre sont décrits comme étant des poètes (c'est le cas dans les poèmes de Patmore, Barrett-Browning, Meredith, et D.G. Rossetti).

Dans la troisième strophe de la cinquième section de « John Jones's Wife », Swinburne fait référence au processus de décomposition et à cette apparence de chaos et de dysharmonie nécessaire à la « retransfiguration » de la voix poétique :

III.

Music has turned disharmonious, fragmented :
 And time's fugues are a hubbub of meaningless tones.
 Once we followed the piper; now why not the piper us?
 Love, grown grey, plays mere solos; we want antiphones.

Le poème regarde sa propre dysharmonie et sa propre fragmentation, et prolonge les questionnements posés dans « The Poet and the Woodlouse », même si les deux poèmes originaux de Browning et Barrett-Browning sont déconnectés d'un point de vue thématique. Swinburne utilise ici la parodie pour illustrer le travail de fragmentation de la langue et de la voix qu'il entreprend. Le « hubbub » du deuxième vers rappelle le motif présent à travers le « fiddle/diddle/dee » dans « The Higher Pantheism in a Nutshell », et questionne la vacuité du langage poétique, « meaningless tones ». La fragmentation mentionnée au premier vers de la strophe est reprise à la dernière « Love, grown grey, plays mere solos; we want antiphones » ; la fragmentation dissonante du début se mute sous les yeux du lecteur en une harmonie musicale, telle un contrechant dont la fonction est de rehausser la voix principale. Les deux strophes suivantes continuent ce processus de décomposition et de recomposition de la voix :

IV.

And we sharpen our wits up with passions for hones,
 Melt down loadstars for magnets, use women for whetstones,
 Learn to bear with dead calms by remembering cyclones,
 Snap strings short with sharp thumbnails, till silence begets tones,
 Burn our souls out, shift spirits, turn skins and change zones;

V.

Then the heart, when all's done with, wakes, whimpers, intones

Some lost fragment of tune it thought sweet ere it grew sick;
 (Is it life that disclaims this, or death that disowns?)
 Mere dead metal, scrawled bars--ah, one touch, you make music!
 Love's worth saving, youth doubts, but experience depones.

Ces deux strophes mettent en place un mouvement semblable au poème-parodie qui reprend « The Poet and the Woodlouse », à la différence notable que ce passage dilue et ralentit l'apparition de la voix poétique renouvelée, en mettant l'accent sur le chaos et le silence qui précèdent le retour final de la voix : « Learn to bear with dead calms by remembering cyclones », « till silence begets tones ». Ici aussi, comme souvent dans l'*Heptalogie* et dans l'art poétique de Swinburne de manière générale, la destruction et la décomposition sont les conditions *sine qua non* à tout renouveau. « Burn our souls out, shift spirits, turn skins and change zones » : le changement de forme et la disparition de la forme précédente sont ici nécessaires à la création artistique : « Mere dead metal, scrawled bars—ah, one touch, you make music! », qui ne peut se construire qu'au prix de la décomposition « dead » et d'un chaos apparent « metal, scrawled bars », ainsi que le montre la description qui évoque la dissonance et l'abstraction.

III.b.v. L'attrait morbide de la décomposition.

Le thème de la décomposition physique, présente au corps de « The Poet and the Woodlouse », est repris dans la parodie de Dante Gabriel Rossetti, le sonnet intitulé « Sonnet for a Picture ». Rédigé plus tôt que le reste du recueil, le poème-parodie semble avoir été composé pour l'amusement de la confrérie préraphaélite⁴⁷⁹. Swinburne conjugue la

⁴⁷⁹ Wagner-Lawlor, Jennifer, op. cit., p.249.

décomposition méticuleuse du style de Rossetti avec la mise en œuvre d'un des thèmes classiques de l'esthétique décadente, qu'il explore et radicalise à travers le biais de la parodie. Le poème-parodie reprend la forme du *picture sonnet*, forme très populaire à l'époque victorienne, qui se constitue comme la courte ekphrasis ou la légende d'une œuvre d'art — peinture, dessin, ou croquis. Ainsi que le montre Leonée Ormond, la forme fut popularisée par Dante Gabriel Rossetti lui-même, au début de la confrérie préraphaélite : « Rossetti began to write sonnets for paintings by other artists at around the time of his visit to Paris and Belgium with William Holman Hunt in 1851 »⁴⁸⁰. Rossetti continue d'explorer la forme du *picture sonnet* tout au long de sa carrière, en composant majoritairement des poèmes qui accompagnent ses propres œuvres picturales. Le sonnet, de forme rectangulaire et verticale, offre la représentation parfaite d'une toile sur la page⁴⁸¹. Le *picture sonnet* se construit ainsi comme un prolongement de l'œuvre picturale, mais également comme une transcription de celle-ci dans la forme poétique. En traitant le *picture sonnet* sous la forme d'une parodie, Swinburne ajoute un degré de séparation supplémentaire avec l'œuvre picturale et la réalité sensorielle de celle-ci; son poème-parodie revêt une dimension déformée, profondément bizarre, où la décomposition ekphrastique de l'image s'assortit d'une décomposition du corps qui y est représenté :

That nose is out of drawing. With a gasp,
 She pants upon the passionate lips that ache
 With the red drain of her own mouth, and make
 A monochord of colour. Like an asp,
 One lithe lock wriggles in his rutilant grasp.

(« Sonnet for a Picture », 1.1-5)

⁴⁸⁰ Ormond, Leonée, *Framing the Painting: The Victorian "Picture Sonnet"*, consulté sur ucl.ac.uk, le 6 avril 2017, p.6.

⁴⁸¹ Ormond, Leonée, op. cit., p.1.

Le poème commence par une description du nez, dépeint comme peu harmonieux « out of drawing ». Swinburne établit dès la première strophe du sonnet une distanciation comique avec la femme représentée dans le tableau, en ce sens qu'elle est doublement décrite comme un objet inanimé « drawing » et animé : « She pants » (l.2). Le poète mélange ici la corporéité caractéristique de la peinture et de l'écriture de Rossetti « passionate lips » (l.2), en y ajoutant une dimension de douleur « that ache » (l.2).

À mesure que la parodie décompose le tableau, le personnage décrit oscille davantage entre humanité et irréalité, entre représentation et carnalité, dans un étrange mélange : « the red drain of her own mouth » ou le corps devient progressivement à la fois couleur et musique « a monochord of music ». La musique du poème se fonde sur la décomposition du corps qu'il décrit, processus qui revêt l'apparence d'une étrange synesthésie :

Her bosom is an oven of myrrh, to bake
Love's white warm shewbread to a browner cake.
The lock his fingers clench has burst its hasp.

(l.6-8)

La parodie des codes rossettiens se poursuit avec la mention de la « myrrhe », détail récurrent dans les peintures à thématique religieuse du préraphaélisme⁴⁸², thématique reprise avec « shewbread » (un type de pain qui sert d'offrande à Dieu dans la bible) qui se transforme en un gâteau plus sensuel, à la couleur plus soutenue « browner cake ». L'ekphrasis du corps du modèle continue avec la répétition de la mèche de cheveux « lock », qui reprend le même terme déjà mentionné au cinquième vers. Les cinq derniers vers du poème continuent ce désassemblage du corps de la femme représentée à la façon d'un blason :

The legs are absolutely abominable.

⁴⁸² On pense entre autres à « The Staff and Scrip » parmi ses poèmes (« The Queen sat idle by her loom: / She heard the arras stir, / And looked up sadly: through the room / The sweetness sickened her / Of musk and myrrh » (l.21-25)

Ah! what keen overgust of wild-eyed woes
 Flashes in that bosom, flushes in that nose?
 Nay! Death sets riddles for desire to spell,
 Responsive. What red hem earth's passion sews,
 But may be ravenously unripped in hell?⁴⁸³

(1.9-14)

Le neuvième vers, à la tonalité résolument comique, décrit la monstruosité du corps figurant sur le tableau : « the legs are absolutely abominable ». À partir du dixième vers, le poème-parodie oppose la dimension érotique et sentimentale des peintures de Rossetti « wild-eyed woes/Flashes in that bosom, flushes in that nose » tout en continuant la mention progressive des parties du corps du modèle, dans un écho aux tendances nécrophiles du précepteur amoureux dans *The Leper*. Il est par ailleurs intéressant de remarquer ici que celle-ci n'est plus mentionnée directement depuis le sixième vers, et les pronoms personnels et possessifs sont ainsi remplacés depuis lors par « the » (1.9) ou « that » (1.11, à deux reprises). La décomposition du modèle est parachevée à la moitié du poème, et seules les parties du corps demeurent, dans un effet de déconnexion, de démantèlement croissant, produit par l'accumulation de phrases courtes (1.9) et l'accumulation de propositions apposées au vers 11, « Flashes in that bosom, flushes in that nose? ».

Au douzième vers, « Nay! Death sets riddles for desire to spell », la carnalité caractéristique de Rossetti se transforme en chair en décomposition sous la plume de Swinburne, qui évoque et invoque la mort après un abrupt changement de rythme entamé par l'exclamative en « Nay! » au début du vers, qui instaure une nouvelle fois un apparent dédoublement de la voix poétique, en ce sens que le poème répond à la question rhétorique qu'il pose lui-même au vers précédent.

⁴⁸³ Cette description du démantèlement physique de la jeune femme n'est par ailleurs pas sans rappeler la traduction de la « Complainte de la belle heaulmière » de Villon par Swinburne.

La voix poétique semble ici changer radicalement, et une voix bien plus swinburnienne se réapproprie le cours du poème en s'éloignant progressivement des thèmes plus rossettiens de la beauté féminine et de l'art pictural. Les termes utilisés au cours des trois dernières lignes relèvent ainsi davantage de l'esthétique swinburnienne, ainsi que le montre l'évocation de l'enfer « hell » ou du caractéristique « ravenously », un terme récurrent dans l'art du poète (il apparaît ici que le parodiste se parodie lui-même en incluant un terme si caractéristique de sa propre esthétique, ce qui rajoute encore un niveau de diffraction et de distanciation de la voix poétique, ainsi que nous l'avons évoqué plus haut). L'esthétique décadente de Rossetti est ici radicalisée par la parodie, qui effectue une caricature du matériau source. La parodie devient elle-même dans le projet du poète un mode de la décadence. Ici, Swinburne parodie et pervertit la fascination romantique pour la mort présente dans les poèmes et les peintures de Rossetti pour en faire quelque chose de radicalement plus morbide. La décomposition ekphrastique mise en place tout au long du poème laisse ainsi apparaître la décomposition finale du corps décrit de manière graphique « ravenously unripped in hell », description qui crée un contraste intéressant avec le langage métaphorique du vers précédent « What red hem earth's passion sews », encore empreint de l'esthétique préraphaélite avec ses références textiles (« hem », « sews ») et chromatiques (avec le trope du rouge qui représente la passion, et qui annonce ironiquement la dimension violente, voire *gore*, de la description du dernier vers).

Dans l'organisation du recueil, si l'on considère l'ordonnement des poèmes, on se rend compte que la fin du « Sonnet for a Picture » marque un retour clair à une diction poétique plus swinburnienne, qui annonce le point culminant de l'*Heptalogie*, l'étape ultime de ce cycle parodique en sept stations, où Swinburne effectue un retour sur sa propre voix poétique.

III.b.vi. « Nephelidia » : autoportrait de l'artiste en décomposition.

Dans son ouvrage de référence, *Swinburne: An Experiment in Criticism*, Jerome McGann écrit que « Nephelidia » résume très précisément et très vivement l'écriture de Swinburne. Il écrit ainsi, « ['Nephelidia' is] the very symbol of complete self-definition »⁴⁸⁴. Swinburne y offre un *reader's digest* volontairement outrancier de ses propres travers poétiques, une représentation si fidèle qu'elle frôle la défiguration. Il s'agit en effet ici du pastiche non pas d'un poème en particulier, mais d'une diction poétique en général, dans la totalité de ses combinaisons possibles (« the imitation not of a single text ... but of the indefinite possibilities of texts »⁴⁸⁵).

« Nephelidia », que l'on pourrait interpréter comme « petits nuages » en grec, rappelle le *Nephelai* (Νεφέλαι) d'Aristophane, comédie qui caricature les intellectuels athéniens et de la volatilité de leur pensée⁴⁸⁶. Le titre fait directement référence à l'un des termes les plus souvent utilisés par les détracteurs de Swinburne pour parler de son art, qu'ils perçoivent comme nébuleux, flou, inutilement nimbé de mystère. On pensera par exemple à Grant Allen qui écrit dans un essai que Swinburne est « a nebulous hazy thinker, who cloaks platitudes or unintelligible sayings in that grand, eloquent high-souled phraesology »⁴⁸⁷. Swinburne prend ainsi cette critique à bras le corps pour se réapproprier ce qui est considéré comme une faiblesse dans sa diction poétique. Le poème se construit ainsi comme l'espace insaisissable

⁴⁸⁴ McGann, Jerome, *Swinburne: An Experiment in Criticism*, op. cit., p.80.

⁴⁸⁵ Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. London, New York : Methuen, 1985, p.38.

⁴⁸⁶ Porée, Marc, « Swinburne par lui-même, ou la preuve par l'absurde », *Études anglaises*, 2009/2 (Vol. 62), p. 134-145, p.137.

⁴⁸⁷ Allen, Grant, « The Decay of Criticism », in *Fortnightly Review* 37, 1882, p.339-351.

d'une nébulosité perpétuellement mouvante, comme des nuages qui changent insensiblement de forme dans le ciel. C'est l'immatérialité et la mutation qui caractérisent l'espace poétique dessiné par Swinburne :

From the depth of the dreamy decline of the dawn through a notable nimbus of
nebulous noonshine,
Pallid and pink as the palm of the flag-flower that flickers with fear of the flies as they
float,
Are they looks of our lovers that lustrously lean from a marvel of mystic miraculous
moonshine,
These that we feel in the blood of our blushes that thicken and threaten with throbs
through the throat?

(« Nephelidia », 1.1-4)

À l'ouverture du poème, le lecteur est frappé par le martèlement des allitérations qui s'enchaînent dans un chaos sémiotique total, et se retrouve plongé dans une mer de nuages « nimbus of nebulous noonshine » qui semble dès le départ déconnecté de la réalité « dreamy decline »; le ciel des idées se couvrent de nuages, la lumière se tamise, et le lecteur est confronté à cet écran d'allitérations et d'assonances qui semblent faire paravent à la construction du sens. Mais y a-t-il un sens derrière ces nuages ? Rien n'est moins sûr, et Swinburne se délecte de cette nébulosité qu'il ne cesse d'épaissir au fur et à mesure que la texture sonore du poème s'entrelace et se fait écho : « noonshine » au premier vers devient « moonshine » au troisième vers. La perception du poème se trouble, le mystère s'épaissit (« thicken ») à l'envi (1.4).

Condensé de l'originalité de Swinburne et de son travail sur la texture du langage, le poème s'élabore comme une auto-parodie qui s'adresse aux critiques récurrentes que le poète a connues durant sa carrière, et qui n'eurent de cesse de souligner, en plus de sa nébulosité, sa complaisance dans les allitérations et les assonances, au prix d'une déperdition de clarté.

Ainsi que le remarque Jennifer Wagner-Lawlor :

While unquestionably capturing the cadence and diction of Swinburne, the poem is almost literally impossible to comprehend, as one struggles to attach subjects to predicates, and to unravel a sort of Chinese-box syntactical structure.⁴⁸⁸

L'auto-parodie permet à Swinburne une libération encore supplémentaire de la voix qui lui donne la possibilité d'expérimenter encore plus profondément dans ce jeu de répétitions phonétiques qu'il affectionne tant. D'une certaine façon libéré du poids du jugement des critiques grâce à la parodie, il offre avec « *Nephelidia* » une des pièces les plus expérimentales de tout son travail. Toutefois, bien que la majorité des critiques contemporaines et plus tardives reconnaissent la qualité de la production parodique de Swinburne, saluée par beaucoup comme une des meilleures de la langue anglaise⁴⁸⁹, certains n'ont pas compris l'aspect auto-caricatural du poème; citons par exemple George Sampson qui souligne que :

His touch was a little too heavy for perfect parody; and of his own *Nephelidia* it may be said that he was always capable of writing some of its lines in poems not intended to be amusing.⁴⁹⁰

On s'aperçoit ici d'un léger décalage entre le projet de Swinburne et la perception de Sampson, à qui on pourrait opposer que le projet de l'*Heptalogie* ne réside pas dans la recherche de l'amusant, mais plutôt dans la recreation parfaite de la forme, si minutieuse qu'elle en devait défamiliarisante (pour ainsi dire *uncanny*), et de la déstabilisation du lecteur face à l'objet poème. Aussi, l'*Heptalogie* se comprend davantage comme un travail de

⁴⁸⁸ Wagner-Lawlor, Jennifer, op. cit., p.250.

