

Gosse, Edmund (1849-1928). Edmund Gosse. L'Influence de la France sur la poésie anglaise, conférence faite le 9 février 1904, à Paris, sur l'invitation de la Société des conférences, traduite par Henry-D. Davray. 1904.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

*La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.

*La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

Cliquer [ici](#) pour accéder aux tarifs et à la licence

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

*des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

*des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

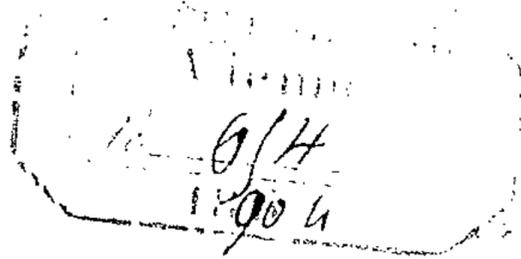
4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter reutilisation@bnf.fr.

YK
137



EDMUND GOSSE

L'Influence de la France

sur la Poésie anglaise



CONFÉRENCE FAITE LE 9 FÉVRIER 1904, A PARIS

SUR L'INVITATION DE LA SOCIÉTÉ DES CONFÉRENCES

TRADUITE PAR

HENRY-D. DAVRAY



PARIS

SOCIÉTÉ DU MERCURE DE FRANCE

XXVI, RUE DE CONDÉ, XXVI

MCMIV

EDMUND GOSSE

L'Influence de la France
sur la Poésie anglaise

CONFÉRENCE FAITE LE 9 FÉVRIER 1904, A PARIS

SUR L'INVITATION DE LA SOCIÉTÉ DES CONFÉRENCES

TRADUITE PAR

HENRY-D. DAVRAY



PARIS

SOCIÉTÉ DU MERCURE DE FRANCE

XXVI, RUE DE CONDÉ, XXVI

MCMIV

Piece
S.Y.K
137

Mesdames, Messieurs.

Avant de commencer à discuter devant vous le sujet de mon discours de cet après-midi, je ne puis m'empêcher d'exprimer l'émotion qui s'empare de moi en me trouvant debout sur cette estrade. On a dit que lorsque la réputation d'un homme de lettres gagne une contrée qui n'est pas la sienne, c'est là un avant-goût du verdict de la postérité; s'il y a, en cette opinion, quelque vérité, alors sûrement, dans le cas particulier où il advient que cette contrée est la France, ce doit être davantage — ce doit être quelque chose comme un dangereux mirage d'immortalité. Quand, tout d'abord, l'invitation de votre comité me parvint, il me parut un instant impossible de l'accepter. Ce ne fut ni par compliment ni par manière d'acquit que, avec le sentiment de ma lueur crépusculaire, je reculai devant la perspective de me présenter au milieu de votre flamboiement d'intelligence. Comment pouvais-je être sûr qu'aucune de mes réflexions, de mes observations serait digne d'être acceptée par un auditoire habitué à l'enseignement des plus brillants et des plus savants critiques du monde. Si mes mots n'ont pas, cet après-midi, la qualité qu'il leur faudrait, alors, que sur vous en retombe le blâme, sur

vous et sur votre générosité, puisqu'en m'aventurant à venir ici c'est à votre ordre que j'obéis en toute sincérité. Et je lui obéis comme un barbare ménestrel qui, venu du septentrion et se trouvant à la cour de Philippe de Valois, serait prié, en la présence du prince et de ses dames, de montrer un specimen de l'art grossier de son pays.

L'expression des sentiments personnels a toujours été chère aux poètes anglais, - et nous la rencontrons dans quelques-uns des premiers balbutiements de notre langue. Depuis les temps anglo-saxons jusqu'à nos jours, le barde britannique ne s'est jamais senti appelé à exprimer les émotions esthétiques de la société qui l'entourait, comme le troubadour provençal ou le jongleur carlovingien. Il fut amené à trouver l'inspiration dans la nature et en lui-même. La conquête médiévale de l'Angleterre par la langue française ne modifia à aucun degré cet état de choses. Quand le flot envahisseur français se retira, au xiv^e siècle, il laissa les poètes purement anglais aussi individuels, aussi disparates, aussi peu représentatifs que jamais. Ce que tous les poètes de génie délicat, qu'ils fussent Chaucer ou Milton, Gray ou Keats, ont éprouvé dans le monde anglais, fut l'oppression de ce manque de sens esthétique. Notre peuple n'est pas naturellement sensible à l'harmonie, à la proportion, à l'équilibre des parties dans une œuvre d'art imaginaire. Mais ce qui est très curieux, c'est que nos poètes ont été particulièrement sensibles à ces mêmes qualités, et que, dans aucun pays, il n'y eut d'artistes du langage plus fins et plus subtils que précisément les représentants poétiques de l'Angleterre lourdement prosaïque.

Le résultat de ce désaccord fantastique entre nos poètes et notre peuple — désaccord qui ne se fonde en harmonie qu'à un seul moment autour du génie de Shakespeare — fut de rendre nos poètes, à des époques critiques, aptes à saisir la « couleur » de littératures étrangères à la leur. Aux périodes les plus saines de notre poésie, c'est par reflets d'autres littératures que nous obtînmes notre splendeur, par reflets des littératures de la Grèce et de Rome, des littératures d'Italie, d'Espagne et de France. Aux heures où notre poésie fut malade, elle emprunta à ces voisins, pour son désavantage immédiat et certain. Mais on s'aperçoit, je pense, que, dans ce dernier cas, l'emprunt fut d'un genre matériel et grossier, et consista en une imitation plus ou moins vulgaire. On reconnaîtra que l'effet de ce genre d'emprunt est aussi définitivement mauvais qu'est salubre celui d'un genre plus léger et moins palpable. Pour plus de commodité je me propose, dans ces prochaines remarques, de distinguer les formes d'influence s'exerçant sur la « couleur » ou sur la « substance », sur les moyens d'expression ou sur la matière exprimée.

Quelques mots définiront ici ce que j'entends par « substance » et par « couleur ». Par le premier de ces termes, je désire indiquer les cas dans lesquels l'influence revêt une forme grossière et servile, dans lesquels il y eut un abandon plus ou moins complet de l'individualité de la littérature influencée. Un exemple de ceci est la servitude absolue dans laquelle le drame espagnol se trouvait vis-à-vis du drame français au XVIII^e siècle, alors qu'une pièce n'avait aucune chance de succès, à Madrid, si elle n'était pas directement façonnée

d'après l'école de Racine et de Voltaire. Nous aurons bientôt à faire une semblable remarque à propos du drame de notre Restauration. Ce sont là des cas où une littérature épuisée, dans un état de dépérissement extrême, continue à vivre en empruntant à des sources étrangères un corps et une âme, avec ce résultat qu'une pareille vie, telle qu'elle la présente, n'est pas réellement la sienne, mais lui est fournie toute faite par le génie d'une autre contrée. Or, je tiens cette espèce d'influence pour le symptôme invariable d'un état maladif et affaibli.

