

Réforme et Renaissance de la poésie en Angleterre au XVII^e siècle

From Reformation to Renaissance: the birth of modern English devotional poetry

Élisabeth Soubrenie



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rhr/7143>

DOI : 10.4000/rhr.7143

ISSN : 2105-2573

Éditeur

Armand Colin

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2009

Pagination : 32-54

ISBN : 978-2200-92589-5

ISSN : 0035-1423

Référence électronique

Élisabeth Soubrenie, « Réforme et Renaissance de la poésie en Angleterre au XVII^e siècle », *Revue de l'histoire des religions* [En ligne], 1 | 2009, mis en ligne le 01 janvier 2012, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rhr/7143> ; DOI : 10.4000/rhr.7143

ÉLISABETH SOUBRENIE

Université Paris IV-Sorbonne

Réforme et Renaissance de la poésie en Angleterre au XVII^e siècle

La Réforme continentale n'imprime sa marque sur la poésie anglaise qu'à partir du XVII^e siècle, non sous la forme d'oeuvres militantes mais par le développement en profondeur du lyrisme, qui aboutit à une religion poétique du Livre. Non seulement parce que toute poésie religieuse s'inspire de la Bible (surtout des Psaumes, où s'engage un dialogue subjectif entre l'homme et Dieu, entre intimité et altérité), mais plus encore parce que cette poésie célèbre la gloire du Verbe incarné, au principe de toutes les figures de l'écriture.

From Reformation to Renaissance : the birth of modern English devotional poetry

It was not until after the sixteenth century that the Reformation from central Europe initiated in English poetry new trends characterized not so much by historical commitment as by a strong allegorical lyricism resulting in a metaphorical religion of the Book. Not only did the Bible become the natural cornerstone of any poetry – the poet as a new psalmist starting an amazingly casual dialogue with God – but this poetry consequently developed into an articulate celebration of the Word, while poetic writing kept combining Spirit and wit into ever more elaborate conceits of the Book.

Pendant tout le Moyen Age, l'Angleterre fut une terre de grande piété, celle de théologiens et de docteurs de l'Église, de saint Anselme de Cantorbéry ou de Guillaume d'Ockham, qui exprima son sentiment religieux dans une série de poèmes populaires (voir *The Piers Ploughman*, 1378). À partir du xvi^e siècle apparurent de profonds changements, d'abord linguistiques. La poésie religieuse trouva en effet un nouvel essor en 1611 dans la version autorisée de la Bible, traduite sous l'impulsion du roi Jacques I^{er}. Cette traduction vernaculaire représente une avancée marquante de la Réforme dans son combat contre la suprématie du latin, réaffirmée au Concile de Trente (1545-1563); de nos jours encore, elle demeure un trésor poétique. En réalité, 1611 est sans doute la date de naissance de la poésie religieuse moderne en anglais, qui est donc en fait une renaissance, après l'extinction progressive de l'anglais médiéval.

Cette renaissance serait même plutôt une seconde naissance, car il ne s'agit pas d'une continuité sans solution : la Réforme a tracé une ligne de fracture. En Angleterre, l'Église a rompu avec Rome en 1534 par la volonté d'Henri VIII, qui a pris la tête d'une Église devenue nationale. Sous le long règne d'Élisabeth I^{er} (1558-1603), celle-ci s'est prêtée à la Réforme protestante et à son penchant calvinien. En 1611, lorsque paraît cette traduction fondatrice de la Bible, les luttes d'influence entre courants luthériens et calvinistes ne sont pas encore apaisées en Angleterre, tandis que la religion catholique y est décrétée illégale depuis 1534 et que les écrivains catholiques sont censurés.

La poésie religieuse de cette époque sera donc nécessairement celle de la Réforme, par quoi l'on entendra ici tous les courants théologiques issus de la Réforme continentale : luthériens, calvinistes, anglicans, presbytériens. Or, dans cette seconde naissance (métaphore paulinienne qui plaisait tant aux écrivains réformés), la poésie religieuse subit sa propre réforme. Elle s'exprime désormais dans un anglais enrichi de néologismes autorisés depuis 1611. Outre cette innovation linguistique, l'influence de la Réforme s'exerce en profondeur sur la sensibilité qui gouverne cette poésie. Elle trans-

paraît dans au moins trois orientations de fond essentielles, trois caractères qui fondent cette religion moderne du livre qui est en train de prendre forme dans la poésie de la Réforme : d'abord l'homme, sur qui la Réforme fait porter un accent individuel et subjectif en engageant chacun dans un parcours spirituel qui va devenir l'objet central de toute poésie religieuse ; ensuite, Dieu, au centre de toute écriture car il est le Verbe ; et, enfin, comme par un effet tout naturel de synthèse spirituelle entre la composante humaine et la présence divine, non réelle mais figurée, l'omniprésence du Livre, des saintes Écritures à l'écriture poétique, qui donne sa nouvelle ossature rhétorique à une poésie nouvellement née de ce lien intrinsèque entre religion et littérature.

L'HOMME, TEMPLE DE L'ESPRIT

Il fallut quelque temps pour que la Réforme imprimât son influence sur la poésie anglaise : l'histoire religieuse du *xvi*^e siècle ne connut son expression poétique qu'au cours du *xvii*^e siècle. C'est sans doute le reflet du décalage géographique : la Réforme naquit et se développa en Europe continentale, pour ne pas dire centrale, et l'Angleterre ne l'assimila que sous la variante nationale de l'anglicanisme, rappelant que les arrière-pensées politiques prenaient alors le pas sur l'exigence spirituelle de réforme intérieure. La première réforme voulue par les souverains anglais était fortement empreinte d'érasianisme : il s'agissait de coiffer de l'autorité de la couronne la considérable puissance temporelle que représentait l'Église en Angleterre au sortir du Moyen Age. Entre les nuances plus ou moins calvinistes qui se marquèrent après Henri VIII et l'assouplissement arminien qui culmina à la nomination (1633) de William Laud (décapité en 1645, en pleine guerre civile) à la tête (spirituelle) de l'Église anglicane, toute inflexion spirituelle reflétait de toute façon la ligne de conduite théologico-politique du souverain. Soucieux de se distinguer et de Rome et de Genève depuis le schisme fondateur de 1534, l'anglicanisme pencha ainsi d'abord vers le calvinisme dans la seconde moitié du *xvi*^e siècle, avant de s'ouvrir peu à peu à l'arminianisme (concessions sur la doctrine de la double prédestination calvinienne) avec la bénédiction des premiers rois Stuart, Jacques I^{er} (1603-1625) puis Charles I^{er} (1625-

1649). En fait, c'est surtout le presbytérianisme, variante écossaise du calvinisme implantée par le pasteur John Knox (1514-1572), qui laissa l'empreinte spirituelle la plus profonde, mais sans conséquence poétique directe.