⁴⁸⁹ On pense bien sûr à Cecil Y. Lang qui décrit Swinburne comme : « the greatest parodist that English poetry has ever seen », in Lang, Cecil Y., *Pre-Raphaelites and their Circle*, Chicago : University of Chicago Press, 2008, p.519)

⁴⁹⁰ Sampson, George, *The Concise Cambridge History of English Literature*, Cambridge : Cambridge University Press, 1941, p.722.

défamiliarisation de la poésie plutôt qu'un pur projet comique qui cherche à tourner en ridicule le style de tel ou tel auteur. Toutefois, en reconnaissant le caractère « lourd » et impénétrable du poème, et incapable de trouver une différence stylistique entre « *Nephelidia* » et les autres poèmes de Swinburne, Sampson montre que l'auteur a réussi son pari poétique de défamiliarisation insensible du matériau poétique jusqu'à l'incompréhensible. En surface, l'auto-parodie est si juste qu'elle ne se démarque pas du reste de la production de l'auteur, à cela de près qu'elle la subvertit en profondeur.

Comme le souligne Wagner-Lawlor, la construction d'un sens grammatical et d'une cohérence syntaxique du poème est pratiquement rendue impossible par l'enchevêtrement constant des propositions et des relatives qui se chevauchent et se recouvrent, troublées encore davantage par le rythme incantatoire du poème.

Comme il l'a fait au début du recueil avec « *The Higher Pantheism in a Nutshell* » et « *The Poet and the Woodlouse* », Swinburne rallonge la forme originale, ainsi à la place des pentamètres plus habituels, le poète utilise ici l'heptamètre anapestique, de façon très régulière pendant tout le poème. Le vers de sept pieds accentue l'effet de répétition de l'anapeste (qu'il rend quasi-mécanique), et dilue encore davantage la cohérence de la grammaire et de la syntaxe. Le vers long donne l'illusion de l'amphigouri, porté paradoxalement par le rythme régulier. Ainsi que le remarque Lacy Rumsey,

À [le] lire attentivement, [« *Nephelidia* »] suggèr[e] très fortement que l'une des principales vertus de la variété rythmique consiste en sa capacité à faire ressortir une certaine souplesse de l'intelligence.⁴⁹¹

L'auto-parodie ici, dans la concentration absolue sur la forme qu'elle permet, donne à voir une sorte de version suprême du langage poétique de Swinburne, où les mots semblent se produire eux mêmes dans un tourbillon phonétique. Seule différence avec le style habituel du

⁴⁹¹ Rumsey, Lacy, « Swinburne et la variation rythmique », *Études anglaises*, vol. 62, N°2, 2009, p. 186-204.

poète : la régularité du rythme, qui aplatit la diction poétique et la rend burlesque. Ce triple travail d'ornementation de la langue, d'élongation du vers et de simplification du mètre correspond ici à une décomposition, voire une disparition totale de la voix poétique, en ce sens que les mots semblent se succéder mécaniquement sans l'intercession apparente de la voix poétique, que la scansion du rythme régulier fait disparaître. Aucun localisateur humain n'est mentionné dans le poème, ce qui établit un contraste net avec les quatre autres poèmes du recueil dans lesquels les voix poétiques sont également des personnages « poètes », qui médient le poème avec leur individualité et leur perception propre, transcrite par le premier pronom personnel. Aucune trace du « I » de la voix poétique ici, au contraire, le poème établit une *spectralisation* du sujet pensant⁴⁹².

Cette *spectralisation* le début du onzième vers « Surely no soul is it », repris en anaphore au treizième vers (dans son intégralité), qui rend cette absence de la voix poétique résolument présente au texte :

Surely no soul is it, sweet as the spasm of erotic emotional exquisite error,
 Bathed in the balms of beatified bliss, beatific itself by beatitude's breath.
 Surely no spirit or sense of a soul that was soft to the spirit and soul of our senses.
 (« Nephelidia », 1.11-13)

La présence absente du sujet devenu fantomatique se retrouve également au huitième vers : « Gaunt as the ghestliest of glimpses that gleam through the gloom of the gloaming when ghosts go aghast? », où la répétition et l'altération des termes étymologiquement identiques (« ghestliest », « ghosts », « aghast »), ou voisins (« gleam », « gloam ») mettent en œuvre cette transformation de la voix, que le jeu phonétique rend littéralement spectrale. D'un point de vue rythmique, en dépit d'une majorité d'anapestes, la prosodie est déstabilisée dès le

⁴⁹² On pense ici à l'*hantologie* de Derrida, théorisée dans les *Spectres de Marx* (Paris : Galilée) en 1993.

début des vers par une inversion trochaïque, qui vient troubler la fluidité de la lecture, qui rend la scansion fantomatique et incertaine.

Cette disparition de la voix, couplée au rythme incantatoire qui caractérise le poème et à la conscience des remarques des critiques n'est pas sans rappeler les termes de Jacques Derrida, qui écrit dans *Éperons* que « la parodie suppose toujours quelque part une naïveté, adossée à un inconscient, et le vertige d'une non-maîtrise, une perte de connaissance⁴⁹³ ». Chez Swinburne, il y a bien ici une perte de connaissance de la voix poétique, qui se retrouve après son évanouissement recouverte et annihilée par l'hermétique structure répétitive du poème, lequel finit par se nourrir et s'alimenter lui-même en un cycle autopoïétique parfait. Dans « The Leper », la voix poétique construit le texte autour d'une fascination amoureuse pour un corps qui se décompose. Dans « Nephelidia », la fascination amoureuse est semblable, et est cette fois dirigée vers le corps poétique qui se décompose toujours davantage sous l'action du poète.

À travers « Nephelidia », Swinburne donne à voir une version mécanisée, automatisée de sa poésie, comme un *template*, un gabarit simplifié, une formule universelle de son art qui s'active elle-même sans intervention humaine apparente. Comme le remarque Marc Porée, « les répétitions mécaniques (...) évoquent une démarche d'automate, ou de somnambule »⁴⁹⁴. Le poème devient l'espace d'une perte de connaissance, le ciel nébuleux d'une perte de repères poétique et sémiotique irrémédiable. « Nephelidia » crée et performe le vertige de cette auto-destruction.

⁴⁹³ Derrida, Jacques, *Eperons: Les Styles de Nietzsche*, Paris : Champs Essais, 2010, p.81.

⁴⁹⁴ Porée, Marc, « Swinburne par lui-même, ou la preuve par l'absurde », in *Etudes Anglaises*, 62, Paris : Klincksieck, 2009, 134-145, p.138.

Si l'intervention humaine de la voix poétique est ici redéfinie, la place du lecteur subit également une transformation et se voit annihilée par l'aspect radical et volontairement insaisissable du poème. Ainsi que le remarque Jennifer Wagner-Lawlor :

Caricaturing his own art, the poet is pushing the idea of "originality" to an absurd extreme: a *truly* and absolutely original poem of any kind would be set free of the obligation to imitate, and thus to work with past forms at all. It would be free as well of any obligation to an audience — and so might be utterly incomprehensible.⁴⁹⁵

L'incompréhensible, objet de reproche des critiques, assimilé à un manque de méthodologie et une faiblesse de l'art poétique, devient ici le graal poétique que le système autopoïétique rend possible. L'absurdité du sens, voire le pur non-sens qui se dégage du poème devient ainsi le résultat d'une économie poétique développée de manière méticuleuse par le poète, qui fait montre ici d'une modernité et d'un sens de l'innovation radical. De plus, l'incompréhension et le non-sens sont comme utilisés par le poète comme une figuration de la décomposition du sens. La dimension extrême du poème tend un miroir qui permet de considérer le corpus du poète d'une nouvelle manière — comme une tension continue et contenue entre une maîtrise absolue de la forme et une dissolution concomitante de la voix poétique, qui se manifeste ici de façon radicale.

L'Heptalogie se construit bien comme un recueil radical, qui met en œuvre la décomposition insensible mais totale de la multiplicité des voix présentes pour en dégager une nouvelle, en creux, au prix de cette déconstruction que la parodie, non seulement permet, mais requiert. La voix poétique que Swinburne met en œuvre est une voix du non-sens et de la pure corporalité du langage, qui se retrouve ainsi décomposé. La décomposition microscopique, « under the

⁴⁹⁵ Wagner-Lawlor, Jennifer, op. cit., p.250.

microscope » comme l’écrit lui-même Swinburne⁴⁹⁶, rend possible la décomposition préalable à la disparition de la voix poétique que le recueil retrace. À l’issue de celui-ci, dans « Nephelidia », le lecteur est confronté à un champ de ruines, ou plutôt à une mer de nuages, où tout semble déconstruit mais rien n’est véritablement reconstruit. Si ce n’est peut-être la voix poétique elle-même, qui, purgée de ses manies victoriennes, embrasse sa propre nébulosité à la fin de l’œuvre. Plutôt qu’un *waste land* poétique, Swinburne crée un *cloudland*, un espace poétique conscient de son immatérialité et de sa perpétuelle mutabilité, suspendu dans une dimension interstitielle, ni vraiment dans la tradition, ni vraiment dans l’avenir. Pour reprendre les propres termes de Swinburne, ainsi qu’on les trouve dans l’« Astrophel »⁴⁹⁷ :

A star in the cloudland of change;
 Too splendid and sad for the daytime
 To cheer or eclipse or estrange;
 Too sweet for tradition or vision
 To see but through shadows of tears
 Rise deathless Across the division
 Of measureless years.

(« Astrophel », l.42-48).

Comme le remarque Roland Barthes au sujet de Stéphane Mallarmé, dont « toute la poétique consiste à supprimer l’auteur au profit de l’écriture (ce qui est [...] rendre sa place au lecteur)⁴⁹⁸ », Swinburne met également en œuvre avant la lettre une « mort de l’auteur », à travers son travail parodique si méticuleux. La voix poétique et auctoriale se décompose et se réactualise au moment de la lecture, à travers la figure du lecteur, qui devient le réceptacle et

⁴⁹⁶ Dans sa réponse à Robert Buchanan, l’essai que Swinburne intitule « Under the Microscope », publié en 1872, où il s’adresse à ses critiques.

⁴⁹⁷ Poème publié en 1876, référence (saupoudrée de pastiche) à Sir Philip Sidney.

⁴⁹⁸ Barthes, Roland, *Œuvres Complètes*, Paris : Seuil, 2002, t. III, p.41.

le dénominateur commun qui recompose cette écriture préalablement dé-composée : « le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture ; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine mais dans sa destination»⁴⁹⁹. Le texte, précautionneusement dé-composé à l'écriture, se recompose ainsi à la lecture, dans un jeu de miroir et de réactivation de la voix, qui devient central au projet autopoïétique de Swinburne.

c. Autour du *roundel*. Construction, constriction et circonvolution de la forme : une canalisation du chaos ?

III.c.i. Swinburne et Blake : Mettre de l'ordre au chaos.

La description du *cloudland* poétique décrit par Swinburne dans la conclusion de « Nephelidia », à la fin de l'*Heptalogie*, rappelle à bien des égards les commentaires de Swinburne le critique au sujet de William Blake, recueillis au sein de son essai sur le poète romantique paru en 1868, fruit d'un long travail documentaire commencé en 1862. Le victorien voit chez son prédécesseur une qualité particulièrement saillante, qu'il souligne à maintes reprises dans son travail : celle de créer ses propres lois, tant sur le plan philosophique que poétique. Pour Swinburne, l'art de Blake répond à ses propres règles

⁴⁹⁹ Barthes, Roland, op. cit., p.45

novatrices, et l'application de sa pensée philosophique dans ses œuvres poétiques est rendue possible par sa maîtrise parfaite de la forme. Selon la lecture de Swinburne, l'objet poétique blakien apparaît au prix d'une canalisation du chaos, rendue possible par l'apparition de lois mythopoétiques nouvelles, qui président à la création poétique. Il décrit la poésie de William Blake en ces termes : « only there are laws, strange as it must sound, by which the work is done and against which it never sins⁵⁰⁰ ». Soulignant l'apparent paradoxe d'un travail révolutionnaire qui se soumettrait toutefois systématiquement à des règles préétablies, Swinburne remarque que Blake élabore ses propres règles formelles, auxquelles le projet philosophique va s'inféoder. Ainsi qu'il l'écrit les programmes hors-la-loi s'articulent le mieux « lawless programs [unfold in] orderly templates⁵⁰¹ ».

Si le projet cosmogonique de Blake est rendu possible, c'est précisément parce que son point de départ est la volonté de donner forme au chaos. En ce sens, aux yeux de Swinburne, le chaos et les règles ne sont pas antithétiques. Bien au contraire, leur lien est contigu, et le chaos est décrit comme l'origine même d'un nouveau paradigme poétique : « slowly [the sounds] grow into something of shape, assume some foggy feature and indefinite colour: word by word the fluctuating noise condenses into music, the floating music divides into audible notes and scales⁵⁰² ». Le poème devient l'espace de cette fonte qui coule le chaos en art, l'articulation de ce désordre qui se manifeste comme un genèse. Le bruit devient musique, le flou devient couleur, l'informe devient forme. Proche du sublime kantien, la théorie poétique développée par Swinburne anticipe également l'harmonie et la tension décrites par le *New Criticism*. La désorganisation et la confusion initiales laissent peu à peu la place à

⁵⁰⁰ *Critical Essay*, in *The Delphi Complete Works of Algernon Charles Swinburne (Illustrated)*, op. cit., p.372.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p.373.

⁵⁰² *Ibid.*, p.374.

l'apparition d'un ordre nouveau, que Swinburne décrit avec la même métaphore de la nébulosité qu'il met en œuvre dans « Nephelidia » :

The sound which at first was the mere collision of cloud with cloud is now the recognizable voice of god or daemon. Chaos is cloven into separate elements (...). Upon each of these the prophet, as it were, lays hand, compelling the thing into shape and speech, constraining the abstract to do service as a man might.⁵⁰³

Ici, le poète-prophète est celui dont le rôle est de donner de la forme à l'informe, littéralement par le biais de la *forme* poétique, que Swinburne apparente ici à une constriction (« constraining the abstract »), mise en œuvre dans le but de permettre une figuration poétique.

Remarquons ici l'usage classique de « cleave » chez Swinburne, symbole de subsomption et de séparation unifiante. La soumission à la forme poétique revêt ainsi l'aspect d'une division organisatrice des divers éléments du chaos, lesquels se retrouvent ainsi unifiés par ce processus.

Au moment de sa parution, le *Critical Essay* de Swinburne devint un des ouvrages de référence au sujet de Blake. Ainsi que l'écrit Arthur Symons à l'époque : « One cannot read this book and not love Blake⁵⁰⁴ ». Selon le poète et professeur, le succès de l'ouvrage de Swinburne tient à une raison principale :

No one has done so much to vindicate Blake's sanity of imagination as this poet who is no mystic, and who does not naturally love a mystic. [...] What Swinburne has done is to set the man of genius in his own place as a maker, a poet; he has challenged

⁵⁰³ Ibid.

⁵⁰⁴ Symons, Arthur, *William Blake*, New York : E. P. Dutton, 1907, p. 84-85.

the world to accept Blake, not for his doctrine, as either prophet or visionary, but as the writer of great poems and the artist of great designs⁵⁰⁵.

Comme le remarque Symons, l'originalité de l'approche critique de Swinburne est de se concentrer avant tout sur les inventions et la virtuosité formelles de Blake, sans exprimer un point de vue partisan. Ainsi que le souligne Sarah Haggarty, le *Critical Essay*, avec son intérêt tout particulier porté à la forme, peut se comprendre non seulement comme une véritable théorisation, mais également une application de la doctrine de l'*art pour l'art* transposé en langue anglaise⁵⁰⁶. Comme de nombreux critiques l'ont remarqué, le *Critical Essay* sur Blake est essentiellement l'occasion pour Swinburne de se pencher sur sa propre création et théoriser son propre projet poétique. Ainsi que le souligne en particulier Rikky Rooksby :

The *Critical Essay* also tells us a good deal about Swinburne and his self-definition as an artist during the 1860s in the way it remakes Blake in his own image. Swinburne's is a creative and fruitful misreading — but a misreading nonetheless.⁵⁰⁷

Ainsi, l'accent porté par Swinburne sur la fascination de Blake pour la mer, et sa « passion républicaine⁵⁰⁸ » donne à l'étude l'allure troublante d'un autoportrait. En ce sens, l'insistance de Swinburne sur la structuration poétique d'une énergie chaotique chez Blake nous renseigne ainsi sur son projet poétique.

La poétique de Blake, à l'aune de celle de Swinburne, se comprend alors comme une mise en tension poétique entre l'ordre et le désordre. Chez Swinburne particulièrement, on se rend compte qu'il s'agit plus précisément d'une friction intense entre décomposition thématique et sur-composition poétique, et le désordre apparent du sujet est contrebalancé de façon

⁵⁰⁵ Ibid.

⁵⁰⁶ Haggarty, Sarah; Mee, John, éd., William Blake, *Songs of Innocence and of Experience*, Londres : Palgrave MacMillan, 2013, p.101-104.

