

Master 2 Cultures Langues et Littératures Étrangères

Mémoire rédigé par Stéphane ESPOSITO

Sous la direction du M. Pierre CARBONI.

La transmission d'un archétype poétique à travers le XVIII^e siècle en Angleterre.

Université de Nantes

Département d'Anglais

Septembre 2013



UNIVERSITÉ DE NANTES
FACULTÉ DES LANGUES
ET CULTURES ÉTRANGÈRES



Sommaire

Liste d'illustrations	2
Introduction	3
I. Le lyrique : l'expression de l'innocence du poète	11
1. La tranquillité arcadienne du poète	11
2. L'échec de la pastorale?	26
3. La question de la hiérarchisation des genres poétiques	38
II. La <i>didaxis</i> : l'illusion idyllique rompue par l'expérience du monde contemporain	49
1. L'état transitoire du poète : entre innocence et expérience	49
2. Un modèle réformiste contre les vices de la société	59
3. Les limites du genre didactique	72
III. L'épopée : sublimation poétique entre transgénéricité et <i>paideia</i> spirituelle	85
1. le modèle de la spirale : l'harmonie des contraires	85
2. La visée utopique de l' <i>anaktisis</i> poétique	101
3. La voix <i>vatique</i> du barde : divinisation du sujet et épopée du lecteur	117
Conclusion	135
Bibliographie	140

Liste d'illustrations

Jacob Philipp Hackert, <i>Paysage arcadien</i> , [Public domain], via Wikimedia Commons.	13
William Blake, <i>Songs of Innocence</i> , Plate 1, Frontispiece (Bentley 2), [Public domain], via Wikimedia Commons.	23
Nicolas Poussin, <i>Et in Arcadia ego</i> , [Public domain], via Wikimedia Commons.	32
William Blake, <i>Europe Supported by Africa and America</i> , [Public domain], via Wikimedia Commons.	70
William Blake, <i>A Negro Hung Alive by the Ribs to a Gallows</i> , [Public domain], via Wikimedia Commons.	71
William Blake, <i>Milton a Poem</i> , p. 1, [Public domain], via Wikimedia Commons.	94
William Blake, <i>Milton a Poem</i> , copy D, object 33 (Bentley 30, Erdman 30 [33], Keynes 30), [Public domain], via Wikimedia Commons.	96
William Blake, <i>The Poems of Thomas Gray</i> , Design 65, The Bard 13, [Public domain], via Wikimedia Commons.	131
John Martin, <i>The Bard</i> , [Public domain], via Wikimedia Commons.	132

Introduction

En raison de leur poésie à la fois prosaïque et très influencée par les classiques, les poètes augustéens Dryden et Pope ont profondément altéré l'homogénéité du canon littéraire anglais, à tel point que la poésie anglaise se scinde progressivement en deux écoles à première vue irréconciliables. D'un côté les fervents admirateurs et imitateurs de Spenser et Milton, de l'autre, ceux de Dryden, Boileau et Pope.¹ Cette dissociation du canon littéraire national en deux est explicitée par l'affirmation de Samuel Johnson : "The work of Waller, Dryden, and Pope in refining poetry during the century before 1744 had been the true national achievement, and the Spenser-Milton tradition a regrettable falling away."² Par opposition, d'autres critiques tels que Joseph Warton remettent en question l'appartenance des poètes augustéens au canon poétique anglais au XVIII^e siècle. Cette controverse atteint d'ailleurs son paroxysme avec la "guerre des pamphlets" qui fait rage de 1819 à 1826.³ Toutefois, statuer sur l'anglicité de la poésie augustéenne reste un dilemme insoluble dans la mesure où il est difficile de donner une définition claire et exhaustive de l'art poétique, à tel point que selon Isaac D'Israeli : "To circumscribe poetry . . . by a definition will only show the narrowness of the definer."⁴

L'une des critiques les plus vives énoncées par la première génération romantique anglaise à l'encontre de Dryden et de Pope est due au mélange d'influences inhérent à leur poésie, qui peut être vue comme un palimpseste, un kaléidoscope de plusieurs œuvres. Cette idée est controversée puisqu'elle engendre deux approches radicalement

¹ Voir Vicesimus Knox, "On the Prevailing Taste in Poetry", in *The Works of Vicesimus Knox, D.D.*, Volume 2,

http://books.google.fr/books?id=mXsAAAAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, consulté le 05/01/2013, pp. 44-48 (p. 45).

² David Fairer, "Creating a National Poetry: the Tradition of Spenser and Milton", in *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Poetry*, ed. John Sitter, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2001, pp. 177-197 (p. 196).

³ Voir James Chandler, "The Pope Controversy, Romantic Poetry and the English Canon", in *Critical Inquiry*, Vol. 10, No. 3 (Mar., 1984), published by The University of Chicago Press, <http://www.jstor.org/stable/1343304>, consulté le 05/01/2013, pp. 481-509.

⁴ Isaac D'Israeli, "review of Anecdotes of Books and Men by Joseph Spence, quarterly Review 66 (July 1820): 408", cité dans James Chandler, "The Pope Controversy, Romantic Poetry and the English Canon", *op. cit.*, p. 498.

opposées du concept *d'imitatio*. En effet, l'imitation des classiques par un poète peut être considérée soit comme un manque d'inspiration qui nuit à la grandeur de son œuvre – le poète est alors étouffé par la magnificence poétique de ses précurseurs – ou, à l'inverse, comme la continuité du modèle antique selon lequel “les thèmes, les motifs, les arguments développés par les prédécesseurs sont considérés comme un bien commun, dans lequel il est possible de puiser, pour les arranger à son gré, en tâchant de surpasser ce qui a été produit auparavant”⁵. Cette vision de la poésie comme une source intarissable dans laquelle les poètes peuvent puiser leur inspiration est reprise par Dryden, qui, comparant Chaucer à l'état embryonnaire de la poésie anglaise, conclut que la poésie est en évolution permanente : “Nothing is brought to perfection at the first. We must be children before we grow men.”⁶ Percy Bysshe Shelley reprend cette idée d'un continuum poétique au XIX^e siècle dans *A Defence of Poetry* :

They may have perceived the beauty of those immortal compositions, simply as fragments and isolated portions: those who are more finely organized, or born in a happier age, may recognize them as episodes to that great poem, which all poets like the co-operating thoughts of one great mind have built up since the beginning of the world.⁷

À l'inverse, les poètes romantiques de la première génération éprouvent le besoin de créer une œuvre fondamentalement originale, ce qui explique leur rupture vis-à-vis des poètes du XVIII^e siècle. Comme l'écrit Blake dans la préface de son poème visionnaire *Milton* : “We do not want either Greek or Roman Models if we are but just & true to our own Imaginations.”⁸ Cette recherche d'une certaine originalité rappelle l'ambition prométhéenne de Milton au début de *Paradise Lost* : “It pursues / Things unattempted yet in prose or rhyme.”⁹ Cette citation, qui semble mettre en lumière toute l'originalité du poète anglais, est, en réalité, un plagiat d'*Orlando Furioso* : “I shall tell of Orlando, too,

⁵ Sylvie Laigneau, “Avant-Propos”, dans Virgile, *Énéide*, traduction de Maurice Lefauve, Paris, Le livre de poche, 2004, pp. 7-38 (p. 17).

⁶ John Dryden, “Preface to *Fables Ancient and Modern*”, in *John Dryden The Major Works*, ed. Keith Walker, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 560.

⁷ Percy Bysshe Shelley, *A Defence of Poetry*, in *Percy Bysshe Shelley The Major Works*, ed. Zachary Leader and Michael O'Neill, Oxford, Oxford University Press, 2003, pp. 674-701 (p. 687).

⁸ William Blake, “Preface to *Milton*”, in *Blake Complete Writings*, ed. Geoffrey Keynes, London, Oxford University Press, 1979, p. 480.

⁹ John Milton, *Paradise Lost*, ed. John Leonard, London, Penguin Books Ltd, 2003, p. 3.

setting down what has never before been recounted in prose or rhyme”¹⁰. De manière similaire, l’œuvre poétique de William Blake est enchevêtrée dans les classiques, et ce en dépit de sa volonté de forger une cosmogonie propre et résoudre de ce fait le dilemme au cœur de son poème visionnaire *Jerusalem* : “I must Create a System or be enslav’d by another Man’s / I will not Reason & Compare: my business is to Create.”¹¹

Cependant, comme l’écrit Harold Bloom dans sa théorie poétique, *The Anxiety of Influence*, un poète ne peut se délivrer de l’influence de ses prédécesseurs : “Every poet is a being caught up in a dialectical relationship (transference, repetition, error, communication) with another poet or poets”¹². En partant de ce postulat, nous essaierons de montrer à quel point l’œuvre poétique de Virgile a influencé la poésie anglaise du XVII^e au XIX^e siècle. Tout d’abord, il convient de rappeler que les multiples traductions des poèmes de Virgile, qui voient le jour à partir du XVII^e siècle – notamment celle de l’*Énéide* par John Ogilby en 1654 – entraînent un engouement général des Anglais pour le poète latin. De plus, il est intéressant de noter que la tâche entreprise par John Dryden de traduire les classiques gréco-latins, depuis la Glorieuse Révolution de 1688 jusqu’à sa mort, est regardée aujourd’hui comme sa plus considérable contribution à la culture anglaise. En fait, ses traductions permirent, selon Ronald Paulson, d’absorber les classiques dans la culture nationale, à tel point que ceux-ci se confondirent avec la tradition anglaise.¹³ L’enjeu de cette étude sera de montrer en quoi la poésie anglaise du XVIII^e siècle – par rapport à laquelle la première génération romantique se prétend en rupture – constitue en réalité un continuum poétique entre la tradition miltonienne et le romantisme à travers la transmission de l’archétype de la roue de Virgile que nous allons maintenant définir.

Virgile est principalement renommé pour avoir forgé un poème épique à la gloire de l’Empire romain. En fait, l’*Énéide* est considérée comme un chef-d’œuvre car elle

¹⁰ Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, translated in English by Guido Waldman, London, Oxford University Press, 1974, p. 1.

¹¹ William Blake, *Jerusalem*, in *Blake Complete Writings*, op. cit., p. 629.

¹² Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 91.

¹³ Voir Ronald Paulson, “Dryden and the Energies of Satire”, in *The Cambridge Companion to John Dryden*, ed. Steven N. Zwicker, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 43.

rassemble en son sein les deux grands poèmes de l'aède grec - *l'Iliade* et *l'Odyssée*. En effet, il est possible de scinder l'épopée de Virgile en deux, puisque les six premiers livres relatent le voyage d'Énée jusqu'au Latium sur le modèle des péripéties d'Ulysse, tandis que les six autres décrivent la conquête de la terre ancestrale de Rome. Cependant, il ne faut pas oublier que Virgile est aussi l'auteur de deux autres œuvres poétiques importantes que sont les *Bucoliques* et les *Géorgiques* ; c'est d'ailleurs ce dernier poème qui marque l'apogée de la carrière de Virgile selon Dryden.¹⁴ Au début de sa carrière, le poète de la latinité s'essaie au genre lyrique en mettant en scène une vision idyllique de la nature romaine. Dans un second temps, il s'adonne à la *didaxis* à travers ce qui semble être, de prime abord, un simple traité d'agriculture, pour se consacrer finalement à son œuvre majeure : l'épopée initiatique du héros troyen Énée depuis la chute d'Ilion aux mains des Achéens jusqu'à la création du royaume de Lavinium. Ces trois œuvres poétiques rassemblées forment ce qu'Aelius Donat appelle dans sa *Vie de Virgile*, la *rota virgilii*. Nous verrons que ce triptyque est très influent dans la poésie anglaise du XVII^e jusqu'au début du XIX^e siècle, en prenant pour poètes référents Milton, les augustéens Dryden et Pope, les "graveyard poets" Gray et Cowper, ainsi que Wordsworth et Blake chez les Romantiques. Nous montrerons également que l'évolution de la carrière de ces poètes est en corrélation avec la tripartition des genres lyrique, didactique et épique.

Dans un premier temps, on s'intéressera à l'art pastoral anglais qui est intrinsèquement lié à la description de la nature dans les *Bucoliques*. En effet, dans ses églogues, Virgile met l'emphase sur l'harmonie entre la nature et le berger qui s'adonne à l'art de la poésie, faisant ainsi de la campagne romaine un cadre eudémonique : "The literary distancing device of Arcadia that has become the generic name for the location of all pastoral retreats."¹⁵ Cette vision idyllique de la campagne est au cœur de la poésie pastorale anglaise, et ce en raison de l'attrait de plus en plus considérable au fil du XVIII^e siècle pour le paysage, en lien avec le développement des "Country houses", dont le jardin constitue un élément essentiel puisqu'il reflète l'aisance et la position sociale de l'aristocratie terrienne. En fait, "durant la première moitié du XVIII^e siècle, l'objectif est de reconstituer, dans la campagne anglaise, les scènes des paysages de l'Arcadie telles

¹⁴ Voir John Dryden, *Annus Mirabilis*, in *John Dryden The Major Works*, op. cit., pp. 23-70 (p. 28).

¹⁵ Terry Gifford, *Pastoral*, London & New York, Routledge, 1999, p. 19.

qu'elles sont peintes par le Lorrain, Poussin ou Dughet"¹⁶. En effet, le renouveau de l'art de la pastorale en Angleterre est corrélé à la découverte des peintures de Claude Gellée, dit le Lorrain, lors des "Grand Tours" de l'élite anglaise. Ainsi, des tableaux tels que *Apollon et les Muses au Mont Hélicon* ou *Énée à Délos*, qui promeuvent une vision paradisiaque de la nature, sont transposés en Angleterre par des paysagistes comme "Capability" Brown afin de donner une singularité propre au jardin anglais.¹⁷ La campagne anglaise devient alors une sorte d'Arcadie où règne une nature luxuriante par opposition au jardin "tyrannique" de Louis XIV. Comme le remarque Edmund Burke : "Nature has at last escaped from [the] discipline and [the] fetters [of the patrons of proportion]; and our gardens, if nothing else, declare, we begin to feel that mathematical ideas are not the true measures of beauty."¹⁸ Cette opposition radicale dans l'architecture du paysage se ressent également sur le plan littéraire car le jardin anglais "ressemble fort à la poésie anglaise, à la libre exubérance de Shakespeare, par exemple, et non à l'ordre souverain et harmonieux de Racine."¹⁹ En conséquence, il n'est guère surprenant que l'un des premiers jardins pittoresques anglais fût celui de Twickenham du poète Pope, dont les essais ont grandement contribué à l'essor de cette esthétique. En outre, on démontrera que l'épique est un genre doté d'une certaine profondeur, et on réfutera, de surcroît, la vision traditionnelle du triptyque virgilien comme une ascension hiérarchique entre les différents genres poétiques : "Virgil's career is usually seen as a determined ascent through the genres from lower to higher, from pastoral to didactic to epic"²⁰. En effet, loin d'être un genre suranné, l'art pastoral est utilisé dans la *didaxis* et dans le genre épique. En fait, on montrera que la transition entre le lyrique et le didactique n'implique pas nécessairement une hiérarchisation des genres, mais plutôt le traitement de deux dimensions antinomiques en lien avec la vision romantique reprise par Norman Brown :

¹⁶ Yves-Marie Allain et Janine Christiany, *L'art des jardins en Europe : de l'évolution des idées et des savoir-faire*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2006, p. 280.

¹⁷ Il est intéressant de noter au passage que la forte dimension mythologique des titres donnés aux peintures du Lorrain a potentiellement été le vecteur du renouveau d'intérêt pour l'œuvre poétique de Virgile en Angleterre.

¹⁸ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1990, p. 92.

¹⁹ Michael Edwards, *Le génie de la poésie anglaise*, Paris, Librairie générale française, 2006, p. 15.

²⁰ Charles Martindale, "Introduction: 'The Classic of all Europe'", in *The Cambridge Companion to Virgil*, ed. Charles Martindale, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1997, pp. 1-18 (p. 13).

“The history of mankind consists in a departure from a condition of undifferentiated primal unity with himself and with nature, an intermediate period in which man’s powers are developed through differentiation and antagonism (alienation) with himself and with nature and a final return to a unity on a higher level or harmony.”²¹ En fait, le genre lyrique met en lumière une vision champêtre de la nature, en lien avec l’état d’innocence que Blake définit comme la symbiose parfaite entre la nature et l’enfant, par opposition avec l’état d’expérience qui se traduit par la réalisation de la corruption du monde extérieur qui déteint sur la *persona* poétique. En somme, le poète dépasse le cadre de l’enfance dès lors qu’il prend conscience des vices de la société qui l’entoure. Sa poésie n’est alors plus lyrique mais didactique ; sa visée n’est plus simplement l’extase mais l’instruction du lecteur.