D'un autre côté, c'est précisément quand les poètes d'un pays sont désireux de revêtir de formes nouvelles les sensations personnelles qui les poussent à l'expression créatrice, qu'ils se tournent, pour des indications superficielles, vers une littérature voisine, quand celle-ci traverse une phase différente de développement esthétique. Ce sont ces ornements de la forme, qu'ils rapportent avec eux, quand ils sont dans un état sain et actif, que je désigne sous le nom de « couleur ». Dans l'histoire des débuts de la poésie européenne, aucun des grands génies poétiques ne dédaigna d'importer d'Italie l'empreinte et le rayonnement de l'habileté d'exécution des rimeurs de ce pays. L'introduction du sonnet en Angleterre et en France, celle du vers blanc en Angleterre, celle de la comédie en prose en France furent des exemples de l'absorption, par des littératures vigoureuses et vivantes, de certains éléments de l'art littéraire de l'Italie, éléments qu'elles sentaient instinctivement vivifiants et purificateurs, mais non asservissants. En des cas semblables, l'influence ne fait rien pour diminuer l'importance de cette distinction délicate du style indi-

viduel, qui est le charme même de la poésie, mais elle donne plutôt à cette distinction des moyens plus puissants de faire sentir sa présence.

Nous avons, dans l'histoire du XIV^e siècle, un exemple instructif de cette saine action réflexe d'une littérature sur une autre. Nul ne saurait prétendre que la France possédât à cette époque, ni qu'elle eût encore possédé, un poète de très haut rang, hormis l'artiste anonyme qui nous légua la *Chanson de Roland*. Mais, au XIII^e siècle, elle avait produit cette œuvre étonnante : le *Roman de la Rose*, mi poème d'amour et mi poème satirique, et, dans son entier, extraordinairement vivant et civilisant. Il serait exagéré d'appeler le *Roman de la Rose* un grand poème, ou même deux grands poèmes fondus en un seul. Mais certainement, de toutes les productions de l'esprit de l'homme, celle-là fut une des œuvres qui eurent le plus d'influence, influence qui, si nous la considérons dans son ensemble, s'exerça dans le sens de la chaleur et de la couleur. Elle brillait comme un feu, elle resplendissait comme un lever de soleil. Guillaume de Lorris mérite notre gratitude éternelle de ce qu'il fut le premier en Europe à écrire « pour esgaier les cœurs ». Il introduisit dans la poésie l'aménité, le mouvement de la vie, la puissance de l'amour humain.

Il est bon de comparer le *Roman de la Rose* à ce que les meilleurs poètes anglais écrivaient à la même époque. Que trouvons-nous ? Quelques lugubres fragments de moralités évangéliques et un ou deux sermons en vers. Imaginons-nous en quel esprit un morne ménestrel anglais du XIII^e siècle pouvait lire les hardis et brillants couplets de Jean de Meung. A coup sûr, il eût été ébloui, peut-être

scandalisé. Intimidé, il serait retourné à son balbutiant *Ayenbite of Invite* et à son rude *Cursor Mundi* pour échapper à une chaleur et une couleur si dangereuses. Il semble que, pendant presque cent ans, l'Angleterre ait obstinément refusé de pénétrer dans le féerique verger où la Beauté et l'Amour dansaient les mains unies au long de la haie épineuse qui gardait la rose non épanouie du monde. Mais la révélation vint enfin, et ce n'est pas trop dire que la poésie anglaise, telle qu'elle s'est développée avec Shakespeare, Keats et Tennyson, naquit réellement quand les poètes anglais connurent la vaillante, courtoise et amoureuse allégorie de l'Adoration de la Rose.

Il est fort intéressant de constater qu'apparemment ce ne fut pas un moindre personnage que Chaucer qui guida le premier les lecteurs anglais vers les épais gazons de la Fontaine d'Amour. Les témoignages sur ce point sont singulièrement obscurs, malgré les recherches des érudits spécialisés dans l'étude de Chaucer. Toutefois, la vérité semble être que Chaucer traduisit le *Roman de la Rose*, comme il nous le dit lui-même dans la *Légende des Bonnes Femmes*, mais que de cette traduction il n'est resté qu'un fragment. Les deux autres fragments qu'on y a toujours joints ne sont plus considérés comme étant de Chaucer et, à vrai dire, ils proviennent de deux mains différentes. Nous n'entamerons pas cette question controversée; pourtant, malgré ce fait que les trois fragments, formant le *Romaunt of the Rose* du XIV^e siècle, ne couvrent à eux trois qu'un tiers du texte français, nous ferons remarquer que Chaucer cite constamment et mentionne des passages appartenant à d'autres parties du poème, indiquant par là

que l'œuvre lui était familière dans son entier.

Nous pouvons observer que la poésie anglaise avait plus à apprendre de Guillaume de Lorris que de Jean de Meung, bien que ce dernier ait été un plus grand et plus vigoureux écrivain. En fait, ce que la poésie anglaise, dans son adolescence inquiète, cherchait du côté de la France, n'était pas tant la vigueur que la grâce. Elle avait, dans son apocalyptique Langland, une vigueur satirique bien à elle. Mais ce qui éblouit et séduisit Chaucer dans le *Roman de la Rose* fut la douceur humaine du poème, son parfum comme d'un buisson d'églantine au soleil d'avril. C'était le premier poème délicat et civilisé de l'Europe moderne, et son raffinement et son élégance, sa beauté ornée et son observation serrée du cœur humain furent les qualités qui charmèrent Chaucer, arrivant, affamé, des froides allégories et moralités de l'informe littérature de son pays.

Ce fut à l'automne de l'an 1359, que Chaucer, comme page à la suite du prince Lionel, fit ce que l'on suppose avoir été sa première visite en France. Il prit part à la malheureuse invasion de la Champagne, et il fut capturé par les Français, peut-être à Rethel. Jusqu'en avril 1360, où le roi Edouard III paya pour lui une rançon de seize livres sterling, il demeura prisonnier en France. Il faut nous représenter Chaucer, pendant ces cinq ou six mois, comme un joyeux garçon de dix-neuf ans, fort peu abattu par les fortunes de la guerre, mais plein de sentiment, de poésie et de passion. Jusqu'à cette époque vraisemblablement il n'avait lu que peu ou pas de livres français. Nous ne saurions douter qu'il ait été familier avec le *Roman de la Rose* et il est très possible que ce fut à cette époque qu'il

entra en contact avec les lyriques dont la poésie personnelle l'affecta plus tard si grandement. J'incline toutefois à juger cela comme fort peu probable, parce qu'Eustache Deschamps était un jeune homme de l'âge de Chaucer et que Guillaume de Machaut, bien qu'un peu plus âgé, n'avait pas encore, à une date aussi prématurée que 1360, fait circuler ses vers.