⁵⁰⁷ Rooksby, Rikky, A.C. *Swinburne: A Poet's Life*, Farnham : Ashgate, 1992, p. 178.

⁵⁰⁸ Ibid.

symétrique par l'organisation rigoureuse de la forme. Comme le remarque Coventry Patmore dans son *Essay on English Metrical Law* en 1857, la tension au centre de la poésie articule « the coordination of life and law⁵⁰⁹ ». En d'autres termes, la poésie vient plaquer de l'ordre sur la vie, par essence débordante et incontrôlable. Un demi-siècle plus tard, ce concept de tension inhérent à l'art poétique deviendra central à la théorie littéraire du *New Criticism*, et étudié entre autres par Allen Tate, une des figures centrales du mouvement :

Many poems that we ordinarily think of as good poetry — and some, besides, that we neglect — have certain common features that will allow us to invent, for their sharper apprehension, the name of a single quality. I shall call that quality tension. In abstract language, a poetic work has distinct quality as the ultimate effect of the whole, and that whole is the “result” of a configuration of meaning which it is the duty of the critic to examine and evaluate.⁵¹⁰

Ce que Tate appelle « configuration du sens » se rapproche des termes utilisés par Swinburne au sujet de Blake (« constraining the abstract ») et de ceux de Patmore (« coordination »). Dans tous les cas, le travail du poète s'assimile à celui d'un ordonnateur, d'une puissance démiurgique qui façonne la matière brute de la réalité ou de son imagination, apparemment à l'envers, mais qui la soumet en réalité à une quête d'ordre, que la forme poétique permet de réaliser. Ainsi que le remarque Nathan K. Hensley, cette absolue rigueur de Swinburne vis-à-vis de la forme a souvent été négligée dans les études poétiques, qui confondent la rébellion qu'il exprime dans la forme en présumant qu'elle se répercute nécessairement sur une forme qui serait plus libre :

All studies of Swinburne that either romanticize or critique his status as a rebel are forced to confront the fact that his odes to vitality, death, fanaticism, and damage are

⁵⁰⁹ Cité par Nathan K. Hensley in *Forms of Empire*, op. cit., p. 186.

⁵¹⁰ Tate, Allen, « Tension in Poetry », in *Essays of Four Decades*, Chicago : Swallow, 1968, p. 56-71.

precisely ‘lawful’ to their forms: these are some of the most accomplished exercises in poetic formalism of the Victorian age.⁵¹¹

’
Loin de cette image romantisée, la poésie de Swinburne, grâce à son extrême rigueur se construit dans la lignée de William Blake autour de l’articulation de ces deux pôles diamétralement opposés, ainsi que le poète lui-même le formule au sujet des œuvres de Charlotte Brontë :

In reference to [her work], Swinburne referred to an ‘ardent chastity’: what his poems disclose is the capacity of lyric form to signify, enact, or perform this simultaneity between ardency and chastity, embodied drive and severe restriction.⁵¹²

Ainsi, si l’on suit cette logique, plus le contenu est *ardent*, d’une féroce physicalité, plus la forme est contenue. Plus la dimension sensorielle et physique présente une menace à l’ordre de la nature, comme le cadavre décrit par Kristeva⁵¹³, plus la forme est maîtrisée et contenue. Plus le corps physique menace de s’épancher, plus le corps du poème se resserre et s’enroule. La tension des poèmes swinburniens se crée précisément sur et autour de cette harmonie paradoxale, ce double mouvement qui permet la tension vers une subsumption, un *punctum* extatique (pour reprendre le vocable de Georges Bataille) qui articule ordre et désordre, décomposition et composition, dans un flux conjoint. On pense ici aux termes de Bataille dans sa *Méthode de méditation* :

L’apparent relâchement de la rigueur peut n’exprimer qu’une rigueur plus grande, à laquelle il fallait répondre en premier lieu. Ce principe doit encore être inversé.

⁵¹¹ Hensley, Nathan K., op. cit., p.188.

⁵¹² Hensley, Nathan K., op. cit., p.188.

⁵¹³ Voir notre section sur la figure du lépreux chez Swinburne, I.a.ii et I.a.iii.

L'apparente rigueur affirmée de-ci de-là n'est que l'effet d'un profond relâchement, de l'abandon d'un essentiel qu'est de toute façon, la souveraineté de l'être.⁵¹⁴

Cette réflexion de Bataille offre un éclairage intéressant sur le malentendu qui a poursuivi Swinburne depuis le « Swinburne as Poet » de T. S. Eliot et le *New Criticism*. L'apparent paradoxe d'un manque de rigueur (la « diffusion » pointée du doigt par Eliot) qui permette de révéler ainsi l'affleurement d'une forme de rigueur plus souterraine nous fait comprendre une des clefs de voûte du projet poétique de Swinburne.

Pour Bataille, le *punctum extatique* est ce moment d'accomplissement de la poésie qui équivaut également à sa perte. Ainsi que l'explique Vincent Vivès, qui reprend les termes de Bataille :

La poésie ne fonde rien, ni un discours sur le monde, ni une œuvre : elle est l'annulation de l'œuvre et l'annulation des fondements, étant l'expérience qui permet à l'homme de se maintenir hors de l'engluement sordide du monde familier que divisent et régissent l'équerre et le rail, — et qui, demeuré seul, sans la contrepartie poétique, serait un suicide.⁵¹⁵

La poésie apparaît comme un Ourobouros qui œuvre continuellement à sa propre destruction, une énergie qui s'efface et s'annule elle-même dans un mouvement de repli. À la lumière de Bataille, on comprend mieux les enjeux de l'écriture de Swinburne, qui se manifeste comme une exploration dangereuse des limites de la poésie, qui engendre peut-être sa disparition : l'exploration de la *surpoétisation* et l'inflation virtuellement infinie du matériau poétique, assorties à la constriction de la forme, s'apparentent dans ce contexte à une forme de prise de

⁵¹⁴ Bataille, Georges, *Méthode de méditation*, in *Œuvres Complètes*, Paris : NRF/Gallimard, 1973, p. 196.

⁵¹⁵ Vivès, Vincent, « Anarchipel — poésie et désordre philosophique », in *Littérature*, vol. 152, N°4, 2008, p. 47-64.

risque poétique. La notion de risque est également explorée par Bataille, ainsi que le remarque Vincent Vivès :

Dénudant, la poésie offre la possibilité à l'être de s'élever à la véritable conscience : celle qui, faisant l'apprentissage de ses risques, de ses lacunes, glisse du contenu qui la saisit outrageusement vers la question qui l'extasie, du connu qu'elle croit être à l'inconnu la définissant pleinement.⁵¹⁶

Ce dénudement exploré par Bataille est poussé encore plus loin par Swinburne, qui pousse le dénudement jusqu'au dépouillement. En ce sens, l'exploration des corps en décomposition se comprend sous un jour nouveau, comme une expérimentation avant-gardiste de cette décomposition de la surface du réel. Chez Swinburne, qui dépouille le réel en peignant les dépouilles, la poésie se manifeste exactement comme ce refus de l'exploration de la surface des choses ; elle devient l'espace et le langage de cet inconnu absolu qui se cache derrière les apparences. En se rapprochant de cet immatériel, elle finit par s'annuler elle-même.

On trouve l'exemple de cette articulation dès la première édition des *Poems and Ballads*. Dans « Anactoria » par exemple, le *punctum extatique* articule l'extase de la jouissance à la mort et au démantèlement du corps des personnages. Les amours sado-masochistes de Sappho et de sa maîtresse sont transcrites en des couplets héroïques, et chaque proposition grammaticale (voire phrase) est contenue sur un vers (en opposition aux couplets enjambés dans la tradition de John Donne) — l'effet extrêmement contenu et fermé de la forme crée un contraste vif avec le violent démembrement d'Anactoria, qui se dématérialise au corps du poème alors que la forme maintient sa structure stable, ainsi que sa dimension homogène et contenue. Prenons pour exemple le tout début du poème, emblématique de cette tension et de cet apparent grand écart entre forme et fond :

⁵¹⁶ Vivès, op. cit., §22.

I pray thee sigh not, speak not, draw not breath;
 Let life burn down, and dream it is not death.
 I would the sea had hidden us, the fire
 (Wilt thou fear that, and dear not my desire?)
 Severed the bones that bleach, the flesh that cleaves,
 And let our sifted ashes drop like leaves

(1.5-10)

Les divers degrés de la désintégration générale du corps sont décrits avec une grande précision (« severed », « bleach », « cleaves », « sifted », « burn down », « sifted »), jusqu'à la défiguration totale des deux personnages, qui se dissolvent à l'envi, dans un mouvement qu'il semble impossible d'arrêter. En contraste avec cette désintégration, la forme maintient son rythme (en pentamètres iambiques), et les propositions grammaticales sont contenues sur le vers, à l'exception de la mention du feu (« the fire ») au septième vers, qui ouvre sur une parenthèse qui recouvre quant à elle tout le vers suivant.

Dans ce poème, qui met en œuvre un démantèlement physique, la constance quasi-mécanique de la forme établit un puissant effet poétique. La forme et le fond, composition et décomposition, se polarisent à l'extrême, et la tension ordonnatrice rendue possible par la technique poétique et prosodique en est rendue encore plus visible à la lecture du texte. À la toute fin du poème, la rigueur de la forme est évoquée par le poète en filigrane, dans une exploration du même double sens :

Assuage me nor allay me nor appease,
 Till supreme sleep shall bring me bloodless ease;
 Till time wax faint in all his periods;
 Till fate undo the bondage of the gods,
 And lay, to slake and satiate me all through,
 Lotus and Lethe on my lips like dew,
 And shed around and over and under me
 Thick darkness and the insuperable sea.

(1.302-309)

Dans le même mouvement de pensée, on songe ici à la définition proposée par Bataille de l'éclipse et du silence qui suivent le *punctum extatique*, ce moment d'hyper-réalisation de la poésie qui se fait jour au prix d'un silence et d'une disparition, semblable au « sommeil suprême » évoqué par Swinburne au vers 203 d'« Anactoria ». Bataille explique ainsi dans *La Religion surréaliste* que :

C'est dans la mesure où la poésie est portée jusqu'à l'absence de poésie que la communication poétique est possible. Ceci revient à dire que l'état de l'homme conscient qui a retrouvé la simplicité de la passion, qui a retrouvé la souveraineté de cet élément irréductible qui est dans l'homme, est un état de présence, un état de veille poussé jusqu'à l'extrême de la lucidité et dont le terme est nécessairement le silence.⁵¹⁷

La poésie a ce pouvoir de détruire ce qu'elle met en place, et comprend en elle la violence d'une destruction, qui se matérialise chez Swinburne à la fois dans la constriction de la forme et dans le démantèlement physique des *personae* poétiques. Cette violence, associée dans l'œuvre poétique de Swinburne à l'ambivalence du terme « bondage », explore la violence de la vie humaine, asservie à la conscience de sa mortalité, dans une dynamique toute blakienne. En effet, cette articulation de l'accomplissement poétique et de sa violence destructrice chez Swinburne se comprend mieux à la lumière de son étude de Blake. Aussi, le sadisme et la violence physique qui ont démarré le processus de désintégration des personnages d'« Anactoria » sont repris à la fin du poème dans un contexte métaphysique (« the bondage

⁵¹⁷ Bataille, Georges, *La religion surréaliste*, in *Œuvres complètes*, op. cit., VII, p. 392.

of the gods »), qui rappelle la description faite par Swinburne de la gravure de couverture des *Songs of Innocence* au début du *Critical Essay* :

The frontispiece gives a symbol of man's birth into the fleshly and mutable house of life, powerless and painless as yet, but encircled by the likeness and oppressed by the mystery of material existence. The pre-existent spirit here well-nigh disappears under stifling folds of vegetable leaf and animal incrustation, of overgrowing husk. It lies, dumb and dull, almost as a thing itself begotten of the perishable body, conceived in bondage and brought forth with grief.⁵¹⁸

Selon la description de Swinburne, le « bondage » est la condition *sine qua non* qui permet la création du corps organique, périssable (« perishable body ») et en perpétuelle mutation (« mutable »). Il convient ici d'éclaircir le sens du mot « bondage », intraduisible en français dans la pluralité de ses connotations anglaises. Signifiant *servitude*, *esclavage*, il contient étymologiquement « bond », qui évoque les liens, et suggère avant tout une entrave physique qui contient littéralement le corps. La description que fait Swinburne de l'illustration de Blake donne des renseignements intéressants sur son propre projet poétique. Il articule la naissance, l'apparition de la vie, à une quasi-disparition (« well-nigh disappears under stifling folds of vegetable leaf and animal incrustation, of overgrowing husk »). Cette tension entre disparition et apparition, articulée autour d'une *surcroissance* (« overgrowing ») organique jette une lumière sur un mouvement général qui sous-tend toute la création poétique de Swinburne.

À la lumière de Bataille, on peut arguer ici que Swinburne, dans les pas de Blake, cherche à délimiter ce *punctum extatique* ultime. Si la poésie met en place en déchirement du réel qui ouvre sur une dissolution et une disparition subséquentes, elle se comprend ainsi comme une entreprise essentiellement radicale, qui donne à voir une intensité d'être maximale, et porte en

⁵¹⁸ Swinburne, A. C., *Blake: A Critical Essay*, op. cit., p.18.

elle un « ravage réparateur⁵¹⁹ », qui fait du désordre et de la décomposition l'élément même d'une exploration radicale de la pensée et de la conscience, nécessaire à un éveil à la vérité. Comme l'explique Vincent Vivès, dans la lignée de Bataille et Heidegger, « la poésie expose la charpie qui balaie les restes de ce que l'humanité ne veut pas regarder⁵²⁰ ». Swinburne explore précisément cette *charpie*, cette matérialité décomposée qui constitue le matériau, une fois recyclée, de son œuvre poétique.

III.c.ii. Le pli et le repli : une limitrophie proliférante.

Un autre terme de la description de la gravure de Williame Blake retient ici notre attention, celui des plis, décrits comme étouffants (« stifling folds »), qui établit un pont entre Swinburne et Mallarmé (et que l'on peut étendre jusqu'à Michaux, Deleuze et Derrida). Se manifeste ici chez Swinburne l'idée d'un implicite et d'un retour futur, présent dans la trame, dans la texture du texte présent. L'idée d'un (re)pli poétique est présent tout au long de la carrière de Swinburne, dès la première édition des *Poems and Ballads*. Prenons en exemple « Fragoletta », un des poèmes du recueil :

Ah sweet, the maiden's mouth is cold,
Her breast-blossoms are simply red,
Her hair mere brown or gold,
Fold over simple fold
Binding her head.

(l.41-45).

⁵¹⁹ Bataille, Georges, *L'Expérience intérieure*, OC, V, p. 169.

⁵²⁰ Vivès, Vincent, op. cit., §30.

Cette idée de multiplication du pli, « fold over simple fold », rappelle la critique de Stéphane Mallarmé qui qualifie les poèmes de Swinburne d' « interminablement beaux » dans sa lettre de 1871, que nous avons évoquée dans notre introduction. En 1961, la publication de *L'Univers Imaginaire de Stéphane Mallarmé* par Jean-Pierre Richard a contribué à la popularisation des textes de Mallarmé auprès des philosophes de l'époque. Ainsi, l'œuvre mallarméenne est l'objet de nombreuses relectures et analyses par Genette, Kristeva ou encore Derrida. Entre ce dernier en particulier et Swinburne, se tisse ainsi un intercepte intéressant, par le truchement de Mallarmé. Cette idée de « pli » devient ainsi un des concepts centraux des pensées deleuzienne et déridéenne, et apparaît régulièrement dans la pensée française de la seconde moitié du vingtième siècle.

Dans des termes mallarméens, le pli représente une totalité close, une multiplicité contenue, une infinité limitative. Il en fait un des éléments centraux de sa dialectique de l'interminable, cet « interminablement beau » qu'il voit dans les travaux de Swinburne.

« Pli selon pli » est aujourd'hui devenue l'une des expressions mallarméennes les plus emblématiques, tant et si bien qu'elle fut utilisée par le compositeur contemporain Pierre Boulez comme titre pour l'un de ses morceaux les plus audacieux. L'expression mallarméenne est utilisée *verbatim* par Gilles Deleuze dans son essai sur Leibniz intitulé *Le Pli. Leibniz et le Baroque* : « le trait du Baroque, c'est le pli qui va à l'infini, pli sur pli, pli selon pli⁵²¹ ». Une pliure qui distend l'espace-temps, et qui donne au baroque sa matérialité troublante et nimbée de mystère. Deleuze voit dans la philosophie de Leibniz, baroque par

⁵²¹ Deleuze, Gilles, *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Paris : Éditions de Minuit, 1988, p. 5.

excellence, une exploration qui s'articule autour de la récurrence de l'idée de pli : une mise en pratique artistique de mise en figuration de l'infini⁵²².