Ainsi, on montrera que les poètes anglais abandonnent progressivement la forme pastorale au cours de leur carrière pour se tourner vers la *didaxis*. Par contraste avec la vision arcadienne qui prédomine dans les églogues de Virgile, les *Géorgiques* s’inscrivent dans le contexte immédiat du poète et prônent les qualités d’une nature cultivée par l’homme, en lien avec la pensée de l’époque, puisque pour Caton l’ancien, tout bon citoyen romain se devait avant tout d’être un bon agriculteur, et son traité, *De agri cultura*, véhicule l’idée de la suprématie des terres cultivables sur les enceintes des villes qui aliènent l’homme de la nature. Cependant, on verra que les *Géorgiques*, qui sont présentées comme un simple traité d’agriculture en raison de leur aspect scientifique, sont en réalité dotées d’une dimension plus profonde à travers les réflexions qu’elles nourrissent, non seulement sur la politique de l’époque, mais aussi sur des concepts plus philosophiques tels que l’épicurisme et le stoïcisme, à tel point qu’on peut postuler que ces poèmes enseignent plus sur la nature de l’homme que sur celle de l’agriculture. Virgile composa les *Géorgiques* à l’aube de l’avènement d’Auguste comme unique maître du monde romain. En effet, après sa victoire contre Marc Antoine et Cléopâtre, Octave devient le seul membre restant du deuxième Triumvirat, marquant ainsi le début de son règne d’Empereur. Bien que ce régime autocratique sonne le glas de la République, il est important de garder en tête qu’il met également fin à plus de dix années

²¹ Norman O. Brown, *Life Against Death: The Psychoanalytical Meaning of History*, Middletown, Wesleyan University Press, 1985, p. 86.

de guerre civile résultant de l'assassinat de César par les membres du Sénat. En conséquence, il n'est pas étonnant de voir que la politique figure au premier plan dans les *Géorgiques* qui sont par ailleurs adressées à Auguste lui-même comme le montre la *sphragis*²² à la fin du livre IV, où Virgile compare sa carrière poétique à la carrière politique de *l'Imperator*. En fait, les *Géorgiques* sont indissociables du contexte politique, ce qui est corroboré par le fait que maintes images poétiques font implicitement référence à la période de transition entre les troubles causés par la guerre civile et la relative prospérité dont jouissent les habitants du monde romain suite à l'avènement d'Auguste César. La traduction intégrale des *Géorgiques* de Virgile par John Dryden en 1697, puis celle de Joseph Warton en 1753 marquent un renouveau d'intérêt pour ce recueil chez les poètes du XVIII^e siècle. En effet, nombre de leurs poèmes sont intrinsèquement liés au contexte historique et visent à changer profondément la société en mettant en évidence ses défauts : "A poet considers the vices of his contemporaries as the temporary dress in which his creations must be arrayed"²³. Le genre didactique se développe en Angleterre afin de dénoncer les vices immanents à une société corrompue, que ce soit par les actions d'un gouvernement théocratique dans le cas de Milton, par la montée en puissance de l'Empire Britannique suite aux Actes d'Union de 1707 et à la colonisation du nouveau Continent pour les poètes augustéens, ou encore par la révolution industrielle comme le montre l'image terrifiante que les Romantiques attribuent à la cité. Toutefois, à l'instar du genre lyrique, on trouve dans la *didaxis* l'impossibilité d'exprimer pleinement la quintessence de l'art poétique. On postulera qu'une focalisation excessive sur la visée didactique est préjudiciable à la magnificence poétique, dans la mesure où le rôle du poète est de pratiquer une "sorcellerie évocatoire" en "transformant la boue en or", selon l'image poétique employée par Charles Baudelaire.²⁴ Aussi le lecteur voit-il transparaître, au sein de la poésie anglaise, une approche dialectique qui symbolise le doute des poètes quant à la pleine réalisation de leur poésie au moyen d'un seul genre poétique.

²² Signature du poète qui conclut l'œuvre *in propria persona*.

²³ Percy Bysshe Shelley, *A Defence of Poetry*, *op. cit.*, p. 681.

²⁴ Voir Charles Baudelaire, "Épilogue II", dans *Les Fleurs du mal*, Paris, Flammarion, 1991, pp. 249-50, "Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence, / Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or." (p. 250).

En dernier lieu, on verra que les états antinomiques de l'âme humaine – l'innocence et l'expérience – peuvent s'unir dans une harmonie divine ; d'où l'existence d'une troisième phase dépassant l'opposition entre ces deux états à travers la voix prophétique du barde qui devient dès lors le simulacre de ce que les Romains appelaient le *vates* : “Among the Romans a poet was called *vates*, which is as much as a diviner, foreseer, or prophet, as by his conjoined words, *vaticinium* and *vaticinari* is manifest”²⁵. Nous associerons la création de l'*Énéide* à une conception spiroïdale du triptyque poétique de Virgile, son épopée étant la synthèse des deux modèles primordiaux. De plus, on insistera sur le double rôle fondamental de la poésie comme source à la fois de plaisir et de savoir pour le lecteur, lui conférant de ce fait, la connaissance qui permet d'éduquer le lecteur à travers une expérience délectable : “To know, and by knowledge to lift up the mind from the dungeon of the body to the enjoying his own divine essence.”²⁶ On montrera alors que des poèmes comme *Paradise Lost*, *The Task*, *Milton*, ou encore *The Prelude*, mettent en avant une visée prophétique pour éduquer le lecteur à travers un voyage initiatique intérieur.

²⁵ Sir Philip Sidney, *The Defence of Poesy*, in *Philip Sidney The Major Works*, ed. Katherine Duncan-Jones, Oxford, Oxford University Press, 2002, pp. 212-50 (p. 214).

²⁶ *Ibid.*, p. 219.

I. Le lyrique : l'expression de l'innocence du poète

1. La tranquillité arcadienne du poète

Victor Hugo, dans sa préface de *Cromwell*, établit une analogie entre le lyrisme de l'ode des temps primitifs et la Genèse du monde. Selon lui, à l'aube de son expulsion du paradis, l'homme "touche encore de si près à Dieu que toutes ses méditations sont des extases, tous ses rêves des visions", la poésie des temps primitifs est *de facto* une contemplation, une rêverie des merveilles du monde, le poète "est jeune, il est lyrique. La prière est toute sa religion : l'ode est toute sa poésie."²⁷ Ainsi, les bergers des *Bucoliques* de Virgile, parus vers 38 av. J.-C., jouissent des suavités merveilleuses émanant de la nature arcadienne. Pendant la période hellénistique, l'Arcadie, région située au cœur de la péninsule du Péloponnèse, symbolise un cadre de vie idyllique et rural où les bergers vivent en harmonie avec la nature. Virgile, dans ses *Bucoliques*, déracine ce paradis terrestre incarnant l'idéal pastoral pour le relocaliser dans la province de Mantoue en Italie, afin de mettre l'emphase sur la quiétude de sa région natale. S'inspirant fortement des *Idylles* de Théocrite – poète hellénistique inventeur de la forme pastorale au III^e siècle av. J.C. – "le cygne de Mantoue" fait de la nature un lieu édénique dont jouissent les bergers de la campagne romaine, participant ainsi à la poétisation et à la mythisation de l'Arcadie, à tel point que les *Bucoliques* sont devenues, selon Jean-Claude Berchet, "la source de toute une utopie poétique où s'abreuve, depuis la Renaissance, l'imaginaire occidental."²⁸ La première églogue de Virgile s'ouvre sur la description idyllique des charmes de l'Arcadie :

Toi, Tityre, étendu sous le couvert d'un large hêtre, tu essaies un air silvestre sur un mince pipeau ; nous autres, nous quittons notre pays et nos chères campagnes ;

²⁷ Victor Hugo, "Préface de *Cromwell*", dans *Cromwell*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, pp. 61-109 (p. 63).

²⁸ Jean-Claude Berchet, "Et In Arcadia Ego !", dans *Romantisme*, 1986, n°51, Premiers combats du siècle, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1986_num_16_51_4810, consulté le 12/03/2013, pp. 85-104 (p. 85).

loin du pays nous sommes exilés ; toi, Tityre, nonchalant sous l'ombrage, tu apprends aux bois à redire le nom de la belle Amaryllis.²⁹

Cet incipit met l'emphase sur le bonheur ressenti par Tityre, qui n'est pas touché par l'expropriation dont est victime Mélibée. Le jeune berger peut alors rester en Arcadie et jouir des suavités de ce cadre bucolique : "heureux vieillard, ici, au milieu des cours d'eau familiers et des sources sacrées, [il] chercher[a] l'ombre et le frais."³⁰ L'Arcadie est dépeinte comme un *locus amoenus*, un paradis terrestre dont jouissent les bergers. Horace, dans son *Art Poétique*, théorise la convention poétique du *locus amœnus*, préalablement employée par Homère :

Souvent, à un début imposant et qui promettait de grandes choses, sont cousus un ou deux lambeaux de pourpre, faits pour resplendir au loin ; on nous décrit le bois sacré et l'autel de Diane, les sinuosités d'une eau qui se hâte à travers une campagne riante, ou bien le Rhin ou l'arc-en-ciel³¹.

Horace énumère les éléments constitutifs du *locus amoenus* qui ont profondément inspiré de nombreux poètes et peintres dans leurs représentations des suavités de l'Arcadie, comme l'illustre parfaitement le tableau *Paysages arcadiens* de Jacob Philipp Hackert – peintre paysagiste allemand fortement inspiré par le classicisme italien.

²⁹ Virgile, *Bucoliques*, traduit par Eugène de Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, 1997, p. 7.

³⁰ *Ibid.*, p. 11.

³¹ Horace, *Art Poétique*, dans *Épîtres*, traduit par François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1964, pp. 202-26 (p. 203).



32

Dans la dixième églogue de Virgile, le poète Gallus – en proie à l'affliction causée par son amour insensé pour sa maîtresse Lycoris – fait l'éloge des Arcadiens et de leur mode de vie :

Malgré tout, dit-il, Arcadiens, vous chanterez mes souffrances à vos montagnes ; seuls vous savez chanter, Arcadiens. Oh ! que mes os reposeraient doucement, si votre chalumeau, un jour, disait mes amours ! Ah ! si j'avais été l'un de vous, ou un gardien de votre troupeau, ou un vendangeur de votre raisin mûr ! [...] Ici des sources fraîches ; ici de moelleuses prairies, Lycoris ; ici un bocage ; ici, près de toi, c'est l'âge qui me consumerait.³³

Gallus, en mettant l'accent sur la suprématie de la nature, fait de ce cadre idyllique une source d'inspiration pour les poètes. Dans la troisième églogue, Palémon sert d'arbitre à la joute poétique en distiques entre les bergers Ménalque et Damète. La description bucolique, “et voici que chaque champ, voici que chaque arbre est en gésine, voici les bois en feuilles, voici la plus belle saison”³⁴, fait de ce cadre un *locus amoenus*. C'est dans cet environnement champêtre que les deux bergers s'affrontent au cours d'un chant amébee, faisant ainsi de ce *locus amoenus*, la source de l'inspiration poétique. À noter

³² Jacob Philipp Hackert, *Paysage arcadien*, [Public domain], via Wikimedia Commons.

³³ Virgile, *Bucoliques*, *op. cit.*, p. 111.

³⁴ *Ibid.*, pp. 29-31.

qu'on retrouve cette corrélation dans la septième églogue de Virgile puisque c'est sous une yeuse au bord du Mincio que les bergers arcadiens, Corydon et Thyrsis, se livrent à des chants amébées en quatrains, à la manière de la huitième idylle de Théocrite.

Bien que les *Bucoliques* de Virgile idéalisent la vie des bergers arcadiens dans un *locus amoenus*, une *topothesia*³⁵ de prime abord atemporelle, on retrouve des références précises à l'époque contemporaine du poète. Par exemple, la première et la neuvième églogue de Virgile évoquent l'expropriation des paysans romains, phénomène dont le poète latin fut directement témoin puisqu'en 40 av. J.-C., maintes exploitations agricoles de la région de Mantoue – dont est originaire Virgile – furent réquisitionnées par les armées d'Octave et de Marc-Antoine, forçant ainsi de nombreux paysans en exil : “nous quittons notre pays et nos chères campagnes ; loin du pays nous sommes exilés”³⁶. L'incorporation de telles références personnelles au sein des *Bucoliques* a profondément influencé les poètes anglais, à tel point qu'au XVIII^e siècle, la poésie lyrique est centrée sur l'expérience personnelle et “ce qu'elle exprime, c'est le *subjectif*, le monde intérieur, les sentiments, les contemplations et les émotions de l'âme ; [...] son essence et son but final sont l'expression des mouvements intérieurs de l'âme de l'individu.”³⁷ C'est la conclusion à laquelle arrive Anthony Nuttall dans son ouvrage *Openings: Narrative Beginnings from the Epic to the Novel* : “Virgil, by his act of self-incorporation, began the gradual transformation of European poetry, leading us in due season to poems which are, in a way, all ‘personal beginning’, such as Milton's *Lycidas*.”³⁸ Bien que les critiques considèrent généralement l'élégie de Milton comme inscrite dans la tradition pastorale spensérienne, il est important de prendre en considération l'influence de Virgile étant donné que le titre *Lycidas* fait écho, non seulement aux *Idylles* de Théocrite, mais également aux *Bucoliques*. Lycidas est un berger qui s'adonne à l'art poétique dans la neuvième églogue. Il se présente comme un jeune poète au talent latent. Cette référence intertextuelle au recueil pastoral de Virgile met en exergue la volonté de Milton d'en

³⁵ Description d'un lieu imaginaire.

³⁶ *Ibid.*, p. 7.

³⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Cours d'esthétique, Vol. IV*, traduit par Ch. Bénard, <http://books.google.fr/books?id=UaPIQbq8AV0C&pg=PA259&dq#v=onepage&q&f=false>, consulté le 07/03/2013, p. 259.

³⁸ Anthony David Nuttall, *Openings: Narrative Beginnings from the Epic to the Novel*, Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 23.

revendiquer la source de son inspiration. Milton composa son élégie pastorale en hommage à son ami défunt Edward King, mort noyé à la suite du naufrage de son bateau au large de la mer d'Irlande. La *persona* poétique se remémore certains moments passés avec le poète défunt dans la campagne :

Together both, ere the high lawns appeared
Under the opening eyelids of the morn,
We drove afield, and both together heard
What time the gray-fly winds her sultry horn³⁹.

Cette évocation est liée à la relation que partagèrent Milton et Edward King durant leurs années d'étude à Cambridge, mettant ainsi en lumière le caractère personnel de ce poème lyrique : "The voice we hear at the beginning of *Lycidas* is, unmistakably, the voice of John Milton himself, agonizing over his poetic immaturity, showing off his classical learning, recalling with evident nostalgia his days as a student in Cambridge."⁴⁰ On retrouve cette dimension autobiographique inhérente aux poèmes lyriques dans les œuvres pastorales de Pope qui sont localisées dans la forêt de Windsor, ainsi que dans les poèmes de jeunesse de Cowper. En effet, dans "Ode Supposed to be Written on the Marriage of a Friend", le poète William Cowper fait une apostrophe en intervenant *in propria persona* :

Ah me! How long bewilder'd and astray,
Lost and benighted, did my footsteps rove,
Till sent by heaven to cheer my pathless ray,
A star arose – the radiant star of love.⁴¹

Dans cette lamentation emplie de pathos – l'interjection "Ah" en est l'un des principaux vecteurs –, Cowper fait implicitement référence à sa cousine Theodora dont il était éperdument amoureux mais qu'il ne put épouser en raison de leur lien de parenté, ce qui fut un terrible traumatisme pour le jeune poète qui sombra dès lors dans une profonde mélancolie. De manière similaire, Wordsworth commença sa carrière poétique en écrivant des poèmes topographiques tels que *The Vale of Esthwaite* et *An Evening Walk*,

³⁹ John Milton, *Lycidas*, in *John Milton, Selected Poetry*, ed. Jonathan Goldberg and Stephen Orgel, Oxford, New York, Oxford University Press, 1997 pp. 21-6 (p. 22).

⁴⁰ J. Martin Evans, "Lycidas", in *The Cambridge Companion to John Milton*, ed. Dennis Danielson, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 39-53 (p. 51).

⁴¹ William Cowper, "Ode Supposed to be Written on the Marriage of a Friend", in *The Poems of William Cowper*, Volume I: 1748-1782, ed. John D. Baird and Charles Ryskamp, Oxford, Clarendon Press, 1980, pp. 49-50 (p. 49).

dont les descriptions sont directement issues de l'expérience personnelle du jeune poète. Aussi, son poème lyrique *An Evening Walk*, publié en 1793 mais dont la composition remonte probablement vers 1787, est hautement autobiographique puisque la jeune femme à laquelle il est adressé n'est autre que sa sœur, Dorothy, ainsi qu'il l'affirme dans une préface écrite a posteriori : "The young Lady to whom this was addressed was my Sister. It was composed at school, and during my two first College vacations. There is not an image in it which I have not observed".⁴² Cependant, les premières créations poétiques de Wordsworth n'étaient pas simplement destinées à imiter la nature mais plutôt à l'idéaliser :

I will conclude my notice of this poem by observing that the plan of it has not been confined to a particular walk or an individual place, – a proof (of which I was unconscious at the time) of my unwillingness to submit the poetic spirit to the chains of fact and real circumstance. The country is idealised rather than described in any one of its local aspects.⁴³

Tout d'abord, il convient de noter que les deux premiers vers de ce poème lyrique, composé en pentamètre iambique et en rimes suivies à la manière des poètes du XVIII^e siècle, font écho à la convention poétique du *locus amoenus* : "Far from my dearest Friend, 'tis mine to rove / Through bare grey dell, high wood, and pastoral cove"⁴⁴ Le poème regorge de descriptions similaires : "Ev'n here, amid the sweep of endless woods, / Blue pomp of lakes, high cliffs, and falling floods, / Not undelightful are the simplest charms / Found by the verdant door of mountain farms."⁴⁵ L'euphémisme "not undelightful" et l'hyperbole "endless woods" renforcent le côté idyllique de la campagne verdoyante qui transcende la réalité pour symboliser un lieu paradisiaque.

L'éloge de la nature champêtre est un leitmotiv de la poésie lyrique anglaise, même chez les poètes augustéens qu'on accusait souvent d'être insensible aux charmes de la nature. Ainsi, Keats, dans son poème *Sleep and Poetry* publié en 1817, retrace l'histoire poétique de l'Angleterre et offre une critique acerbe des poètes augustéens :

⁴² William Wordsworth, "Poems Written in Youth", in *The Prose Works of William Wordsworth*, ed. Alexander B. Grosart, Cirencester, The Echo Library, 2006, pp. 332-6 (p. 332).

⁴³ *Idem*.

⁴⁴ William Wordsworth, *An Evening Walk*, in *William Wordsworth The Major Works*, ed. Stephen Gill, Oxford, New York, Oxford University Press, 2000, pp. 1-12 (p. 1).