Il nous faut reculer quelque peu la date à laquelle Chaucer fut placé sous l'influence des Français, écrivains de chants royaux, de lais et de ballades. Pendant l'été de 1369, il était de nouveau en France, et cette fois, semble-t-il, chargé d'une ambassade courtoise et pacifique. Peut-être fuyait-il la peste qui décima elle-même cette année-là l'Angleterre et emporta la reine Philippa elle-même. Peut-être accomplissait-il quelque mission diplomatique. Il nous faut avancer avec précaution dans les ténèbres de ces dates médiévales qui offriront des difficultés même à l'érudition de M. Marcel Schwob. En tous cas, Chaucer se trouvait certainement alors *in partibus Franciæ* et ce ne peut vraiment être qu'à ce moment qu'il tomba sous l'influence de Machaut, qu'il admirait tant, et d'Eustache Deschamps, chez qui il éveilla une amitié si enthousiaste. Une *entente cordiale* existait, certes, lorsque Deschamps et Froissard complimentaient Chaucer et que Chaucer imitait Machaut et Othon de Graunson. Nous trouvons le poète anglais traversant encore la France en 1373, et de nouveau en 1377. Nous avons de vagues et accidentelles mentions de sept au moins de ces voyages diplomatiques, bien qu'après 1378 l'attrait de la France semble entièrement éclipsé par la fascination bien plus vive que l'Italie exerça sur Chaucer.

Pour un poète qui eut le privilège de subir l'au-

torité personnelle de Pétrarque et de Boccace à la fin de leur glorieuse carrière, il n'y a rien d'étonnant à ce que de pareils soleils parussent entièrement éclipser les flambeaux des rimeurs de ballades et de virelais, des riches provinces au nord de la Loire. Comme il était lui-même un homme de beaucoup plus grand génie qu'aucun des écrivains français du xiv^e siècle, nous ne serons pas surpris de voir Chaucer dédaigner les doux rimeurs de ballades. Il possédait, à un degré beaucoup plus élevé qu'aucun d'eux la force, l'originalité, l'ampleur de l'invention. Eustache Deschamps est parfois un charmant poète, mais il s'écroule dans l'insignifiance quand nous le plaçons à côté du géant qui écrivit les *Contes de Canterbury*. Toutefois, si Chaucer donna de la vigueur à la poésie anglaise, il trouva en France, et parmi ces rhétoriciens lyristes, les qualités qui manquaient précisément à son pays. Ce qu'il était, pour l'Angleterre, essentiel de recevoir à ce moment critique de son histoire intellectuelle, c'était un appoint extérieur, presque superficiel. Elle ne réclamait pas la charpente et le corps du génie, mais les vêtements avec lesquels le talent les orne. Et ces vêtements sont ce que nous nommons grâce, élégance, mélodie et maîtrise d'art, et ces tissus délicats étaient produits à profusion par les artisans de France.

Tel est le secret de la forte influence exercée sur un très grand poète comme Chaucer, et, à travers lui, sur la poésie d'Angleterre, par un écrivain aussi médiocre en somme que Guillaume de Machault. Ce fut l'art traditionnel parfait, l'habileté pittoresque et artistique du moindre poète qui attira si fortement le plus grand. C'est à Machault que la poésie anglaise prit le distique héroïque qu'elle avait jusqu'alors

ignoré et qui devrait être l'une de ses formes les plus abondantes et les plus caractéristiques. De façons diverses, la prosodie de la Grande Bretagne fut affectée par celle de France entre 1350 et 1370. Les formes lâches et languides dont s'étaient jusqu'alors servis les poètes anglais furent abandonnées avec joie pour la métrique exacte des Français, et vers 1350, John Gower composa ses *Cinquante Balades* non seulement dans la forme, mais dans la langue même d'Eustache Deschamps. Son *Mirour de l'Omme*, long et important poème imprimé pour la première fois par M. Macaulay en 1899, est un exemple de pure gallicisation. Chaucer n'imita pas aussi grossièrement les Français. En réalité, il n'alla chercher en France rien d'essentiel ni d'intérieur, mais s'étant rendu compte que son pays manquait surtout des grâces esthétiques, il emprunta à des écrivains comme Machault et Gersoun la couleur extérieure et les formes techniques. Mais les forces substantielles qui éveillèrent le splendide génie bourgeois de Chaucer furent les aristocratiques influences de Dante et de Boccace.

Deux cents ans plus tard, lors d'une autre grande crise de la littérature anglaise, une condition semblable est apparente, encore qu'elle s'expose avec moins d'intensité. Les formes médiévales de la poésie, allégorique, didactique, diffuse, étaient maintenant usées. On avait totalement abandonné les « jardins » de rhétorique, les « plaisances » de moralité. Ces efforts d'une fantaisie épuisée continuèrent à plaire aux lecteurs anglais plus longtemps qu'aux lecteurs français, et il est à remarquer que leur déclin fut soudain chez nous, non graduel comme chez vous. Non seulement, par exemple, il n'existe pas de trace, dans la pensée anglaise, d'une

influence quelconque de l'œuvre des rhétoriciens transitionnels du commencement du xvi^e siècle, mais il n'existe pas non plus de preuve qu'une seule personne en Angleterre ait lu une ligne de Jean le Maire des Belges. Un peu plus tard tout est différent. Un critique a dit récemment que les écrits de Wyatt et de Surrey, bien qu'ils n'aient pas fait époque, ont marqué une époque. Ces deux auteurs n'étaient pas des hommes de génie, mais ils avaient un goût éminemment moderne. Ils comprirent qu'on était fatigué de la rhétorique et des allégories à longue haleine et ils se mirent à écrire des vers « par petits morceaux ». C'est ainsi qu'ils regardèrent vers la France, où Wyatt passa probablement en 1532. Que trouva-t-il ? Il trouva sans doute Clément Marot en train de publier *l'Adolescence Clémentine*. Il est probable que Marot, avec son « élégant badinage », était trop gai pour ces nobles Anglais, pleins de solennité et de raideur. Son manque d'ambition intellectuelle dut les frapper, et ils passèrent en Italie. Mais non sans garder aux doigts un peu de parfum de France et ils prirent à Melin de Saint-Gelais le sonnet, forme encore inconnue en Angleterre. On ne saurait prétendre que, dans le grand réveil de la poésie lyrique anglaise au milieu du xvi^e siècle, la France ait eu une large part, mais cette part s'exerça dans le sens esthétique. La rudesse laide des derniers poètes médiévaux fut échangée contre la délicatesse de l'expression, une gracieuse lucidité, et le mérite de cet échange revient jusqu'à un certain point aux rondeaux et aux épigrammes de Clément Marot.