Si on la compare à « Fragoletta », la tournure mallarméenne de « pli selon pli » recyclée par Deleuze trouve un écho troublant dans le « Fold over simple fold » swinburnien. Dans *La Belle nature*, Mallarmé définit ainsi la création artistique comme l'articulation complexes d'éléments fugaces :

Semblable occupation suffit, comparer les aspects et leur nombre tel qu'il frôle notre négligence : y éveillant, pour décor, l'ambiguïté de quelques figures belles, aux intersections. La totale arabesque, qui les relie, a de vertigineuses sautes en un effroi que reconnue ; et d'anxieux accords. Avertissant par tel écart, au lieu de déconcerter, ou que sa similitude avec elle-même, la soustraie en la confondant.⁵²³

Le motif de l'intersection apparaît ainsi lorsqu'un modèle littéraire est consciencieusement élaboré et reconnu, ce qui permet une résonance de la structure dans le texte. Ainsi que l'explique Elizabeth McCombie, c'est précisément ce jeu d'intersection qui rend possible la dynamique du texte (« [when elements] inhabit the same structural breathing space⁵²⁴ »). McCombie continue son analyse de la structure mallarméenne en y dégagant une double structure d'organisation et de désorganisation que ce repli intersectionnel articule :

The complete picture, the sum of the contained, conflicting, three-dimensional movements of text and music as they create ruptures and links in the texture, is

⁵²² On pense ici à la tournure de Baudelaire, l'idée d'un « infini diminutif » que nous avons explorée à l'occasion de notre étude des paysages maritimes chez Swinburne. Comme l'« infini diminutif » maritime, l'idée du pli liebnizien met en œuvre la même idée d'une mise à échelle d'un infini autrement imperceptible. À la différence de l'« infini diminutif », le pli se construit toutefois comme une matérialisation de cette infini dans la texture même du texte poétique.

⁵²³ Mallarmé, Stéphane, *Œuvres Complètes* op. cit., p.647-648.

⁵²⁴ McCombie, Elizabeth, *Mallarmé and Debussy: Unheard Music, Unseen Text*, Oxford : Oxford University Press, 2003, p.40.

depicted in the mobile, sinuous, twisting, and self-regenerative ornamental form of the arabesque. The poetic act consists in the relation within and across the punctuating crevices formed by groups of words now self-organizing, now self-disorganizing.⁵²⁵

Le motif de l'arabesque mallarméenne offre un éclairage intéressant sur ce motif de dissolution/régénération que nous avons étudié chez Swinburne : la « somme de toutes les parties » porte en elle la courbe, le mouvement de repli, mis en œuvre dans les divers éléments du poème. Le *pli* crée l'*implicite*, la figuration se cache dans les doublures de ce tissu poétique qui se régénère et se dégénère à mesure qu'il recycle ses propres éléments. Répétitions, synonymes, anaphores, si caractéristiques du style swinburnien, apparaissent ainsi comme les rouages de cette machine poétique huilée par un mouvement général de (re)pli sur soi-même.

Dans les *Poems and Ballads*, l'idée du pli apparaît comme un *leitmotiv* tout au long du recueil. Ainsi, le mot « fold » (si l'on exclut son sens de « troupeau » — quoique cela contribue à la répétition et à la propagation du terme dans une acception différente), apparaît à plus de trente reprises dans le recueil. On assiste, à l'échelle du recueil dans son intégralité, à une véritable reproduction du terme, une répétition du motif de la répétition — en d'autres termes une multiplication du pli multiplicateur. La pliure devient exponentielle, elle se génère elle-même, à la manière de cellules que se divisent pour former d'autres cellules de façon inarrêtable.

Si l'on s'intéresse à des exemples plus concrets issus du recueil, « At Eleusis » donne une illustration parfaite de ce motif du pli. Le poème fait référence au mythe grec de Déméter et de Perséphone, sa fille qui fut enlevée par Hadès, pour ne retourner à la surface de la Terre que six mois par an, après d'âpres négociations menées par sa mère avec les autres dieux. Ce

⁵²⁵ Ibid.

mythe est l'explication mythologique de l'alternance des saisons. Les festivités tenues à Éleusis chaque année, appelées les Mystères, s'organisaient autour d'une invocation au monde invisible des ténèbres, pour qu'Hadès renvoie Perséphone à la surface parmi les vivants. Éleusis est le lieu où les deux dimensions s'articulent et communiquent, le lieu de pliure entre ces deux mondes parallèles :

Yea so my flame burnt up the grass and stones,
 Shone to the salt-white edges of thin sea,
 Distempered all the gracious work, and made
 Sick change, unseasonable increase of days
 And scant avail of seasons; for by this
 The fair gods faint in hollow heaven: there comes
 No taste of burnings of the twofold fat
 To leave their palates smooth, nor in their lips
 Soft rings of smoke and weak scent wandering;
 All cattle waste and rot, and their ill smell
 Grows alway from the lank unsavoury flesh
 That no man slays for offering (...)

(1.116-127)

Dans cet extrait, et particulièrement avec l'image du bourrelet (« twofold fat », 1.122), Swinburne explore l'idée d'un objet pluri-dimensionnel qui donne à voir une double surface. Il crée une dimension ambiguë, un espace duplice de déflation et d'enflément. Le pli est à la fois la matière qui constitue cette dimension, et l'espace créé en son centre. « Twofold fat » apparaît dans le passage comme une culmination phonétique, qui se manifeste à l'issue d'une série d'allitérations en *f* et en *t* élaborée au fil des vers précédents. Il est intéressant de remarquer que quelques vers plus bas, le « fold » est dupliqué fantomatiquement dans « cattle » (1.125), synonyme de « fold », compris ici dans sa seconde signification. Le pli, tant sémantiquement que prosodiquement, devient littéralement le point de convergence des éléments de la description, un exemple de *l'intersection évanescence* définie par Mallarmé et illustrée par l'image de l'arabesque dans *La Belle nature*.

La dynamique d'intersection est palpable dans l'extrait, en ce sens que la mention du pli apparaît comme un déclencheur de la décomposition physique du troupeau aux lignes suivantes (« All cattle waste and rot, and their ill smell / Grows alway from the lank unsavoury flesh », l.125-126).

Pour analyser cet extrait en des termes derridéens, qui reprennent ceux de Mallarmé : le pli est inséparable de l'espace-temps, il localise le sujet dans un *ici et maintenant* poétique, qui mettent en place une répétition altérée, une multiplication différenciante, une « différance supplémentaire⁵²⁶ ». La pliure ordonne et articule la physicalité des images. Elle devient le lieu d'un débordement de la matérialité, de l'instauration d'une épaisseur de la texture textuelle. La pliure surcompose et décompose à la fois. Cette articulation d'un surplus *multiplié* fait écho au tout début du poème « At Eleusis » :

Beside a growth of builded olive-boughs
Whence multiplied thick song of thick-plumed throats—
Also wet tears filled up my hollow hands
By reason of my crying into them—
And pitied me; for as cold water ran
And washed the pitchers full from lip to lip,
So washed both eyes full the strong salt of tears.

(l. 10-17)

La multiplication lexicale (on remarque la répétition de l'adjectif « thick » au douzième vers, et celle de « lip » au seizième vers, qui reprend l'idée d'une pliure⁵²⁷ et d'une béance) coïncide avec un épaississement de la matière poétique, qui devient pour ainsi dire visqueuse. Cet épaississement se manifeste de façon sensorielle par une densification phonétique, par exemple avec « thick-plumed throats » au onzième vers, qui donne à prononcer une

⁵²⁶ Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, Paris : Éditions de Minuit, 1967, p.261.

⁵²⁷ En répétant « pli » par anagramme ?

cacophonie de consonnes qui se suivent et s'entrechoquent. L'effet de cet épaissement est d'obscurcir la figuration et la constitution du sens. Un tel effet est réminiscent de l'hermétisme mallarméen, bien que les techniques utilisées par Swinburne et Mallarmé opèrent sur des modes différents. En ce sens, comme Abraham Marie Hammacher le remarque :

[Swinburne] was the exact opposite of Mallarmé, who reduced language to hermeticism, the beginning of a new language, [whereas] Swinburne never deviated from what is generally accepted as the normal, even conventional, meaning of words.⁵²⁸

Cette remarque d'Hammacher est sans doute plus vraie pour Mallarmé qu'elle ne l'est pour Swinburne, qui expérimente souvent avec les répétitions et la défamiliarisation des mots dans leur acception commune, dans le cadre de cette *dé/re-composition* du texte poétique, comme nous l'avons vu tout au long de notre exploration de son écriture. Pour tenter de rassembler les deux écritures *a priori* dissemblables de Mallarmé et de Swinburne, intéressons-nous à l'utilisation des deux expressions quasi-symétriques forgées par les deux poètes, « fold over simple fold » chez Swinburne, et « pli selon⁵²⁹ pli » chez Mallarmé. L'expression se trouve dans « Fragoletta » chez Swinburne, dans la première édition des *Poems and Ballads*. « Fragoletta » se construit autour de la description du personnage titulaire, un être hermaphrodite au charme tant mystérieux qu'envoûtant :

Ah sweet, the maiden's mouth is cold,
Her breast-blossoms are simply red,

⁵²⁸ Hammacher, Abraham Marie, *Phantoms of the Imagination: Fantasy in Art and Literature from Blake to Dali*, New York : H. N. Abrams, 1981, p.235.

⁵²⁹ *Selon* se comprend ici dans le sens de « suivant », « le long de », le premier sens du mot donné par le Trésor de la Langue Française.

Her hair mere brown or gold,
 Fold over simple fold
 Binding her head.

(1.41-45)

L'utilisation de « over », au vers 44, qui fait écho au « selon » de Mallarmé, sous-entend une répétition et une superposition, et informe le lecteur que cette description fait encore une fois partie d'un processus de densification. Le pli décrit dans le texte grandit de façon incontrôlable (on serait tenté de dire « overgrows », pour utiliser un vocable swinburnien), à l'image de la végétation de « A Forsaken Garden ». La multiplication des « plis » formés par les cheveux dans la description devient envahissante, jusqu'à « lier » (« binding ») la tête de Fragoletta.

La tournure jumelle, « pli selon pli », apparaît chez Mallarmé dans son sonnet *Remémoration d'amis belges*⁵³⁰ :

À des heures et sans que tel souffle l'émeuve
 Toute la vétusté presque couleur encens
 Comme furtive d'elle et visible je sens
 Que se devêt pli selon pli la pierre veuve.

(1.1-4)

Chez Mallarmé, la tournure évoque également une répétition, mais dénote d'un mouvement de dépliage, voire de déploiement, plutôt que l'ajout d'une couche matérielle supplémentaire, comme c'est le cas chez Swinburne. L'idée du bourrelet, présente chez Swinburne dans « At Eleusis » et « Fragoletta » est en ce sens doublement intéressante. Illustrant une prolifération physique qui sature l'espace poétique, son usage fait écho à la définition du « bourrelet » faite par Jacques Derrida et déjà explorée entre autres par Henri Michaux dans son recueil *La Vie dans les plis*, paru en 1949. Si « bourrelet » se comprend de prime abord dans son sens

⁵³⁰ Mallarmé, Stéphane, *Collected Poems and Other Verse*, Oxford : Oxford World's Classics, 2007, p.58.

physique, il peut également évoquer une idée de surornementation, de boursouffure ornementale, un supplément esthétique qui se rapproche du baroque. Dans la pensée de Derrida, le bourrelet coïncide avec la création d'un double espace d'excès et de propagation — il devient l'espace de la prolifération dangereuse, ce « dangereux supplément⁵³¹ », ainsi que Derrida le définit dans *La Dissémination*.

À cette lumière, les opérations mallarméenne et swinburnienne produisent des résultats semblables, et ce même si les techniques utilisées par les deux poètes diffèrent. Chez les deux poètes, l'opération poétique du *pli* rend le référent plus vague, ce qui crée un nouveau paradigme textuel, celui de la dissémination (pour reprendre le terme derridéen). On comprend ici dissémination comme une multiplication infinie des figurations et des interprétations, développées par Swinburne à la plus petite échelle. L'acte poétique swinburnien se comprend ainsi non seulement comme celui d'une dé-composition, mais également celui d'une propagation.

Pour citer une brève expression utilisée par Swinburne dans son poème « St. Dorothy », ces possibilités infinies restent à explorer, comme une fleur qui aurait « éclo dans le pli » (« flowered in the fold⁵³² »). Dans un mouvement tout mallarméen, l'espace négatif

⁵³¹ Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris : Seuil, 1972, p. 260-278.

⁵³² Then she beholding him a little said:
 Alas, fair lord, ye have no wit of this;
 For on one side death is full poor of bliss
 And as ye say full sharp of bone and lean:
 But on the other side is good and green
 And hath soft flower of tender-coloured hair
 Grown on his head, and a red mouth as fair
 As may be kissed with lips; thereto his face
 Is as God's face, and in a perfect place
 Full of all sun and colour of straight boughs
 And waterheads about a painted house
 That hath a mile of flowers either way
 Outward from it, and blossom-grass of May
 Thickening on many a side for length of heat,
 Hath God set death upon a noble seat
 Covered with green and flowered in the fold
 (« St. Dorothy », l.364-379)

représenté par le pli devient le lieu de la régénération poétique. Cette dernière est entrevue au prix d'une opacité qui s'élabore de façon minutieuse à la surface du texte. Pour faire écho à « Fragoletta », il convient ici de faire référence à « Hermaphroditus », un autre poème swinburnien, qui explore l'hermaphrodisme, envisagé par le poète comme un espace interstitiel entre masculinité et féminité. « Hermaphroditus » a été composé par Swinburne après une visite au Louvre, et s'articule autour de la description d'une statue du dieu

Hermaphrodite :

Love, is it love or sleep or shadow or light
 That lies between thine eyelids and thine eyes?
 Like a flower laid upon a flower it lies,
 Or like the night's dew laid upon the night.
 Love stands upon thy left hand and thy right,
 Yet by no sunset and by no moonrise
 Shall make thee man and ease a woman's sighs,
 Or make thee woman for a man's delight.
 To what strange end hath some strange god made fair
 The double blossom of two fruitless flowers?
 Hid love in all the folds of all thy hair,
 Fed thee on summers, watered thee with showers,
 Given all the gold that all the seasons wear
 To thee that art a thing of barren hours?

(1.29-42)

Une fois de plus ici, les idées de *dissimulation* et de *pli* s'articulent et s'entrelacent. La description de la statue nous donne une idée du fonctionnement de l'ekphrasis swinburnienne. Si l'on examine la véritable statue dont le poème est question, on remarque qu'elle est entourée d'épais drapés, qui suggèrent une dimension cryptique à laquelle le regard ne peut pas accéder. Cryptique également, l'hymen d'Hermaphrodite, le *pli absolu* est ici caché, définitivement absent de la représentation. Swinburne explore cet *envers* de l'œuvre d'art, cet espace du revers, qu'il explore en utilisant l'image du pli, ici encore employé pour décrire la chevelure.

Cette entreprise est réminiscente de la description des peintures baroques faite par Georges Didi-Huberman dans *L'Éloilement*. Il y explore la physicalité débordante des peintures du Tintoret, en arguant que cette *surmatérialité* est rendue possible par la multiplication des plis et le *chiaroscuro* créé par celle-ci. Selon sa lecture, le pli se comprend non seulement comme un élément thématique ou ornemental, mais comme une des conditions de la création artistique. Il devient une forme d'expansion contenue de l'espace. La toile, tout comme le texte swinburnien, devient symboliquement infinie en ce sens que chaque pli, chaque drapé contient métaphoriquement une infinité de plis et de froissures que la matière dissimule— la surface pliée devient opaque, il est impossible de voir ce qui s'y cache sans prendre le risque d'aplatir le pli. Les ombres, l'invisible, le dissimulé, l'implicite apparaissent en tant que tel, dans l'épaisseur de leur mystère. La texture du texte swinburnien est elle-même comme froissée, et ondule selon un effet de *chiaroscuro* fondé sur les décompositions sémantiques, les changements de rythme, et les répétitions qui altèrent la figuration : ces répétitions et l'accumulation de clauses grammaticales complexes, à l'image du pli baroque de Tintoret, obscurcissent et opacifient la figuration. Le texte swinburnien se comprend comme un espace tridimensionnel, constitué d'une dimension positive et d'une autre, négative, qui se manifeste en creux.

À la manière d'un accordéon, un poème qui traite du pli comme objet thématique en employant la technique du « pli » défini par Didi-Huberman, finit par s'*auto-affecter*, pour reprendre une terminologie derridéenne. À travers la double exploration du pli, l'œuvre poétique finit par se nourrir d'elle-même, de façon quasi-cannibale, en refusant l'idée d'une linéarité. Si l'on comprend ce recours au *pli* comme un avatar de la *décomposition* que nous avons définie chez Swinburne, l'idée d'une fin « conclusive » et définitive devient contraire à son projet poétique. Cet aspect constitue sans doute l'un des points les plus délicats du contrat de *complicité* que le lecteur doit signer avec Swinburne. On peut soutenir ici que l'art

poétique de Swinburne se comprend comme la mise en tension de la matérialité du poème en tant qu'objet physique et sensoriel dont le seul invariant est le pli, en tant qu'éternel retour de la forme sur elle-même.