⁴⁵ *Ibid.*, p. 4.

ye taught a school
Of dolts to smooth, inlay, and clip, and fit,
Till, like the certain wands of Jacob's wit,
Their verses tallied. Easy was the task:
A thousand handicraftsmen wore the mask
Of Poesy. Ill-fated, impious race!
That blasphemed the bright Lyrist to his face,
And did not know it, – no, they went about,
Holding a poor, decrepid standard out
Mark'd with most flimsy mottos, and in large
The name of one Boileau!⁴⁶

En associant la poésie néoclassique anglaise avec l'école française de Boileau, Keats jette l'anathème sur les poètes augustéens, et plus particulièrement Pope, qu'il estime responsable de la dégénérescence de la poésie anglaise au XVIII^e siècle. En effet, comme le remarque James Chandler dans un essai intitulé "The Pope Controversy", Keats accuse son prédécesseur d'être insensible aux charmes de la nature : "Keats' argument, finally, is not that Pope's reputation should be deflated because his poetry is French-influenced; it is that we must reject Pope because his poetry is blind to the influences of nature."⁴⁷ Toutefois, cette condamnation est sujette à controverse puisque dans *An Essay on Man*, Pope présente la nature comme une force supérieure :

Nor think, in NATURE'S STATE they blindly trod;
The state of nature was the reign of God:
Self-love and social at her birth began,
Union the bond of all things, and of Man.
Pride then was not; nor arts, that pride to aid;
Man walked with beast, joint tenant of the shade;
The same his table, and the same his bed;
No murder clothed him, and no murder fed.
[...]
Ah! how unlike the man of times to come!
Of half that live the butcher and the tomb;
Who, foe to Nature, hears the general groan,
Murders their species, and betrays his own.⁴⁸

⁴⁶ John Keats, *Sleep and Poetry*, in *John Keats The Major Works*, ed. Elizabeth Cook, Oxford, Oxford University Press, 2001, pp. 33-44 (p. 38).

⁴⁷ James Chandler, "The Pope Controversy, Romantic Poetry and the English Canon", *op. cit.*, pp. 495-6.

⁴⁸ Alexander Pope, *An Essay on Man*, in *Alexander Pope The Major Works*, ed. Pat Rogers, Oxford, New York, Oxford University Press, 2006, pp. 270-309 (p. 294).

Le poète fait l'éloge de l'état de nature mythique à l'origine des temps où l'homme était en harmonie avec la faune et la flore, par opposition à l'époque contemporaine du poète où l'homme est devenu un prédateur pour chaque espèce vivante, comme le montre la cacophonie qui accentue la bestialité de l'espèce humaine dans les deux derniers vers de cet extrait. Pope est nostalgique de la vie pastorale dépeinte dans les poèmes bucoliques de l'Antiquité. C'est le constat que fait Wendel Berry dans son essai "Poetry and Place" : "Few poets that I know have been so explicitly appreciative of the human kinship with the natural world as Alexander Pope, and few have been so carefully attentive to the spiritual, moral, and practical implications of that kinship."⁴⁹ En effet, dans la première épître de *An Essay on Man*, Pope montre qu'il est absurde de postuler que le bien-être de l'homme est la finalité de la création du monde :

Ask for what end the heavenly bodies shine,
Earth for whose use? Pride answers, 'Tis for mine:
For me kind Nature wakes her genial power,
Suckles each herb, and spreads out every flower;
Annual for me, the grape, the rose renew
The juice nectareous, and the balmy dew;
For me, the mine a thousand treasures brings;
For me, health gushes from a thousand springs;
Seas roll to waft me, suns to light me rise;
My foot-stool earth, my canopy the skies.'⁵⁰

À travers la réponse égocentrique donnée par la prosopopée de l'orgueil, le poète décrit les suavités qui émanent de la nature et les trésors qu'elle renferme. Cet éloge se conclut par l'affirmation d'un ordre naturel : "The general ORDER, since the whole began, / Is kept in nature, and is kept in Man."⁵¹ Pour Pope, la nature est une lumière universelle dont l'essence divine permet d'insuffler au poète l'inspiration nécessaire à la création de son œuvre, ce qui met en exergue la suprématie de la nature qu'on retrouve également, nous allons le voir, dans ses poèmes lyriques.

En effet, Pope débuta sa carrière poétique en écrivant des églogues en partie inspirées par son enfance passée dans un petit domaine près de Windsor Great Park, dans

⁴⁹ Wendel Berry, "Poetry and Place", in *Standing by Words: Essays*, Berkeley, Counterpoint, 1983, pp. 106-213 (pp. 140-1).

⁵⁰ Alexander Pope, *An Essay on Man*, op. cit., pp. 275-6.

⁵¹ *Ibid.*, p. 276.

un style assez proche de celui des *Bucoliques* de Virgile. En premier lieu, il est intéressant de noter que *Pastorals* s'ouvre sur une épigraphe de Virgile : “*Rura mihi et rigui placeant in vallibus amnes, / Flumina amem, sylvasque, inglorius!*”⁵², qu'Eugène de Saint-Denis traduit par : “puissent du moins me plaire les campagnes et les fleuves arrosant les vallées ; puissé-je vivre, amant sans gloire des cours d'eau et des bois !”⁵³ Cette citation allographe tirée du deuxième livre des *Géorgiques* renforce l'analogie entre le monde champêtre arcadien des églogues de Virgile et la nature pastorale anglaise. Mais, comme le montre Genette dans son analyse des fonctions de l'épigraphe, cette dernière dépasse bien souvent la valeur de simple commentaire. En effet, “dans une épigraphe, l'essentiel bien souvent n'est pas ce qu'elle dit, mais l'identité de son auteur, et l'effet de caution indirecte que sa présence détermine à l'orée d'un texte”⁵⁴. Ainsi, “l'épigraphe est à elle seule un signal (qui se veut indice) de culture, un mot de passe d'intellectualité [...], elle est un peu, déjà, le sacre de l'écrivain, qui par elle choisit ses pairs, et donc sa place au Panthéon.”⁵⁵ De fait, l'utilisation d'une citation tirée du triptyque virgilien – phénomène qu'on retrouve dans de nombreux poèmes anglais de cette période – affirme la volonté du jeune poète de marcher sur les traces du poète de la latinité augustéenne. Cette hypothèse est étayée par la ressemblance frappante entre le début de la première pastorale de Pope – “First in these fields I try the sylvan strains, / Nor blush to sport on Windsor's blissful plains”⁵⁶ – et la sixième églogue : “My Muse first deigned to sport in Sicilian strains, and blushed not to dwell in the woods.”⁵⁷ De plus, Pope décrit la campagne de sa jeunesse comme un *locus amoenus* à la manière de Virgile : “See what delights in sylvan scenes appear! / Descending Gods have found Elysium here.”⁵⁸ Par ailleurs, on note l'utilisation du chant amébee dans la première pastorale de Pope, qui n'est pas sans rappeler les *Bucoliques* étant donné que Virgile a

⁵² Alexander Pope, *Pastorals*, in *Alexander Pope The Major Works*, op. cit., pp. 1-17 (p. 1).

⁵³ Virgile, *Géorgiques*, traduit par Eugène de Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, 1998, p. 71.

⁵⁴ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 161.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 163.

⁵⁶ Alexander Pope, *Pastorals*, op. cit., p. 1.

⁵⁷ Virgil, *Eclogues*, in *Eclogues, Georgics, Aeneid*, translated by H R. Fairclough, Loeb Classical Library Volumes 63 & 64, Cambridge, MA. Harvard University Press, 1916,

<http://www.theoi.com/Text/VirgilEclogues.html#6>, consulté le 13/03/2013, ll. 1-2.

⁵⁸ Alexander Pope, *Pastorals*, op. cit., p. 9.

recours à cette forme poétique dans la troisième, la cinquième et la septième églogue. C'est dans cette dernière que Pope puise son inspiration pour écrire sa première pastorale.

Strophon

All nature mourns, the skies relent in showers,
Hushed are the birds, and closed the drooping flowers;
If Delia smile, the flowers begin to spring,
The skies to brighten, and the birds to sing.

Daphnis

All nature laughs, the groves are fresh and fair,
The sun's mild lustre warms the vital air;
If Sylvia smiles; new glories gild the shore,
And vanquished nature seems to charm no more.⁵⁹

Cette réponse en analogie, qui met au cœur du chant la nature personnifiée qui ne peut sublimer qu'à travers la présence de Delia et de Sylvia, constitue une référence directe à la septième églogue de Virgile :

Corydon

Here stand junipers and shaggy chestnuts; strewn beneath each tree lies its native fruit; now all nature smiles; but if fair Alexis should quit these hills you would see the very rivers dry.

Thyrsis

Fairest is the ash in the woodlands, the pine in the gardens, the poplar by rivers, the fir on mountaintops; but if you, lovely Lycidas, come often to me, the ash in the woodlands and the pine in the gardens would yield to you.⁶⁰

En dernier lieu, il est intéressant de noter, dans la troisième pastorale de Pope, l'utilisation d'un refrain sur le modèle des *Bucoliques* : "Go, gentle gales, and bear my sighs along!" Ce vers est répété à quatre reprises et s'achève par : "And cease, ye gales, to bear my sighs away!"⁶¹ D'où la ressemblance indéniable avec la huitième églogue de Virgile dans laquelle le refrain, "Begin with me, my flute, a song of Maenalus!", s'achève par le vers : "Cease, my flute, now cease the song of Maenalus!"⁶²

⁵⁹ *Ibid.*, p. 5.

⁶⁰ Virgil. *Eclagues*, *op. cit.*, ll. 53-60.

⁶¹ Alexander Pope, *Pastorals*, *op. cit.*, pp. 11-2.

⁶² Voir, Virgil. *Eclagues*, in *Eclagues, Georgics, Aeneid*, translated by H R. Fairclough, Loeb Classical Library Volumes 63 & 64, Cambridge, MA. Harvard University Press, 1916, <http://www.theoi.com/Text/VirgilEclagues.html#8>, consulté le 13/03/2013, ll. 21-61.

En outre, les multiples occurrences d'un refrain en anaphore au début de chaque strophe mettent l'accent sur la sonorité du poème. De manière générale, la description édénique de la nature dans la poésie pastorale est corrélée à la musicalité inhérente au genre lyrique. En effet, la tranquillité des bergers arcadiens résonne à travers l'harmonie musicale propre aux églogues, qu'elles soient latines ou anglaises. Cette hypothèse est corroborée par les premiers vers des *Bucoliques* puisque la première églogue commence par la description de Tityre qui essaie "un air silvestre sur un mince pipeau"⁶³. Dans les pastorales de Pope, cette harmonie poétique se traduit non seulement par des expressions telles que "joyous music"⁶⁴ ou "listens while she sings / And all th'aërial audience clap their wings"⁶⁵, mais surtout par le rythme métrique propre à la poésie. Ainsi, il est intéressant de scander la première strophe de l'amoébée chantée par Daphnis dans la première pastorale de Pope :

Hear how the birds, on every bloomy spray,
With joyous music wake the dawning day!
Why sit we must when early linnets sing,
When warbling Philomel salutes the spring?
Why sit we sad when Phosphor shines so clear,
And lavish Nature paints the purple year?⁶⁶

Toute la strophe est en pentamètre iambique avec une seule variation rythmique concernant le premier vers qui commence par un trochée. Loin de nuire à l'euphonie qui émane de la régularité du pentamètre iambique, le trochée "Hear how" met l'emphase sur l'importance fondamentale de la sonorité du poème. Les multiples allitérations en /s/ et /w/ forment une harmonie imitative du chant des oiseaux, ce qui met en exergue la performativité de la poésie. Cette dimension performative est centrale dans le recueil de Pope, comme l'illustre l'apostrophe à Delia dans la troisième pastorale : "Come, Delia, come; ah why this long delay? / Through rocks and caves the name of Delia sounds, / Delia, each cave and echoing rock rebounds."⁶⁷ Ce chiasme est paradigmatique de l'harmonie imitative car l'écho est représenté par la répétition des mots "Delia", "rocks"

⁶³ Virgile, *Bucoliques*, *op. cit.*, p. 7.

⁶⁴ Alexander Pope, *Pastorals*, *op. cit.*, p. 3.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 2.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 3.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 12.

et “caves” et la voix de la *persona* poétique, qui entre en résonance avec les rochers de la caverne, donne alors vie à Delia : “Ye powers, what pleasing frenzy soothes my mind! / Do lovers dream, or is my Delia kind? / She comes, my Delia comes!”⁶⁸ De manière similaire, l’ode de Cowper mentionnée précédemment illustre parfaitement l’étroite relation entre la poésie et la musique à travers la référence mythologique à la lyre d’Orphée, réputée pour sa capacité à apaiser les animaux sauvages : “Thou magic lyre whose fascinating sound / Seduced the savage monsters from their cave, / Drew rocks and trees, and forms uncouth around”⁶⁹. La lyre, qui est le sujet des trois premières strophes, est personnifiée et dotée de propriétés magiques, ce qui est mis en exergue par le spondée “Drew rocks” qui permet au poète de mettre l’accent sur le pouvoir de la lyre. De plus, on constate que l’harmonie inhérente à la musicalité du poème est amplifiée par la métrique puisque le poème est composé de six sizains en pentamètre iambique. Cependant, comme le remarquait Ronsard dans son *Abrégé de l’art poétique*, les variations rythmiques peuvent aussi générer une concordance entre poésie et musique :

Tels vers sont merveilleusement propres pour la musique, la lyre et autres instrumens, et pource, quand tu les appelleras lyriques, tu ne leur feras point de tort, tantost les allongeant, tantost les accoursissant, et apres un grand vers, un petit, ou deux petits, au choix de ton oreille, gardant tousjours le plus que tu pourras une bonne cadance de vers (...) Je te veux aussi bien advertir de hautement prononcer tes vers, quand tu les feras, ou plustost les chante, quelque voix que puisses avoir, car cela est bien une des principales parties que tu dois le plus curieusement observer.⁷⁰ (sic)

Cette alternance de vers longs et courts pour accentuer la musicalité du poème est utilisée par Blake dans certains poèmes du recueil *Songs of Innocence* comme “Nurse’s Song” :

When the voices of children are heard on the green
And laughing is heard on the hill,
My heart is at rest within my breast
And everything else is still.⁷¹

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ William Cowper, “Ode Supposed to be Written on the Marriage of a Friend”, *op. cit.*, p. 49.

⁷⁰ Pierre de Ronsard, *Abrégé de l’art poétique françois*, <http://www.uqar.ca/histoire-litteraire/pierre-de-ronsard-abbrege-de-lart-poetique-francois12/>, consulté le 20/03/2013.

⁷¹ William Blake, “Nurse’s Song”, in *Songs of Innocence*, in *Blake Complete Writings*, *op. cit.*, p. 121.

Ce décor bucolique est un leitmotiv des *Chants d'innocence* qui s'ouvrent sur l'image d'un berger jouant du pipeau, ce qui inscrit le recueil dans la tradition antique de la poésie pastorale.



72

La présence de ce berger évocateur de Tityre qui essaie “un air silvestre sur un mince pipeau”⁷³ dans la première églogue de Virgile met en lumière la corrélation entre la musique et l’art poétique qui est primordiale dans le recueil de Blake. Le poète emploie majoritairement des mots monosyllabiques et les métaphores – pourtant caractéristiques de la poésie – sont presque inexistantes afin de décrire la nature dans son plus simple appareil. Outre une prosodie rythmique particulière due à l’emploi de ces mots courts, le thème principal de *Songs of Innocence* est la répétition, dont l’utilisation systématique permet d’accentuer la musicalité des poèmes. Par exemple, dans “The Lamb”, l’expression “Little Lamb” qui est répétée six fois et la répétition du couplet initial à la fin de chaque strophe intensifient l’aspect musical du poème. En effet, les allitérations en /l/ et la présence d’un refrain propice à une poésie chantée forment une euphonie qui

⁷² William Blake, *Songs of Innocence*, Plate 1, Frontispiece (Bentley 2), [Public domain], via Wikimedia Commons.

⁷³ Virgile, *Bucoliques*, op. cit., p. 7.

accentue l'harmonie de ce poème qui s'achève par la bénédiction de l'agneau par l'enfant. De même, *An Evening Walk* de Wordsworth est un poème regorgeant d'allitérations et d'assonances qui participent à la description de la nature comme un *locus amoenus* :

In foamy breaks the rill, with merry song,
Dashed down the rough rock, lightly leap along;
From lonesome chapel at the mountain's feet,
Three humble bells their rustic chime repeat⁷⁴.

Les allitérations en /l/ et /r/ – consonnes liquides – forment une harmonie imitative du bruit du ruisselet qui se précipite au pied de la montagne.

Cependant, force est de constater que, même au sein d'un poème lyrique, la sonorité peut produire un effet radicalement différent sur le lecteur. Tel est le cas lors de l'évocation du chant provenant de la montagne au début de la dernière strophe : “The song of mountain streams unheard by day, / Now hardly heard, beguiles my homeward way.”⁷⁵ En effet, l'allitération en /h/ symbolise la difficulté que la *persona* poétique éprouve pour entendre la mélodie de la nature. De cette euphonie, il ne reste qu'un faible écho, le simple murmure du vent qui a un effet très négatif sur la *persona* poétique. En effet, l'emploi du verbe “to beguile” fait de la nature un seuil entre réclusion et perte, ce qui connote la désillusion du poète qui réalise que les charmes de la poésie lyrique ne peuvent changer le monde. Le lecteur se retrouve alors subitement plongé dans les abysses, dans un mouvement soudain qui rompt avec la statique du poème. En fait, à partir de la dernière strophe, on note un changement radical dans les images véhiculées par la sonorité du poème :

Broke only by the slow clock tolling deep,
Or shout that wakes the ferry-man from sleep,
Soon followed by his hollow-partner oar,
And echoed hoof approaching the far shore;
Sound of closed gate, across the water born,
Hurrying the feeding hare thro' rustling corn;
The tremulous sob of the complaining owl;
And at long intervals the mill-dog's howl;

⁷⁴ William Wordsworth, *An Evening Walk*, *op. cit.*, p. 4.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 12.

The distant forge's swinging thump profound;
Or yell in the deep woods of lonely hounds.⁷⁶

Le rythme est beaucoup plus irrégulier, les trochées “Broke only”, “Sound of” ou encore “Hurrying”, rompent l’harmonie musicale qui devient cacophonie, la quiétude qui emplissait le lecteur se transforme en agitation et le poème se termine par le son retentissant d’une forge et des aboiements dans une forêt effrayante. Le *locus amoenus* se trouve alors enveloppé dans une atmosphère pesante qu’on retrouve à la fin de nombreux poèmes bucoliques tels que les églogues de Virgile.