Nous avons examiné maintenant deux cas, d'importance très différente, dans lesquels, à des moments critiques, la poésie anglaise reçut, de l'art

voisin de la France une couleur distincte. Dans chaque cas, l'influence s'exerça à un moment où l'ambition poétique de notre pays excédait grandement l'habileté technique de ceux qui voulaient l'exprimer, et où les versificateurs étaient heureux d'aller à l'école de maîtres plus qu'eux habitués à l'art et à la grâce. Mais nous avons maintenant à noter un autre phénomène, et des plus curieux. Cinquante ans après la naissance de Wyatt et de Surrey, alors que la littérature de l'âge d'Elizabeth commençait à prédominer, plusieurs efforts énergiques furent faits pour prendre avantage des qualités françaises contemporaines, et ces tentatives échouèrent toutes. Nous voyons qu'en 1580 les Français étaient « hautement regardés » par l'école des versificateurs de Cambridge, et un peu auparavant Edmund Spenser avait traduit les *Visions* de Joachim du Bellay. On pourrait supposer que ce dût être là le commencement d'une imitation suivie de la Pléiade par les poètes anglais, comme par exemple la poésie suédoise moderne débute à la même époque par les imitations que Rosenhane fit de Ronsard. Mais dans le vaste flot de la littérature du temps d'Elizabeth, flot qui montait avec une force et un volume irrésistibles, nous ne trouvons guère aucune trace de la Pléiade. Le seul écrivain important qui ait fait des emprunts aux Français fut Samuel Daniel dont la fameuse *Delia*, de 1592, doit évidemment son titre et sa forme à la *Délie*, de Maurice Sève, donnée en 1544, et qui imite Baïet Pontus de Thyard et avait une vaste admiration pour son contemporain immédiat, Philippe Desportes.

Les expériences de Jodelle et de Garnier dans le drame à la manière de Sénèque furent examinées par les dramaturges anglais de la fin du xvi^e siè-

cle, — par Kyd et Daniel en particulier, — et furent délibérément rejetées. Le sentier pris par la tragédie classique française fut suivi un moment dans *Titus Andronicus* par Shakespeare même, mais bientôt quitté pour la route complètement divergente qui menait à *Othello* et au *Roi Lear*. Le caractère sententieux et rhétorique du drame français fut repoussé par tous les grands « Elizabethans » et la seule influence contemporaine que notre poésie acceptât à cette époque fut celle de Du Bartas dont le style violent et ampoulé répondait chez le vulgaire à un goût croissant de l'exagération. Du Bartas indiqua le chemin vers cette décadence qui ne s'abattit que trop rapidement sur la poésie anglaise, comme un fléau d'insectes sur quelque glorieux jardin d'été. Mais il est intéressant d'observer que, de 1580 à 1620, c'est-à-dire pendant les années où le sens esthétique fut le plus largement et brillamment représenté dans la poésie anglaise, les influences françaises du meilleur aloi frappèrent en vain à sa porte. Dans son opulente richesse, elle n'avait pas besoin de dons : elle avait assez de « couleur » et assez de « substance » pour en distribuer au reste du monde.

Très différent était l'état de choses cinquante ans plus tard. La poésie anglaise de la période jacobite fut comme une plante dans une serre chaude, produisant hâtivement une floraison surabondante, tout en portant les germes d'un rapide dépérissement dans la splendeur même de son épanouissement. Déjà, avant la mort de Jacques I^{er}, toute fraîcheur était partie et la tendance à la caducité était apparente. Sous Charles I^{er} le développement de la littérature dévia considérablement et fut enfin complètement suspendu par la pression des événements

politiques. Puis, la guerre civile éclata et la cour d'Angleterre, avec ses artistes parasites, se dispersa à l'étranger. Dès 1624, à l'occasion du mariage du souverain avec la sœur du roi de France, l'attention des poètes anglais dut probablement être attirée vers Paris, mais de graves désaccords suivirent entre les Cours de France et d'Angleterre qui amenèrent en 1627 une rupture désastreuse. Les premiers vers d'Edmund Waller célèbrent les épisodes de l'expédition de Buckingham et semblent prouver que Waller était au courant des réformes imposées par Malherbe à la prosodie française. La Guerre civile éclata en 1642, et quand le Roi leva son étendard à Nottingham ce fut le signal, pour les Muses, de saisir leurs lyres et d'abandonner l'île inhospitalière. La grande majorité des poètes de l'époque étaient royalistes, et à la défaite de Charles I^{er}, ils se retirèrent dans l'obscurité ou quittèrent la contrée. Suckling était déjà à Paris : il y fut rejoint par Cowley, Waller, Davenant, Denham et Roscommon, c'est-à-dire par ceux qui auraient dû former le goût poétique de la génération qui les suivait. De 1645 à 1660, la cour anglaise fut en exil sur le continent et elle traînait après elle une troupe de poètes qu'on envoyait, comme autant de pigeons voyageurs, à de folles expéditions diplomatiques.

Ce fut un grand malheur pour la poésie anglaise qu'elle ait été à ce moment précis jetée dans les bras de la France. Ce que les poètes trouvèrent à Paris n'était pas le meilleur de ce qu'on pouvait leur donner, et ce qu'il y avait de meilleur ils étaient dans l'incapacité de l'apprécier. Leur goût, dans sa rapide décadence, était devenu fantasque et désordonné. Nous n'avons qu'à jeter les yeux sur les premières odes d'Abraham Cowley pour voir dans

quel péril le style anglais se lançait. Il était devenu prolix, et cependant plus rude; il se livrait à un abus insensé de la métaphore, et, conscient de la perte de son charme, il essayait de produire une impression par une violente extravagance d'images. Sa syntaxe allait tout de travers; elle était la proie de torturantes inversions grammaticales. Il est étrange qu'en se rendant en France les poètes anglais de 1645 n'aient pas vu le malheur de tout cela. Ils auraient constaté, s'ils avaient su s'en apercevoir, que la poésie française était en bonne voie de s'échapper des défauts mêmes que nous venons de mentionner. Le défaut d'une poésie telle que celle de Waller et de Davenant est d'être compliquée sans être noble. Les royalistes anglais qui entouraient la reine Henriette à Paris auraient pu reconnaître dans les vers de Malherbe et de Racan une poésie qui était majestueuse et cependant simple, l'expression de sentiments sincères et beaux dans une langue de la sobriété la plus pure. Mais ces auteurs étaient les nouveaux classiques de France et les exilés anglais avaient été élevés dans des idées et un goût qui étaient absolument anti-classiques. Ils ne purent comprendre Malherbe, esprit trop imposant pour eux; mais il y avait malheureusement d'autres influences qui s'adaptaient exactement à leurs habitudes d'esprit. On ne saurait douter qu'ils n'aient été ravis par les œuvres posthumes du Théophile de Viau, de qui les descriptions de la nature laissèrent leur marque sur Cowley; indiscutablement aussi, comme le reste de leurs contemporains, ils furent séduits par le talent fantasque, presque burlesque, de Saint-Amand, qui tyrannisa les salons de Paris pendant toute la durée de l'exil des Anglais et apparaissait, à ses

admirateurs de 1650, un très grand poète qu'il était distingué d'imiter.