L'idée d'un retour de la forme sur elle-même est récurrente chez Swinburne, ainsi qu'on le remarque également dans sa correspondance avec Mallarmé. Au cours d'un échange de lettres daté de 1876, Mallarmé invite Swinburne à écrire un poème en français qui serait publié dans *La République des lettres*, que le Français édite à l'époque. Répondant favorablement à l'invitation, Swinburne choisit de rédiger une sestina, forme historiquement italienne et occitane, proche de l'esthétique troubadouresque, qui se construit autour d'un *repli* poétique. En termes poétiques, le repli fait référence à un mécanisme de duplication et de répétition qui accélère le rythme à la fin du poème. Cette accélération se fonde autour des trois vers qui constituent la strophe finale, appelée *tornada* en occitan, et qui se constitue comme une synthèse, une ouverture, et tout ensemble un retour syntaxique et lexical au début du poème :

La nuit écoute et se penche sur l'onde
 Pour y cueillir rien qu'un souffle d'amour ;
 Pas de lueur, pas de musique au monde,
 Pas de sommeil pour moi ni de séjour.
 Ô mère, ô Nuit, de ta source profonde
 Verse-nous, verse enfin l'oubli du jour.

Verse l'oubli de l'angoisse et du jour ;
 Chante ; ton chant assoupit l'âme et l'onde
 Fais de ton sein pour mon âme un séjour,
 Elle est bien lasse, ô mère, de ce monde,
 Où le baiser ne veut pas dire amour,
 Où l'âme aimée est moins que toi profonde.

Car toute chose aimée est moins profonde,
 Ô Nuit, que toi, fille et mère du jour ;
 Toi dont l'attente est le répit du monde,
 Toi dont le souffle est plein de mots d'amour,
 Toi dont l'haleine enfle et réprime l'onde,
 Toi dont l'ombre a tout le ciel pour séjour.

La misère humble et lasse, sans séjour,

S'abrite et dort sous ton aile profonde ;
 Tu fais à tous l'aumône de l'amour :
 Toutes les soifs viennent boire à ton onde,
 Tout ce qui pleure et se dérobe au jour,
 Toutes les faims et tous les maux du monde.

Moi seul je veille et ne vois dans ce monde
 Que ma douleur qui n'ait point de séjour
 Où s'abriter sur ta rive profonde
 Et s'endormir sous tes yeux loin du jour ;
 Je vais toujours cherchant au bord de l'onde
 Le sang du beau pied blessé de l'amour.

La mer est sombre où tu naquis, amour,
 Pleine des pleurs et des sanglots du monde ;
 On ne voit plus le gouffre où naît le jour
 Luire et frémir sous ta lueur profonde ;
 Mais dans les coeurs d'homme où tu fais séjour
 La couleur monte et baisse comme une onde.

Envoi

Fille de l'onde et mère de l'amour,
 Du haut séjour plein de ta paix profonde
 Sur ce bas monde épands un peu de jour.⁵³³

Le poème, à la manière des sestines médiévales, se construit sur l'exploration d'un vocabulaire limité, élaboré autour de nombreuses répétitions qui permettent une variation du sens. Le schéma des rimes se construit sur l'alternance de cinq mots (« onde », « amour », « monde », « séjour », « profonde », « jour »), réorganisés différemment au fil des strophes. La limitation des éléments lexicaux crée l'effet saisissant d'une duplication à la lecture. La forme de la sestina donne à Swinburne l'occasion d'explorer une technique littéraire de la tradition romane qui lui permet d'explorer en français les mêmes motifs qu'il met en œuvre dans sa poésie anglaise, un travail autour de l'altération et de la recomposition d'éléments limités.

⁵³³ Lettre à Stéphane Mallarmé, datée du 30 juillet 1876.

Le repli final de la sestina est l'étape préliminaire à une transsubstantiation de la forme poétique. La *tornada*, le repli final, fait à la fois office de récapitulation et de régénération poétique. Cette dynamique engendre la création d'une économie textuelle focalisée sur l'idée d'un *recyclage* littéral. Encore une fois, Swinburne met en place un système autopoïétique, dans lequel chaque élément est constitutif du mouvement général du texte, au sein duquel le mouvement de (re)pli constitue ce mouvement si caractéristique de la poésie swinburnienne, qu'il explorera tant de fois avec le *roundel*.

À l'instar du *roundel*, le concept poétique du pli transcrit un mouvement de retour au point de départ. Un pli peut être représenté par deux segments qui partent du même points, et qui peuvent être juxtaposés, jusqu'à ce qu'ils se recouvrent complètement et n'apparaissent que comme un seul segment. La création du pli s'assortit à un mouvement de disparition partiel, qui constitue l'articulation. Comme le *roundel* est conçu à l'image d'une forme sphérique parfaite, le pli devient la représentation poétique d'une forme de continuité.

Ici, comme nous l'avons vu à maintes reprises au cours de notre étude, le pli autopoïétique coïncide avec la création d'un paradigme duplice de dégénération et de régénération. Le mouvement et l'action de la pliure permettent de décomposer le mouvement du texte pour le recomposer à l'envi, sous la forme d'un nouvel avatar de lui-même. La figuration se construit alors sur un agencement des éléments présents dans l'inconscient du texte, en marge de la trame narrative du poème. Cette *prolifération à la marge* est sans doute l'un des aspects les plus intéressants de l'œuvre de Swinburne, et à ce jour un des moins étudiés. Pour le formuler dans des termes derridéens, ce travail donne à voire une *limitrophie proliférante*, une limitrophie qui matérialise ce que Swinburne appelle les « salt-white edges of thin sea », le rebord fugace d'une étendue en mutation, pour reprendre la formulation utilisée par le poète dans « At Eleusis ». La marginalité devient le centre du projet poétique, comme les marges

d'un livre sont simultanément ce qui est le plus proche de la bordure extérieure, et ce qui est le plus proche de la pliure centrale.

Incarné par l'image et l'usage du pli poétique, le mouvement d'*auto-affection* fait des formes qui l'explorent celles du renouveau par excellence. Le *roundel* swinburnien apparaît ainsi comme l'emblème de cette dynamique poétique.

III.c.iii Le roundel, circularité et recyclage.

Le *roundel* offre une synthèse intéressante de cette fertile articulation entre ordre et désordre, et la mise en œuvre novatrice d'une circularité poétique. Conscient de cette tension inhérente au texte blakien qu'il admire, Swinburne va mettre en œuvre tout au long de sa carrière une exploration de l'articulation d'une décomposition extrême et d'un travail formel rigoureux.

Un des exemples les plus aboutis de cette recherche formelle se retrouve sans doute dans le travail effectué par Swinburne pendant la seconde moitié de sa carrière autour de la forme du *roundel*, qu'il invente et affine en se fondant sur le rondeau français de la fin du Moyen-Âge, particulièrement populaire entre le treizième et le quinzième siècle. La forme française traditionnelle comporte treize vers, et se compose de trois strophes isométriques, construites autour de deux rimes qui s'entrelacent, et qui instaurent une répétition obligatoire des termes (souvent des éléments déjà présents dans le titre). L'effet créé est celui d'un poème qui se replie et se déplie sur lui-même, et reconstruit le sens en jouant sur les multiples acceptions possibles d'un terme donné. En raison du nombre limité de mots imposé par la forme, le

rondeau est une forme virtuose qui se constitue autour d'une économie poétique et lexicale extrême.

Le « rondeau nouveau » du quinzième siècle, stabilisé et popularisé par Clément Marot, a contribué à la popularisation et à la postérité de la forme. Dans cette forme remaniée, les deuxième et troisième strophes sont enrichies par une reprise appelée *rentrement* (qui rappelle le repli présent dans la sestina médiévale), qui est constitué par le premier mot ou le premier hémistiche du premier vers du poème. On peut citer comme exemple « Dedans Paris, ville jolie » de Marot :

Dedans Paris, ville jolie,
Un jour, passant mélancolie,
Je pris alliance nouvelle
À la plus gaie damoiselle
Qui soit d'ici en Italie.

D'honnêteté elle est saisie,
Et crois, selon ma fantaisie
Qu'il n'en est guère de plus belle
Dedans Paris.

Je ne vous la nommerai mie,
Sinon que c'est ma grand amie;
Car l'alliance se fit telle
Par un doux baiser que j'eus d'elle,
Sans penser aucune infamie
Dedans Paris.⁵³⁴

Associés initialement à la musique et au chant, les rondeaux sont souvent légers et comiques, voire badins, et sont rejetés par la Pléiade au XVIIème siècle. Après lors, sa popularité réduit et la forme disparaît presque totalement. La forme connaît un regain de popularité aux dix-neuvième siècle grâce aux Romantiques français — on pense entre autres à Alfred de Musset

⁵³⁴ Marot, Clément, *Œuvres Complètes*, Volume II, Paris : Alphonse Lemerre, 1873, p.149.

et son « Fut-il jamais douceur de cœur pareille », ou à Baudelaire, qui utilise une forme dérivée du rondeau redoublé dans « Réversibilité - Le Balcon ».

En 1883, Swinburne publie *A Century of Roundels*, recueil où il compile cent de ses *roundels*, une variation structurale du rondeau français transposée à la prosodie anglaise. La structure du recueil souligne l'aspect circulaire et l'idée d'un retour suggérée par la forme poétique elle-même. La version swinburnienne conserve l'économie poétique présente dans la forme initiale, et se compose de neuf vers, chacun comportant le même nombre de syllabes. Il maintient la double rime enchevêtrée de la forme originale. La structure est la suivante : abaB bab abaB, où B est le refrain, issu du premier hémistiche du vers d'ouverture et reprenant la seconde rime⁵³⁵. D'un point de vue rythmique, le refrain comporte un ou deux accents, les autres vers 4 ou 5 (le schéma rythmique restant toutefois homogène dans un poème donné).

Le recueil est dédié à Christina Rossetti, qui commencera elle-même à travailler et à populariser cette forme, comme le montre nombreux de ses poèmes, comme « Wife to Husband », « A Life's Parallels », « Today for me », et le grand « A Better Resurrection⁵³⁶ », un des poèmes les plus emblématiques de son travail prosodique.

Le recueil s'ouvre sur « The Roundel », poème-manifeste où Swinburne met en œuvre sa forme en expliquant les rouages :

A roundel is wrought as a ring or a starbright sphere,
With craft of delight and with cunning of sound unsought,
That the heart of the hearer may smile if to pleasure his ear
A roundel is wrought.

Its jewel of music is carven of all or of aught -
Love, laughter, or mourning - remembrance of rapture or fear -
That fancy may fashion to hang in the ear of thought.

⁵³⁵ Grellet, Françoise, *A Handbook of Literary Terms, Introduction au vocabulaire littéraire anglais*, Paris : Hachette, Collection Hachette Supérieur, 1996, p. 240.

⁵³⁶ Rossetti, Christina, *The Complete Poems*, Londres : Penguin Books, 2001.

As a bird's quick song runs round, and the hearts in us hear
 Pause answer to pause, and again the same strain caught,
 So moves the device whence, round as a pearl or tear,
 A roundel is wrought.⁵³⁷

Le poète met en avant la circularité de la forme, qui rappelle les proportions parfaites d'une sphère (« starbright sphere », l.1) ou d'un anneau (« ring », l.1). Le lexique utilisé par Swinburne tout au début du poème accentue l'idée d'un objet poétique qui se conçoit en tant qu'artefact, semblable à un joyau (« jewel »). Il approfondit l'image en mettant l'accent sur le travail de façonnement fourni par l'artiste/artisan, autrement absent du texte (« carven », « fashion »). Fidèle à la forme médiévale, le *roundel* se construit sur un mouvement de repli total du poème sur lui-même, et Swinburne l'élabore comme la forme absolue de la constriction poétique, modalité qu'il a déjà explorée avec les formes médiévales que nous avons mentionnées plus haut. Jerome McGann écrit en 1972 qu'une forme si fixe permet à Swinburne d'improviser et d'expérimenter à d'autres niveaux de la composition du poème.

if you don't have to depend on your own improvisations for the fundamental sound structure but can look to a form which possesses an anterior and objective existence, all the practical music of the verse will take its character from the given 'unsought' rhyming pattern.⁵³⁸

La grande rigueur de la forme se comprend ainsi comme une force libératrice. L'utilisation du terme « unsought » par le poète, et sa reprise par McGann, sont révélatrices. Selon le raisonnement de Swinburne, l'affleurement d'une dimension cryptique, qui apparaîtrait en filigrane à la façon d'une écriture automatique, est précisément rendu possible par le caractère automatique de la forme utilisée. Ainsi que l'explique Yopie Prins en l'an 2000 :

⁵³⁷ Swinburne, *A Century of Roundels*, Londres : Chatto & Windus, 1883, p.63.

⁵³⁸ McGann, Jerome J., *Swinburne: An Experiment in Criticism*, op. cit., p.44-45.

The Victorian increasingly conceptualized meter as a formal grid or pattern of spacing, created by the alternation of quantifiable units. Their interest in quantification has the effect of detaching poetic voice from spoken utterance, and marks— literally, in the making of the metrical marks— a graphic distinction between meter and rhythm.⁵³⁹

L'idée d'espacement (« spacing ») formulée par Prins est particulièrement pertinente dans le cadre de notre étude, et fait directement écho à « The Roundel », où Swinburne mentionne une dynamique d'alternance de silences qui résonnent : « Pause answer after pause » (l.9). Le *roundel* se conçoit comme la construction d'un espace pluridimensionnel, tant positif que négatif, où les *béances* sont constitutives de l'harmonie générale du poème. Avec ces blancs, ces moments de silence, le poème apparaît comme se composeant autour d'une apparente dissolution, comparable à la mise en présence d'une absence. La tension entre composition et décomposition est ainsi mise en exergue par une forme qui se manifeste de façon organique, respiratoire, dans un double mouvement d'intégration et de désintégration. Le *roundel* donne l'exemple brillant de cette philosophie du retour explorée par Swinburne, et met en place une extrême économie textuelle et lexicale qui permet ce recyclage. Le *roundel*, cette sphère parfaite, incarne l'art poétique orbital mis en œuvre par la prosodie pour servir le projet mythopoétique de Swinburne. On pense ici à une remarque de Vincent Vivès au sujet de la poésie de Georges Bataille :

La souveraineté qui serait le désordre et la dissolution de la conscience ne peut être envisagée que dans une connaturalité avec la conscience, même si terme à terme elles semblent toutes deux s'opposer : c'est le rôle dévolu à la poésie que de maintenir en présence ces deux opposés.⁵⁴⁰

⁵³⁹ Prins, Yopie, op. cit., p.90.

⁵⁴⁰ Vivès, Vincent, op. cit., §29.

La forme du *roundel* met en pratique une tension toute similaire, avec la mise en présence au texte d'une prise de conscience d'un mouvement général de « désordre et [de] dissolution », que la forme vient sublimer plus qu'elle ne chercherait véritablement à le contenir. La constriction du *roundel* apparaît ainsi comme l'articulation de cette *connaturalité*, un exemple de contrôle extrême qui met en exergue le chaos. Il s'agit ici d'un mouvement semblable à ce que Swinburne décrit dans son *Critical Essay* de Blake, une « oppressed by the mystery of material existence⁵⁴¹ ».

Rendue opérationnelle par la forme, cette dynamique est explorée à une plus grande échelle dans l'organisation du recueil lui-même. Ainsi, apparaît au centre de celui-ci une séquence intéressante de deux poèmes, qui apparaît comme la culmination de sa structure, et qui s'élabore autour d'une réorganisation de la logique dichotomique qui oppose vie, de mort et de naissance. On assiste ainsi à la séquence de deux poèmes intitulés « Death and Birth » et « Birth and Death », aux pages 45 et 46 du recueil. Commençons par examiner le premier :

DEATH AND BIRTH

Death and birth should dwell not near together:
Wealth keeps house not, even for shame, with dearth:
Fate doth ill to link in one brief tether
Death and birth.

Harsh the yoke that binds them, strange the girth
Seems that girds them each with each: yet whether
Death be best, who knows, or life on earth?

Ill the rose-red and the sable feather
Blend in one crown's plume, as grief with mirth:
Ill met still are warm and wintry weather,
Death and birth.⁵⁴²

⁵⁴¹ *Critical Essay*, op. cit., 18.

⁵⁴² *A Century of Roundels*, op. cit., p.45.