⁷⁶ *Idem.*

2. L'échec de la pastorale?

Les *Bucoliques* dépeignent parfois la nature comme imprégnée d'un mal et sur laquelle l'obscurité plane tel un mauvais présage, comme l'illustre la dernière strophe des *Bucoliques* :

*Surgamus : solet esse grauis cantantibus umbra, / iuniperi grauis umbra ; nocent et frigibus umbrae. / Ite domum saturae, uenit Hesperus, ite, capellae.*⁷⁷

Debout ! souvent l'ombre est malsaine aux chanteurs, malsaine l'ombre du genévrier ; l'ombre fait aussi du mal aux moissons. Allez au logis, vous êtes repues, voici Vesper, allez, mes chevrettes.⁷⁸

Comme nous l'avons remarqué précédemment, l'ombre est un élément constitutif du *locus amoenus* propre à l'univers bucolique. De prime abord, elle symbolise un havre de paix propice à la création poétique comme l'illustre la première églogue de Virgile qui s'ouvre avec l'image du poète Tityre "étendu sous le couvert d'un large hêtre". Or, à la fin du recueil, l'épiphore "*umbra*" et la répétition du terme "*grauis*" mettent l'accent sur l'aspect funeste de l'ombre qui pèse sur ce décor champêtre. Aussi, malgré l'oisiveté et le bonheur qui transparaissent généralement dans les descriptions de la nature, l'univers arcadien peut également être le théâtre de la tragédie. Cette ambivalence se manifeste notamment à travers l'utilisation du clair-obscur. Tout d'abord, il est intéressant de noter qu'en dépit des activités bucoliques qui se déroulent traditionnellement de jour, la plupart des églogues de Virgile évoquent la nuit à travers l'allongement des ombres ou la venue de Vesper. En fait, les églogues I, II, VI, IX et X s'achèvent par la tombée de la nuit qui peut s'avérer bénéfique aux bergers comme dans la première et la sixième églogue : "Ici, du moins, tu aurais pu te reposer avec moi, cette nuit, sur des feuilles vertes ; nous avons des fruits mûrs, des châtaignes moelleuses et du fromage frais en abondance. Déjà, là-bas, les fâtes des métairies fument, et les ombres, tombant du haut des monts, s'allongent."⁷⁹ Dans la deuxième églogue en revanche, l'ombre qui s'abat sur le *locus amoenus* n'apaise pas le berger Corydon qui se morfond

⁷⁷ Virgile, *Bucoliques*, op. cit., p. 112.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 113.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 13.

toujours d'amour pour Alexis : "Vois, les bœufs rapportent les charrues suspendues au joug, et le soleil, à son déclin, double les ombres qui s'allongent ; moi, pourtant, l'amour me brûle encore ; pourrait-il en effet y avoir un terme à l'amour ?"⁸⁰

L'ambivalence du *locus amoenus* atteint son paroxysme dans la neuvième églogue qui, à l'instar de la première, évoque le thème de la confiscation des terres, forçant les bergers en exode vers la ville. À la fin de ce poème, Mœris et Lycidas décident de s'arrêter pour la nuit, à mi-chemin entre la région de Mantoue et Rome,

Vois, pour toi, toute l'étendue d'eau, aplanie, fait silence, et tous les souffles de la brise murmurante sont tombés. Nous voici juste à mi-chemin ; car le tombeau de Bianor commence à paraître. Ici, où les cultivateurs élaguent l'épais feuillage, chantons ici, Mœris ; ici, dépose les chevreaux ; nous arriverons quand même à la ville. Ou bien, si nous craignons qu'avec la nuit la pluie ne nous devance, nous pouvons en chantant (la route est ainsi moins pénible) continuer à marcher ; pour que nous marchions en chantant, je te soulagerai de ce fardeau.⁸¹

Cet espace liminal entre la campagne et la ville symbolise également le seuil entre la vie et la mort comme l'indique la référence au tombeau de Bianor. Cette hypothèse est corroborée par la soudaine inertie qui accompagne les bergers dans leur exil. En effet, l'eau est aplanie et calme, le vent est tombé, le paysage tout entier est alors figé dans une stase qui est corrélée à la tombée de la nuit que les bergers "craignent". L'emploi de ce verbe contraste fortement avec la sensation de quiétude qui emplit Tityre à la vue de la nuit à la fin de la première églogue, ce qui met en exergue la dualité du *locus amoenus* qui est tantôt édénique, tantôt tragique. Il est intéressant de constater alors que cette dualité est également inhérente à la poésie lyrique anglaise. Par exemple, on observe un changement radical à partir de la troisième pastorale de Pope, "Autumn", qui est beaucoup plus sombre que les précédentes comme l'illustre l'éloge de Delia par la *persona* poétique : "For her, the feathered choirs neglect their song; / For her, the limes their pleasing shades deny; / For her, the lilies hang their heads and die"⁸² L'anaphore "for her" est paradigmatique de la glorification de la femme aimée, ce qui contraste fortement avec la gradation croissante "neglect", "deny", "hang their heads", "die", qui

⁸⁰ *Ibid.*, p. 21.

⁸¹ *Ibid.*, pp. 103-5.

⁸² Alexander Pope, *Pastorals*, *op. cit.*, p. 11.

manifeste l'incapacité de la nature bucolique à exprimer l'amour de la *persona* poétique pour sa bien-aimée. La décadence de la nature culmine avec la malédiction que lance la *persona* poétique : "Cursed be the fields that cause my Delia's stay; / Fade every blossom, wither every tree, / Die every flower, and perish all, but she."⁸³ Cette critique de l'inefficacité de la nature à soulager les maux de la *persona* poétique met en lumière la complexité de l'art pastoral qui dépeint parfois un portrait sombre de la campagne.

Dans *An Evening Walk*, Wordsworth a recours au clair-obscur pour indiquer poétiquement le passage du jour à la nuit :

Now with religious awe the farewell light
Blends with the solemn colouring of the night;
(...)
Soft o'er the surface creep the lustres pale
Tracking with silvering path the changeful gale,
– 'Tis restless magic all; at once the bright
Breaks on the shade, the shade upon the light⁸⁴.

L'enjambement crée un effet d'allongement qui amplifie l'alternance entre lumière et obscurité et l'antithèse dans les deux derniers vers de cet extrait met l'accent sur cet instant transitoire entre le jour et la nuit qui continue avec l'évocation des effets que ce changement engendre dans l'univers bucolique :

As thro' th' astonished woods the notes ascend,
The mountain streams their rising song suspend;
Below Eve's listening Star the sheep walk stills
Its drowsy tinklings on th' attentive hills;
The milkmaid stops her ballad, and her pail
Stays its low murmur in th' unbreathing vale;
No night-duck clamours for his wildered mate,
Awed, while below the Genii hold their state.⁸⁵

La tombée de la nuit est liée à l'inertie qui frappe le *locus amoenus*. Dans cette stase, l'euphonie qui émane de la lyre et des chants des oiseaux cède sa place au silence macabre de la nuit :

The pomp is fled, and mute the wondrous strains,
No wrack of all the pageant scene remains,

⁸³ *Idem.*

⁸⁴ William Wordsworth, *An Evening Walk*, *op. cit.*, pp. 9-10.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 10.

So vanish those fair Shadows, human Joys,
But death alone their vain regret destroys.⁸⁶

Cet extrait est paradigmatique de la dualité du *locus amoenus* telle qu'elle transparaît dans les églogues de Virgile. En effet, à travers l'emploi de l'adjectif "fair" et la juxtaposition des expressions "fair Shadows" et "human Joys", Wordsworth reprend le leitmotiv caractéristique du *locus amoenus* de l'ombre comme *otium* que nous avons évoqué précédemment. Mais il en fait également un seuil entre la vie et la mort car au crépuscule, les ombres bienfaitrices disparaissent et seule la mort plane sur la campagne. Ainsi, l'atmosphère s'assombrit et la terre est plongée dans l'obscurité la plus complète : "Unheeded Night has overcome the vales, / On the dark earth the baffled vision fails"⁸⁷. La tombée de la nuit, qui est ici personnifiée, coïncide avec la perte de la vision poétique. Un exemple plus probant de cette corrélation réside dans le constat que dresse la *persona* poétique de cette scène à la fin de la strophe :

But o'er the soothed accordant heart we feel
A sympathetic twilight slowly steal,
And ever, as we fondly muse, we find
The soft gloom deep'ning on the tranquil mind.
Stay! pensive, sadly-pleasing visions, stay!
Ah no! as fades the vale, they fade away.⁸⁸

L'obscurité qui plane sur l'univers bucolique gagne la *persona* poétique qui se trouve alors incapable de se concentrer sur son art. Le dernier vers de cet extrait est particulièrement révélateur puisque le chiasme "as fades the vale, they fade away" renforce l'analogie entre la vision poétique et la vallée – élément constitutif du *locus amoenus* –, ce qui met en exergue l'incertitude qu'éprouve la *persona* poétique quant au potentiel de la poésie lyrique. Ce doute transparaît déjà vers le milieu du poème à travers la juxtaposition de deux descriptions antithétiques ; d'un côté une mère et ses enfants au seuil de la mort, de l'autre une atmosphère calme et reposante :

Soon shall the Light'ning hold before thy head
His torch, and shew them slumbering in their bed,
No tears can chill them, and no bosom warms,

⁸⁶ *Idem.*

⁸⁷ *Idem.*

⁸⁸ *Ibid.*, p. 11.

Thy breast their death-bed confined in thine arms.

Sweet are the sounds that mingle from afar,
Heard by calm lakes, as peeps the folding star
Where the duck dabbles 'mid the rustling sedge,
And feeding pike starts from the water's edge⁸⁹.

Après ce passage où le lecteur est asphyxié par l'omniprésence de la mort et le destin tragique de la veuve et de ses enfants, celui-ci est à nouveau transporté dans un cadre idyllique à travers l'évocation des éléments quintessentiels de la convention poétique du *locus amoenus*. Le chant des oiseaux contraste avec les cris d'angoisse de la veuve et une atmosphère chaleureuse supplante les frissons que provoque la scène précédente, ce qui illustre parfaitement la dualité propre au genre lyrique :

Placed anywhere else in the poem, this passage would simply be another pastiche of calm. But at its present location, it is also supremely edgy with remembered terror. [...] Like the pike starting from the water's edge, [...] the catastrophe of the Beggar is always threatening to emerge through the surface of repose.⁹⁰

En somme, la soudaine interruption des descriptions topographiques par l'agonie de la veuve aux portes de la mort témoigne de l'impossibilité d'obtenir le repos complet de l'âme par le biais de la poésie bucolique. Certains poèmes des *Chants d'innocence* de Blake témoignent d'une même ambiguïté. Par exemple, dans le poème "The Little Boy Lost" de *Songs of Innocence*, la nuit équivaut à un lieu de perdition pour l'enfant qui cherche son père, et l'obscurité est associée à l'absence de la figure paternelle : "The night was dark, no father was there; / The child was wet with dew; / The mire was deep, & the child did weep, / And away the vapour flew."⁹¹ De manière similaire, la figure protectrice de la nourrice dans "Nurse's Song" avertit les enfants du danger qu'ils encourent lorsque la nuit tombe : "Then come home, my children, the sun is gone down / And the dews of night arise; / Come, come, leave off play, and let us away / Till the morning appears in the skies."⁹² Même dans le poème "Night" qui fait de la nuit un instant de béatitude, à l'instar du jour où la nature s'épanouit dans un cadre idyllique, la

⁸⁹ *Ibid.*, p. 9.

⁹⁰ Alan Liu, *Wordsworth: The Sense of History*, Stanford, Stanford University Press, 1989, p. 125.

⁹¹ William Blake, "The Little Boy Lost", in *Songs of Innocence*, *op. cit.*, p. 121.

⁹² William Blake, "Nurse's Song", in *Songs of Innocence*, *op. cit.*, p. 121.

persona poétique insiste sur la présence de dangers à travers l'évocation des prédateurs rodant dans la forêt à la recherche de proies. Cette référence aux loups et aux tigres montre que la mort est présente dans ce décor idyllique. À noter que les anges eux-mêmes ne peuvent empêcher les agneaux d'en être victimes ; ils restent de marbre face à la férocité des bêtes sauvages et se contentent de verser des larmes pour tenter d'abreuver la soif de sang de ces derniers : "When wolves and tygers howl for prey, / They pitying stand and weep; / Seeking to drive their thirst away, / And keep them from the sheep"⁹³.

La présence de la mort au sein de l'univers bucolique est un leitmotiv de l'églogue pastorale – forme déjà employée par Virgile dans les *Bucoliques*. De fait, la dernière églogue est un poème entremêlant l'inspiration élégiaque à l'univers bucolique en hommage au poète Gallus qui a succombé aux enchantements de la passion amoureuse, ce qui semble indiquer l'incapacité de la poésie à contenir les émotions humaines, et par là-même, l'échec du genre lyrique en général : "The poem is seen as staging a debate about literary modes, the deficiencies and limitations of pastoral leading in the end to its abandonment by Virgil."⁹⁴ La passion amoureuse que Gallus éprouve se révèle dévorante et inconsolable, cet "amour insensé [qui le] retient sous les armes de l'impitoyable Mars, au milieu des projectiles et face à l'ennemi"⁹⁵ le mène tout droit à sa perte. Le personnage de Gallus est un poète contemporain de Virgile réputé pour avoir introduit le genre de l'églogue dans la culture littéraire de la Rome augustéenne. La dixième églogue de Virgile est donc un pastiche des élégies pastorales – désormais perdues – de ce poète et le but de Virgile "est d'ajouter au chant arcadien cette nouvelle modulation et de transmuter le chant de la passion en chant bucolique."⁹⁶ L'intégration du "chant de la passion" à l'univers bucolique réalisée par Virgile devient un archétype dont l'influence s'étend aux poètes anglais tels que Pope. En effet, le feu est l'élément dominant dans la deuxième pastorale intitulée "Summer", comme le dénote le champ lexical de la chaleur avec des mots tels que "heat", "inflamed", ou encore "burns"⁹⁷, et cette pastorale s'achève par

⁹³ William Blake, "Night", in *Songs of Innocence*, op. cit., p. 119.

⁹⁴ Charles Martindale, "Green Politics: the *Eclogues*", in *The Cambridge Companion to Virgil*, ed. Charles Martindale, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1997, pp. 107-124 (p. 113).

⁹⁵ Virgile, *Bucoliques*, op. cit., p. 111.

⁹⁶ Jean-Pierre Néraudau, "Dixième églogue", dans Virgile, *Bucoliques*, op. cit., pp. 106-7 (p. 107).

⁹⁷ Alexander Pope, *Pastorals*, op. cit., p. 7.

l'évocation poétique des brûlures ardentes que l'amour provoque chez la *persona* poétique : "On me love's fiercer flames for ever prey, / By night he scorches, as he burns by day."⁹⁸ La personnification de l'amour et l'allitération en /f/ mettent l'emphase sur l'intensité du feu dévorant le poète, à tel point que l'amour devient une maladie incurable : "Hear what from Love unpractised hearts endure, / From Love, the sole disease thou canst not cure."⁹⁹

Un exemple plus probant encore de l'obscurité qui plane sans relâche sur l'univers arcadien est l'épithaphe inscrite sur la tombe de Daphnis dans la cinquième églogue de Virgile : "Daphnis je fus aux bois connu jusqu'aux étoiles / Gardien d'un beau troupeau, gardien plus bel encore."¹⁰⁰ Cette inscription dédicatoire inspira Poussin dans la réalisation de son célèbre tableau intitulé *Et in Arcadia ego*, dont le titre est inspiré par une célèbre locution latine qui sert de *memento mori* en rappelant que la mort est présente, même en Arcadie.



101

⁹⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 8.

¹⁰⁰ Virgile, *Bucoliques*, *op. cit.*, p. 55.

¹⁰¹ Nicolas Poussin, *Et in Arcadia ego*, [Public domain], via Wikimedia Commons.

D'après Erwin Panofsky, ce tableau ne "représente plus une dramatique rencontre avec la Mort, mais une méditation contemplative sur l'idée de mortalité. Une leçon de morale, au voile transparent, s'est métamorphosée en sentiment élégiaque non déguisé."¹⁰² Pour George Norlin, la mort du berger devient le cœur des élégies pastorales anglaises :

The haunting melodies of the Greek pastoral and their graceful echoes in the *Eclogues* of Virgil have exercised a charm so captivating to later poets in this field that not only the general framework of the Classical models, but their very turns of phrase and tricks of style, and even the musical names they give to their rustic characters, have persisted through centuries of pastoral song.¹⁰³

Aussi la présence de la mort est-elle un élément fondamental dans la monodie de Milton comme l'illustre l'épanalepse dès les premiers vers : "For Lycidas is dead, dead ere his prime."¹⁰⁴ Ce poème est, du moins en apparence, un éloge funéraire en l'honneur du défunt Edward King dont la mort bouleverse profondément la *persona* poétique. L'affliction de cette dernière est mise en évidence par la personnification de la nature qui est dotée de sentiments humains et laisse couler un flot de larmes intarissables. L'utilisation de la "pathetic fallacy"¹⁰⁵ est un motif caractéristique de l'élégie pastorale qui est déjà présent dans la cinquième églogue où le trépas de Daphnis fit "gémir même les lions puniques : les montagnes sauvages et les forêts le disent."¹⁰⁶ L'évidence brutale de la disparition du poète est amplifiée par l'anadiplose "now thou art gone"¹⁰⁷, explicitant ainsi le lien profond entre le poète-berger Lycidas et la nature. En effet, après l'invocation aux muses de la poésie pastorale, la *persona* poétique se remémore – à travers une méditation sur la nature idyllique – les moments passés avec le défunt.

¹⁰² Erwin Panofsky, *L'œuvre d'art et ses significations : essais sur les arts visuels*, traduit par Marthe et Bernard Teyssède, Paris, Gallimard, 2008, p. 296.

¹⁰³ George Norlin, "The Conventions of the Pastoral Elegy", in *The American Journal of Philology*, Vol. 32, No. 3 (1911), published by The Johns Hopkins University Press, pp. 294-312 (p. 294).