Deux constats s'imposent : d'abord, la Réforme anglicane ne mena en effet à aucun engagement poétique ni ne produisit de poésie militante comparable à l'épopée française d'Agrippa d'Aubigné¹. Ensuite, il fallut attendre le début du xvii^e siècle pour voir apparaître les premiers poèmes marqués par la spiritualité de la Réforme. Cela tient à cette transposition qui fait de l'Angleterre non la terre natale ni la terre promise de la Réforme, mais une intéressante plaque tournante qui adapta les prototypes continentaux aux particularités locales sous la forme de l'anglicanisme, pour ensuite exporter cette nouvelle idiosyncrasie en direction du Nouveau Monde, terre d'élection du puritanisme. Un tour d'horizon complet comprendrait donc aussi la littérature puritaine de la Nouvelle-Angleterre², mais ce ne serait que pour mieux souligner la rareté de la poésie d'une génération pragmatique de colons plus préoccupés d'implantation concrète que d'une geste épique la magnifiant aux yeux de la postérité.

Revenons donc en Angleterre, en ce début de xvii^e siècle où se réforma la poésie. Le long règne d'Élisabeth I^{er} (1558-1603) favorisa la stabilité politique, puis l'éclosion des arts et des lettres à laquelle des poètes de cour tels que Sir Philip Sidney (1554-1586) et Edmund Spenser (1552-1599) donnèrent sa noblesse en brochant des variantes épiques (*The Faerie Queene*, 1590-99) et pastorales (*Arcadia*, 1590) autour du mythe national de la reine vierge. À la cour se pressaient de beaux esprits raffinés et lettrés dont la formation rhétorique s'appuyait non seulement sur la culture gréco-latine remise au goût du jour par les humanistes, mais aussi sur la Bible, manuel de base des écoles de rhétorique fondées sur la réforme du savoir lancée par John Colet (1466-1519, ami d'Érasme et de Thomas More, fondateur de St Paul's School à Londres). Si beaucoup de ces poètes n'étaient déjà plus lors de la publication de la traduction de 1611 (Sidney mourut en 1586, Spenser en 1599), ils n'en

1. Une des rares exceptions à signaler : un sonnet de Milton « Sur le Massacre des Vaudois par les Piémontais en 1655 » (« *On the Late Massacre in Piedmont* »), qui nous transporte directement au milieu du xvii^e siècle.

2. Voir Perry Miller (éd.), *The American Puritans. Their Prose and Poetry*, Garden City (N.Y.), Anchor Books, 1956.

avaient pas moins une fine connaissance d'humanistes, et savaient sans faute traduire, gloser ou imiter les psaumes.

Lorsque, dans les premières années du xvii^e siècle, les grands poètes de l'école métaphysique (Donne, Herbert, Vaughan, Crashaw) donnèrent son vrai élan à la spiritualité en poésie anglaise, les exercices rhétoriques sur les psaumes étaient ainsi déjà devenus de grands classiques permettant à un jeune poète de façonner son style à travers ses *juvenilia*, avant d'entreprendre des créations originales. Les Anglais s'initiaient donc à la même école que Racan, Corneille ou Racine, ou encore Gryphius et Angelus Silesius. Outre Sidney, l'on retiendra l'Écossais luthérien George Buchanan (1506-1582), auteur en 1566 d'une *Paraphrase* latine de la totalité des Psaumes qui, en un siècle et demi, fut vingt-six fois rééditée ; puis le poète de cour Thomas Carew (1594-1640), auteur de paraphrases cette fois en anglais ; ou bien encore les exercices d'épigrammes sacrées tournées en latin par deux poètes métaphysiques, l'anglican George Herbert (1593-1633 : *Passio Discerpta* – le Déchirement de la Passion, et *Lucus* – le Bois sacré) et le catholique (né puritain) Richard Crashaw (1612-1649, *Epigrammatum Liber*, 1634). Tous ces exemples sont d'ailleurs plus intéressants du point de vue linguistique que stylistique : ce sont les derniers feux de la littérature néolatine du côté anglais³. Sorti des exercices d'école, un poète anglais du xvii^e siècle composera désormais dans sa langue, et tout particulièrement lorsqu'il cherchera à se rapprocher de Dieu.

Pourquoi les Psaumes retinrent-ils tant l'attention de ces poètes ? C'est une caractéristique non anglaise, mais bien de la Réforme dans son essence la plus profonde : en faisant entendre la voix de l'homme avec le spectre élargi et contradictoire de ses émotions, ils ouvraient la voie au lyrisme, déjà vivement encouragé par la *devotio moderna* développant la piété individuelle des laïcs à travers un idéal d'imitation du Christ (pays flamands, xiv^e siècle). La subjectivité explose ; chaque être humain va pouvoir aller chercher dans la voix de David les accents qui correspondent le mieux à sa propre voix, avant de s'émerveiller : « Ah ! Pour me tourmenter se

3. Voir Pierre Laurens et Claudie Balavoine (éds.), *Musae Reduces. Anthologie de la poésie latine dans l'Europe de la Renaissance*, t. II, Leyde, E. J. Brill, 1975.

liguent les contraires »⁴, et de tirer de ce tourment une inspiration poétique presque sans fin.

Au milieu des innombrables contradictions de la nature humaine portées par cette voix éclate alors un paradoxe criant : donner la parole à l'homme permet de faire entendre, mieux que jamais, la voix de Dieu. Car ce que recherche le poète de la Réforme est avant tout un dialogue. Serait-ce par crainte d'être écrasé par le double prédestinatianisme théorisé par le calvinisme, qui isolerait Dieu dans une transcendance si lointaine, voire si hautaine, que la communication avec lui en serait menacée ? Dieu deviendrait-il ainsi l'altérité complète, à ne rechercher qu'avec crainte et tremblement (Luther), car ce Dieu pourrait bien ne se manifester que dans quelque sentence de mort spirituelle, comme cette écriture prophétique qui révéla sur un mur sa fin prochaine à Balthazar⁵ ? L'espérance du salut (révélé dans la grâce inamissible de la conversion) transforme donc l'homme en guetteur angoissé, obligé de veiller sans relâche pour n'être ni sourd, ni aveugle aux signes que Dieu lui enverrait de ses volontés.

Tout cela forme le patrimoine universel de la Réforme, mais cette dernière ne le possède pas en propre, car la Bible n'a évidemment pas attendu Luther ni Calvin pour rappeler que l'on « ne connaît ni l'heure, ni le moment » (Mt 24, 36). Ce qui est nouveau ici est la résonance subjective que prennent les commandements en entrant dans l'oreille de chacun ; c'est bien ainsi que, pour la première fois, l'on entend ces paroles en anglais, non grâce à une traduction (qui ne cesse de progresser), mais bien dans l'original, comme si Dieu venait désormais parler à chacun sa langue maternelle (la Réforme commence donc à la Pentecôte !). La Renaissance est bien l'époque où se développe la notion d'individu, la subjectivité de chacun qui légitimerait une certaine appropriation du sacrifice du Christ, accompli non seulement pour le rachat de l'humanité, mais pour chacun à titre personnel : « Je pensais à toi dans mon agonie »⁶.

4. « Oh, to vex me, contraries meet in one » : John Donne (1572-1631), *Divine Poems*, n° 19, v. 1, p. 316 ; John Donne, *Poèmes*, trad. Jean Fuzier, Paris, Gallimard, 1962, p. 237.