L'oreille anglaise n'est point constituée, au point de vue du rythme, comme l'oreille française. Nous avons un sens prosodique qui est entièrement différent du vôtre; ceci fut très mal compris par les exilés anglais. Ils se trouvèrent en face de la sévérité de Malherbe et de l'uniformité de Maynard et ils ne pouvaient apprécier ni l'une ni l'autre. La sublimité anglaise, telle qu'elle était représentée à cette heure par la majesté de Milton, est obtenue par de tout autres moyens. La sympathie des poètes anglais allait vers ce qui est irrégulier et ils ne furent jamais de véritables classiques, comme les Français, mais, en cessant d'être romantiques, ils devinrent simplement pseudo-classiques. Le type même du pseudo-classique en révolte contre le romantique est Denham dans son poème : *Cooper's Hill* qu'on a loué jusqu'à l'extravagance. Le comparer à l'exquise *Retraite* de Racan, qui est presque exactement contemporaine, c'est se rendre compte de la différence qui existe entre un poème faussement classique et un poème véritablement classique. Les vers de Racan semblent être émis sans effort par un esprit purement latin; les couplets de Denham sont comme les cris d'un barbare qui s'est emparé d'une toge, mais n'a aucune idée de la façon de s'en servir.

Il est à remarquer que les étrangers sont rarement influencés dans leur style par leurs contemporains immédiats d'un pays étranger. Le prestige de l'acceptation publique est nécessaire avant qu'un étranger ose imiter. C'est pour cela que nous cherchons presque en vain des traces de relation directe entre les « Précieux » de Paris et leurs frères an-

glais. Il y a peu d'indices que Voiture ou Benserade aient eu des admirateurs parmi les exilés, bien que ceux-ci soient retournés en Angleterre avec, sur la pastorale, quelques idées qu'ils durent, je pense, aux *Eglogues* de Segrais. Mais il est certain qu'ils s'infatuèrent des écrivains burlesques de France et que Scarron, en particulier, fût immédiatement imité. *L'Enéide travestie* fut exagérément admirée et promptement paraphrasée en Angleterre, et nous eûmes, en Cotton, un poète qui, délibérément et avec un grand succès populaire, se proposa d'être le Scarron anglais. Entachés de trivialité en français, ces exercices burlesques devinrent en anglais intolérablement lourds et vulgairement obscènes. Le goût du poème burlesque fut pour les exilés un pauvre cadeau à rapporter de la contrée qui possédait déjà l'*Adonis* de La Fontaine.

En offrant à leurs compatriotes les formes de la poésie française sans rien leur donner de sa dignité et de son harmonie enchanteuses, les poètes anglais de la Restauration, firent exactement le contraire de qu'avait fait Chaucer au xiv^e siècle. Ils importèrent la substance sans la couleur ; ils négligèrent précisément le don que nos voisins eurent toujours à dispenser et qui est le charme de la proportion esthétique. Ils ne furent pas, sans doute, favorisés par le moment de leur retour à Londres. Ce fut en l'année 1660 que la grande renaissance du goût poétique commença à Paris, et, en revenant à leurs devoirs et à leurs plaisirs, en un tel moment, les exilés anglais s'exclurent de la joie de connaître Boileau, Molière et Racine. Mais auraient-ils su apprécier ces maîtres si la Restauration de la Maison des Stuarts avait été reculée de vingt ans ? Il est permis de croire que non.

L'invasion de la scène britannique par le drame français, de 1665 à 1690, est l'exemple le plus frappant qu'ait à offrir de l'influence du goût français l'histoire de la poésie anglaise. En 1642, les théâtres avaient été fermés par une ordonnance du gouvernement puritain et toutes représentations interdites en Angleterre. La promulgation fut si sauvagement exécutée que les théâtres furent démantelés afin de rendre les représentations impossibles, tandis que les acteurs qui jouaient, même en particulier, encouraient le risque d'être publiquement fouettés et l'auditoire le risque d'être individuellement condamné à l'amende. Le résultat de cette farouche loi fut d'éteindre la tradition histrionique en Angleterre qui avait été la contrée la plus théâtrale d'Europe. Ce n'était pas une des moindres satisfactions des royalistes bannis que de pouvoir jouir à Paris du divertissement favori dont ils avaient été privés à Londres. Ils ne pouvaient plus assister à des représentations de Fletcher, de Massinger et de Ford, mais ils trouvaient le charme de leurs yeux et de leurs oreilles dans les tragédies de Scudéry, de Tristan l'Hermitte et de La Calprenède. Vous me direz qu'ils pouvaient faire mieux en allant assister aux drames de Rotrou et dix fois mieux en étudiant ceux de Corneille. Mais, fait curieux, tandis qu'on trouve des traces très nettes de La Calprenède et de Scudéry dans notre drame anglais, on n'y rencontre, autant que je sache, aucun vestige de Rotrou, et l'attitude anglaise envers Corneille est fort extraordinaire. Un mauvais poète, nommé Joseph Rutter, avait traduit *le Cid*, dès 1637, c'est-à-dire au plein milieu du triomphe de Corneille : il est intéressant de noter que la version de Rutter fut faite sur l'ordre du roi et de la reine d'Angleterre.

Cette mauvaise traduction, qui n'eut aucun succès, satisfit la curiosité anglaise. D'un autre côté, *les Horaces* furent grands favoris en Angleterre, et ils avaient été traduits soigneusement en vers par trois ou quatre poètes. Quelques strophes de John Denham, accompagnant la version faite vers 1660 par l'Incomparable Orinda, ont un intérêt particulier pour nous. Denham (qui était, rappelons-le, le Racan du mouvement classique en Angleterre) dit des *Horaces* :

This martial story, which through France did come,
And there was wrought on great Corneille's loom,
Orinda's matchless muse to Britain brought,
And foreign verse our English accents taught (1).