¹⁰⁴ John Milton, *Lycidas*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁰⁵ Terme inventé par le critique John Ruskin. Il s'agit d'une figure de rhétorique qui attribue des émotions et des sentiments humains aux éléments naturels. Voir John Ruskin, "Of the Pathetic Fallacy", in *Modern Painters*, Volume 3, part 4, 1856, <http://www.ourcivilisation.com/smartboard/shop/ruskin/>, consulté le 27/06/2013.

¹⁰⁶ Virgile, *Bucoliques*, *op. cit.*, p. 53.

¹⁰⁷ John Milton, *Lycidas*, *op. cit.*, "But O the heavy change, now thou art gone, / Now thou art gone, and never must return!" (p. 22).

La dernière pastorale de Pope est également fondée sur le modèle de la dixième églogue de Virgile puisqu'il s'agit d'une élégie en hommage à Mrs Tempest, décédée durant la nuit de la grande tempête de 1703.¹⁰⁸ En outre, il est intéressant de noter qu'une épitaphe empruntée à la cinquième églogue de Virgile est inscrite sur la tombe de Daphne : "Let nature change, let heaven and earth deplore, / Fair Daphne's dead, and love is now no more!"¹⁰⁹ On note également l'utilisation de l'élégie de façon sporadique dans l'œuvre de Blake : "In the introductory poem, even, and others, there is a faint elegiac strain, a clue not to nostalgia but to a sense that the truth of freedom cannot, for all its permanence, be long imagined."¹¹⁰ Cette note élégiaque provient notamment de la dichotomie entre les adultes conscients des dangers environnants et les enfants qui sont en parfaite harmonie avec le monde qui les entoure et dont la voix se fond avec les échos des montagnes : "The little ones leaped & shouted & laugh'd / And all the hills echoed."¹¹¹ La quatrième strophe du poème "Night" présente des caractéristiques typiques de l'élégie pastorale puisque comme nous l'avons vu précédemment, les anges – entités célestes personnifiées – pleurent pour tenter en vain d'empêcher les moutons d'être la proie des loups et des tigres.

L'étude de ces poèmes lyriques anglais permet ainsi de mettre en lumière l'influence du poète de la latinité augustéenne, Virgile, notamment en ce qui concerne les leitmotifs de la personnification de la nature et de la mort du poète, caractéristiques de l'élégie pastorale modelée sur la dixième églogue, véritable archétype du genre. Il est toutefois important de garder à l'esprit que la présence de cette note élégiaque met en lumière les limites inhérentes à ce genre poétique.

Autre élément caractéristique, on note dans les églogues IV, VI, et X, la volonté de la *persona* poétique de dépasser cette forme d'art. Tel est le constat dramatique dressé par le poète Mœris qui prend conscience que les vers "n'ont pas plus de pouvoir, parmi

¹⁰⁸ Catastrophe naturelle qui toucha le sud de l'Angleterre avec une extrême violence, causant la mort d'une dizaine de milliers d'habitants.

¹⁰⁹ Alexander Pope, *Pastorals*, *op. cit.*, p. 15.

¹¹⁰ Donald A. Dike, "The Difficult Innocence: Blake's Songs and Pastoral", *ELH*, Vol. 28, No. 4 (Dec., 1961), <http://www.jstor.org/stable/2871818>, consulté le 28/03/2013, pp. 353-375.

¹¹¹ William Blake, "Nurse's Song", in *Songs of Innocence*, *op. cit.*, p. 121.

les armes de Mars, que les colombes de Chaonie, dit-on, à l'approche de l'aigle."¹¹² Cette terrible et soudaine prise de conscience atteint son apogée dans la dernière églogue puisque les vers composés par Gallus se révèlent un remède inefficace contre l'amour qui le consume :

Je me vois déjà en marche parmi les roches et les bois retentissants ; j'ai envie de darder les traits de Cydon avec la corne parthe. Comme si c'était un remède à notre folie ! comme si ce dieu-là pouvait apprendre à s'attendrir sur les misères humaines ! Déjà les Hamadryades ne me plaisent plus, ni les chants eux-mêmes ; arrières, vous aussi, forêts. (...) L'Amour triomphe de tout ; nous aussi, plions devant l'Amour.¹¹³

Cette vision pessimiste présente dans la poésie lyrique contraste fortement avec l'attitude de Tityre qui, dans la première églogue, "apprends aux bois à redire le nom de la belle Amaryllis"¹¹⁴. La poésie de ces jeunes bergers fictifs, capable d'éduquer la nature elle-même, est devenue, à la fin des *Bucoliques*, purement esthétique, et l'emploi du terme "Surgamus" (Debout) indique métaphoriquement la volonté du poète de cesser son activité bucolique pour se mettre au travail, le travail de la terre qui sera au cœur du second poème de Virgile : les *Géorgiques*. Ainsi, la fin des *Bucoliques* marque l'abandon de l'art pastoral au profit de l'exploration d'un autre genre poétique : le didactique. La *persona* poétique de la troisième pastorale de Pope semble également dépossédée de tout pouvoir : "Thus, far from Delia, to the winds I mourn / Alike unheard, unpitied, and forlorn."¹¹⁵ Sa voix n'est plus transportée par le vent pour glorifier la nature, ce qui est renforcé par la gradation ascendante "unheard, unpitied, and forlorn" qui fait coïncider l'aphonie du poète avec la disparition de ce dernier. De plus, l'inscription sur la tombe de Daphne qui est répétée à cinq reprises dans la lamentation de Thyrsis met l'accent sur la disparition de l'idylle arcadienne. La mort de Daphne, qui entraîne dans sa chute l'amour, la douceur et la musique, bouleverse profondément la nature : "Let nature change, let heaven and earth deplore, / Fair Daphne's dead, and love is now no more!"¹¹⁶ Cette déploration atteint son paroxysme avec les vers de Thyrsis qui closent l'églogue :

¹¹² Virgile, *Bucoliques*, *op. cit.*, p. 99.

¹¹³ *Ibid.*, p. 113.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 7.

¹¹⁵ Alexander Pope, *Pastorals*, *op. cit.*, p. 11.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 15.

Adieu, ye vales, ye mountains, streams and groves,
Adieu, ye shepherd's rural lays and loves;
Adieu, my flocks, farewell ye sylvan crew,
Daphne farewell, and all the world adieu!¹¹⁷

L'anaphore "Adieu" et l'énumération des éléments constitutifs de l'art pastoral marquent l'exclusion de la nature et par là même du genre bucolique. De plus, le dernier vers semble annoncer la mort sinon physique, du moins sociale, de la *persona* poétique. Pope indique alors à la manière de Virgile qu'il projette de se tourner vers un autre genre poétique. Sur le plan biographique, la fin du règne des Stuarts à la mort de la reine Anne en 1714, conformément à la règle dynastique stipulée par l'Acte d'établissement promulgué en 1701, fut un événement majeur dans la vie publique de Pope dont la famille, catholique, était traditionnellement attachée aux Stuarts. La désillusion politique du poète semble signer la fin de la forme pastorale au profit d'un anti-arcadisme qui atteint son paroxysme dans *La Dunciade*, même si, comme nous le verrons, la forme persiste dans son œuvre poétique. On retrouve un phénomène quelque peu similaire dans la carrière poétique de William Cowper. En effet, ce précurseur du Romantisme était, lui aussi, très sensible aux charmes de la nature dans sa jeunesse :

My very dreams were rural; rural too
The first-born efforts of my youthful muse,
Sportive and jingling her poetic bells,
Ere yet her ear was mistress of their pow'rs.
No bard could please me, but whose lyre was tun'd
To Nature's praises.¹¹⁸

Cette affection pour la nature transparaît dans ses poèmes de jeunesse évoquant son amour pour sa cousine Theodora tels que "See Where the Thames, the Purest Stream". Cependant, la mort de son père en 1762 accentua l'état de mélancolie dont il souffrait depuis qu'il se vit refuser la main de sa cousine par son oncle, à tel point que les charmes de la nature devinrent invisibles à ses yeux, ainsi qu'il l'affirme dans une lettre adressée à son ami Samuel Rose :

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 17.

¹¹⁸ William Cowper, *The Task*, London, 1817,

<http://books.google.fr/books?id=IYQgAAAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q&f=false>, consulté le 08/04/2013, p. 115.

I felt for the first time that I and my native place were disunited for ever. I sighed a long adieu to fields and woods, from which I once thought I should never be parted, and was at no time so sensible of their beauties as just when I left them all behind me, to return no more.¹¹⁹

Cependant, le poète affirme dans *The Task* la persistance de l'amour de la nature : "The love of Nature's works [...] is a flame, that dies not even there, / Where nothing feeds it"¹²⁰. Il semble donc que, malgré la volonté des poètes de quitter la pastorale, le mode lyrique ne disparaît pas pour autant. Ainsi, les *Bucoliques* de Virgile ne deviennent pas lettres mortes puisque le dernier vers des *Géorgiques* – "Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi"¹²¹ – fait écho au premier vers des *Bucoliques* : "Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi"¹²². En somme, même si le XVIII^e siècle anglais témoigne de toute évidence d'un recul du mode pastoral, progressivement supplantée par l'engouement général pour le progrès économique, poussant *de facto* la poésie à devenir plus géorgique que bucolique, le genre lyrique n'en devient pas pour autant suranné. En effet, de même qu'il persiste dans l'œuvre de Virgile, il reste employé par nombre de poètes anglais tout au long de leur carrière.

¹¹⁹ William Cowper, "Letter to Samuel Rose", Oct. 19, 1787, quoted in Gilbert Thomas, *William Cowper and the Eighteenth Century*, London, George Allen & Unwin Ltd., 1948, pp. 52-3.

¹²⁰ William Cowper, *The Task*, *op. cit.*, p. 116.

¹²¹ Virgile, *Bucoliques*, *op. cit.*, p. 6.

¹²² Virgile, *Géorgiques*, *op. cit.*, p. 154.

3. La question de la hiérarchisation des genres poétiques

La poésie lyrique peut parfois être le théâtre de la tragédie, comme en témoigne la mort du héros dans les élégies pastorales, mettant en évidence les doutes profonds du poète quant à la force de sa poésie. Cependant, par opposition radicale avec l'interprétation conventionnelle de la présence de la mort dans l'univers arcadien comme échec de la poésie bucolique, il est possible de considérer que "l'universelle déploration qui accompagne [la mort du poète] et la joie tout autant universelle qui salue son apothéose sont des manières de dire la puissance de cette poésie."¹²³ L'apothéose du poète défunt est un trait caractéristique de l'élégie pastorale, qu'on retrouve dans la cinquième églogue de Virgile où "Ménalque réalise et sublime cette élévation terrestre du héros en décrivant, à l'occasion de son apothéose, 'l'allègre jouissance' de la nature et l'unisson des monts, des rochers et des vergers dans la célébration de Daphnis."¹²⁴ En effet, Daphnis transcende sa condition terrestre et "admire – spectacle nouveau ! – le seuil de l'Olympe ; il voit sous ses pieds les nuages et les astres", et la divinisation du berger est corrélée à l'"allègre jouissance que possède les bois et toute la campagne, ainsi que Pan, les bergers et les jeunes Dryades."¹²⁵ De manière similaire, la mort du jeune poète, qui affecte profondément la nature dans les premiers vers de *Lycidas*, est contrebalancée par l'immortalisation de celui-ci à la fin du poème : "Weep no more, woeful shepherds, weep no more, / For Lycidas, your sorrow, is not dead"¹²⁶. L'expression "is not dead" corrige la plainte initiale de la *persona* poétique : "Bitter constraint, and sad occasion dear, / Compels me to disturb your season due: / For Lycidas is dead, dead ere his prime"¹²⁷. De plus, l'épanadiplose "weep no more" et la juxtaposition des expressions séparées par des virgules saccadent le rythme de ces deux vers, symbolisant le souffle haletant de la *persona* poétique qui annonce avec une joie manifeste que la mort de Lycidas le délivre de sa condition humaine pour l'élever

¹²³ Jean-Pierre Néraudau, "Cinquième églogue", dans Virgile, *Bucoliques*, op. cit., pp. 48-9 (p. 48).

¹²⁴ *Idem*.

¹²⁵ Virgile, *Bucoliques*, op. cit., p. 55.

¹²⁶ John Milton, *Lycidas*, op. cit., p. 25.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 21.

jusqu'aux cieux : "So Lycidas sunk low, but mounted high, / (...) In the blest kingdoms meek of joy and love."¹²⁸ Cette divinisation est renforcée par l'allitération en /s/ : "all the saints above, / In solemn troops and sweet societies / That sing, and singing in their glory move"¹²⁹. Celle-ci dénote l'harmonie régnant au Paradis et atteignant finalement Lycidas. L'influence de Virgile est particulièrement sensible dans l'apothéose de Daphne dans la quatrième pastorale de Pope :

But see! where Daphne wondering mounts on high,
Above the clouds, above the starry sky!
Eternal beauties grace the shining scene,
Fields ever fresh, and groves for ever green!¹³⁰

L'ascension de Daphne dans les cieux – renforcée par l'épanalepse "above" – évoque les *Bucoliques* de Virgile puisqu'à l'instar de son prédécesseur, Pope fait correspondre l'apothéose du poète défunt au renouveau de la nature, ce qui rappelle, dans la cinquième églogue, la divinisation de Daphnis qui envoûte la nature dans une "allègre jouissance".

Nous avons vu également dans l'étude de la quatrième strophe du poème "Night" de Blake que la nuit est signe de mauvais présage, dans la mesure où les anges eux-mêmes se révèlent incapables de venir au secours des moutons. Pourtant, cette strophe s'achève sur une note positive, puisque ces derniers, victimes des prédateurs de la forêt, se voient récompenser par l'élévation de leur esprit vers les cieux : "But if they rush dreadful, / The angels, most heedful, / Receive each mild spirit, / New worlds to inherit."¹³¹ En somme, l'apothéose du héros, qui survient généralement à la fin de l'élégie, peut être interprétée comme la prise de conscience de la puissance intrinsèque de la poésie lyrique par le poète. En effet, comme le remarque Harold Bloom dans *The Anxiety of Influence* : "The great pastoral elegies [...] do not express grief but center upon their composers' own creative anxieties".¹³² Ceci résonne particulièrement à travers la figure de Lycidas qui est décrite dans la neuvième églogue de Virgile comme un jeune berger qui s'essaie à l'art poétique sans toutefois croire à son talent. Lycidas apparaît en premier lieu, dans la septième idylle de Théocrite comme un poète bucolique et habile

¹²⁸ *Ibid.*, p. 25.

¹²⁹ *Idem.*

¹³⁰ Alexander Pope, *Pastorals*, *op. cit.*, p. 16.

¹³¹ William Blake, "Night", *op. cit.*, p. 119.

¹³² Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, *op. cit.*, p. 151.

joueur de flûte. Lors de leur rencontre, Théocrite et Lycidas s'adonnent à chanter un air bucolique, mais face au berger de Cydon, le poète sicilien se sent inférieur :

Car moi aussi je suis une bouche sonore des Muses, et tous me disent un chanteur excellent. Mais je ne suis pas homme à le croire trop vite, par Zeus ; à mon avis, je ne l'emporte pas encore au chant sur l'éminent Sikélide de Samos, ni sur Philéas ; et je suis, quand je lutte avec eux, comme une grenouille face à des sauterelles.¹³³

Virgile, indéniablement influencé par les *Idylles* de Théocrite dans la composition de ses *Bucoliques*, plagie ouvertement son prédécesseur dans sa neuvième églogue, à la différence que c'est Lycidas qui remet ici en question son propre talent :

Moi aussi les Piérides m'ont fait poète ; moi aussi je sais des vers ; moi aussi les bergers me disent inspiré ; mais je ne les crois pas trop ; jusqu'à présent me semble-t-il, aucune de mes œuvres n'est digne de Varius ni de Cinna, mais je criaillie, telle une oie, parmi des cygnes harmonieux.¹³⁴

Aussi est-il possible de considérer le jeune berger Lycidas comme une figure littéraire de Virgile. De façon similaire, dans la monodie de Milton, Lycidas est dépeint par la *persona* poétique comme un berger – Edward King se destinait à une carrière religieuse en tant que pasteur – qui s'essaie occasionnellement à la poésie : “He knew / Himself to sing, and build the lofty rhyme.”¹³⁵ En outre, il est possible de considérer Lycidas comme un masque du poète en personne, ce qui est corroboré par le fait que, tout comme son ami Edward King, Milton, durant ses études à l'université, se destinait à une carrière religieuse tout en nourrissant des ambitions poétiques. En fait, comme on le verra, le thème central de l'élégie pastorale de Milton n'est pas tant l'éloge de son ami défunt qu'une réflexion sur sa propre vocation de poète, ce qui illustre la définition que Coleridge donne de l'élégie : “[The elegy is a] form of poetry natural to the reflective mind. It may treat of any subject, but it must treat of no subject *for itself*, but always and exclusively with reference to the poet himself”¹³⁶. *Lycidas* s'ouvre sur l'image pastorale

¹³³ Théocrite, *Idylles : I-XI*, traduit par Philippe-Ernest Legrand, Paris, Les Belles Lettres, 2009, p. 155.

¹³⁴ Virgile, *Bucoliques*, *op. cit.*, p. 101.

¹³⁵ John Milton, *Lycidas*, *op. cit.*, p. 21.