Ce *roundel* se construit autour d'une opposition classique entre vie et mort, que le poète décrit comme *a priori* antithétiques au premier vers : « Death and birth should dwell not near together ». L'articulation de la deuxième strophe remet toute fois en question l'aspect intrinsèquement négatif de la mort : « Yet wether / Death be best, who knows, or life on earth ? » (1.6-7). Pour reprendre l'idée hégélienne d'*Aufhebung* et le motif de la *connaturalité* présent chez Bataille, le poème met en œuvre une subsumption des concepts de vie et de mort, compris comme les deux surfaces d'un même objet qui sont mises en regard, s'articulent et se juxtaposent autour du *pli* poétique, moment emblématique d'une jonction et d'une superposition conciliatrices. Remarquons l'utilisation du terme « dearth » au second vers, qui active dans la matière du texte cette subsumption entre les deux termes du titre « dearth » est l'*entre-deux* mutant, la fusion productive de « birth » et « death ». L'articulation des poèmes « Death and Birth » et « Birth and Death » fonctionne également comme un pli qui, au centre du recueil, en articule les deux moitiés. L'opposition entre vie et mort est ainsi immédiatement subvertie dans « Birth and Death » :

BIRTH AND DEATH

Birth and death, twin-sister and twin-brother,
 Night and day, on all things that draw breath,
 Reign, while time keeps friends with one another
 Birth and death.

Each brow-bound with flowers diverse of wreath,
 Heaven they hail as father, earth as mother,
 Faithful found above them and beneath.

Smiles may lighten tears, and tears may smother
 Smiles, for all that joy or sorrow saith:
 Joy nor sorrow knows not from each other
 Birth and death.⁵⁴³

⁵⁴³ *A Century of Roundels*, op. cit., p.46.

Le poème se figure comme une duplication, ou plutôt un dédoublement, de celui qui le précède. Il reprend la même économie poétique et répète de nombreux éléments lexicaux présents dans le premier : la répétition des rimes en *-ther (/ðə/)*, et la circularité des rimes reprend les motifs présents dans le poème précédent. Si dans le premier, c'est « birth » qui est dupliqué aux rimes 2, 5, 7 et 9, il en va de même avec « death » dans le second. La répétition des termes permet à Swinburne des développements et altérations radicales autour du sens de ces termes. Ils sont manipulés à l'extrême jusqu'à la déformation totale, qui engendre leur fusion finale par le biais de « dearth ».

Cette séquence est suivie par un troisième poème qui approfondit la subsomption entre vie et mort, et permet à Swinburne d'introduire un thème qui deviendra récurrent dans œuvres tardives : les nouveaux-nés et les enfants en bas âge. Cet aspect demeure à ce jour un des aspects les plus moins étudiés de l'œuvre swinburnienne. Examinons ainsi « Benediction » pour tenter de mettre à jour la dynamique qui sous-tend *A Century of Roundels* :

BENEDICTION

Blest in death and life beyond man's guessing
 Little children live and die, possess
 Still of grace that keeps them past expressing
 Blest.

Each least chirp that rings from every nest,
 Each least touch of flower-soft fingers pressing
 Aught that yearns and trembles to be prest,

Each least glance, gives gifts of grace, redressing
 Grief's worst wrongs: each mother's nurturing breast
 Feeds a flower of bliss, beyond all blessing
 Blest.

Le poème s'ouvre sur la tournure « Blest in death and life », qui active le succès de l'entreprise de subsomption mise en œuvre au cours des deux poèmes précédents. Si vie et

mort étaient *a priori* inconciliables au début de « Death and Birth », elles se manifestent ici comme les deux éléments de la même bénédiction. En articulant ainsi ces trois poèmes, Swinburne suggère rhétoriquement que la vie apparaît également *après* la mort, comme un avatar de celle-ci plutôt qu'une dimension antithétique.

Si l'on revient à l'intertexte blakien, le travail mis en œuvre dans *A Century of Roundels* se comprend mieux à la lumière des textes prophétiques qui constituent les *Songs of Innocence*, dans lesquels Swinburne voit une complexité particulière même dans les poèmes à l'apparence les plus simples :

What was written for children can hardly offend men, and the obscurities and audacities of the prophet would here have been clearly out of place. It is indeed some relief to a neophyte serving in the outer courts of such an intricate and cloudy temple, to come upon this little side-chapel set about with the simplest wreaths and smelling of the fields rather than incense, where all the singing is done by clear children's voices to the briefest and least complex tunes. Not at first without a sense of release does the human mind get quit for a little of the clouds of Urizen, the fires of Orc, and all the Titanic apparatus of prophecy.⁵⁴⁴

Ces poèmes à l'apparence plus enfantine, au sens propre du terme, font ainsi partie de la même dynamique d'exploration d'une dynamique souterraine, qui apparaît, comme dans l'économie poétique du *roundel*, en filigrane sous la surface rigoureusement maîtrisée de la forme. Le décalage engendré par le contraste entre la forme et le fond que Swinburne perçoit chez Blake se retrouve ainsi décliné dans *A Century of Roundels*.

Un autre exemple de cette subsomption achevée se retrouve avec l'exploration du motif de la naissance et de l'accouchement, sur lequel Swinburne se penche dans sa critique de Blake. Il analyse ainsi la gravure *What is man!*, qui donne à voir une énorme chenille sur une feuille,

⁵⁴⁴ *Critical Essay*, op. cit., p.114.

au-dessus d'un nouveau-né posé sur une autre feuille, et positionné dans un couffin dont les bourrelets de la forme reprennent celle de la chenille :

The curled and clinging caterpillar, emblem of motherhood, adheres and impends over it, as the lapping leaves of flesh unclose and release the human fruit of corporeal generation. With mysterious travail and anguish of mysterious division, the child is born as a thing out of sleep ; the original perfect manhood being cast in effect into a heavy slumber, and the female or reflective element called into creation.⁵⁴⁵

Cette description rappelle la description par Swinburne de la structure circulaire du *roundel*, « curled and clinging ». La forme de la chenille apparaît ici comme l'emblème d'une régénération qui apparaît *a priori* comme une forme opaque et mystérieuse (« mysterious travail », « mysterious division »). Dans un mouvement semblable à l'émergence de la figure du nouveau-né succédant à la mort dans la structure de *A Century of Roundels*, le bambin semble naître d'un « lourd sommeil » (« heavy slumber »), et la maternité incarnée par la chenille fonctionne comme un « élément réflexif » (« reflective element ») qui permet et engendre la création. La *génération* (« human generation ») est littéralement rendue possible par la *division* de la chenille. La création ne peut se faire qu'au prix de cette destruction, la subsomption de ce *pli* absolu qui contient en lui et travaille souterrainement à sa propre refonte.

Il est intéressant de remarquer ici que la chenille occupe une place centrale dans l'économie poétique du recueil, et apparaît, sublimée, dans le dernier poème du recueil. Mise en abyme métatextuelle, le centième *roundel* s'intitule « Envoi », une référence directe à la dernière strophe du *roundel* inventé par Swinburne. Ce titre donne au recueil dans son entièreté l'apparence d'un *hyperpoème*, qui met en œuvre sa propre structure à échelle macroscopique.

⁵⁴⁵ *Critical Essay*, op. cit., p.19.

ENVOI

Fly, white butterflies, out to sea,
 Frail pale wings for the winds to try,
 Small white wings that we scarce can see
 Fly.

Here and there may a chance-caught eye
 Note in a score of you twain or three
 Brighter or darker of tinge or dye.

Some fly light as a laugh of glee,
 Some fly soft as a low long sigh:
 All to the haven where each would be
 Fly.

La chenille devient papillon à la fin du recueil, fruit d'une renaissance qui s'articule après la disparition de l'objet sous la forme qu'il avait auparavant. La chenille métaphorique qui se recourbe et enserre le texte de ses circonvolutions finit par disparaître pour permettre la naissance du papillon, forme subsumée de cette première. De façon semblable, le recueil des *roundels* aux circonvolutions semblables à celles de la chenille de Blake, finit sur une transfiguration poétique, la fin de l'orbite poétique auquel la forme tendait dès le départ.

Le *roundel*, emblème et un des avatars les plus aboutis de l'art poétique de Swinburne, se construit autour de la redistribution d'une charpie qui porte en elle les éléments de sa propre régénération. Le déchet devient compost. Swinburne prend le dangereux surplus de matérialité, le bourrelet, la ruine, et y enseme une poésie nouvelle. Le décomposé se recompose, et le poète œuvre en secret à recycler les débris de la littérature dont il se nourrit et qu'il transforme, tant termites que papillon.

Conclusion

Pass, O poet, retransfigured! God, the psychometric rhapsode,
 Fills with fiery rhythms the silence, stings the dark with stars that blink;
 All eternities hang round him like an old man's clothes collapsèd,
 While he makes his mundane music—AND HE WILL NOT STOP, I THINK.

— « The poet and the Woodlouse », 1.49-52.

a. The poet *as* the woodlouse.

Le cloporte silencieux de l'*Heptalogie* travaille dans l'ombre des boiseries à la liquidation totale de son univers somatique. Il se nourrit des vermoulores et gonfle à mesure qu'il s'en repaît. Recourbé sur lui-même, il devient sphère parfaite, seul élément d'harmonie contenue dans le chaos des ruines qu'il a lui-même engendrées. Le poète est pareil au cloporte. Il se nourrit de la matière en décomposition, de la pourriture et de la charpie qui l'entoure pour les recomposer en *mundane music*, musique du monde à la matérialité terriblement terrestre. Dans la pénombre des replis, le poète comme le cloporte agit à rebours de la lumière, refusant la clarification et la transparence référentielle, leur préférant l'opacité impénétrable du mystère. Comme le cloporte qui s'attaque aux poutres d'une charpente jusqu'à menacer la structure du bâtiment, Swinburne fragilise l'édifice poétique en le liquidant de l'intérieur. Il décompose, dissout et digère les éléments du poème jusqu'à les défigurer complètement. Son art devient *dé-figuratif*.

À l'inverse du crustacé toutefois, le poète n'œuvre pas qu'à sa seule satiété. Dépourvu de carapace, il finit lui-même par se décomposer dans l'univers qu'il liquide, jusqu'à ce que sa voix finisse par s'y diluer. Il se nourrit de ce qui l'entoure de façon à le recycler. Chez Swinburne, les éléments poétiques sont redistribués, ré-agencés, répétés et altérés à l'envi. Il met en pratique le concept de *décomposition* wagnérienne, en élaborant entre compression et déflation une structure respiratoire, qui permet aux éléments microscopiques et macroscopiques de s'articuler de façon dynamique.

L'étude d'un Swinburne « français » s'est avérée révélatrice de nombreux points de jonction fertiles entre le Britannique et ses contemporains continentaux. Marginal par rapport au canon victorien à l'époque comme il l'est encore aujourd'hui, une approche de son travail à la lumière de son riche intertexte français semble essentielle. Notre étude a tenté d'explorer des aspects moins fréquemment étudiés de l'œuvre du poète, surtout les poèmes plus tardifs, qui portent en eux les fruits d'un travail poétique et philosophique que Swinburne a élaboré tout au long de sa carrière.

Plus qu'un cliché décadent, la *décomposition*, dans tous ses avatars et toutes les acceptions du terme, s'est révélée être un des pivots du projet poétique swinburnien, qui donne un contrepoint intéressant si on le compare à la tendance générale des auteurs décadents de l'époque. Les modalités de la décomposition dans son œuvre s'éloignent de l'usage symboliste et décadent, et surprennent par la productivité de leur exploration. La *décomposition* en tant que principe actif est ainsi un aspect résolument novateur de l'œuvre swinburnienne.

Plusieurs décennies avant la publication 1922 de *The Waste Land* par T. S. Eliot, Swinburne explore déjà un tel panorama de ruine poétique. À travers la parodie, la réécriture, la forgerie, et les nombreuses inventions formelles, Swinburne n'a de cesse de questionner son intertexte

et ses prédécesseurs. Cloporte silencieux, il œuvre déjà à la recomposition, à une reconfiguration générale de l'art poétique que les modernistes stabiliseront.

b. Élargissements, ouvertures.

En 2018, l'œuvre de Swinburne demeure encore largement une *terra incognita* pour la recherche francophone. Ce travail a essayé de fournir des clefs qui puissent permettre d'ouvrir la voie à d'autres projets autour du corpus swinburnien. Malgré sa position centrale dans l'établissement et la stabilisation du canon de l'esthétique *fin-de-siècle* au Royaume-Uni comme en France, Swinburne est souvent mis à l'index des études généralistes sur le sujet, et il pâtit encore d'une certaine mauvaise réputation héritée du *New Criticism*, alors que ses écrits ont imprégné l'esprit de tant de poètes modernistes, parmi lesquels Wallace Stevens et H. D. (Hilda Doolittle), qui revendiquaient leur héritage swinburnien.

Au cours de notre étude, Swinburne se révèle finalement être autant un auteur français qu'un auteur anglais, et il serait porteur d'étudier ses textes en tant que tel. Maillon central du mouvement de circulation des idées entre la France et l'Angleterre dans les années 1860 et 1870, ses travaux poétiques et critiques ont établi des connexions encore largement inexplorées entre les deux pays.

Si les spécialistes swinburniens anglophones des années 1970 et 1980 ont hésité à étudier les travaux du poète à la lumière du post-structuralisme, une telle articulation apparaît pourtant comme extrêmement féconde. À travers notre étude, nous avons tenté de montrer que d'un point de vue lexical et conceptuel, la pensée française de la fin du vingtième siècle manifeste un lien troublant avec Swinburne, par le biais de Mallarmé. À ce jour, de nombreux

approfondissements restent à échafauder, afin d'explorer tous les enjeux de cette intertextualité.

Afin de s'aventurer dans cette *terra (quasi) incognita*, et de continuer de reconquérir un « Swinburne français », il serait pertinent d'élaborer un recueil critique des textes qu'il a conçus et rédigés en français, et qui recouvrirait à la fois sa correspondance, ses brouillons et ses poèmes achevés.

Une autre piste de recherche intéressante consisterait à explorer les connexions entre le fonds Ashburnham, propriété de la famille de Swinburne de son vivant. Ce fonds, acquis par le grand-père de Swinburne, était constitué de milliers de manuscrits et d'ouvrages français et italiens, datant du XIII^{ème} au XVII^{ème} siècle. Cette collection, compilée de manière illicite en France entre la fin du XVIII^{ème} et le début du XIX^{ème} siècle, est aujourd'hui partagée essentiellement entre la Bibliothèque Nationale de France et la British Library. Il serait fertile d'explorer de quelle façon ce fonds a donné à Swinburne des modèles littéraires à suivre, des inspirations thématiques ou formelles, voire la source de ses fameuses forgeries (telles que l'épigraphe de « The Leper », qui demeure à ce jour un mystère).

Sur le plan international, l'avenir de la recherche swinburnienne semble se trouver en France, et les ponts à lancer entre le Britannique et les auteurs et les penseurs français semblent encore innombrables.

« Je m'enfoncé dans des systèmes qui mènent à tout — oui (...) absolument à tout. »

- A.C. Swinburne.

Bibliographie

Sources primaires : Swinburne

- Swinburne, Algernon Charles, *A Century of Roundels*, Londres : Chatto & Windus, 1883.
- , *Major Poems* (introduction de Jerome J. McGann, New Haven : Yale University Press, 2004.
- , *The Swinburne Letters*, éd. Cecil Y. Lang (6 vols), New Haven : Yale University Press, 1960.
- , *Notes on Poems and Reviews*, Londres : J. C. Hotten, 1866.
- , *The Poems of Algernon Charles Swinburne*, 6 volumes, London : Chatto & Windus, 1904.
- , *Swinburne Replies*, éd. Clyde K. Hyder, Syracuse : Syracuse University Press, 1966.
- , « Baudelaire. Les Fleurs du mal », In *The Spectator*. N°1784, 6 Septembre 1862, p. 998-1000.
- , *William Blake, a Critical Essay*, Londres : J. C. Hotten, 1868.
- , *The Delphi Complete Works of Algernon Charles Swinburne (Illustrated)*, Hastings : Delphi Classics, 2013.

Autres sources primaires

- Baudelaire, Charles, *Le Spleen de Paris*, Paris : Candide et Cyrano, 1869.
- , *Œuvres Posthumes*, Paris : Mercure de France, 1908.
- Blake, William, *Songs of Innocence and of Experience*, Londres : Palgrave Macmillan, 2013.
- Carroll, Lewis, *The Humorous Verse of Lewis Carroll*, New York : Dover, 1960.
- Eliot, George, *The Mill on the Floss*, Harmondsworth : Penguin, 2003.
- Flaubert, Gustave, *Bouvard et Pécuchet* (éd. par Stéphanie Dord-Crouslé), Paris : Flammarion, « Garnier-Flammarion », 2011.

Gautier, Théophile, préface aux *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, 1868.

Huysmans, Joris-Karl, *À Rebours*, Paris : Folio, Gallimard, 1977.

Mallarmé, Stéphane, *Collected Poems and Other Verse*, Oxford : Oxford World's Classics, 2007.

Marot, Clément, *Œuvres Complètes*, Volume II, Paris : Alphonse Lemerre, 1873;

Milton, John, *The Complete Poetry and Essential Prose of John Milton*, éd. par William Kerrigan, John Peter Rumrich et Stephen M. Fallon, New York : Modern Library, 2007.