5. Voir Rembrandt, *L'Écriture sur le mur*, Londres, National Gallery.

6. Blaise Pascal, *Le Mystère de Jésus*, dans : *Œuvres*, éd. Louis Lafuma, Paris, Le Seuil, 1963, p. 620. La proximité flagrante qui se confirme entre la Réforme et

A quoi répond, en latin et non en anglais (exception qui confirme la règle précédemment dégagée), le seul grand poète catholique, et non protestant (cela explique ceci) du XVII^e siècle, Richard Crashaw : « Toutes les cicatrices laissées par l'épine cruelle ou par la pointe acérée des clous, toutes celles qu'a imprimées la lance, en marques rouges, elles vivent encore : mais elles ne sont plus tes blessures, non, mais le remède de mes propres blessures »⁷. Ainsi se réalise la transfusion spirituelle du sang rédempteur de la Passion, à laquelle ne peut répondre que l'effusion lyrique du poète reconnaissant. Il s'incline devant l'image salvifique du *Christus medicus* qui lui inspire aussi de longues et subtiles méditations en prose « pour demander à Dieu le bon usage des maladies », comme disait Pascal en 1659. Tel est, dès 1624 et cette fois en anglais dans le texte, le propos direct des *Devotions upon Emergent Occasions* de John Donne (1572-1631). Le chef de file de la poésie métaphysique (né catholique, mais opportunément devenu anglican) composa ces exercices spirituels en prose à peine relevé d'une maladie qui l'avait mené à l'article de la mort. La subjectivité est son moteur : c'est à partir de ce fait autobiographique que la maladie devient figure du péché et préfiguration de la guérison spirituelle accordée par la grâce de Dieu.

La maladie peut ainsi embraser tout le corps d'une fièvre extrême, mais il va de soi que c'est par excellence le cœur qui est touché, car c'est à la fois le siège des passions (maladie, péché), l'organe de la conversion et le tabernacle de l'Esprit saint descendu habiter en l'homme. C'est pourquoi il devient un emblème développé dans de nombreux recueils, où la devise socratique de l'introspection se fait *ordo salutis* : « Apprenez-moi à connaître mon cœur. Vous, vous avez le pouvoir de l'adoucir, / De l'alléger, de l'animer, de le purifier, de le restaurer / Et de le faire fructifier davantage / [...] / Apprenez-lui à se connaître, et à vous aimer davantage »⁸. L'inspira-

Pascal montre combien il serait réducteur d'isoler des autres une sensibilité propre à la Réforme, qui n'est en fait qu'une autre façon d'exprimer l'universalité du christianisme, ailleurs appelé catholicisme.

7. « *In Cicatrices quas Christus habet in se adhuc superstites : / Quicquid spina procax, vel stylo clavus acurto, / Quicquid purpurea scripserat hasta nota, / Vivit adhuc tecum : sed jam tua vulnera non sunt : / Non, sed vulneribus sunt medicina meis* » (trad. Pierre Laurens in *Musae Reduces*, tome II, p. 499-500).

8. « *Teach me to know my heart. Thou, thou canst soften, / Lighten, enliven, purify, restore, / And make more fruitful than it was before / [...]* /

tion anglicane de Quarles ne saurait masquer une évidente parenté avec l'école de l'oraison cordiale qui marqua la piété française du xviii^e siècle : « L'oraison du cœur est une prière de type mystique où l'on nous apprend à monter dans la déification par la voie descendante de la kénose du Dieu fait homme, Jésus Christ »⁹.

L'on ne saurait entrer plus avant dans la subjectivité, l'étape du quiétisme n'étant pas franchie dans la spiritualité anglaise au xviii^e siècle¹⁰ qui préfère maintenir l'accent sur la nécessité d'une incessante psychomachie, car la vie humaine demeure une traversée incertaine (un *pilgrim's progress*¹¹). Tant qu'il n'a pas reçu la grâce de se savoir converti, le poète protestant reste un *homo viator* en plein psychodrame individuel, car il tient de Calvin cette vérité que la vie est une crise, dans laquelle se joue non son salut (décrété de toute éternité dans une perspective prédestinatianiste), mais l'éventuelle révélation de ce que Dieu lui a réservé : élu ou réprouvé ? Cette révélation, reçue seulement en cas de réponse favorable, s'appelle la conversion spirituelle. C'est cette incertitude pesante qui rend le poète anglais alors si soucieux d'une rencontre avec Dieu.

Est-ce donc la crainte ravivée de se couper d'une altérité divine irréductible qui fait verser le poète de la Réforme dans l'extrême inverse, portant sa prédilection sur la figure humaine de Dieu, sur l'incarnation du Verbe dans le Christ, sur le fils de l'Homme, le nouvel Adam, comme si alors pouvait enfin se nouer un dialogue intime, quasiment d'homme à homme, si l'on ose dire ?

Un poète métaphysique comme Herbert ne s'interdit pas de faire parler le Christ, parfois dans de longues prosopopées où l'image pathétique du Christ aux outrages en devient déconcertante d'humanité, à force de répéter sa différence dans le refrain déchirant :

Teach it to know itself, and love thee more ». Francis Quarles, *Emblems, Divine and Moral* (1635), Londres, William Tegg, 1866, *The School of the Heart*, introduction, tome 2, p. 237-238.

9. P. P. J. Van Schaick, o. c. d., « Le Cœur et la tête. Une pédagogie par l'imagerie populaire », *Revue d'histoire de la spiritualité*, t. 50, 1974, n° 199-200. Cité dans Anne Sauvy, *Le Miroir du Cœur. Quatre siècles d'images savantes et populaires*, Paris, Le Cerf, 1989, p. 110. Voir le chapitre V « L'École de l'oraison cordiale » p. 109-128.

10. Elle le sera au xviii^e siècle, notamment par l'évangélique William Cowper (1731-1800), traducteur de certaines hymnes de la Française Jeanne de la Motte Guyon.

11. Voir John Bunyan (1628-1688), *The Pilgrim's Progress from this World to the Next* (1678), très célèbre récit allégorique en prose.

« A-t-on jamais vu chagrin semblable au mien? »¹² Ce récit de la Passion à la première personne est destiné à amplifier la voix de fond des tortionnaires : « Mon silence les fait crier d'autant plus fort » (« *My silence rather doth augment their crye* », v. 93), procédé subtil qui, en réalité, rehausse la voix de Dieu : « Sans répondre, avec patience, j'éprouve / La capacité d'un cœur de pierre à fondre sous la douceur de l'amour » (« *I answer nothing, but with patience prove / If stonie hearts will melt with gentle love* », v. 89-90). Confirmé dans son salvifique ramollissement par Ézéchiel 36 : 26 (« j'enlèverai de votre corps le cœur de pierre et je vous donnerai un cœur de chair »), le cœur humain fond devant ce sacrifice et répond, dès le poème suivant, par la voix individuelle et universelle du moi typologique : « Ô roi outragé! Comment exprimer le chagrin que vous m'inspirez? » (« *Oh, king of wounds! How shalle I grieve for thee?* » (« *The Thanksgiving* », p. 56, v. 3). Le dialogue intime s'est ainsi établi, en quelque sorte vraiment d'homme à homme, car le poète de la Réforme a été touché par « Dieu sensible au cœur », celui qui rejoint chacun dans son intimité au point de l'habiter : « Je te suis plus ami que tel et tel, car j'ai fait pour toi plus qu'eux » (Pascal, *Le Mystère de Jésus* 1655, p. 621). Ce que ce Dieu a fait pour chacun est sans prix : « j'ai versé telles gouttes de sang pour toi » (*ibid.*). Herbert l'a bien compris en faisant de son Temple le mémorial du sacrifice rédempteur.