¹³⁶ Samuel Taylor Coleridge, quoted in Christopher R. Miller, “Pastures New and Old: The Romantic Afterlife of Pastoral Elegy”, in *A Companion to Romantic Poetry*, ed. Charles Mahoney, Oxford, Wiley-Blackwell, 2011, pp. 123-139 (p. 123).

de lauriers et de myrtes – symboles traditionnels de la poésie pastorale – dont les baies ne sont pas encore mûres, ce qui peut être interprété comme symbolisant le manque d'expérience de la *persona* poétique : “Yet once more, O ye laurels, and once more, / Ye myrtles brown, with ivy never sere, / I come to pluck your berries harsh and crude”¹³⁷. La dernière strophe de *Lycidas* corrobore l'hypothèse que ce poème lyrique constitue un prélude à la composition d'un poème de plus grande envergure. En effet, la rupture temporelle engendrée par l'utilisation des déictiques “now” et “tomorrow” et l'expression “At last he rose” qui renvoie à l'invitation “*Surgamus*” dans la dixième églogue de Virgile, indiquent que la *persona* poétique a désormais terminé sa préparation. De plus, comme le note J. Martin Evans dans son article “*Lycidas*”, les huit derniers vers marquent une rupture dans la versification puisque, par opposition aux autres strophes de longueur variable, la strophe finale est en *ottava rima* – forme mise à l'honneur par les poètes épiques italiens du XVI^e siècle tels que le Tasse et l'Arioste –, ce qui dénote une volonté d'élévation poétique de la part de Milton : “The new verse form thus opens up the possibility of living an entirely different kind of life, animated no longer by the ideals of the pastoral eclogue but rather by those of the Christian epic. The course of Milton's life, it suggests, is about to undergo a drastic change.”¹³⁸ Cette nouvelle étape dans la carrière poétique de Milton est la composition de son épopée, *Paradise Lost*, qu'il n'entreprendra qu'à partir de 1658 en raison de son soutien politique au régime républicain d'Oliver Cromwell et de son rôle de Secrétaire d'État aux langues étrangères au sein du Commonwealth. Le personnage de *Lycidas* apparaît également comme poète dans l'élégie pastorale de Pope intitulée “Winter” :

Thyrsis, the music of that murmuring spring
Is not so mourning as the strains you sing.
Nor rivers winding through the vales below,
So sweetly warble, or so smoothly flow.
Now sleeping flocks on their soft fleeces lie,
The moon, serene in glory, mounts the sky,
While silent birds forget their tuneful lays,
Oh sing of Daphne's fate, and Daphne's praise!¹³⁹

¹³⁷ John Milton, *Lycidas*, *op. cit.*, p. 21.

¹³⁸ J. Martin Evans, “*Lycidas*”, *op. cit.*, p. 52.

¹³⁹ Alexander Pope, *Pastorals*, *op. cit.*, p. 14.

Bien que cet extrait s'ouvre sur l'éloge de Thyrsis par Lycidas, il est important de souligner qu'il s'agit d'un des passages les plus musicaux des pastorales de Pope. En effet, les multiples allitérations en /m/, /f/, /l/, et /s/ – consonnes non voisées – symbolisent le calme qui plane sur l'univers bucolique et suscitent une harmonie imitative du bruit des rivières et du vent, ce qui met en exergue l'aptitude de Lycidas à composer de la poésie. Bien que les figures traditionnelles de la poésie pastorale tendent à disparaître chez les poètes romantiques, on retrouve toujours l'idée que la poésie lyrique est une initiation, une étape inévitable dans la progression de la carrière de la plupart des poètes. Tel est le constat que fait Wordsworth dans sa préface de *An Evening Walk* écrite a posteriori :

The moment was important in my poetical history; for I date from it my consciousness of the infinite variety of natural appearances which had been unnoticed by the poets of any age or country, so far as I was acquainted with them; and I made a resolution to supply, in some degree, the deficiency.¹⁴⁰

Pour Duncan Kennedy, la roue de Virgile symbolise une progression, une ascension des genres poétiques, du plus primitif vers le plus raffiné, et le terme latin “*Surgamus*” employé par Virgile à la fin de la dernière églogue, non seulement présage la composition des *Géorgiques*, mais confère à ce genre un style plus sophistiqué : “[Virgil] attributes to that poem a more elevated stylistic level, reiterates a hierarchy within the received types of *epos*, and begins to map an upward trajectory through those types on to the poet's life-cycle.”¹⁴¹ En effet, la poésie lyrique est souvent considérée comme une forme d'apprentissage, une étape que chaque poète se doit de franchir avant de s'élever vers d'autres genres :

Alors que je voulais chanter les rois et les combats, le dieu du Cynthe me tira l'oreille et m'admonesta : ‘Un verger, Tityre, doit engraisser des moutons, mais étirer un chant menu.’ Aujourd'hui (car tu ne manqueras pas de poètes, Varus, pour vouloir dire tes louanges et chanter les affreuses guerres), j'essaierai un air champêtre sur un mince roseau.¹⁴²

¹⁴⁰ William Wordsworth, “Poems Written in Youth”, *op. cit.*, p. 332.

¹⁴¹ Duncan F. Kennedy, “Virgilian Epic”, in *The Cambridge Companion to Virgil*, *op. cit.*, pp. 145-154 (p. 145).

¹⁴² Virgile, *Bucoliques*, *op. cit.*, p. 65.

Toutefois, cette hiérarchisation des genres poétiques est sujette à controverse dans la mesure où le lyrique n'est pas un mode simpliste qui ne traite que de sujets prosaïques. En effet, en 1589, George Puttenham, dans un ouvrage consacré à l'art de la poésie anglaise, met en lumière toute la complexité de ce genre articulé à une double visée, à la fois esthétique et discursive :

I do deny that the *Eglogue* should be the first and most auncient forme of artificiall Poesie, being perswaded that the Poet deuised the *Eglogue* long after the other *drammatick* poems, not of purpose to counterfait or represent the rusticall manner of loues and communication, but vnder the vaile of homely persons and in rude speeches to insinuate and glaunce at greater matters, and such as perchance had not bene safe to haue beene disclosed in any other sort, which may be perceiued by the Eglogues of *Virgill*, in which are treated by figure matters of greater importance then the loues of *Titirus* and *Corydon*. These Eglogues came after to containe and enforme morall discipline, for the amendment of mans behaiour, as be those of *Mantuan* and other moderne Poets.¹⁴³ (sic)

Tout d'abord, il convient de noter que la cinquième églogue renferme une allégorie politique, puisque l'apothéose de Daphnis, qui rejoint les astres dans la cinquième églogue, peut faire référence au catastérisme de Jules César dans le dernier livre des *Métamorphoses* d'Ovide, composées durant la première décennie apr. J.-C. :

L'alme Vénus s'arrête au milieu du Sénat,
Du corps de son César ôte l'âme, l'empêche
Dans l'air de se dissoudre, et, la hissant aux astres,
La sent s'illuminer, brûler, quitter son sein,
Et, survolant la lune en laissant derrière elle
Un sillage abondant de cheveux enflammés,
Briller comme une étoile et contempler d'En-Haut
Les exploits de son fils, réjouï qu'il le surpasse.¹⁴⁴

L'apothéose du dictateur romain prend sa source d'un fait réel étant donné que nombre de témoignages indiquent qu'une comète brillait dans le ciel durant les jeux donnés en son honneur en 44 av. J.-C., ce qui était traditionnellement interprété comme l'ascension de l'âme de Jules César au ciel. Le dernier vers de cet extrait montre que la divinisation de

¹⁴³ George Puttenham, *The Arte of English Poesie*, Book I, Chap. XVIII, "Of the Shepherds or Pastorall Poesie Called Eglogue, and to What Purpose it Was First Inuented and Vsed.", <http://www.bartleby.com/359/19.html>, consulté le 21/03/2013.

¹⁴⁴ Ovide, *Les Métamorphoses*, traduit par Olivier Sers, Paris, Les Belles Lettres, 2009, p. 753.

César précède implicitement celle de son descendant Auguste. De manière similaire, Virgile fait accéder Octave au rang de dieu dans sa première églogue : “Ô Mélibée, c’est à un dieu que nous devons ces loisirs”¹⁴⁵. Les loisirs que mentionnent Tityre sont ceux auxquels les bergers peuvent s’adonner à souhait dans l’univers bucolique. Le poète de la latinité établit donc une analogie entre le motif bucolique du *locus amoenus* et le contexte politique de l’époque. Ainsi, la référence à l’expropriation des bergers contraints à quitter leurs terres dans la première et la neuvième églogue est une critique directement adressée à l’encontre de la politique d’Auguste.¹⁴⁶ En somme, la poésie lyrique transcende parfois le cadre bucolique et atemporel pour traiter de problèmes contemporains.

Pour le critique Samuel Johnson, *Lycidas* n’est pas une simple monodie en commémoration d’Edward King en raison des images poétiques foisonnant au sein du poème qui ne peuvent être l’expression d’une peine profonde et sincère :

It is not to be considered as the effusion of real passion; for passion runs not after remote allusions and obscure opinions. Passion plucks no berries from the myrtle and ivy, nor calls upon Arethuse and Mincius, nor tells of rough satyres and fauns with cloven heel. Where there is leisure for fiction, there is little grief.¹⁴⁷

Ainsi, la dimension élégiaque est secondaire par rapport à la visée discursive de la monodie de Milton qui cherche à mettre en lumière les vices de l’église d’Angleterre comme l’indique la brève préface ajoutée en 1645 : “In this monody the author bewails a learned friend, unfortunately drowned in his passage from Chester on the Irish Seas, 1637. And by occasion foretells the ruin of our corrupted clergy then in their height.”¹⁴⁸ En effet, le pilote au lac de Galilée, figure de Saint Pierre, fulmine contre les membres de l’église qu’il estime indignes et responsables de sa corruption, par opposition à Edward King, futur pasteur dont il regrette amèrement la mort :

He shook his mitred locks, and stern bespake,
How well could I have spared for thee, young swain,
Enow of such as for their bellies’ sake,
Creep and intrude, and climb into the fold?

¹⁴⁵ Virgile, *Bucoliques*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁴⁶ Voir la plainte de Mœris dans la neuvième églogue : “Ô Lycidas, avoir vécu jusqu’à maintenant pour entendre un étranger (jamais nous n’avons craint cela !), propriétaire de notre petit domaine, nous dire : ‘Ceci est à moi ; hors d’ici, les anciens cultivateurs.’”, dans Virgile, *Bucoliques*, *op. cit.*, p. 99.

¹⁴⁷ Samuel Johnson, *Lives of the English Poets, Vol. One*, London, J. M. Dent & Sons Ltd., 1946, pp. 95-6.

¹⁴⁸ John Milton, *Lycidas*, *op. cit.*, p. 21.

Of other care they little recknong make,
Than how to scramble at the shearers' feast,
And shove away the worthy bidden guest.¹⁴⁹

Par ailleurs, la dimension prophétique de la préface rappelle la quatrième églogue dans laquelle la *persona* poétique annonce la venue au monde prochaine d'un enfant "qui verra, pour la première fois, disparaître la race de fer, et se lever, sur le monde entier, la race d'or"¹⁵⁰, preuve que le poète lyrique élève parfois le sujet de son chant et dépasse les bornes habituelles de l'univers bucolique fixées par le poète sicilien Théocrite : "Muses de Sicile, élevons un peu le sujet de nos chants ; tous n'aiment pas les vergers et les humbles tamaris ; si nous chantons les bois, que les bois soient dignes d'un consul."¹⁵¹ Ainsi, pour reprendre l'analyse de Jean-Pierre Néraudau, "la poésie, même quand elle n'est pas didactique, ou surtout quand elle ne l'est pas, libère les âmes et les exalte."¹⁵²

L'exégèse de la représentation de la nature au sein des poèmes lyriques permet également de mettre en lumière toute la complexité de ce genre poétique. Les Romantiques perçoivent la nature comme une force morale, une source de plaisir et d'inspiration renfermant une infinité de significations qu'ils s'efforcent de déchiffrer afin de mieux se connaître introspectivement : "Are not the mountains, waves, and skies, a part / Of me and of my soul, as I of them?"¹⁵³ Aussi la description de la nature dans *An Evening Walk* reflète-t-elle l'état d'esprit de la *persona* poétique :

But o'er the soothed accordant heart we feel
A sympathetic twilight slowly steal,
And ever, as we fondly muse, we find
The soft gloom deep'ning on the tranquil mind.¹⁵⁴

D'après J. R. Watson, il y a une césure radicale entre la poésie de Cowper et celle de Wordsworth concernant la relation que le poète entretient avec la nature : "No longer is the external world a source of pleasure: it is a moral force, a source of inspiration, a

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 24.

¹⁵⁰ Virgile, *Bucoliques*, *op. cit.*, p. 43.

¹⁵¹ *Idem.*

¹⁵² Jean-Pierre Néraudau, "Sixième églogue", dans Virgile, *Bucoliques*, *op. cit.*, pp. 61-3 (p. 63).

¹⁵³ George Gordon Byron, *Childe Harold's Pilgrimage*, in *Lord Byron The Major Works*, ed. Jerome J. McGann, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 126.

¹⁵⁴ William Wordsworth, *An Evening Walk*, *op. cit.*, p. 11.

support in time of trouble, a blessing and a joy.”¹⁵⁵ Cependant, il est important de rappeler que la vision de la nature comme force éducatrice pour l’homme préexiste au courant Romantique. Par exemple, dans le *Paradis perdu* de Milton, la description de la végétation luxuriante du jardin d’Eden s’établit en corrélation avec la quiétude inhérente au temps antédiluvien dont jouissent Adam et Eve, et le dépérissement de la nature au moment où le péché originel est commis, préfigurant la chute d’Adam et Eve et leur expulsion du Paradis : “From his slack hand the garland wreathed for Eve / Down dropt, and all the faded roses shed”¹⁵⁶. Le flétrissement des roses est annonciateur du destin tragique d’une Ève déçue de sa virginité, ce qui est renforcé par la lourdeur de l’allitération en /d/ : “how on a sudden lost, / Defaced, deflow’red, and now to death devote”¹⁵⁷. En outre, la vision postérieurement canonisée par les Romantiques de la montagne comme source d’apprentissage à travers l’expérience d’une horreur délectable trouve une source littéraire dans le récit de la traversée des Alpes en 1739 par Thomas Gray. En effet, la position liminale au bord du gouffre procurait au poète “une joie terrible : alors même [qu’il] éprouvai[t] un plaisir sans bornes, [il] tremblai[t].”¹⁵⁸ L’exploration des paysages engendre une expérience non seulement physique et sensorielle, mais également spirituelle. En conséquence, on peut affirmer que l’attrait qu’éprouvent les Romantiques pour la nature prend ses racines dans la poésie de leurs prédécesseurs, renforçant ainsi l’idée d’un continuum poétique entre les différentes générations.

Le genre lyrique est donc un genre complexe, qui ne reflète pas nécessairement un idéal arcadien à travers la relation entre les bergers et la nature. De plus, bien que remontant à l’aube des temps, ce genre poétique reste une étape essentielle dans l’évolution du poète. Dans sa préface de *Cromwell*, Victor Hugo, offrant des considérations d’ordre général sur l’art poétique, établit une analogie entre l’avènement

¹⁵⁵ John Richard Watson, *English Poetry of the Romantic Period, 1789-1830*, London, Longman, 1992, p. 51.

¹⁵⁶ John Milton, *Paradise Lost*, *op. cit.*, p. 208.

¹⁵⁷ *Idem.*

¹⁵⁸ Thomas Gray, cité dans Simon Schama, *Le paysage et la mémoire*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 511.

des nations qui sonne le glas de l'autonomie pastorale en faveur d'une société théocratique et, par là-même, la disparition de ce qu'il appelle "l'adolescence du monde".¹⁵⁹ Le poète n'est dès lors plus lyrique, il chante les "siècles, les peuples, les empires." Pour Hugo, la poésie "devient épique. Elle enfante Homère."¹⁶⁰ D'après lui, la triade canonique des genres lyrique, épique et dramatique représente les différents âges que l'humanité traverse : primitif, antique et moderne.¹⁶¹ Cependant, Gérard Genette, rappelant les différentes théories émises au cours de l'histoire quant à la tripartition hiérarchique des genres poétiques constate qu'il est possible de proposer une autre instance qui serait le didactique.¹⁶² Comme l'écrit le Romantique français Chateaubriand :

Il y a des genres de littérature qui semblent appartenir à certaines époques de la société : ainsi, la poésie convient plus particulièrement à l'enfance des peuples, et l'histoire à leur vieillesse. La simplicité des mœurs pastorales ou la grandeur des mœurs héroïques veulent être chantées sur la lyre d'Homère; la raison et la corruption des nations civilisées demandent le pinceau de Thucydide.¹⁶³

Cette opposition entre la "lyre d'Homère" – symbole du poète – et le "pinceau de Thucydide"¹⁶⁴ – symbole de l'historien – est également adaptée à l'évolution du poète dans la mesure où, traditionnellement, alors que les poèmes de jeunesse sont centrés sur la nature bucolique et les chants lyriques, l'arrivée du poète à maturité est liée à l'abandon du genre lyrique en faveur de la *didaxis*, qui consiste à dénoncer la corruption de la société. Tel est le cas pour Virgile qui rejette la forme de la pastorale au profit de la nature travaillée par l'homme dans les *Géorgiques* : "In the *Georgics*, he gives us pastoral energised, and pastoral energised is no longer pastoral but something else. The

¹⁵⁹ Victor Hugo, "Préface de *Cromwell*", *op. cit.*, p. 63.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 64.

¹⁶¹ Voir Victor Hugo, "Préface de *Cromwell*", *op. cit.*, p. 63.

¹⁶² Voir Gérard Genette, "Introduction à l'architexte", dans *Théorie des genres*, Paris, éditions du Seuil, 1982, p. 143.

¹⁶³ Chateaubriand, *Œuvres complètes de Chateaubriand*, Volume V, Paris, Victor Lecou, <http://books.google.fr/books?id=7BoVAAAAQAAJ&pg=PA462&lpg=PA462&dq=#v=onepage&q&f=false>, consulté le 12/03/2013, pp. 462-9 (p. 462).

¹⁶⁴ Précurseur de l'histoire en tant que discipline scientifique qui passa la majeure partie de sa vie à recueillir des témoignages sur la guerre du Péloponnèse, afin d'en relater les faits de manière rationnelle et impartiale.

values of *stasis* are replaced by the dynamic values of *crisis*.”¹⁶⁵ Nous allons voir que cette transition au cours de la carrière du poète est figurée par le passage de l'état d'innocence à celui d'expérience dans l'œuvre de Blake et que ce dernier témoigne de la volonté du poète de souligner les vices de la société, faisant ainsi de sa poésie un modèle réformiste. Dans un dernier temps, nous montrerons les limites d'une poésie trop centrée sur la *didaxis*.

¹⁶⁵ Anthony David Nuttall, *Pope's 'Essay on Man'*, London, Boston, Sydney, George Allen, 1984, p. 201.