Cette totale indifférence envers *le Cid*, tandis que *les Horaces* recevaient une admiration sans bornes, est un fait bizarre qui s'explique, je pense, quand nous constatons qu'au public anglais de 1665 les sentiments chevaleresques et le panache de la première de ces tragédies étaient inintelligibles, tandis que le patriotisme clinquant et les sentiments d'amour exacerbé de l'autre étaient exactement selon le goût anglais. Partout où l'étude psychologique du cœur humain devenait subtile, Corneille s'élevait au-dessus de la portée des exilés royalistes. Dans les tragédies anglaises de la Restauration, nous voyons quel intérêt prédominant l'époque prenait à la passion violente. Celle-ci, avec l'emphase laborieuse et soutenue qui devient si ennuyeuse pour nous chez ces auteurs dramatiques, les poètes anglais l'empruntèrent non pas à Corneille, qu'ils vénéraient sans trop le compren-

(1) Cette martiale histoire, qui par la France nous vint, et là, fut travaillée sur le métier du grand Corneille, l'incomparable muse d'Orinda l'apporta en Grande-Bretagne et enseigna à nos accents anglais une poésie étrangère.

dre, mais à des tragédiens moindres de l'époque.

Un peu plus tard, au cours du même siècle, quand les grands hommes eurent fait leur apparition en France, les dramaturges anglais ne purent plus ignorer Molière et Racine; mais l'esprit lumineux de l'un et la tendresse harmonieuse et passionnée de l'autre étaient hors de leur portée. Il existe des preuves de la faveur dont Quinault jouit à Londres, spécialement pour ses tragédies romaines, et il y avait dans son style incolore, mélodieux et gracieux quelque chose qui attirait sans les terrifier les traducteurs anglais contemporains. Le peu d'intérêt que manifestèrent les adaptateurs londonniens pour les chefs-d'œuvre successifs de Racine est absolument extraordinaire. Une unique tentative fut faite, en 1675, par John Crowne ou sous ses auspices, pour transporter sur la scène anglaise l'*Andromaque* de Racine, mais dépouillée de toute sa tendre beauté. C'est là, si étonnant que cela paraisse, la seule preuve qui reste pour montrer que nos auteurs dramatiques gallicisés connaissaient l'existence de Racine. Le fait est sans doute qu'il planait à une hauteur inaccessible pour eux, préoccupé seulement d'émotion céleste, de passion délicate et de pénétration du cœur humain. La versification anglaise de 1675 était capable d'effets rudes et vigoureux, capable de jouer du tambour et de la flûte, mais elle n'avait à sa disposition aucun instrument qui pût reproduire les notes du violon de Racine. C'est là un exemple de « couleur » trop ténue pour être transposée.

La « substance » de Molière, d'un autre côté, n'offrait aucune difficulté technique. Le nombre est extraordinaire des pièces de Molière qui furent imitées ou adaptées pour la scène anglaise, du

vivant de leur auteur, ou peu après sa mort. Notre grand Dryden amalgama *l'Etourdi* avec *l'Amant Indiscret*, de Quinault, pour donner comme résultat : *Sir Martin Mar-all*, en 1668. Il se servit du *Dépit Amoureux* et des *Précieuses Ridicules* pour construire le *Mock Astrologer*, de 1671. Les auteurs dramatiques anglais, toutefois, n'appréciaient aucunement Molière, bien qu'ils ne se fissent pas faute de lui voler tout ce qui était à leur convenance. Mrs Aphra Behn, la poétesse, étant accusée, en 1678, d'avoir emprunté des scènes au *Malad Imaginere*, comme elle l'appelait, reconnut franchement avoir fait ces emprunts, mais *infinitely to Moleer's advantage*, « infiniment à l'avantage de Moleer (*sic*) ».

La poésie française pendant le troisième quart du xvii^e siècle est éminemment caractéristique d'un système de société grave et policée. L'époque de Racine fut, et ne pouvait qu'être, une époque d'extrême raffinement. Il était inutile pour les dramaturges londonniens de prendre la « substance » des chefs-d'œuvre parisiens, puisque l'esprit de ces chefs-d'œuvre leur échappait absolument. La société anglaise sous Charles II avait des éléments de force et de curiosité intellectuelle, mais il lui manquait précisément ce que possédait Paris, l'ornement d'un goût poli, simple et pur. Dans le jargon du temps, Racine et Molière étaient corrects, alors que même des poètes anglais de génie, tels que Dryden et Otway, ignoraient ce qu'était la « correction ». C'est pour cela que Boileau, qui fit de la « correction » une doctrine, ne produisit aucune impression sur la poésie anglaise de son temps. Il ne pouvait avoir d'action sur la pensée sociale anglaise tant que l'Angleterre resterait barbare et par conséquent ce

n'est pas avant la période de la reine Anne que la puissante influence de Boileau, comme une odeur pénétrante, est ressentie dans la poésie anglaise, et par-dessus tout dans les vers de Pope. Ce grand poète, dans la *Première Epître du Second Livre*, publiée en 1737, passe en revue la littérature des dernières soixante-dix années en des vers d'une force et d'une concision extraordinaires :

We conquered France, but felt our captive's charms;
Her arts victorious triumph'd o'er our arms :
Britain to soft refinements less a foe,
Wit grew polite, and numbers learned to flow ;
Waller was smooth ; but Dryden taught to join
The varying verse, the full-resounding line,
The long majestic march and energy divine.
Though still some traces of our rustic vein
And splay-foot verse remained, and will remain.
Late, very late, correctness grew our care,
When the tired nation breath'd from civil war.
Exact Racine and Corneille's noble fire,
Showed us that France had something to admire.
Not but the tragic spirit was our own,
And full in Shakespeare, fair in Otway shown.
But Otway failed to polish or refine,
And fluent Shakespeare scarce effaced a line (1).

Quand Pope écrivait ces vers vigoureux, il avait atteint à l'apogée de son art. Il était alors le plus grand poète, non seulement d'Angleterre, mais du

(1) Nous conquîmes la France, mais ressentîmes les charmes de notre captive : ses arts victorieux triomphèrent de nos armes : la Britannie ne fut plus l'ennemie des doux raffinements, — l'esprit devint poli, et les syllabes apprirent à couler. Waller fut doux et facile : mais Dryden enseigna à joindre la strophe changeante, le vers plein et sonore, l'allure lente et majestueuse, l'énergie divine ; bien qu'encore restent ou doivent rester quelques traces de notre veine rustique et de nos vers aux pieds-plats. Tard, très tard, la correction devint notre souci, quand la nation lasse reprit haleine après la guerre civile. L'exact Racine et Corneille aux nobles flammes nous montrèrent que la France avait quelque chose à admirer. Non pas que l'esprit tragique ne fût nôtre, complet en Shakespeare, aimable en Otway. Mais Otway ne sut ni polir, ni raffiner et le facile Shakespeare effaça rarement un vers.

monde entier. Il avait derrière lui une carrière littéraire de quarante ans, qui avait été un perpétuel triomphe, et au cours de laquelle cependant il avait été fermement conduit par le génie de Boileau, mort au moment où Pope donnait un lustre nouveau à sa doctrine. Aucun critique autorisé ne mettrait en question que Pope fut un plus grand écrivain que Boileau, quel que soit le mérite de ce dernier. Dans les innombrables exemples qui invitent à la comparaison directe entre eux, la richesse de la langue de Pope, la pittoresque plénitude de son vers surpassent l'art de Boileau. Mais un honneur particulier est toujours rendu à l'artiste qui est le précurseur, et cet honneur appartient à l'auteur du *Lutrin*.