Cette quasi-appropriation subjective du Verbe incarné en parole individuelle se retrouve dans la prédilection qui porte les poètes de la Réforme à une lecture allégorique de la Bible, où domine alors le sens tropologique¹³. Ce mode de lecture morale, situé au troisième degré des quatre sens distingués par l'exégèse classique, convient fort bien à la subjectivité protestante, qui fuit le faste et la liturgie extérieurs, alors ostensiblement objectivés et exaltés par le tridentinisme, pour se replier au fond d'elle-même, dans le seul sanctuaire où l'attend le vrai Dieu : son propre cœur (« *Tu vere es Deus absconditus* »). C'est ici que le Temple de Herbert prend toute sa résonance poétique : ce lieu intérieur est animé par l'Esprit saint,

12. « *Was ever grief like mine?* » : George Herbert (1593-1633), *The Temple* (1633); *The English Poems of George Herbert*, ed. C.A. Patrides, Londres, Dent, 1991 (1974), « *The Sacrifice* », p. 48, v. 4.

13. Voir Henri de Lubac, *L'Écriture dans la Tradition*, Paris, Aubier-Montaigne, 1966.

qui suscite la présence divine dans le secret du tabernacle humain. « Ne savez-vous pas que vous êtes le temple de Dieu, et que l'Esprit saint habite en vous ? » (Saint Paul, 1 Cor. 3 : 16). La métaphore scripturaire ayant transformé l'homme en temple, voilà justifié le lyrisme essentiel d'une poésie où l'angoisse de la quête incertaine peut s'effacer devant un chant d'action de grâces.

Le passage à cette étape indique bien sûr que celle de la conversion est franchie, au prix d'affres à traverser avec une longueur et une intensité psychologiques variables d'un *pilgrim's progress* à l'autre, car chacun doit engager le sien. C'est de loin la tonalité dominante dans la poésie anglaise, mais il est important aussi de rappeler que tous les poètes n'insistent pas sur le combat spirituel à coloration paulinienne, puis calvinienne, dans une seconde naissance. Certains donneraient même plutôt l'impression contraire d'avoir reçu en héritage tout naturel, telle une première grâce, le sens d'un émerveillement inné, mais non pour autant naïf, devant la Création qu'ils se sentent capables d'apprécier d'emblée, *aperto libro*, là où des calvinistes scrupuleux et méthodiques – et bientôt méthodistes – peinent à déchiffrer des hiéroglyphes toujours incompréhensibles, tant il est vrai que « tout ce qui est incompréhensible ne laisse pas d'être » (Pascal, *Pensées*, 149, p. 521). A côté de ces quêteurs attardés en pleines ténèbres, l'anglican Traherne (1637-1674) fait donc figure de prodige, lui qui ne connaît d'emblée que l'action de grâces, avec des accents qui augurent déjà la percée du déisme dès la fin du XVII^e siècle (époque du philosophe John Toland, auteur de *Christianity not Mysterious*) : « Je chanterai vos louanges, car je suis plein de respect et d'émerveillement devant la créature que vous avez faite de moi, merveilleuses sont vos œuvres [...] Nous sommes tous vos enfants »¹⁴.

Ainsi s'esquisse l'idée d'un circuit clos en boucle, qui mène l'homme à Dieu, puis de Dieu à lui-même encore. Herbert démontre ainsi que son Temple est un monument de reconnaissance et d'action de grâces à l'Esprit saint pour ces moyens d'expression donnés au poète : « Seigneur, voici mes premiers fruits qui s'offrent à vous ; / Pourtant, ce ne sont pas les miens : car de vous ils proviennent, /

14. « *I will praise Thee, for I am fearfully and wonderfully made, marvellous are thy works [...] We are all thine* » : Thomas Traherne (1637-1674), *Centuries, Poems and Thanksgivings*, éd. H. M. Margoliouth, Oxford, Clarendon, 1958, « *Thanksgivings for the Body* », p. 169, v. 19-20 / 158.

Vers vous ils doivent retourner » (« *Lord, my first fruits present themselves to Thee; / Yet not mine neither : for from thee they came, / And must return* » (« *The Dedication* », v. 1-3). Et lorsque c'est un poète qui parle, la parenté entre Dieu et les hommes se révèle plus que jamais dans le don de la parole : le Verbe divin se transmet dans la toute-puissance du *logos* poétique. Cette insistance sur le Verbe porte la marque nouvelle de la Réforme : « le Verbe s'est fait chair » en poésie, son incarnation devient le sujet unique de la renaissance poétique issue de la Réforme.

DIEU : LA PAROLE EN TOUTES LETTRES

Reste à savoir si l'élan de plus en plus intime qui porte l'homme vers Dieu trouve bien réponse sur le même registre, comme semblent l'indiquer les dialogues qui viennent de s'esquisser. En se précisant, l'image de Dieu paraît bien aller dans ce sens, c'est-à-dire vers les cinq sens de l'être humain. C'est un premier effet de l'incarnation du Verbe : Dieu a parfois une voix (déjà entendue précédemment), une oreille (« Que nos requêtes sont promptes à envahir votre oreille ! »¹⁵), c'est aussi un œil qui surplombe les emblèmes pour mieux plonger dans l'*oculus mentis* du croyant, et c'est même presque un contact tangible lorsqu'il fait œuvre de contagion salvifique par le truchement du médecin thaumaturge des *Devotions*, figure du *Christus medicus* choisie par Donne car il a connu la souffrance, qui se dit aussi en des termes étonnamment anthropomorphiques : « Ô plaies attentionnées de votre corps ! / Sont-ce des bouches ou des yeux ? », se demande Crashaw devant le mystère de la Passion¹⁶ (« Sur les Plaies de notre Seigneur en Croix »). Herbert résume : « Qu'il est aisé et rapide, Seigneur béni, d'accéder à vous ! »¹⁷ C'est tout le paradoxe de cette poésie de la Réforme : altérité et intimité de Dieu.

15. « *How suddenly / May our requests thine eare invade!* » : Herbert, « Prayer (II) », p. 117, v. 2-3.

16. « *O these watchfull wounds of thine! / Are they Mouths? Or are they eyes?* », Richard Crashaw (1612-1649). *The Poems English, Latin and Greek of Richard Crashaw*, éd. L. C. Martin, Oxford, Clarendon Press, 1957, « *On the Wounds of our crucified Lord* », p. 99, v. 1-2.

17. « *Of what an easie quick accesse, / My blessed Lord, art thou!* », Herbert, « Prayer (II) », p. 117, v. 1-2.