II. La *didaxis* : l'illusion idyllique rompue par l'expérience du monde contemporain

1. L'état transitoire du poète : entre innocence et expérience

Les *Géorgiques* de Virgile se divisent en quatre livres qui constituent un traité sur l'agriculture décrivant les méthodes pour cultiver la terre de manière bénéfique à l'homme. Tout d'abord, il est intéressant de remarquer que pour chanter les louanges de la vie paysanne et du bonheur rustique, la *persona* poétique invoque, non pas les muses inspiratrices telles que Calliope ou Érato, mais les divinités liées à l'agriculture, Cérès et Liber, les Dryades et les Faunes – “divinités tutélaires des campagnards”¹⁶⁶ –, ce qui met l'accent sur l'importance du travail de la terre dans ce poème. Cependant, si les *Géorgiques* sont encore considérées comme un chef-d'œuvre poétique à l'heure actuelle, c'est principalement en raison des réflexions plus larges qu'elles font naître chez le lecteur. En effet, une certaine dimension didactique se dégage au fil de la lecture, à tel point qu'on peut postuler que ce poème enseigne plus sur la nature de l'homme que sur celle de l'agriculture : “In recent years, most interpreters have agreed that the poem does not really tell us about farming but about ourselves and our world : ‘didacticism about agriculture proves metaphor for didacticism about man’.”¹⁶⁷ Le premier livre, par exemple, expose la théodicée de Virgile qui impute l'existence du mal à Jupiter “qui donna aux noirs serpents leur venin malfaisant, qui commanda aux loups de rapiner et à la mer de se soulever, (...) pour que le besoin créât, à force d'essais, les différents arts”.¹⁶⁸ Virgile fait l'éloge du travail qu'il présente comme un remède à tous les maux : “Un travail acharné vint à bout de tout, ainsi que le besoin pressant dans une dure condition.”¹⁶⁹ Parallèlement, Virgile promeut la politique d'Auguste qui souhaite restaurer la grandeur de Rome en prônant le dur labeur et le développement de

¹⁶⁶ Virgile, *Géorgiques*, *op. cit.*, p. 3.

¹⁶⁷ William Batstone, “Virgilian Didaxis: Value and Meaning in the *Georgics*”, in *The Cambridge Companion to Virgil*, ed. Charles Martindale, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1997, pp. 125-144 (p. 125).

¹⁶⁸ Virgile, *Géorgiques*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 13.

l'agriculture. En fait, comme l'écrit David Fairer dans son article "Persistence, Adaptations and Transformations in Pastoral and Georgic Poetry" : "If Pastoral evoked the temperate poise and innocence of the Golden Age, or its Christian equivalent the Garden of Eden, the Georgic is located in the fallen world of corruption and death, the changing seasons and the necessity of human labour."¹⁷⁰ Dans la littérature de langue anglaise, la transition entre ces deux genres poétiques transparait clairement chez le poète augustéen Pope qui débute sa carrière en écrivant des poèmes pastoraux avant de s'essayer à la *didaxis*. Publié en 1713, *Windsor Forest* est un poème didactique dans lequel Pope se présente comme le poète national glorifiant la Grande-Bretagne dont la prospérité est intrinsèquement liée à la grandeur du règne d'Anne. Tout d'abord, il est intéressant de remarquer qu'à l'instar de ses pastorales, Pope puise la source de son inspiration dans le triptyque virgilien, comme en témoigne l'épigraphe : "Non injussa cano: Te nostrae, Vare, myricae, / Te *Nemus* omne canet; nec Phoebus gratior ulla est / Quam sibi quae Vari praescripsit pagina nomen."¹⁷¹ Cette citation inexacte est tirée de la sixième églogue de Virgile :

Non injussa cano. Si quis tamen haec quoque, si quis / captus amore leget, te nostrae, Vare, myricae, / te nemus omne canet; nec Phoebus gratior ulla est / quam sibi quae Vari praescripsit pagina nomen.

Je ne chante pas ce qu'on m'a interdit de chanter. Si pourtant ces vers aussi trouvent un lecteur, un lecteur qu'ils séduisent, nos tamaris, Varus, te chanteront, ainsi que tout le bocage ; nulle page n'est plus agréable à Phébus que celle qui porte en tête le nom de Varus.¹⁷²

Cette citation allographe est particulièrement révélatrice de la volonté du poète augustéen anglais de quitter le paysage arcadien pour chanter la gloire de l'Empire comme le corrobore l'apostrophe à la forêt de Windsor qui indique que le poème dépasse les cimes traditionnelles de la pastorale, la forêt étant, à l'origine, un terrain sauvage réservé à la chasse royale : "Thy forests, Windsor! and thy green retreats, / At once the monarch's

¹⁷⁰ David Fairer, "Persistence, Adaptations and Transformations in Pastoral and Georgic Poetry", in *The Cambridge History of English Literature, 1660–1780*, ed. John Richetti, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 259-286 (p. 276).

¹⁷¹ Alexander Pope, *Windsor Forest*, *op. cit.*, p. 49.

¹⁷² Virgile, *Bucoliques*, *op. cit.*, pp. 64-5.

and the muse's seats / Invite my lays.”¹⁷³ Un exemple plus probant encore de l'influence de l'œuvre de Virgile sur le jeune poète anglais est la reprise du vers initial de *Pastorals* pour clore *Windsor Forest* : “Enough for me, that to the listening swains / First in these fields I sung the sylvan strains.”¹⁷⁴ Ce retour à la forme de la pastorale – procédé employé par Virgile à la fin de ses *Géorgiques* – peut être interprété comme la manifestation de la mélancolie éprouvée par la *persona* poétique qui se remémore son enfance passée à goûter aux suavités du *locus amoenus*. On peut alors postuler que la transition entre les genres poétiques est corrélée à la perte de l'innocence du poète comme l'illustre également la huitième églogue de Virgile, qui s'ouvre sur une réminiscence de la *persona* poétique à la dimension plus tragique que lyrique :

Commence avec moi, ô ma flûte, les vers du Ménale. Dans notre enclos, je t'ai vue, petite, cueillir avec ta mère des pommes humides de rosée (c'est moi qui vous guidais) ; j'étais alors, au sortir de mes onze ans, entré dans l'année suivante ; déjà je pouvais, de terre, atteindre les frêles rameaux. Je te vis : je fus perdu ; quel égarement fatal m'emporta !¹⁷⁵

Cette citation, paradigmatique de la perte de l'innocence du poète, illustre parfaitement la transition entre l'état d'innocence et celui d'expérience, entre l'image d'une Arcadie située dans un passé absolu que seul l'enfant, selon le successeur de Pope, Blake, peut encore apercevoir dans *Songs of Innocence* et le monde contemporain qui subit les affres de la corruption dans *Songs of Experience*. En somme, le poète dépasse le cadre de l'enfance dès lors qu'il prend conscience des vices de la société : “As long as we think of the state of Edenic innocence as uncivilized and pastoral we shall think of it as a protected child's world, and we shall never really see the fall from it as anything but an outgrowing of it.”¹⁷⁶ Par opposition aux *Chants d'innocence* qui s'ouvrent sur un hymne à la joie et l'image d'un enfant sur un nuage, les *Chants d'expérience* offrent une image cataclysmique de la Terre qui se désagrège et sombre inéluctablement dans les ténèbres, accentuant ainsi la dichotomie entre ces deux états qui ne sont pas successifs mais antinomiques et indissociables comme l'indique le titre original du recueil de Blake :

¹⁷³ Alexander Pope, *Windsor Forest*, *op. cit.*, p. 49.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 62.

¹⁷⁵ Virgile, *Bucoliques*, *op. cit.*, p. 89.

¹⁷⁶ Northrop Frye, *Fearful Symmetry, a Study of William Blake*, Boston, Beacon Press, 1962, p. 231.

Songs of Innocence and Experience: Showing the Two Contrary States of the Human Soul. Nous allons voir que cette opposition est au cœur de l'œuvre de nombreux poètes anglais étant donné que "parmi les grands thèmes de la poésie anglaise figure le passage sans cesse recommencé entre l'innocence et l'expérience, entre l'intuition (pour simplifier) d'un état transcendant du monde et du moi à la prise de conscience de tout ce qui fait leur réel malheur."¹⁷⁷

Le ton pathétique et nostalgique qui émane du poème lyrique *Ode on a Distant Prospect of Eton College* de Thomas Gray est également paradigmatique de cette transition. Tout d'abord, il convient de remarquer que le rythme du poème est parfaitement régulier, ce qui est caractéristique de la poésie néoclassique. En effet, le même schéma prosodique se répète au fil des dix strophes, chacune composée de dix vers. Pourtant, il est intéressant de noter que certains des thèmes développés font de Thomas Gray un des précurseurs du Romantisme, notamment en ce qui concerne la glorification de l'état transitoire de l'enfance et la suprématie de l'imagination. Cette ode est une déploration de la perte de l'enfance, ce qui est mis en exergue par l'apostrophe de la *persona* poétique à un passé révolu dès le premier vers : "Ye distant spires, ye antique towers"¹⁷⁸. La *persona* poétique se remémore avec nostalgie sa jeunesse passée au bord de la Tamise et dans les champs verdoyants. Le champ lexical de la nature est très présent dans les cinq premières strophes puis disparaît presque intégralement dans les cinq dernières. En fait, la sixième strophe marque un profond changement qui correspond au passage à l'âge adulte de la *persona* poétique. Cette hypothèse est étayée par le vocabulaire employé qui met l'accent sur les dangers et, a fortiori, par le dernier vers de cette strophe : "Ah, tell them they are men!"¹⁷⁹ L'énumération des émotions humaines dans la strophe suivante est emblématique de ce changement de mentalité ; la *persona* poétique montre ainsi la corruption de la vision idyllique inhérente à l'état d'innocence de l'enfant. Ainsi, lorsque l'enfant arrive à maturité, celui-ci perd inéluctablement son état de grâce édénique ; d'où la formule lapidaire qui clôt ce poème : "Where ignorance is

¹⁷⁷ Michael Edwards, *Le génie de la poésie anglaise, op. cit.*, p. 10.

¹⁷⁸ Thomas Gray, *Ode on a Distant Prospect of Eton College*, in *The Oxford Anthology of English Poetry, Volume I Spenser to Crabbe*, ed. John Wain, Oxford, New York, Oxford University Press, 1990, p. 556.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 558.

bliss, / 'Tis folly to be wise.”¹⁸⁰ Cet apophtegme, qui montre la primauté de l'état d'innocence sur celui d'expérience, est au cœur de la pensée de Blake selon laquelle la raison devient antinomique du bonheur car elle conduit inexorablement à la perte de la vision arcadienne de l'enfant. Cet adage illustre ainsi la nostalgie éprouvée par la *persona* poétique pour l'époque où son imagination pouvait être poussée à son paroxysme : “Gay hope is theirs by fancy fed”¹⁸¹. En effet, selon Jules Michelet, “l'enfant admire tout, parce qu'il ignore tout. Plein de mémoire, imitateur au plus haut degré, son imagination est puissante en proportion de son incapacité d'abstraire. Il juge de tout d'après lui-même, et suppose la volonté partout où il voit le mouvement.”¹⁸² D'après Michael Edwards, l'ode *Pressentiments d'immortalité* de Wordsworth, publiée en 1807, témoigne également du passage de l'innocence – à travers une scène pastorale qui rappelle la gaieté de *L'Allegro* de Milton – à l'expérience – la prise de conscience pathétique de la perte de ce bonheur qui équivaut à l'état de mélancolie qui emplit la *persona* poétique dans *Il Penseroso* de Milton. En somme, cette ode est un modèle poétique du passage de “l'allégresse spontanée à la contemplation pensive [qui] gouverne plusieurs de ses poèmes”¹⁸³, ce qui confirme l'hypothèse d'un continuum poétique entre Milton et les Romantiques.¹⁸⁴ Aussi n'est-il pas surprenant que la première strophe de l'ode de Wordsworth soit paradigmatique du clivage profond entre les deux états :

There was a time when meadow, grove, and stream,
The earth, and every common sight,
To me did seem
Apparelled in celestial light,
The glory and the freshness of a dream.
It is not now as it hath been of yore;-
Turn wheresoe'er I may,
By night or day,
The things which I have seen I now can see no more.¹⁸⁵

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 559.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 557.

¹⁸² Jules Michelet, “Sur le système et la vie de Vico”, dans Giambattista Vico, *Principes de philosophie de l'histoire*, traduit de la *Scienza Nuova* par Jules Michelet, Paris, Librairie Armand Colin, 1963, p. XXVII.

¹⁸³ Michael Edwards, *Le génie de la poésie anglaise*, *op. cit.*, p. 273.

¹⁸⁴ Voir Michael Edwards, *Le génie de la poésie anglaise*, *op. cit.*, pp. 273-6 pour un commentaire détaillée des ressemblances entre l'ode de Wordsworth et les poèmes *L'Allegro* et *Il Penseroso* de Milton.

¹⁸⁵ William Wordsworth, *Ode: Intimations of Immortality from Recollection of Early Childhood*, in *William Wordsworth Selected Poems*, ed. John O. Hayden, London, Penguin Books, 1994, pp. 139-145 (p. 140).

Le premier vers de Wordsworth énumère les éléments constitutifs du *locus amoenus* de la pastorale et inscrit ce paysage édénique dans un passé lointain et révolu. L'expression "there was a time" plonge le lecteur dans un moment indéterminé de l'enfance de la *persona* poétique, ce qui contraste fortement avec le dernier vers de cette strophe puisque le déictique "now" renvoie au moment présent. Cette opposition témoigne de la peine que la *persona* poétique éprouve pour la perte de la vision idéalisée d'une lumière céleste resplendissant sur la nature. Cette image fait d'ailleurs écho à l'invocation au début du troisième livre de *Paradise Lost* à la lumière divine qui permet d'instruire la *persona* poétique, afin que cette dernière puisse prodiguer la connaissance des événements divins au lecteur :

So much the rather thou celestial Light
Shine inward, and the mind through all her powers
Irradiate, there plant eyes, all mist from thence
Purge and disperse, that I may see and tell
Of things invisible to mortal sight.¹⁸⁶

Ainsi, Wordsworth attribue à l'enfant un caractère divin, par opposition à l'aveuglement de la *persona* poétique arrivée à l'âge adulte qui ne peut plus percevoir ces merveilles. Ce constat tragique est déjà au cœur des *Chants d'innocence et d'expérience* de William Blake. En effet, le premier recueil s'ouvre avec la voix céleste d'un enfant sur un nuage qui fournit au berger l'inspiration pour composer de la poésie. Cet état d'enfance est doté d'une faculté de vision vouée à disparaître avec l'expérience, ce qui met l'accent sur le contraste entre le monde actuel déchu représenté par les *Chants d'expérience* et l'image pastorale d'un passé perdu, une vision arcadienne manifestée par le rire et la joie dans les *Chants d'innocence*. De manière similaire, le poème "Nurse's Song" de *Songs of Experience* témoigne de cette désillusion du poète :

When the voices of children are heard on the green
And whisp'rings are in the dale,
The days of my youth rise fresh in my mind,
My face turns green and pale.¹⁸⁷

L'antanaclase du terme "green" met en évidence la dichotomie entre les deux états. En effet, tandis que sa première occurrence décrit de façon positive le terrain de jeu sur

¹⁸⁶ John Milton, *Paradise Lost*, *op. cit.*, p. 54.

¹⁸⁷ William Blake, "Nurse's Song", *op. cit.*, p. 212.

lequel les enfants s'épanouissent, la seconde reflète l'état d'esprit de la *persona* poétique qui est prise de nausée en repensant aux moments de joie ressentis durant son enfance. En outre, le poème *The Garden of Love* présente la vision cauchemardesque d'un lieu auquel la *persona* poétique était très attachée. Une chapelle – lieu de culte chrétien – a été bâtie sur le jardin où la *persona* poétique avait pour habitude de se prélasser :

I went to the Garden of Love,
And saw what I never had seen:
A Chapel was built in the midst,
Where I used to play on the green.¹⁸⁸

L'inscription, "Thou shalt not"¹⁸⁹, sur la porte de la chapelle, qui rappelle l'entrée vers le monde de Pluton dans *l'Enfer* de Dante, ainsi que les pierres tombales qui recouvrent désormais le jardin de l'Amour montrent la profonde désillusion de la *persona* poétique vis-à-vis de l'église qui est perçue comme un instrument de répression. Ainsi, les *Chants d'innocence et d'expérience* "naissent dans la perception traditionnelle d'un monde allègre que nous projetons vers le passé et d'un monde actuel déchu, afin d'explorer d'une manière étonnamment neuve l'idée même de l'innocence, comme sa pratique, et de revoir les raisons de la corruption des hommes et de la société."¹⁹⁰

Dans le modèle virgilien, la fin du premier livre des *Géorgiques* témoigne du pessimisme de l'auteur vis-à-vis de l'inéluctabilité du déclin du monde. La *persona* poétique impute la perte de l'âge d'or du monde romain aux guerres incessantes qui ravagent les champs laissés en friche par les cultivateurs dont "les faux recourbées sont fondues pour devenir épées rigides."¹⁹¹ Le propos de Virgile est donc de rendre à la charrue "les honneurs qu'elle mérite".¹⁹² L'avant-dernière strophe du deuxième livre des *Géorgiques* insiste également sur la dichotomie entre la vie bucolique que menaient les ancêtres fondateurs de Rome avec les guerres qui éclatent entre les différents empires. Il est intéressant de noter que cette strophe se termine par le terme "*ensis*" (épée), ce qui montre que cette vie champêtre est révolue et que l'âge d'or a cédé sa place à l'âge de fer ; d'où la formule lapidaire, "Ô trop heureux les cultivateurs, s'ils connaissent leur

¹⁸⁸ William Blake, "The Garden of Love", in *Songs of Experience*, *op. cit.*, p. 215.

¹⁸⁹ *Idem.*

¹⁹⁰ Voir Michael Edwards, *Le génie de la poésie anglaise*, p. 260.

¹⁹¹ Virgile, *Géorgiques*, *op. cit.*, p. 37.