Rossetti, Christina, *The Complete Poems*, Londres : Penguin Books, 2001.

Shakespeare, William, *Hamlet*, Oxford : Oxford World's Classics, 1998.

Wagner, Richard, *Quatre poèmes d'opéra précédés d'une lettre sur la musique à M. Frédéric Villot*, (nouvelle édition), Paris : Mercure de France, 1941.

Ouvrages généraux sur Swinburne

Eliot, Thomas Stearns, « Swinburne as poet », in *The Sacred Wood*, Londres : Methuen, 1921 (réédition de 1964).

Gosse, Edmund, *The Life of Algernon Charles Swinburne*, Londres : Macmillan, 1917.

Harrison, Antony H., *Swinburne's Medievalism: A Study in Victorian Love Poetry*, Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1988.

Henderson, Philip, *Swinburne: The Portrait of a Poet*, Londres : Routledge, 1974.

Hyder, Clyde K., *Swinburne as Critic*, Londres, Boston : The Routledge Critics Series, 1972.

—, éd., *Swinburne: The Critical Heritage*, Londres : Routledge & Kegan Paul, 1970.

Ingham, Althea, *Algernon Charles Swinburne : The Causes and Effects of his Sapphic Possession*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Birmingham en octobre 2010.

Lafourcade, Georges, *La Jeunesse de Swinburne*, Oxford : Oxford University Press, 1928.

Levin, Yisrael, éd., *A.C. Swinburne and the Singing Word: New Perspectives on the Mature Work*, Farnham : Ashgate, 2010.

- Levin, Yisrael, *Swinburne's Apollo: Myth, Faith, and Victorian Spirituality*, Farnham : Ashgate, 2013.
- Louis, Margot K., *Swinburne and his Gods*, Montréal : McGill-Queen's University Press, 1990.
- Lyons, Sarah Glendon, *Algernon Swinburne and Walter Pater: Victorian Aestheticism, Doubt and Secularisation*, Londres : Routledge, 2015.
- Maxwell, Catherine, Evangelista, Stefano, éd(s), *Algernon Charles Swinburne: Unofficial Laureate*, Manchester et New York : Manchester University Press, 2013.
- McGann, Jerome J, *Swinburne: An Experiment in Criticism*, Chicago : University of Chicago Press, 1972.
- Murfin, Ross C., *Swinburne, Hardy, Lawrence and the Burden of Belief*, Chicago : University of Chicago Press, 1978.
- Raymond, Meredith, *Swinburne's Poetics: Theory and Practice*, Ann Arbor : University of Michigan Press, 1970.
- Randel, Don Michael, *The Harvard Biographical Dictionary of Music*, Cambridge, London : The Belknap Press of University of Harvard Press, 1996.
- Riede, David G., *Swinburne: a Study in Romantic Mythmaking*, Charlottesville : University Press of Virginia, 1978.
- Rooksby, Rikky, Shrimpton, Nicholas, éd(s). *A Century of Swinburne. The Whole Music of Passion.*, Cambridge : Cambridge University Press, 1993.
- Rooksby, Rikky, A.C. *Swinburne: A Poet's Life*, Farnham : Ashgate, 1992.
- Rutland, William R., *Swinburne: A Nineteenth Century Hellene*, Oxford : Blackwell, 1931.
- Scarpa, Sébastien, éd., *Tombeau pour Swinburne*, Bruxelles : Aden, 2010.
- Scarpa Sébastien et Bonnacase, Denis, éd(s)., *Swinburne and France*, Paris : Michel Houdiard Editeur, 2012.
- Thomas, Donald, *Swinburne: The Poet in his World*, Londres : Weidenfeld & Nicolson, 1979.
- Walder, Anne, *Swinburne's Flowers of Evil: Baudelaire's Influence on Poems and Ballads, First Series*, Studia Anglistica Upsaliensia 25, Uppsala : Acta Universitatis Upsaliensis, 1976.

Ouvrages généraux

- Abrams, Meyer Howard, *The Correspondent Breeze*, New York : W. W. Norton, 1984.
- , *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford : Oxford University Press, 1958.
- Allen, Dennis W., *Sexuality in Victorian Fiction*, Norman : Univ. of Oklahoma Press, 1993.
- Ariès, Philippe, *L'Homme devant la mort*, tome II, Paris : Le Seuil, 1979.
- Baer, William, *Writing Metrical Poetry: Contemporary Lessons for Mastering Traditional Forms*, Chicago : Writer's Digest Books, 2006.
- Beer, John, *Romantic Influences: Contemporary – Victorian – Modern*, Londres : Palgrave MacMillan, 2016.
- Berman, Antoine, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris : Gallimard, 1984.
- Blain-Pinel, Marie, *La Mer, miroir d'infini, La métaphore marine dans la poésie romantique*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2003.
- Bourget, Paul, « Charles Baudelaire », in *Essais de psychologie contemporaine*, 1883 ; éd. déf., Paris : Plon, 1899.
- Bowra, Cecil. M., *The Romantic Imagination*, New York: Oxford University Press, 1961.
- Bradshaw, David; Potter, Rachel, éd., *Prudes on the Prowl: Fiction and Obscenity in England, 1850 to the Present Day*, Oxford : Oxford University Press, 2013.
- Brunel, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco : Éditions du Rocher, 2000.
- Caine, Thomas Hall, *Recollections of Dante Gabriel Rossetti*, Londres : Elliot Stock, 1882.
- Carol, Anne, Renaudet, Isabelle, éd., *La mort à l'œuvre. Usages et représentations du cadavre dans l'art*, Aix-en-Provence : Presses de l'Université de Provence, série « Corps & âmes », 2013.
- Clements, Patricia, *Baudelaire and the English Tradition*, Princeton : Princeton Legacy Library, 1985.
- Compagnon, Antoine, *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.
- Cronin, Ciaran, éd., *A Companion to Victorian Poetry*, Londres : Blackwell Publishing, 2007.
- Culler, Jonathan, *Theory of the Lyric*, New York : Harvard University Press, 2015.
- Degott, Bertrand, *Ballade n'est pas morte, étude sur la pratique de la ballade médiévale depuis 1850*, Besançon : Presses Universitaires de Franche-Comté, 1996,

Dijkstra, Bram, *Idols of Perversity*, New York : Oxford University Press, 1986.

Douglas-Fairhurst, Robert, *Victorian Afterlives: The Shaping of Influence in Nineteenth-century Literature*, Oxford : Oxford University Press, 2002.

Dowling, Linda C., *Language and Decadence in the Victorian Fin de Siècle*, Princeton : Princeton Legacy Library, 1986.

Downing, Lisa, *Desiring the Dead: Necrophilia and Nineteenth-Century French Literature*, Oxford : Legenda, 2003.

Drury, Annmarie, *Translation as Transformation in Victorian Poetry*, Cambridge : Cambridge University Press, 2015.

Eliot, T. S. *The Contemporary Reviews*, (éd. Jewel Spears Brooker), Cambridge : Cambridge University Press, 2004.

Fletcher, Ian, éd., *British Poetry and Prose 1870–1905*, Oxford : Oxford University Press, 1987.

Fogie, Marion Cole, *The Life of Elsie Fogerty, CBE*, London : Peter Davies, 1967.

Fox, Robin, *The Tribal Imagination: Civilization and the Savage Mind*, London : Harvard University Press, 2011.

Frye, Northop, *The Secular Scripture and Other Writings on Critical Theory, 1976-1991*, Toronto : University of Toronto Press, 2006.

Gautier, Théophile, *Charles Baudelaire*, Paris : Michel Lévy Frères, 1868.

Gautier, Théophile, *Les Grotesques*, Paris : Michel Lévy frères, 1853.

Godefroy, Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXème au XVème siècle*, Paris : F. Vieweg, 1902.

Gorer, Geoffrey, *Ni Pleurs, ni couronnes*, 1965, Paris : EPEL (traduction française), 1995.

Grellet, Françoise, *A Handbook of Literary Terms, Introduction au vocabulaire littéraire anglais*, Paris : Hachette, Collection Hachette Supérieur, 1996.

Guyaux, André, *Baudelaire : Un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal (1855-1905)*, Paris : PUPS, 2007.

Hammacher, Abraham Marie, *Phantoms of the Imagination: Fantasy in Art and Literature from Blake to Dali*, New York : H. N. Abrams, 1981,

- Harding, D. W., *Words into Rhythm: English Speech Rhythm in Verse and Prose* Cambridge : Cambridge University Press, 2010.
- Harrison, Antony H., *Victorian Poets and the Politics of Culture: Discourse and Ideology*, Charlottesville, London : University Press of Virginia, 1998.
- Haynes, Kenneth, *English Literature and Ancient Languages*, New York : Oxford University Press, 2003.
- Hensley, Nathan K., *Forms of Empire*, Oxford : Oxford University Press, 2016.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. London, New York : Methuen, 1985.
- Jenkyns, Richard, *Dignity and Decadence: Victorian Art and the Classical Inheritance*, Londres : Harper Collins, 1991.
- Kuduk Weiner, Stephanie, *Republican Politics and English Poetry, 1789-1874*, London : Palsgrave Macmillan, 2005.
- Lang, Cecil Y., *Pre-Raphaelites and their Circle*, Chicago : University of Chicago Press.
- Leys, Simon, *La Mer dans la littérature française, II, de Victor Hugo à Pierre Loti*, Paris : Plon, 2003.
- Lloyd, Rosemary, *The Cambridge Companion to Baudelaire*, Cambridge : Cambridge University Press, 2005.
- Mathews, Timothy, *Literature, Art and the Pursuit of Decay in Twentieth-Century France*, Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Maxwell, Catherine, *Scents and Sensibility: Perfume in Victorian Literary Culture*, Oxford : Oxford University Press, 2017.
- McCombie, Eizabeth, *Mallarmé and Debussy: Unheard Music, Unseen Text*, Oxford : Oxford University Press, 2003.
- Ormond, Leonée, *Framing the Painting: The Victorian "Picture Sonnet"*, consulté sur ucl.ac.uk, le 6 avril 2017.
- Ory, Pascal, *La Censure en France à l'ère démocratique, (1848-)*, Bruxelles : Complexe, 1997.
- Postma, Jelle, *Tennyson as Seen by his Parodists*, New York : Haskell House, 1966.
- Pound, *Literary Essays*, New York : New Directions, 1968.
- Prins, Yopie, *Victorian Sappho*, Princeton : Princeton University Press, 1999.

Sacks, Peter, *The English Elegy: Studies in the Genre*, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1985.

Saintsbury G., *A History of English Prosody*, Second Edition, Col. 3, Londres : Macmillan, 1923.

Sampson, George, *The Concise Cambridge History of English Literature*, Cambridge : Cambridge University Press, 1941.

Sobiecki, Sebastian, *The Sea and Middle English Literature*, Cambridge : Brewer, 2008.

Spears Brooker, Jewel, éd., *T. S. Eliot: The Contemporary Reviews*, Cambridge : Cambridge University Press, 2004.

Stanford, Derek, éd., *Pre-Raphaelite Writing: An Anthology*, Londres : Dent, 1973.

Symons, *William Blake*, New York : E. P. Dutton, 1907.

Tate, Allen, « Tension in Poetry », in *Essays of Four Decades*, Chicago : Swallow, 1968.

Warren, T. Herbert, *Essays of Poets and Poetry*, Toronto : Toronto University Press, 2007.

Vernant, Jean-Pierre et Vidal-Naquet, Pierre *Tragedy and Myth in Ancient Greece*, trans. Janet Lloyd, Bristol : Harvester Press, 1981.

Winkelvoss, Karine, *Rilke, la pensée des yeux*, Asnières : PIA, 2004.

Wearing, J.P., *The London Stage 1900-1909: A Calendar of Productions, Performers, and Personnel*, New York : Rowman and Littlefield, 2014.

Ouvrages philosophiques

Barthes, Roland, *Œuvres Complètes*, Paris : Seuil, 2002.

Bataille, Georges, *L'Expérience intérieure*, Paris : Gallimard, 1943.

Bataille, Georges, *Méthode de méditation*, Paris : Fontaine, 1947.

Bataille, Georges, *Œuvres Complètes*, Paris : NRF/Gallimard, 1973.

Bataille, Georges, *La religion surréaliste*, Paris : Gallimard, 1948.

Benjamin, Walter, *Illuminations*, traduction de Harry Zohn, New York : Harcourt, Brace and World, 1955.

—, « Zentralpark, Fragments sur Baudelaire », dans *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Trad. J. Lacoste, Paris : Payot, collection « Petite bibliothèque », 1996.

Bergson, Henri, *Matière et mémoire*, Paris : Presses Universitaires de France, 1896.

Bourget, Paul, *Essais de psychologie contemporaine*, première série, Paris : Lemerre, 1881.

Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, Paris : Presses Universitaires de France, 1968.

Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, Paris : Éditions de Minuit, 1967.

—, *La Dissémination*, Paris : Seuil, 1972.

—, *Éperons: Les Styles de Nietzsche*, Paris : Champs Essais, 2010.

—, *Glas*, Paris : Galilée, 1974

—, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris : Réunion des musées nationaux, 1990.

—, *Spectres de Marx*, Paris : Galilée, 1993.

Didi-Huberman, Georges, *L'Étoilement, Conversations avec Hantai*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1998.

Foucault, Michel, *Les anormaux (1974-1975)*, Paris : Le Seuil-Gallimard, 1999.

—, *L'Archéologie du Savoir*, Paris : Gallimard, 1969.

—, *L'Ordre du discours*, Paris : Gallimard, 1971.

Freud, Sigmund, *Œuvres complètes*, Paris : PUF, 1994.

Genette, Gérard, *Palimpsestes (La littérature au second degré)*, Paris: Seuil, 1982, collection « Poétique ».

Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris : Grasset, 1961.

Jankélévitch, Vladimir, *La Mort*, Paris : Flammarion, 1977.

—, *Le Je ne sais quoi et le presque rien*, Volume I, Paris : Publications de la Faculté des Lettres de Paris, 1957.

—, *Philosophie première. Introduction à une philosophie du « presque »*, Paris : PUF, 1986.

Kristeva, Julia, « Céline : ni comédien ni martyr », <http://www.kristeva.fr/celine-ni-comedien-ni-martyr.html>, consulté le 20/07/2017.

—, *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*, Paris : Seuil, 1980.

Nietzsche, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra* (traduction d'Henri Albert), Paris : Mercure de France, 1903.

—, *Le Gai savoir*, (traduction de Patrick Wotling), Paris : GF Flammarion, 2007.

Sartre, Jean-Paul, *Baudelaire* (1947), Paris : Folio-Essais, 1988.

—, *L'Être et le néant*, Paris : Gallimard, 1943.

Schweizer, Bernard, *Hating God*, Oxford : Oxford University Press, 2010.

Articles

Abensour, Liliane, « L'attraction vers l'illimité : sensation océanique, psychose et temporalité », in *Revue française de psychanalyse*, 2007/4 (Vol. 71), Paris : Presses Universitaires de France, p. 1061-1076.

Allen, Grant, « The Decay of Criticism », in *Fortnightly Review* N°37, 1882, p. 339-351.

Aquien, Pascal, « Du même à l'autre : la problématique du portrait chez Oscar Wilde », in *Sillages critiques*, 2, 2001, p. 125-138.

Avignon, Nathalie, « Orphée face aux Bacchantes », in *Littératures* 66, 2012, mis en ligne le 26 décembre 2013, consulté le 21 mars 2018.

Barr, Alan P., « The Irony of Swinburne's *Atalanta in Calydo* », in *Victorian Poetry*, Volume 51, Number 1, printemps 2013, Charleston : West Virginia University Press, p. 1-13.

Bennett, David, « Parody, postmodernism, and the politics of reading », in *Critical Quarterly*, vol. 27, N°4, December, 1985, Hoboken : Wiley-Blackwell, p. 27-43.

Bensimon, Paul, « Les groupes adjectivaux binaires antéposés », in M. Oustinoff, C. Raguët-Bouvard, éd., *Palimpsestes*, n°14 : « Contraintes syntaxiques et liberté stylistique : le déplacement des éléments dans la phrase », Paris : PSN, 2002.

Brennan, Thomas J., « Creating From Nothing: Swinburne and Baudelaire in 'Ave Atque Vale' », in *Victorian Poetry*, N°44, 2006.

Caruth, Cathy, « The Claims of the Dead: History, Haunted Property, and the Law », in *Critical Inquiry*, Chicago : The University of Chicago Press, Vol. 28, N°2, hiver 2002.

—, « "Unknown Causes": Poetic Effects », in *Diacritics*, Vol.17, N°4, Wordsworth and the Production of Poetry, hiver 1987.

Craske, Michael, *The Hounds of Spring*, article disponible sur verseandmusic.com, consulté le 23/04/2017.