À l'inverse, l'homme sort réduit presque à néant de la comparaison qui lui fait éprouver sa misère : « Ô homme imbécile ! Où sont tes yeux ? / Les as-tu perdus dans une foule de soucis ? »¹⁸ L'homme est tantôt aveugle, tantôt sourd, tantôt muet, toujours invalide en quelque façon, de sorte que seul Dieu sait auquel de ses sens s'adresser (par synesthésie) pour le guérir de son infirmité : « Parler ainsi, c'était parler (dis-je) / Non à son oreille mais à son œil »¹⁹. Le poète tient là un thème qui lui permet d'insister sur la disproportion écrasante entre Dieu et l'homme depuis que celui-ci s'est défiguré dans la Chute, dont, une fois réformé, il ne peut à l'évidence se relever par ses propres forces. Montrer l'homme déchu permet d'accentuer la grandeur de Dieu, contrepartie nécessaire de ce difficile exercice d'équilibre qui s'engage entre la proximité de Dieu fait homme qui parle aux différents sens humains, et l'altérité sans commune mesure de la nature divine qui continuera à échapper infiniment à la nature humaine. Là encore, tout semble avoir été formulé par Pascal et mis en musique par les poètes anglais avec des inflexions intimes, et sensibles parfois jusqu'aux larmes qui sont aussi celles d'un Dieu des plus humanisés : « Mon cher Seigneur Tout-puissant ! Pourquoi ces pleurs ? », s'apitoie Vaughan²⁰.

S'efforçant aussi parfois de prendre quelque hauteur pour dominer ses sens si émotifs, le poète cristallise alors la reconnaissance de cette altérité sur la question du nom divin, le nom au-dessus de tout nom²¹. Là, l'humilité, et même le silence, s'imposent à l'homme : « Seigneur, que les anges chantent votre nom. / Mon Dieu, l'homme ne saurait le faire »²². La raison en tient encore et toujours à la fracture qui a dispersé les lettres du saint nom dans la Chute : « Comment l'homme a-t-il fragmenté votre nom glorieux, /

18. « *Oh foolish man! where are thine eyes? / How hast thou lost them in a crowd of cares?* » : Herbert, « *Miserie* », p. 115, v. 49-50.

19. « *To speake thus was to speake (say I) / Not to his Eare, but to his Eye* », Crashaw, « Mathieu 9. L'Aveugle guéri par une parole de notre Sauveur » (« *Matthew 9. The blind cured by the word of our Saviour* »), p. 91, v. 5-6.

20. Henry Vaughan (1622-1695), *Poems*, éd. Louis L. Martz, Oxford, Oxford University Press, 1995, *Silex Scintillans*, « *Jesus Weeping (II)* » (« Jésus en pleurs »), p. 130, v. 1.

21. Voir Crashaw, « Au Nom au-dessus de tout nom, le nom de Jésus. Hymne » (« *To the name above every name, the name of Jesus. A Hymn* »), p. 239.

22. « *Lord, let the Angels praise thy name. / My God, Man cannot praise thy name* » : Herbert, « *Miserie* », p. 114, v. 1 / 31.

Le jetant sur cette poussière que vous avez créée ? »²³ Dieu, atomisé en hiéroglyphes disloqués, « des lettres brisées, / Presque tombées dans l'oubli »²⁴, peut-il inspirer le poète, quitte à le mettre sur la voie de l'ésotérisme²⁵, ou bien va-t-il au contraire le réduire au silence, comme devant l'interdit poétique par excellence ? L'ésotérisme risque d'ailleurs à lui seul de devenir silence, si le mode d'expression n'en est accessible qu'entre initiés, ce qui limite les possibilités de communication. À côté de ce vrai danger, le reproche classique d'obscurité adressé aux subtils poètes du XVII^e siècle, du jour des Lumières où ils furent appelés « métaphysiques » (à leur insu), est de peu de poids²⁶.

L'idéal demeure d'être capable d'approcher le nom divin jusqu'à (vœu pieux) en appeler Dieu par son nom, ce qui serait la vraie réponse de l'homme au dialogue intime déjà engagé à l'initiative du Christ dans sa Passion : « Connaître Dieu par son nom et venir à lui nommément, c'est s'arrêter sur les bienfaits que l'on a reçus personnellement de lui »²⁷, alors que, pour le moment, c'est toujours Dieu qui appelle l'homme par son nom : « J'appelai : « Seigneur, mon Dieu » ; Il répondit : « Mon enfant »²⁸. Cette voie (voix) permettrait d'approfondir la portée tropologique de cette rencontre, dont la traduction poétique est le lyrisme. En retour, l'homme, quant à lui, y reçoit le don de la grammaire, sans quoi la connaissance du Verbe lui demeurerait lettre morte. Or, sans la grammaire, comment

23. « *Man hath parcel'd out thy glorious name, / And thrown it on that dust which thou hast made* » : Herbert, « *Love I* », p. 73, v. 3-4.

24. « [...] *broken letters / Scarce remembered* » : Vaughan, « *Vanity of Spirit* », p. 26, v. 24.

25. Cet engouement demeure en marge de la poésie anglaise, mais s'en rapproche parfois en la personne du frère jumeau du poète Henry Vaughan, Thomas (1622-1666), connu comme l'auteur de *Magia Adamica* (1650), puis comme cible du satiriste Samuel Butler (1612-1680), qui tira de lui le caractère peu flatteur du « philosophe hermétique » (« *An Hermetic Philosopher* », *Characters*, 1759).

26. Voir Samuel Johnson : « Ils fragmentaient la moindre image [...] Créant des associations aussi confuses que grandioses » (« *They broke every image into fragments [...] They produced combinations of confused magnificence* »), *Lives of the Poets* (1779-1781), éd. John Wain, *Johnson as a Critic*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1973, p. 255.

27. « *To know God by name, and to come to him by name, is to consider his particular blessings to thee* ». Donne, *Sermons*, V, n° 16, p. 323. On réentend ici Pascal : « J'ai versé telles gouttes de mon sang pour toi ».

28. Herbert : « *I called My Lord / He replied My child...* ».

pourrait-il jamais espérer se rapprocher du nom au-dessus de tout nom ? « Il n'est de meilleure grammaire que d'apprendre à bénir Dieu »²⁹.

La poésie religieuse de l'époque prendra donc le tour d'une leçon de grammaire centrée sur le Verbe, articulation sans laquelle aucune syntaxe ne saurait se construire. Religion et poésie se découvrent en commun ce même objet vital : le culte du Verbe. La première le lit, la seconde l'écrit, ou plutôt le recopie, ce qui suppose l'aide de la religion pour enseigner au poète la lecture du Verbe : « Mais comment copier votre belle écriture de sang ? »³⁰, se demande Herbert. Les réformes liturgiques, depuis la naissance de l'Église d'Angleterre, n'ont cessé de mettre l'accent sur le Verbe et de simplifier la liturgie jusqu'à un exercice de lecture quotidienne. Par contraste, sous les Stuart (et surtout après 1633, sous la houlette pastorale de William Laud), le Verbe tend à se développer dans une longue période, élaborée avec un soin qui laisse le temps à toute une célébration de se dérouler, à une liturgie de se déployer, à une rhétorique de s'amplifier.

Cependant, cette amplification n'a rien à voir avec le faste post-tridentin. La cérémonie reste sobre, la liturgie demeure celle de la Parole. Il s'agit seulement d'une autre façon de révéler la richesse du Verbe en y articulant les différentes périodes qu'il permet.

Car l'analogie entre religion et rhétorique n'a rien de formel. Si les mots semblent valoir naturellement dans les deux registres, c'est que la concordance s'établit en profondeur. La religion réformée se conçoit comme le déploiement du Verbe, définition que ne saurait renier la poésie, qui y puise son matériau constitutif. La seule différence serait plutôt une question de temps, la poésie pouvant s'étendre plus librement pour développer, si nécessaire. C'est sans doute cette capacité d'extension qui va transposer le temps sur le registre de l'espace. La meilleure expression en est la métaphore du temple retenue par le poète anglican George Herbert, qui construit ses poèmes comme l'architecte bâtit, pierre après pierre, un temple dont le plan révèle que tout, depuis le début, était ordonné à cette fin, car « au commencement était le Verbe [...] et le Verbe était Dieu »

29. « *There is not a better Grammar to learne, than to learne how to blesse God* » : Donne, *Sermons*, vol. II, n° 12, p. 258.