Les qualités qu'acquiert la poésie anglaise du XVIII^e siècle lui vinrent par Pope, mais c'est Boileau qui en est la source. C'est de lui, l'ennemi de l'affectation, de la pédanterie, de l'emphase, que nous apprîmes qu'un vers, bon ou mauvais, doit au moins dire quelque chose. L'attitude de « zèle honnête » prise par Boileau se recommandait théoriquement, sinon toujours pratiquement, à l'esprit de Pope, qui ne se lasse jamais de louer « ce très candide satiriste » français. Tous deux imitèrent Horace, mais toute la vanité de Pope ne put dissimuler ce fait qu'il étudia le maître latin surtout dans les *Épîtres* de Boileau. Nous trouvons ici un excellent exemple de l'espèce d'influence que nous avons déjà constatée plusieurs siècles plus tôt avec Chaucer. Ce n'est pas ici un simple transfert de matière, mal comprise, mal digérée, d'une littérature dans une autre. C'est un charme impalpable, la couleur et le parfum d'un art vivant qui sont saisis. Peu d'exercices de critique seraient plus instructifs

qu'une analyse des influences françaises sur la splendide poésie de Pope, ces exercices se confondraient avec le résultat d'une patiente et intelligente étude de Boileau. Si nous comparons l'*Essai sur la Critique* à l'*Art poétique*, nous voyons le jeune Pope aux pieds de l'ancien tyran des lettres; si nous plaçons *le Lutrin* à côté du *Rapt de la Boucle*, nous voyons le genre tragi-comique maîtrisé, développé et élevé au pinacle de la beauté technique. L'*Épître au Dr Arbuthnot* dépasse de beaucoup l'*Épître A son esprit*, mais Pope n'aurait jamais franchi la route si Boileau ne lui en avait indiqué le moyen. Pope s'empara du tour de main de Boileau, mais il le perfectionna et le fit anglais. L'on peut constater combien anglais il le fit par le fait que la manière se répandit, comme anglaise et de Pope, aux littératures d'Italie, de Suède et même de Russie.

Elle s'étendit, en outre, à tout le même genre de poésie composée en Angleterre pendant le reste du xviii^e siècle. Même quand ce genre se tourna vers des formes non classiques ou languissamment romantiques, une vague teinte de la précision de Pope continua à le caractériser. Mais, au xviii^e siècle (cette époque si curieuse dans l'histoire de la poésie où tout semblait se combiner pour maintenir l'imagination dans un état statique, sinon à demi paralysé), au xviii^e siècle, il n'y a plus d'autre trace d'influence de la France sur l'Angleterre. L'influence qu'on remarque s'exerça dans le sens opposé. Les dissertations morales en distiques parfaitement enchaînés cédèrent le pas, jusqu'à un certain point, à la poésie descriptive, telle que l'imagina Thomson, et à la poésie lyrique telle que la conçut Gray. Mais ces poètes, éminents

toutes proportions gardées, non seulement ne devaient rien à la France, mais ils exercèrent au contraire une influence immédiate sur les poètes de France. L'abbé Delille, avec ses olives et ses vignes, ses champs, ses jardins et ses abeilles, s'inspirait au second degré sans doute de Virgile, mais au premier degré, à coup sûr, il s'inspirait des descriptions naturelles des poètes anglais de la génération précédente.

Quand nous arrivons à l'aube d'un âge nouveau, quand nous examinons, pour découvrir des empreintes exotiques, les écrits des pionniers de la renaissance romantique, nous constatons que le prestige est tout entier du côté britannique. Nous ne découvrons, chez Cowper, Burns et Blake, aucune trace d'influence étrangère consciente, autre que la mention occasionnelle et habituellement hostile de l'existence de Voltaire et de Rousseau sur les confins prosaïques de l'art. Tout différent est le cas de la France, si nous étudions un écrivain à certains égards plus moderne que Cowper et Burns, c'est-à-dire André Chénier, dont l'œuvre, dans ses parties les plus conventionnelles, révèle au lecteur anglais une préoccupation de la poésie anglaise bien plus grande, je crois, qu'aucun critique français ne l'a noté. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, le déplorable didactisme du vers, avec l'ennui de ses morceaux topographiques et descriptifs, de ses *Odes à la Vaccine* ou au *Génie de la Tamise*, de ses poèmes didactiques sur la culture de la canne à sucre, l'élevage des moutons, la navigation à voiles, bien qu'il provienne d'une conception erronée de l'enseignement de Boileau, avait depuis longtemps cessé d'être français et il était devenu techniquement britannique de caractère.

Mais le groupe des poètes français, si solennels et si mortellement ennuyeux, qui formaient la cour de Delille après la Révolution française, étaient, en fait, les disciples de la poésie de Thomson autant qu'en théorie ils étaient les élèves de la prose de Buffon.

La réaction contre la sécheresse et les platitudes dans la littérature imaginative fut complète et systématique en Angleterre longtemps avant qu'elle ait été acceptée par les classes intelligentes en France. L'autorité de Chateaubriand ne fut pas reconnue d'une façon générale avant 1807, si ce n'est pas là même indiquer une date trop prématurée, alors que la tendance formulaire de l'œuvre de l'auteur d'*Atala* et de *René* allait plutôt vers la renaissance d'une prose vive, pittoresque, imagée, que vers l'étude de la poésie. Mais en Angleterre, avant 1807, la révolution était complète dans l'art essentiel de la poésie même. Wordsworth et Coleridge avaient achevé leur réforme, qui était d'une nature absolument radicale. En 1798, ils avaient décidé que « les passions des hommes seraient incorporées aux formes belles et permanentes de la nature, » et, travaillant d'après ces données, ils avaient ajouté à la poésie universelle quelques-uns de ses plus durables ornements. Crabbe, Campbell, et même Walter Scott avaient totalement révélé la nature de leur génie avant que la France ait eu pleine conscience des leçons de Chateaubriand. Quand la seconde époque romantique fut révélée en France, l'ère grandiose en Angleterre était close. L'année 1822, qui vit Alfred de Vigny, Victor Hugo et Lamartine monter à l'horizon de France comme une constellation nouvelle d'un éclat sans égal, vit aussi à Rome les funérailles de Shelley, dans ce jar-

din de la mort où peu de temps auparavant Keats était entré, et la retraite de Byron à Gênes, son dernier séjour en Italie.