Edmond, Rod, « "Without the Camp" : Leprosy and nineteenth-century writing », in *Victorian Literature and Culture*, Volume 29, N°2, septembre 2001, p. 507-518.

Filloux, Janine. « Nietzsche et le mal : du chaos à l'étoile dansante », in *Imaginaire & Inconscient*, vol. 19, N°1, 2007, p.69-83.

Fippinger, Andrew, « Intimations and imitations of immortality: Swinburne's "By the North Sea" and "Poeta Loquitur" », in *Victorian Poetry*, Volume 47, Number 4, hiver 2009, Morgantown : West Virginia University Press, p.675-690.

Fox Gill, Laura, « Melting bodies: The Dissolution of Bodily Boundaries in Milton and Swinburne », in *Victorian Network*, Volume 6, Number 1, été 2015.

Garland, Tony, « Brothers in paradox: Swinburne, Baudelaire, and the paradox of sin », in *Victorian Poetry*, 22 décembre 2009, p. 630-639.

Householder, F.W., « Parôdia », in *Classical Philology*, 39 (1944), Chicago : University of Chicago Press, p.1-9.

Kopp, Robert, « Nietzsche, Baudelaire, Wagner. À propos d'une définition de la décadence », in *Travaux de littérature*, publiés par l'ADIREL, vol. 1, Paris, Klincksieck, 1988.

Laufer, Laurie. « La « Belle mort » ou la mort du corps mort », *Figures de la psychanalyse*, vol. no 13, N°1, 2006, p. 143-156.

Le Rider, Jacques, « Nietzsche et Baudelaire », in *Littérature*, n°86, 1992. Littérature et philosophie. p. 91.

Levin, Yisrael, « The Terror of Divine Revelation and Apollo's Incorporation into Song: Swinburne's Apollonian Myth », in *Victorian Review*, vol. 34, automne 2008, Baltimore : John Hopkins University Press, p.103-129.

Louis, Margot K., « Guide to the Year's Work: Swinburne », in *Victorian Poetry*, automne 2006, Vol. 44, p. 375-380.

Lutz, Deborah, « The Dead Still Among Us: Victorian secular relics, hair jewelry and death culture », in *Victorian Literature and Culture*, n°39, 2011, p.127-142.

Matthews, Richard, « Heart's Love and Heart's Division: The Quest for Unity in Atalanta in Calydon », in *Victorian Poetry*, 9, 1-2, printemps-été 1971, p. 35-48.

McGann, Jerome, « Swinburne, Hertha and the voice of language », in *Victorian Literature and Culture* n°36, (Cambridge: Cambridge University Press,2008), 283–297, p.286.

McGann, Jerome J., « Swinburne's Radical Artifice; or, The Comedian as A. C. », in Johns Hopkins University Press, *MODERNISM / modernity*, 3/2004 (Vol.11, N°2), p. 205–218.

McGann, Jerome J., « Wagner, Baudelaire, Swinburne: Poetry in the Condition of Music », in *Victorian Poetry*, Volume 47, Number 4, Winter 2009, Morgantown : West Virginia University Press, p. 619-632.

McSweeney, Kerry, « Swinburne's Tennyson », in *Victorian Studies*, Vol. 22, N°1 (Automne 1978), pp. 5-28, Bloomington : Indiana University Press, p. 20-39.

Müller-Lauter, Wolfgang, « Décadence artistique et décadence physiologique : les dernières critiques de Nietzsche contre Richard Wagner », in *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, Paris : Presses Universitaires de France, 188, N°3, « Nietzsche » (juillet-septembre 1998), p. 275-292.

Noudelmann, François, « Sartre et la phénoménologie au buvard », in *Rue Descartes*, N° 35, 2002/1, Paris : PUF, p. 15-28.

Oustinoff, Michael, « La traduction, textualité à part entière », in *Palimpsestes*, Hors-série N°1, 2006, p. 37-51.

Pascolini-Campbell, « Problematic Genealogies: Algernon Swinburne, Dante Gabriel Rossetti and the Discovery of François Villon », in *Victorian Poetry*, Volume 52, N°4, Hiver 2014, p. 661-678.

Pease, Allison, « Questionable Figures: Swinburne's *Poems and Ballads* », in *Victorian Poetry*, Vol. 35, N°1 (Spring, 1997), p. 43-56.

Polten, Orla, « Swinburne's *Atalanta in Calydon*: prosody as sublimation in Victorian 'Greek' tragedy », in *Classical Receptions Journal*, Vol 0. Iss. 0 (2016) Oxford : Oxford University Press, p.1-19.

Porée, Marc, « Swinburne par lui-même, ou la preuve par l'absurde », in *Études anglaises* 2009/2, 62, p. 134-145.

Pound, Ezra, « I gather the limbs of Osiris », in *The New Age*, X. 7, 14 décembre 1912.

Ribeyrol, Charlotte, « Poetic Podophilia: Gautier, Baudelaire, Swinburne, and Classical Foot-Fetishism », in *Journal of Victorian Culture*, 2015.

Riede, David G., « Swinburne's "On The Cliffs": The Evolution of a Romantic Myth », in *Victorian Poetry*, Vol. 16, N°3, automne 1978, p. 189-203.

Roberts, Adam, « Hunting and Sacrifice in Swinburne's *Atalanta in Calydon* and *Erechtheus* », in *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 31, N°4, Nineteenth Century, p.112-129.

Rooksby, Rikky, « The Case of Commoner Swinburne », in *The Review of English Studies*, New Series, Vol. 41, N°164, novembre 1990, Oxford : Oxford University Press, p. 510-520.

—, « Swinburne Without Tears: A Guide to the Later Poetry », in *Victorian Poetry*, 26/4, décembre 1988, p.413–429.

de Rougemont Martine. « Le rire et la parodie. Freud ou Bergson ? », in *Dix-huitième Siècle*, N° 32, 2000, Paris : La Découverte, p. 51-66.

Rumsey, Lacy. « Swinburne et la variation rythmique », in *Études anglaises*, vol. 62, N°2, 2009, p. 186-204.

Scarpa, Sébastien, « Swinburne et critique de la raison poétique », in *Études anglaises*, vol. 62, N°2, 2009, p. 160-173.

Shapira, Yael, « Shakespeare, *The Castle of Otranto*, and the Problem of the Corpse on the Eighteenth-Century Stage », in *Eighteenth-Century Life*, Durham : Duke University Press, numéro 36, janvier 2012, p.1-29.

Stedman, E.C., « Some London Poets », in *Harper's Monthly Magazine*, N°64, mai 1882.

Vance, Adam, « Nietzsche lecteur de Baudelaire : fragments d'une esthétique de la décomposition », in *L'Année Baudelaire*, n° 4, 1998, p. 29-44.

Vatan, Florence, « Le vivant, l'informe et le dégoût : Baudelaire, Flaubert et l'art de la (dé)composition », in *Flaubert*, 13 | 2015, mis en ligne le 06 juin 2015, consulté le 03 mai 2017.

Vivès, Vincent, « Anarchipel — poésie et désordre philosophique », in *Littérature*, vol. 152, N°4, 2008, p. 47-64.

Wagner-Lawlor, Jennifer A., « “Yet Many of These Are Askew”: On Imitation, Originality, and Parody in Swinburne's Heptalogia », in *Victorian Literature and Culture*, Cambridge : Cambridge University Press, Volume 26, Issue 2 October 1998, p. 237-257.

Articles issus d'ouvrages collectifs

Albert, Nicole, « Réécriture d'une œuvre ou réécriture d'un mythe ? » in Montandon, Alain, éd., *Mythes de la décadence*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2001.

Baumgartner, Emmanuèle, « Le Testament de François Villon », Fiches de lecture d'Universalis, Encyclopaedia Universalis.

Besserman, Lawrence, « Job in Literature: Characters and Quotations », in Lawrence Boadt, éd., *The Book of Job : Why do the Innocents Suffer*, London : Lion, 1997.

Darlow, Mark, « La Parodie dans l'opéra et la notion de série musicale », in Menant, Sylvain éd., *Séries parodiques au siècle des Lumières*, Paris : Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2008, p. 178-192.

Freeman, Nick, « Gallows Nightingale: Swinburne's translations of Villon », in *Beyond Arthurian Romances: A Study of Victorian Medievalism*, in L.M Holloway, J.A. Palmgren éd., New York : Palgrave Macmillan, 2005, p.134-150.

Greenberg, Robert A., « Swinburne's Heptalogia Improved », in *Studies in Bibliography*, Charlottesville : Bibliographical Society of the University of Virginia, Vol. 22, 1969, p. 258-266.

Hutcheon, Linda, chapitre « Modern Parody and Bakhtin », in G.S. Morson; C. Emerson, éd., *Rethinking Bakhtin: Extensions and Challenges*, Evanston : Northwestern University Press, 1989, p.87-103.

Kleberg, Lars, « Parody and Double-Voiced Discourse: On the Language Philosophy of Mikhail Bakhtin », in: Göranson B., Florin M., éd., *Dialogue and Technology: Art and Knowledge*, Londres : Springer, 1990, p. 95-102.

Nicholls, Peter, « Modernism and the limits of lyric », in *The Lyric Poem*, ed. Marion Thain, Cambridge : Cambridge University Press, 2013.

Riede, David G., « Afterword », in *Swinburne and the Singing Word: New Perspectives on the Mature Work*, 2009, Farnham : Ashgate.

Actes de colloques

Blain-Pinel, Marie, « La métaphore marine chez Baudelaire ou la crise de la pensée analogique », in *Fabula / Les colloques, Le poème fait signe*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document384.php>. Consulté le 24/11/2015.

Grojnowski, Daniel , « L'Américanisme des *Fleurs du mal* », in André Guyaux, Bertrand Marchal eds., *Les Fleurs du mal : Actes du colloque de la Sorbonne, des 10 et 11 janvier 2003*, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, p.90.

Taylor, Jane, *Villon entre mythe et poésie: actes du colloque organisé les 15, 16 et 17 décembre 2006 à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris par Michael Freeman, Jean Dérens et Jean Dufournet*. ed. Jean Dufournet, Marcel Faure, Paris : Honoré Champion, 2011.

Index

A

Abrams, M. H. : *173, 191, 381.*
 Apollodore : *140.*
 Aquien, Pascal : *98, 114.*
 Arnold, Matthew : *126-127.*

B

Bakhtine, Mikhaïl : *46, 325-327.*
 Bantock, Granville : *160.*
 Barrett Browning, Elizabeth : *327, 340-347.*
 Barthes, Roland : *43, 97, 363-364.*
 Bataille, Georges : *47-48, 368-375.*
 Baudelaire, Charles : *19, 23, 42, 43, 45, 48, 51-62, 62-74, 79-86, 104-105, 164, 168-169, 182, 195-196, 223, 247, 277, 288-291, 304, 377, 391.*
 Beer, John : *173.*
 Benjamin, Walter : *25, 66.*
 Bergson, Henri : *243-244, 334-335, 343.*
 Binyon, Laurence : *165.*
 Boccace : *26.*
 Bourget, Paul : *64-65, 68-69.*
 Bowra, Cecil : *120.*
 Brontë, Charlotte : *369.*
 Browning, Robert : *91-92, 118, 319, 327-330.*

C

Carlyle, Thomas : *90.*
 Carroll, Lewis : *338-339.*
 Caruth, Cathy : *12-15.*
 Catulle : *79, 227, 230.*
 Coleridge, Samuel L. : *88-92, 148, 173, 198, 236-237, 281.*

D

Deleuze, Gilles : *48, 85, 375-377.*
 Derrida, Jacques : *20, 40, 48, 159-160, 360-361, 375-380, 382-383.*
 Didi-Huberman, Georges : *17, 20, 47-48, 384, 385.*

E

Elliot, Muriel : *161-162*.
 Eliot, George : *90, 91*.
 Eliot, T. S. : *11, 34-36, 40, 130, 158, 243, 370*.
 Eschyle : *120-121, 126, 142, 155, 226*.
 Euripide : *120, 130, 155*.
 Evangelista, Stefano : *35-36*.

F

Feuerbach, Ludwig : *118*.
 Fippinger, Andrew : *192-193, 198, 203-204, 215*.
 Flaubert, Gustave : *182, 220-221*.
 Fogerty, Elsie : *160-162*.
 Foucault, Michel : *29-30, 94-95, 97*.
 Fouquet, Jean : *92*.
 Freud, Sigmund : *62, 84, 165-170, 335*.

G

Gautier, Théophile : *18-19, 21, 63-66, 85, 285-288, 294, 296, 305*.
 Girard, René : *102-103, 105-106*.
 Gosse, Edmund : *343-344*.
 Gourmont, de, Remy : *65*.

H

H. D. : *401*.
 Händel, Georg Friedrich : *74, 124-126, 160-162*.
 Hawthorne, Nathaniel : *18*.
 Holman Hunt, William : *352*.
 Hopkins, Gerard, Manley : *122, 172, 174, 222*.
 Hugo, Victor : *44, 53, 165, 194-195, 330*.
 Huysmans, Joris-Karl : *64*.
 Hyder, Clyde : *32, 130, 168, 194, 218, 294, 330, 332*.

J

Jankélévitch, Vladimir : *185-186, 192, 204, 235-236*.

K

Kant, Emmanuel : *194, 365*.
 Keats, John : *27, 237, 240, 281, 330*.
 Kristeva, Julia : *90, 93-94, 98-100, 108-109, 369, 376*.

L

Lacan, Jacques : 98, 114.
 Lafourcade, Georges : 73, 286, 304.
 Lang, Cecil Y. : 9, 38, 118, 358.
 Levin, Yisrael : 34, 38, 144, 150, 158-159, 185, 206-207, 213, 220, 250-252.
 Louis, Margot K. : 37-40, 117, 252, 262, 269-270.
 Louÿs, Pierre : 218, 223.
 Lyons, Sarah Glendon : 112, 117-118.

M

Maistre, de, Xavier : 26.
 Mallarmé, Stéphane : 10-11, 19, 40, 45, 162, 363, 375-383, 386.
 Marot, Clément : 107, 390-391.
 Maxwell, Catherine : 35-36, 41.
 McGann, Jerome J. : 15-16, 38, 39, 41, 46-47, 70-71, 73-75, 77, 221-223, 249-252, 255, 259-260., 265, 267-272, 293, 327, 356, 392.
 Meredith, Owen : 349.
 Milton, John : 100-101.

N

Nietzsche, Friedrich : 48, 51, 63-69, 86, 115, 119, 267-269, 361.

O

Orphée : 193, 197-198.
 Ovide : 120, 140, 199, 236, 238.

P

Pascolini-Campbell, Claire : 44, 284-286, 297, 304-305.
 Patmore, Coventry : 327, 349, 368-369.
 Pétrarque : 51.
 Pound, Ezra : 86, 229-230, 323.
 Press Wright, Henry : 88.
 Praz, Mario : 45.
 Proudhon, Pierre-Joseph : 119.
 Prins, Yopie : 83-85, 229-231, 246, 392.

R

Rachilde : 26.
 Radcliffe, Anne : 27.
 Riede, David G. : 38-42, 46, 138, 231-232, 237-238, 242-243.
 Rilke, Rainer Maria : 111, 159-160.

Rooksby, Rikky : *39-40, 166, 186, 199, 203, 220, 315, 367-368.*
 Rossetti, Christina : *391-392.*
 Rossetti, Dante Gabriel : *60, 74, 119, 250-251, 284, 314, 327, 351-353.*
 Rossetti, William Michael : *249, 330.*
 Ruskin, John : *58, 61-62.*
 Rutland, William R. : *121-122, 124.*

S

Sade, Donatien, Marquis de : *126.*
 Sappho : *223-25, 41, 50-51, 60, 75, 78, 82, 86, 171, 196-197, 220-248, 279-280, 282, 293, 298, 371.*
 Scarpa, Sébastien : *15, 37, 45.*
 Shakespeare, William : *53.*
 Shelley, Percy Bysshe : *40, 121-122, 125, 127, 198, 206, 226, 281.*
 Sophocle : *120-121, 126, 330.*
 Stedman, Edmund Clarence : *165, 231-232, 258.*
 Stevens, Wallace : *401.*

T

Tate, Allen : *368.*
 Tennyson, Alfred Lord : *38, 122, 230, 281, 327, 333-340, 345.*
 Le Tintoret : *385.*

V

Villon, François : *44-50, 51, 53, 86, 93, 101, 273-274, 281-324, 331, 349, 354.*
 Vivien, Renée : *223.*
 Vernant, Jean-Pierre : *139.*
 Vidal-Naquet, Pierre : *139.*

W

Wagner, Richard : *48, 49, 51-63, 65, 67-75, 85-86, 328-329.*
 Wagner-Lawlor, Jennifer : *328-331, 335-336, 339, 346-348, 351, 357-358, 361.*
 Walsh, John : *42.*
 Wilde, Oscar : *36, 98, 114.*
 Wordsworth, William : *12, 147, 173, 198, 204, 215.*

Y

Young-Bryant, Alan, 33.
 Young, Edward : *173.*