30. « *But how shall I copie thy fair, though bloodie hand?* », Herbert, « *The Thanksgiving* », p. 56, v. 16.

(Jn 1, 1/3). « Et le Verbe s'est fait chair (1, 14) [...] Je suis l'Alpha et l'Oméga » (Ap 1, 8; on revient presque à la leçon de grammaire, de la première à la dernière lettre). C'est pourquoi les poèmes de Herbert furent agencés sous le titre de *The Temple* (1633), à parcourir dans l'ordre de visite de l'édifice, avec progression ininterrompue vers le cœur du sanctuaire, et, plus encore, dans l'ordre de la célébration, liturgique (anglicane) qui exhorte au même cheminement, cette fois spirituel, vers l'intériorité. Ce qui rattache ce rite à un anglicanisme assoupli est la présence, même discrète, de l'art sacré; un autel (« *The Altar* », premier poème, à bien distinguer de la simple « table de communion » réformée), une ornementation utile au symbole (« *The Church-floore* » p. 84, où l'on apprend à lire dans le relief et dans les motifs du sol les vertus gravées par le grand architecte : patience, humilité, confiance, amour et charité), la beauté édifiante des vitraux qui prolongent la Bible des pauvres du Moyen Age (« *The Windows* » p. 85), et, enfin, la musique (« *Church-musick* » p. 83).

La découverte de ces différentes phases réparties dans un espace qui symbolise le temps nécessaire à leur bon enchaînement revient à la lecture suivie dans une seule et longue phrase, par exemple celle qui traverse en diagonale un dizain qui sert d'amplification à « Coloss. 3. 3 : *Our life is hid with Christ in God* » (p. 100; Herbert n'a pas cherché d'autre titre que cette citation). Pour mieux souligner ce que la lecture a de commun avec un exercice d'analyse logique où toute syntaxe tourne autour du Verbe, Herbert utilise ici la méthode graphique du *pattern poem*, procédé visuel qui peut aller jusqu'aux calligrammes à la façon d'Apollinaire (voir « *Easter Wings* »), ou, ici, plus simplement, le jeu de caractères qui lui font disperser à chaque vers un mot, imprimé en italiques ou avec une majuscule, dans la phrase clé, chaque terme étant décalé d'un cran vers la droite (ordre de la lecture) à mesure que l'œil avance vers la fin du poème. Guidé par les italiques, l'œil trouve cette clef en lisant en diagonale : « Ma / vie / est / cachée / en / celui / qui / est / mon / trésor » (« *My / Life / is / Hid / In / Him / that / Is / my / Treasure* » (p. 100, v.1 à 10). Herbert donne là un bel exemple de souplesse rhétorique : écrire le Verbe est un exercice d'amplification (de la citation scripturaire au dizain), lire le Verbe est un exercice de lecture cursive, en diagonale, où ne subsistent que les mots clés.

À cela rien que de très logique : Dieu n'est autre que « la clef du chiffre »³¹. Cette poésie anglaise du XVII^e siècle nous montre par l'exemple que ce chiffre est le Verbe ; le Verbe est un chiffre qui s'inscrit de façon presque ludique dans une poésie où l'artiste ne dédaigne pas la calligraphie, la cryptographie, les jeux de mots qui ont fait la réputation – aussi obscure que brillante – de la poésie métaphysique³². Le goût de l'énigme ne saurait jamais se trouver très loin derrière la métaphysique : le poète religieux sait bien que la clef ne va jamais sans le chiffre ; et tout son propos est d'obtenir la bonne combinaison pour parvenir à la révélation à livre ouvert. Là encore apparaît une parenté entre syntaxe et poésie religieuse : chacune est une combinatoire du Verbe. Ainsi s'explique le penchant pour les anagrammes, également fort prisées des mondains qui s'en amusent à la cour. L'anagramme se prête aussi, à l'occasion, à la subtilité verbale de la poésie religieuse : « Que son nom dispose bien toute une armée, / Celle en qui le Seigneur des Armées est venu planter sa tente ! »³³. Faute de détenir la clef poétique du tétragramme sacré parfois figuré en caractères hébreux dans certains emblèmes³⁴, nos poètes semblent trouver dans tous ces jeux verbaux une certaine compensation et un plaisir certain, sans toutefois jamais détacher la satisfaction esthétique du jeu de la fin métaphysique à laquelle tout est ici par définition subordonné. Crashaw n'est pas le dernier à s'en amuser, sur son propre nom et son nom propre, en des rimes intraduisibles : « *Crashaw. The Anagramme He Was Car* » : « *Was Car the Crashaw ; or Was crashaw Car, / Since both within one name combined are* » (p. 233, v. 1-2).

Une certitude guide toute cette recherche : la clef réside dans un livre, dans ce livre où la Parole s'imprime en caractères et où Dieu exprime sa voix, « la Parole en toutes lettres, la voix de Dieu »³⁵.

31. C'est encore Pascal qui nous l'a dit : *Pensées*, 249, p. 532.

32. Les notions subtiles de *wit*, *conceit*, autrement dit, tout ce qui a cristallisé l'ire de Johnson et des Lumières (voir *supra* n. 26).

33. « *How well her name an Army doth present, / In whom the Lord of Hosts did pitch his tent !* » : Herbert, « *Ana- MARY : ARMY- gram* », p. 93, v. 1-2.

34. Voir Francis Quarles, *Emblems, Moral and Divine* (1635), George Wither, *A Collection of Emblemes, Ancient and Divine* (1635), deux exemples anglicans qui ne se démarquent guère des autres recueils contemporains composés sur le continent.

35. « *The Word in characters, God in the Voice* » : Vaughan, « *H. Scriptures* » (« *Saintes Ecritures* »), p. 50, v. 8.

La clef du chiffre, la Bible, devient, en anglais dans le texte de Vaughan, « la clef de tous les mystères » (« *the key that opens to all mysteries* », v. 7). Alors peut commencer le travail de déchiffrement, alors commence l'herméneutique sacrée à laquelle la poésie apporte sa note subjective et lyrique, puisque tout se réalise ici sur le mode tropologique. Chacun y déchiffre le message personnel qui lui revient, mais tous le feront à l'aide de la clef universelle : « Votre Parole est univers ; puissions-nous savoir la lire »³⁶, implore Herbert.