Il était par conséquent matériellement impossible que les romantiques attardés de France, au commencement du XIX^e siècle, exerçassent une influence quelconque sur leurs confrères britanniques, qui s'étaient éveillés de leur engourdissement une veille avant eux. Au nord, dans les vallées du Somerset, près de l'Isis à Oxford, longtemps avant qu'il y ait signe de vie sur les bords de la Seine ou du Rhône, un souffle poétique vivant avait surgi, chantant harmonieusement, et Lamartine enfant et de Vigny auraient pu, s'ils l'avaient su, murmurer à leurs prédécesseurs anglais de 1810 :

By rose-hung river and light-foot rill
There are who rest not, who think long
Till they discern as from a hill
At the sun's hour of morning song,
Known of souls only, and those souls free,
The sacred spaces of the sea (1).

Les romantiques anglais, au début du XIX^e siècle, répudièrent instamment et nettement l'influence que la poésie française avait exercée en Angleterre cent ans plus tôt. Cette révolte volontaire se trouve exprimée de façon intéressante dans *Sleep and Poetry, le Sommeil et la Poésie*, de Keats, poème d'une grande importance dans l'histoire de la critique, et qui fut écrit en 1816, six ans avant que le premier cénacle ait été formé à Paris et quatre ans avant la publication des *Méditations Poétiques* de Lamartine. Au cours du poème, Keats, en termes

(1) Près des fleuves bordés de roses et des ruisseaux aux pieds légers, sont ceux qui, sans repos, pensent longuement jusqu'à ce qu'ils discernent, comme du haut d'une colline à l'heure où se lèvent le soleil et les chants matinaux, visibles pour les âmes seulement et les âmes libres, les espaces sacrés de la mer (Swinburne).

pittoresques et sévères, s'achevant dans une attaque contre l'impeccable Boileau, lui-même, décrit les pratiques des écrivains anglais gallicisés :

A schism,
Nurtured by foppery and barbarism,
Made great Apollo blush for this his land.
Men were thought wise who could not understand
His glories : with a puling infant's force,
They swayed about upon a rocking-horse,
And thought it Pegasus...

Ill-fated, impious race !
That blasphemed the bright Lyrist to his face,
And did not know it, — no, they went about,
Holding a poor, decrepit standard out
Mark'd with most flimsy mottos, and in large
The name of one Boileau (1).

Pendant les quatre-vingt-dix ans qui nous séparent des premiers enthousiasmes de Keats et de Shelley, on ne peut dire que l'influence de la France se soit à un degré quelconque fait sentir sur la poésie anglaise. Il serait fantastique au plus haut point de prétendre qu'on en trouverait trace chez Tennyson ou les Browning. Il est remarquable que le génie de Victor Hugo, d'une force si écrasante parmi les nations latines, n'ait pas réussi à éveiller le moindre écho chez les poètes du nord. Les allusions à Hugo dans les écrits de ses grands contemporains d'Angleterre sont ridiculement négligentes et dénuées de compréhension. Tennyson lui adressa un sonnet plein de bonnes intentions, mais man-

(1) Un schisme, nourri de frivolités et de barbarismes, fit rougir le grand Apollon pour ce pays qui est sien. On crut sages des hommes qui ne comprenaient pas ses gloires : avec l'énergie d'un enfant pialeur, ils se balançaient sur un cheval de bois qu'ils prenaient pour Pégase... Race malheureuse et impie qui blasphémait en pleine face le brillant lyriste et ne le savaient pas, — non, ils allaient, brandissant un pauvre étendard décrépité, brodé des plus insignifiantes devises, et, en grands caractères, le nom d'un certain Boileau.

quant de tact dans des proportions monumentales, un sonnet dans lequel Victor Hugo est appelé *Weird Titan* et où le summum des mérites du poète français semble avoir été sa politesse envers l'un des fils de Tennyson. *Victor in drama, Victor in romance*, chante le poète anglais, qui s'évertue à être spirituel et ne montre en aucune façon qu'il apprécie les incomparables victoires remportées par Victor Hugo dans le domaine de la splendeur et de la perfection de la mélodie lyrique. Ce fut Mr Swinburne qui, vers 1866, insista le premier sur la suprématie de Victor Hugo :

Thou art chief of us, and lord;
Thy song is as a sword
Keen-edged and scented in the blade from flowers;
Thou art lord and king; but we
Lift younger eyes, and see
Less of high hope, less light on wandering hours (1).

Cependant, malgré les louanges réitérées que Mr Swinburne dispensa à cette « âme impériale », malgré les respectueuses études de l'œuvre du poète auxquelles on s'est livré en Angleterre pendant ces quarante dernières années, Victor Hugo ne saurait réclamer que peu ou pas d'influence sur la poésie anglaise. Des talents moindres que le sien, toutefois, ont offert, à la fin du siècle, leur couleur à une certaine école de nos poètes et c'est chez Théophile Gautier et chez Théodore de Banville que nos Parnassiens anglais ont trouvé quelque peu de ce même stimulant esthétique que leurs prédécesseurs du xiv^e siècle trouvèrent chez Guil-

(1) Tu es le chef de nous tous et notre seigneur; ton chant est comme une épée à la lame aiguisée, mais parfumée d'avoir coupé des fleurs; tu es seigneur et roi: mais nous, nous levons des yeux plus jeunes et voyons moins de hautes espérances, moins de clartés sur les heures passagères.

laume de Machault et chez Eustache Deschamps.

Mais il est temps d'achever ce discours bref et imparfait. Nous avons légèrement parcouru, en voltigeant, plus de six cents années. Allons-nous, maintenant, prophètes mal inspirés que nous sommes, spéculer sur les relations futures des deux grandes contrées occidentales qui, bien plus que toutes les autres, ont toujours été à l'avant-garde de la liberté et de la pensée? Ce serait là un exploit audacieux qui dépasse les bornes de mon imagination. Mais je ne puis m'empêcher d'entretenir la ferme croyance qu'à l'avenir, autant que dans le passé, les magnifiques littératures de France et d'Angleterre continueront à réagir l'une sur l'autre, que chacune d'elles, quand le moment l'exigera, rayonnera d'une couleur et d'une splendeur qui iront se refléter sur la surface polie de l'autre. Le désir de tous ceux qui aiment l'Angleterre et la France doit être de faciliter cet échange, si petite et si humble que puisse être l'influence qu'on possède. Et pour pouvoir adopter chacune ce qui sera utile à l'autre, il est plus que nécessaire qu'elles se maintiennent en parfaite intelligence. Cette *entente cordiale*, à laquelle nous attachons tant de prix et pour la réalisation de laquelle certains d'entre nous se sont donné tant de peine, ne doit pas être exclusivement réservée aux marchands et aux politiciens. Les poètes doivent aussi en réclamer leur part.

FIN