ÉCRITURE ET ESPRIT

De tous ces poètes passionnés par la quête d'un sens caché, il est de ceux qui sont allés le plus loin. Son cas est même exemplaire : son poème central, « *Iesu* », la pierre angulaire de son *Temple*, condense en dix vers tout l'exercice qui s'y déploie : la découverte ânonnante de caractères brisés et dispersés par la Chute, leur articulation syntaxique qui reconstitue progressivement une phrase, et, enfin, la lecture clairement articulée dans le bon sens lorsque le message apparaît en toutes lettres (toujours la grammaire !). En épelant (« *spell* », v. 8) une à une les lettres du titre (« *Iesu* »), au fond, le quêteur de sens déchiffre : « *I ease you* » (v. 9), message de réconfort adressé entre les lignes par Jésus à celui qui a eu la patience de le chercher. Tout l'intérêt poétique de cette expérience spirituelle est de montrer que le sens figuré ne se révèle qu'à travers la lecture littérale, d'où l'omniprésence dans cette poésie du xvii^e siècle de ce verbe ambivalent « *to spell* » (épeler), qui s'emploie en anglais tant pour un exercice de lecture que d'écriture (il avait couramment le sens d'« écrire » au xvii^e siècle). Le déchiffrement littéral de « *Iesu* » a mis au jour la clef de ce message construit comme un rébus (variante usuelle de la cryptographie à la Renaissance), faisant apparaître en pleine lumière ce que Vaughan avait donc bien raison d'appeler « la Parole en toutes lettres ». Par cette opération s'est aussi réalisé tout naturellement le transfert de l'oral à l'écrit, de la lecture à l'écriture.

36. « *Thy Word is all, if we could spell* » : Herbert, « *The Flower* », p. 171, v. 21.

Cette élucidation progressive du message spirituel a pour effet inverse d'épaissir le paradoxe poétique : est-ce en intensifiant sa propre subtilité verbale et en affinant sa rhétorique que le poète acquerra du Verbe une idée d'autant plus claire et distincte ? Autrement dit, une lecture littérale conduit-elle nécessairement à une écriture figurée, voire défigurée par un excès de figures de style ? Ce qui se conçoit bien s'énonce-t-il obscurément dans la poésie religieuse des Anglais du xvii^e siècle ?

Cette conclusion viendrait étayer la renommée peu flatteuse qui devint celle de la poésie métaphysique à partir du xviii^e siècle, c'est-à-dire celle dont elle n'eut jamais connaissance car cette image ne prit naissance que dans l'esprit rationaliste du Dr Samuel Johnson. Il est vrai que le siècle des Lumières n'avait que faire des voies obscures parfois empruntées par cette rhétorique aux traits d'esprit brillants jaillissant soudain au détour de maints contournements, d'expressions figurées, métaphoriques, hyperboliques. Cette recherche n'était pas radicalement étrangère au débat rhétorique entre asianisme et atticisme sur le continent.

Cette façon de tourner autour de ce que l'on ne peut appeler par son nom porte un nom qui, lui, est bien identifié en rhétorique : c'est une périphrase. Il est vrai que le procédé a de quoi séduire un poète religieux, averti de l'intérêt de la voie apophasique pour approcher « le nom au-dessus de tout nom », et habitué à souligner une affirmation à force de négations. Ces ressources viennent naturellement à l'esprit du virtuose Herbert pour parler de la prière, moment essentiel qu'il évoque en deux temps distincts (« *Prayer (I)* » et « *Prayer (II)* »). Si le premier est le plus puissant, c'est que ce sonnet tient en une phrase unique, une phrase nominale de surcroît. Et cette phrase nominale tient en une juxtaposition de périphrases s'efforçant de cerner la nature de la prière ; cerner est sans doute le mot qui convient, car les métaphores qui tiennent lieu de définition approximative prennent volontiers un tour militaire (« Machine contre le Tout-puissant, tour fortifiée du pécheur » (« *Engine against th'Almightie, sinners towre* », p. 70, v. 5) pour dire combien l'homme presse Dieu de l'exaucer. Le plus remarquable est que ce petit exercice verbal révèle entre périphrase et paraphrase une parenté rhétorique qui n'a rien d'une paronomase attrayante mais creuse : au contraire, Herbert démontre par l'exemple que son accumulation de périphrases est une glose de la prière, faute de définition simple. Lorsque, dès le v. 3, il propose comme équiva-

lent « *the soul in paraphrase* », cette formule est presque une métonymie, car ce n'est pas seulement l'âme en prière qui se paraphrase en répétant ses incessantes demandes (telle une litanie), mais c'est aussi toute la poésie de Herbert qui s'auto-commente : elle ne cesse de tourner autour de son divin objet sans pouvoir le saisir, car celui-ci a toujours été au cœur de sa recherche et de son temple³⁷. A force de « confuses paroles » (v. 2) « comme de longs échos qui de loin se confondent » (v. 5), le temple de Herbert a bien pris « l'expansion des choses infinies » (v. 12) que lui donnera Baudelaire dans un nouveau sonnet qui, vers pour vers, a donc réussi (sans doute à son insu) à établir de parfaites « Correspondances »³⁸. Pour revenir à l'anglais, « Là où est Dieu, tout concorde » relevait déjà Vaughan³⁹. Le temple poétique est donc bien le lieu de la paraphrase sacrée, le sanctuaire du « Nom au-dessus de tout nom ». Nous sommes ainsi au cœur d'une rhétorique où tout est dit en figures. C'est l'homme qui parle car il est devenu le temple où l'Esprit a élu domicile, mais ses capacités verbales demeurent impropres à rendre en toute clarté la parole de Dieu ; normal, donc, que la Parole soit rendue par cette expansion paraphras-tique en un flot de « confuses paroles ».

Cette culture de la périphrase pour le nom ne va pas sans précision. Préférer une manière détournée à un nominalisme clair et distinct (philosophie pourtant illustrée par Guillaume d'Ockham, un Anglais) n'est autre qu'une forme de maniérisme, esthétique à laquelle ne peut rester insensible un poète du XVII^e siècle. Circonscrire finit par ne plus être le but, tant l'on se plaît à encercler les choses comme dans une danse, dans un jeu qui tourne en rond. Considérée non plus à l'échelle du mot isolé mais à celle du poème, cette circularité devient « La Corona » des *Holy Sonnets* de Donne, « cette couronne de prière et de louange » (« *this crown of prayer and praise* », v. 1, l'on retrouve là Herbert) où le dernier vers d'un sonnet devient le premier vers du suivant, car cette fois les échos se confondent de tout près, à tel point que le dernier vers du dernier sonnet n'est autre que le premier vers du premier sonnet : « Le Livre est louange, les sections en sont prière ; le nom ne change pas

37. « Tu ne me chercherais pas si tu ne m'avais déjà trouvé » : Pascal, « Le Mystère de Jésus », p. 620.

38. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* (1861), IV, « Correspondances ».

39. « *Where God is, all agree* » : Vaughan, « The Constellation », p. 83, v. 60.

le nom ; prière et louange sont une seule et même chose » (« *The Book is praise, the parts are prayer ; The name changes not the name ; Prayer and Praise is the same Thing* »), glose Donne lui-même à propos des Psaumes, le chant de l'homme où s'élève la voix de « l'âme en paraphrase » (« *the soul in paraphrase* »), obsédée par son vœu d'offrir à Dieu « une guirlande tressée de louanges méritées »⁴⁰. La métaphore de la couronne poétique (« *a crown of praise* », v. 12, bonne périphrase des Psaumes) revient en boucle d'un poète à l'autre. Ici, Herbert fait écho à Donne, dont il reprend la technique vers par vers : « Une guirlande louanges méritées je vous offre, / Je l'offre à vous qui me connaissez dans le moindre repli, / Dans le moindre de mes replis tordus et tortueux » (« *A wreathed garland of deserved praise, / Of praise deserved, into thee I give, / I give to thee, who knowest all my wayes, / My crooked winding wayes* », v. 1-4).

Non seulement ce court poème (12 vers) souligne ses articulations, mais il construit une charnière rhétorique en opposant deux voies : les chemins de traverse que l'homme emprunte malgré lui car il n'a pas en lui assez de discernement pour ne pas perdre de vue la ligne droite (« mes replis tordus et tortueux » – « *my crooked winding wayes* », v. 4), et la ligne droite d'une vie exemplaire toute tendue vers Dieu (v. 5-6), en un mot, la simplicité qu'il implore : « Donnez-moi la simplicité qui fait vivre » (« *Give me simplicitie, that I may live* », v. 9). Or, la complexité de ces articulations syntaxiques est là pour montrer que cette simplicité de Dieu qui tient en un mot demeure inaccessible à l'homme, qui cultive périphrases et paraphrases tout en rêvant à la simplicité toute biblique du « plain style » vers lequel s'orientent sans détour les puritains depuis le début de la Réforme.

Cet idéal, développé non par des hommes de lettres mais par des hommes d'Église, aurait l'avantage de donner à chaque mot la transparence d'un sens unique dans lequel la poésie pourrait, cependant, éprouver de graves difficultés à poursuivre son chemin. L'enjeu final n'est autre que la confrontation de la lettre et de l'esprit. Le courant puritain, soucieux à l'extrême du Verbe sans la poésie, tire du côté du sens littéral, univoque, là où la poésie dite métaphysique

40. « [...] *a wreathed garland of deserved praise* » : Herbert, « *A Wreath* », p. 188.

se fait au contraire un jeu de raffiner à l'excès tous les sens figurés possibles. Même si la Bible enseigne que « la lettre tue, l'Esprit vivifie », le puritanisme ne peut se défaire de sa méfiance vis-à-vis de la rhétorique : celle-ci demeure un artifice littéraire voué à maquiller la vérité, c'est-à-dire un moyen de séduction tel que peut en user le démon pour brouiller les pistes.

Voilà l'argument que l'on attendrait de l'autodidacte puritain Bunyan dans le prologue en vers qui précède son allégorie en prose *The Pilgrim's Progress* (1678), où est démontré par l'exemple combien la pédagogie par l'image rhétorique apparaît parfois troublante de transparence. Le contradicteur fictif de Bunyan reprend tous les reproches classiques : « les métaphores rendent aveugle »⁴¹, tant le sens glisse sur des fondations instables. Or, « la solidité sied à la plume de qui écrit pour les hommes sur les choses divines » (« *Solidity, indeed becomes the pen / Of him that writeth things divine to men* »). Et voici pourtant que Bunyan se prend à plaider résolument pour le langage fictif qui sied mieux encore à la poésie, dit-il. Serait-il ici devenu l'avocat du diable ? Pour s'en défendre, il invoque l'autorité souveraine de l'Esprit saint, à l'inspiration de la tournure parabolique et métaphorique des Écritures, pour conclure que « rien ne (lui) semble interdire l'usage de cette méthode » au service de « la manifestation de la vérité » (« *I find not that I am denied the use / Of this method [...] that I may / seek the advance of Truth* »).

Cette position constitue une exception remarquable pour son époque. Alors que l'heure de gloire des hyperboles est déjà passée, c'est donc à un puritain qu'il revient de revendiquer autre chose que la disparition du sens figuré qui exaltait certains prédicateurs du Nouveau Monde à la recherche de la pureté intégrale du Verbe, enfin dépouillé de tous ces masques dont l'avait travesti la rhétorique. Et par un curieux chassé-croisé qui ne peut relever que de la poésie, c'est même le dernier des poètes métaphysiques, Traherne, qui semblerait prêcher la fin d'une rhétorique dont il s'est pourtant fait l'un des plus fins illustreurs : « tous les tropes sont autant de nuages »⁴², preuve que l'on ne saurait prendre trop à la lettre cet

41. « *Metaphors make us blind* » : John Bunyan, *The Pilgrim's Progress*, éd. James Blanton Wharey, 1928, rév. Roger Sharrock, Oxford, Clarendon Press, 1962, « Prologue », p. 4.

42. « [...] *all tropes are clouds* » : Thomas Traherne, « *Thanksgivings for the Body* », v. 339.

esprit de contradiction. Le reste est littérature : Bunyan est revenu à un usage didactique et emblématique de l'allégorie qui renvoie au symbolisme universel des mystères (lumineux) du Moyen Age (*Everyman*), là où le mysticisme exalté de Traherne entrouvre aussi des voies plus ésotériques dans lesquelles plongera Blake un siècle plus tard, ne serait-ce que pour venir illustrer de ses gravures... le *Pilgrim's Progress* de Bunyan.

De cette évolution en pleine accélération ressort assez clairement que la Réforme spirituelle a bien entraîné une réforme poétique, qui n'est autre que la naissance de la poésie moderne. Dans une langue nouvelle, l'anglais, toute poésie tourne désormais de près ou de loin autour de Dieu sa nouvelle force, même lorsqu'elle se proclame profane, car tout se tient fermement dans un cheminement analogique qui peut emprunter bien des détours, mais qui rapproche toujours toute création, fût-elle poétique, de son Créateur universel jusqu'à la faire entrer dans le temple. Car dès lors, « la lettre tue. Tout arrivait en figures »⁴³. Dieu devient l'Auteur au principe de toute poésie par sa grâce qui convertit l'homme en temple de l'Esprit, inspiration qui débouche sur une double incarnation : non seulement le Verbe s'est fait chair, mais voici aussi que la Parole se fait poésie, et que le poète finit par se laisser habiter par la Bible au point d'en incarner à son tour le livre qu'il compose : « Celui qui souhaite imprimer un livre devrait bien plutôt souhaiter être un livre », prêche Donne⁴⁴, qui lance sa métaphore fondatrice de l'homme livre : « Le monde est un grand volume, dont l'homme est l'index [...] »⁴⁵. Tour à tour index, illustration (à l'image de Dieu), page, chapitre, récapitulation et livre tout entier (à englober dans la bibliothèque de l'univers, le *mundus liber* des humanistes), cet homme offre sa meilleure image lorsqu'il livre son caractère de poète : c'est un homme de lettres, voué au culte de « la Parole en toutes lettres » (Vaughan), car, comme toute la chaîne de la Création, l'homme et les mots sont faits de caractères. De là peut-être cet air de famille avec le *Bibliothécaire* d'Arcimboldo, lorsque ce processus d'incarnation poétique, sous l'impulsion de la religion du Verbe voulue par la

43. Pascal, *Pensées*, 268, p. 534.

44. Donne, *Sermons*, vol. VII, n° 16, p. 410.

45. « *The world is a great volume, and man the index of that book* » (*Sermons*, vol. VII, n° 10, p. 272).

Réforme, finit par imprimer la figure du livre au plus profond du caractère du poète métaphysique anglais, désormais doté de l'*imprimatur* qui l'autorise à faire de la *prosa mundi* le jeu de caractères de ses exercices spirituels. Ce culte de la Parole écrite est bien la caractéristique de la culture de la Réforme, qui s'imprime ainsi dans la poésie anglaise au temps de la Renaissance.

e.soubrenie@wanadoo.fr