¹⁹² *Idem.*

bonheur !”¹⁹³, que la *persona* poétique explicite lorsqu'elle affirme que “loin des discordes armées, [...] ils ont un repos exempt de soucis, une vie qui ne connaît pas la tromperie, qui est riche en ressources variées”¹⁹⁴. Virgile crée de surcroît une opposition radicale entre la vie rustique des bergers et des agriculteurs et le chaos qui règne dans la cité lorsqu'il écrit que celui qui a goûté aux suavités de la vie bucolique “ne voit ni pauvre à plaindre avec compassion ni riche à envier. Les fruits que portent les branches et ceux que donnent spontanément les campagnes bienveillantes, il les cueille, ignorant la rigueur du code, les démences du forum ou les archives nationales.”¹⁹⁵ La vie rurale est assimilée à l'âge d'or, tandis que la ville est délétère selon la *persona* poétique. De manière similaire, à partir de la fin du XVII^e siècle, de nombreux poètes anglais mettent en exergue la dégénérescence de la ville par opposition avec la vision idyllique de la campagne. En effet, le monde rural symbolise la quintessence de l'anglicité, par contraste avec Londres, qui est considérée comme un emporium commercial où règnent corruption et décadence, quelques décennies avant que l'essor de l'industrie ne supplante peu à peu l'agriculture au XVIII^e siècle : “Agriculture was still the main activity in eighteenth-century England, and underwent a great revival. But industry – especially the woollen industry – was widely extending its domain, and was altering the face of the country.”¹⁹⁶ Il est important de garder à l'esprit que c'est en Grande-Bretagne que le processus de commercialisation et d'industrialisation fut à la fois le plus précoce et le plus intense, marquant le début d'un phénomène d'exode rural massif vers l'espace urbain. Ainsi, dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, des villes industrielles telles que Leeds et Manchester virent leur population croître de manière exponentielle, ce qui eut de profondes répercussions sur la qualité de vie des travailleurs alors contraints de vivre dans des conditions sanitaires précaires. Milton exprime une préoccupation semblable dès les années 1660 dans *Paradise Lost* :

As one who long in populous city pent,
Where houses thick and sewers annoy the air,
Forth issuing on a summer's morn to breathe

¹⁹³ *Ibid.*, p. 69.

¹⁹⁴ *Idem.*

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 71.

¹⁹⁶ Gilbert Thomas, *William Cowper and the Eighteenth Century*, *op. cit.*, p. 37.

Among the pleasant villages and farms
Adjoined, from each thing met conceives delight,
The smell of grain, or tedded grass, or kine,
Or dairy, each rural sight, each rural sound¹⁹⁷.

Ce constat de la décadence inhérente à l'urbanisation galopante est l'un des thèmes majeurs de l'œuvre de Cowper. Par exemple, à la fin du troisième livre de *The Task*, Londres est comparée à un monstre engloutissant les charmes de la nature et dépeuplant les campagnes, faisant ainsi de cet emporium un symbole de la décrépitude du monde contre laquelle le poète doit lutter :

These are the charms, that sully and eclipse
The charms of nature. 'Tis the cruel gripe,
(...)
That at the sound of winter's hoary wing
Unpeople all our counties of such herds
Of flutt'ring, loit'ring, cringing, begging, loose
And wanton vagrants, as make London, vast
And boundless as it is, a crowded coop.¹⁹⁸

Toutefois, il est important de garder à l'esprit que la nature décrite dans la poésie de Cowper n'est pas une *topothesia* car celle-ci est située dans l'ère contemporaine du poète, ce qui met en exergue la dimension didactique de son œuvre. En effet, comme le montre David Fairer, le paysage local devient un microcosme de la nation tout entière :

The small individual landscape tests out at local level the state's capacity to harness into an effective economy those potentially competing forces: freedom and obedience, change and continuity, individual and social good, the arts of war and the arts of peace. [...] Georgic geography in this way opens out a pastoral retreat to patriotic and political themes, reaching from the provincial riverbank to the national picture¹⁹⁹.

L'espace rural est ainsi l'épitomé de la liberté, par opposition à la ville qui rend l'homme prisonnier, ce qui transparaît nettement dans le poème *Retirement* de Cowper :

Ask not the boy, who when the breeze of morn
First shakes the glitt'ring drops from ev'ry thorn,
Unfolds his flock, then under bank or bush

¹⁹⁷ John Milton, *Paradise Lost*, *op. cit.*, p. 197.

¹⁹⁸ William Cowper, *The Task*, *op. cit.*, p. 89.

¹⁹⁹ David Fairer, "Persistence, Adaptations and Transformations in Pastoral and Georgic Poetry", *op. cit.*, p. 279.

Sits linking cherry stones or plating rush,
How fair is freedom? – he was always free –²⁰⁰

De manière similaire, tandis que la liberté est le thème principal des *Chants d'innocence*, les *Chants d'expérience* présentent le deuxième, et plus reconnaissable, des deux états contraires de l'âme comme une certaine forme de servitude²⁰¹, ainsi que l'illustre parfaitement le champ lexical de l'emprisonnement tout au long de ce recueil, illustrant la formule qui ouvre le premier chapitre du *Contrat social* : "L'homme est né libre, et partout il est dans les fers."²⁰² Or, cette diabolisation de la ville par les poètes anglais exprime leur volonté de combattre les vices de la société.

²⁰⁰ William Cowper, *Retirement*, in *The Poems of William Cowper*, *op. cit.*, pp. 378-398 (p. 388).

²⁰¹ Traduction personnelle de Donald A. Dike, "The Difficult Innocence: Blake's Songs and Pastoral", *op. cit.*, "Blake's *Songs of Experience* disclose the second, and more recognizable, of two contrary states of the soul to be one or another kind of bondage" (p. 353).

²⁰² Jean-Jacques Rousseau, *Du contrat social*, Paris, Flammarion, 2012, p. 42.

2. Un modèle réformiste contre les vices de la société

La poésie didactique du XVIII^e siècle joue un rôle important dans la société car elle agit comme une *praxis* sociale, parallèlement à l'essor des cafés – lieux privilégiés où se tiennent des débats politiques et littéraires – : “Poets were widely influential in the 18th century, though not as threatening to the social and political order as Plato feared when he proposed to ban them from his Republic.”²⁰³ Platon appréhende le langage de la séduction inhérent à la poésie qu'il considère comme un poison néfaste pour l'âme car, selon lui, le poète “fabrique artificiellement des simulacres, et il se tient absolument à l'écart du vrai.”²⁰⁴ De manière similaire, Hobbes, conscient de la capacité de la poésie à éveiller les passions, remet en question l'imagination dans son *Léviathan*, car, d'après lui, “sans constance et sans orientation vers un but, une grande imagination est une sorte de maladie”²⁰⁵. La philosophie hobbésienne considère l'imagination comme une “sensation dégradée”²⁰⁶ et dangereuse en cela qu'elle peut déchaîner les passions humaines et qu’“éprouver de fortes passions pour quelque chose, plus intensément que ce que l'on observe habituellement chez les autres, est ce qu'on appelle folie.”²⁰⁷ D'où le besoin exprimé à la Renaissance d'une poésie à visée didactique. Comparant le poète à l'historien et au philosophe dans son apologie de la poésie, *The Defence of Poesy*, Sir Philip Sidney, arrive à la conclusion que le premier surpasse les deux autres dans sa quête d'enrichissement du lecteur, tant au point de vue de la connaissance que de la vertu, attribuant ainsi à l'art poétique un rôle d'édification de l'esprit :

I conclude, therefore, that he [the poet] excelleth history, not only in furnishing the mind with knowledge, but in setting it forward to that which deserveth to be called and accounted good: which setting forward, and moving to well-doing, indeed setteth the laurel crown upon the poet as victorious, not only of the historian, but over the philosopher²⁰⁸.

²⁰³ J. Paul Hunter, “Couplets and Conversation”, in *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Poetry*, op. cit., pp. 11-35 (p. 14).

²⁰⁴ Platon, *La République*, traduit par Georges Leroux, Paris, Flammarion, 2002, p. 498.

²⁰⁵ Thomas Hobbes, *Léviathan ou Matière, forme et puissance de l'État chrétien et civil*, traduit par Gérard Mairet, Paris, Gallimard, 2000, p. 149.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 76.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 155.

²⁰⁸ Sir Philip Sidney, *The Defence of Poesy*, op. cit., p. 226.

Aussi le rôle du poète didactique diffère-t-il de celui du poète lyrique dans la mesure où il ne chante pas ses souffrances personnelles – comme nous avons pu le constater à travers l'exégèse des élégies pastorales – mais celles de ses contemporains. Hugo le proclame dans “Le poète dans les révolutions” :

Quoi ! mes chants sont-ils téméraires ?
Faut-il donc, en ces jours d'effroi,
Rester sourd aux cris de ses frères !
Ne souffrir jamais que pour soi ?
Non, le poète sur la terre
Console, exilé volontaire,
Les tristes humains dans leurs fers ;
Parmi les peuples en délire,
Il s'élançait, armé de sa lyre,
Comme Orphée au sein des enfers !²⁰⁹

La *didaxis* semble alors vouée à un rôle plus solennel que le genre lyrique puisqu'elle traite de considérations d'ordre plus général, ce qui est particulièrement visible chez des poètes satiriques tels que Dryden et Pope puisque la satire, selon Hegel, met “dans un rapport d'opposition et d'hostilité un esprit pensant, un sujet reposant sur lui-même en tant que sujet, et le caractère corrompu du temps présent qui est le sien”. Et le philosophe de conclure : “ce qui s'exprime dans le satirique ce ne sont pas les sentiments de l'âme, mais l'universel de ce qui est bon et nécessaire en soi-même”.²¹⁰ On retrouve l'importance de l'aspect didactique dans la réflexion de Pope sur la posture que doit prendre le poète pour faire de son art une force éducatrice et moralisatrice dans “Epistle to Dr. Arbuthnot” : “That not in fancy's maze he wandered long, / But stooped to truth, and moralized his song”²¹¹.

Dans le deuxième livre des *Géorgiques*, Virgile oppose l'Orient – espace mythifié et barbare – à l'Italie dont il vante les mérites à travers l'apostrophe suivante : “Salut, grande nourricière de moissons, terre de Saturne, grande mère de héros : en ton honneur

²⁰⁹ Victor Hugo, “Le poète dans les révolutions”, dans *Œuvres complètes Poésie I*, ed. Claude Gély, Paris, Robert Laffont, 2002, pp. 71-3 (p. 71).

²¹⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Cours d'esthétique II*, traduit par Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck, Paris, Aubier, 1996, p. 114.

²¹¹ Alexander Pope, “Epistle to Dr. Arbuthnot”, in *Alexander Pope The Major Works, op. cit.*, pp. 336-350 (p. 347).

j'entreprends de célébrer l'art antique qui a fait ta gloire"²¹². La rêverie de la *persona* poétique dépeint l'Italie comme un lieu où l'homme est maître de la nature et "exerc[e] un pouvoir despotique"²¹³ afin d'en contrôler la croissance, à l'inverse de l'Asie qui est, selon l'expression de Jackie Pigeaud, "l'espace du gigantisme et de la luxuriance"²¹⁴ : "Mais ni la terre des Mèdes, ni le beau Gange, ni l'Hermus, dont l'or trouble les eaux, ne sauraient lutter de mérites avec l'Italie"²¹⁵. Cet éloge de l'Italie s'achève sur les conquêtes de César en Asie, ce qui met en lumière la suprématie de l'Empire romain sur le plan militaire. En outre, l'expression "notre pays", dont on note trois occurrences au cours de cette rêverie, met l'accent sur la glorification de la patrie. Par ailleurs, le quatrième livre présente la ruche comme un microcosme de la société humaine : "En de petits objets je proposerai à ton admiration un grand spectacle : des chefs magnanimes, et, point par point, la nation tout entière avec ses mœurs, ses passions, ses peuples et ses combats."²¹⁶ Cette mise en abyme de la cité, envisagée de manière positive cette fois, fait de la ruche une allégorie politique, un modèle utopique. Les abeilles évoquées dans le dernier livre des *Géorgiques* "[ont] en elles une parcelle de l'intelligence divine et des émanations de l'empyrée"²¹⁷. Elles ressemblent à l'espèce humaine en raison de leur organisation sociétale mais leur asexualité constitue un obstacle selon William Batstone :

The bees represent many real virtues, but they also represent the impossibility of projecting our world onto nature. They allow us to contemplate a kind of utopian society, with its admirable qualities, the reality upon which it must exist, the necessary consequences of assumptions like asexual reproduction, as well as the impracticality and impossibility of human stability on those terms.²¹⁸

Virgile présente donc un modèle idéaliste à travers l'allégorie politique de la ruche qu'il décrit comme un "bouillonnement de travail"²¹⁹, ce qui est renforcé par la comparaison des abeilles avec les cyclopes forgerons de la mythologie, attribuant une dimension sublime à celles-ci. Virgile prône l'importance du dur labeur pour assurer le bon

²¹² Virgile, *Géorgiques*, *op. cit.*, pp. 49-51.

²¹³ *Ibid.*, p. 63.

²¹⁴ Jackie Pigeaud, "Introduction", dans Virgile, *Géorgiques*, *op. cit.*, pp. vii-li (p. xxv).

²¹⁵ Virgile, *Géorgiques*, *op. cit.*, p. 47.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 117.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 131.

²¹⁸ William Batstone, "Virgilian Didaxis: Value and Meaning in the *Georgics*", *op. cit.*, p. 140.

²¹⁹ Virgile, *Géorgiques*, *op. cit.*, pp. 127-9.

fonctionnement de la société, ce qui rappelle la formule lapidaire employée pour justifier l'existence du mal dans le premier livre des *Géorgiques* : “*labor omnia uicit improbus*”²²⁰ (le travail vient à bout de tout). Il est important de garder à l'esprit que Virgile compose ses *Géorgiques* peu après la fin de la guerre civile, dont les affrontements fratricides sur le sol romain ont entraîné une profonde récession de l'agriculture. Le poète vante donc les mérites de la campagne romaine afin de redonner aux habitants le goût de l'effort et du travail, en lien avec le projet d'Auguste de “ranimer parmi les Romains leur premier amour et leur premier talent pour l'agriculture”²²¹, corroborant ainsi l'hypothèse émise par Jacques Delille que les arts “étaient chez les Anciens un ressort utile qui remuait puissamment les esprits de la multitude ; et les orateurs et les poètes furent en quelque sorte les premiers législateurs.”²²² La poésie didactique de Virgile est une *praxis* sociale dans la mesure où “la transformation des vétérans en paysans-laboureurs est significative d'une nouvelle définition du citoyen.”²²³ De manière similaire, l'œuvre du poète Dryden est destinée à modeler la société anglaise :

In the act of writing poetry that was far from provincial in implication, Dryden engaged the most active political and intellectual interests of his immediate audience. The particular issues are of little concern for us at present; but we can recognize their importance in the late seventeenth century, and see that the general issues involved are of a sort that is central in any conceivable society.²²⁴

La *didaxis* occupe une place prépondérante dans l'œuvre du poète augustéen qui abandonne la forme pastorale traditionnelle anglaise au profit d'une poésie en prise avec la cité, et ce malgré la centralité de la mimésis de la nature pour la pensée littéraire du XVII^e siècle. Cet attrait pour la cité chez Dryden se ressent particulièrement dans le poème historique *Annus Mirabilis* où Londres représente un haut lieu du pouvoir et la guerre anglo-néerlandaise a pour but d'assurer la suprématie de cet emporium sur le reste du monde, ce qui est illustré par la divinisation de la capitale qui résulte de la purification immanente au grand incendie de 1666 selon le poète. Tout d'abord, il convient de

²²⁰ *Ibid.*, p. 12.

²²¹ Jacques Delille, “Discours préliminaire”, dans Virgile, *Bucoliques. Géorgiques*, traduit par Paul Valéry et Jacques Delille, Paris, Gallimard, 1997, pp. 315-35 (p. 316).

²²² *Idem.*

²²³ Florence Dupont, “Préface”, dans Virgile, *Bucoliques. Géorgiques*, *op. cit.*, pp. 7-48 (p. 35).

²²⁴ Reuben A. Brower, “An Allusion to Europe: Dryden and Poetic Tradition”, in *Dryden: a Collection of Critical Essays*, ed. Bernard N. Schilling, Englewood Cliffs, Prentice-Hall Inc., 1963, pp. 43-54 (p. 52).

rappeler qu'à partir de la Restauration anglaise en 1660, on voit croître dans l'œuvre poétique de Dryden un attrait grandissant pour la monarchie. C'est notamment grâce à ses éloges de Charles II qu'il fut récompensé par le titre honorifique de "poète lauréat" en 1668. Dryden écrivit un panégyrique pour le couronnement de Charles II, *Astraea Redux*, qui s'ouvre sur une épigraphe tirée de la quatrième églogue de Virgile : "*Iam redit et virgo, redeunt Saturnia regna.*"²²⁵ Cette référence à la prophétie virgilienne du retour de Saturne souligne le désir qu'éprouve le poète anglais de voir le monarque exilé revenir au pouvoir, ce qui est corroboré par la signification du titre du poème : "Justice rétablie". La dimension politique et moralisatrice de son œuvre poétique est particulièrement à l'œuvre dans *The Medal* – satire adressée aux Whigs en 1682 –, lorsque le poète critique Londres comme le théâtre de la montée des classes moyennes qu'il amalgame avec les responsables de la destitution et de l'exécution de Charles I^{er} :

The knack of trades is living on the spoil;
They boast, e'en when each other they beguile.
Customs to steal is such a trivial thing,
That 'tis their charter to defraud their king.²²⁶

Ce mélange savant de langage poétique et de discours politique permet à Dryden de promouvoir sa vision idyllique de la cité en satirisant les modèles politiques qu'il considère comme impurs. Le poète augustéen attribue ainsi la prospérité dont jouit l'Angleterre à cette époque au régime monarchique des Stuarts. Pope, dont la poésie s'inspire fortement de l'œuvre satirique de son prédécesseur, met également l'accent sur la supériorité de l'Angleterre par rapport au reste de l'Europe dans son poème didactique *Windsor Forest*. Ce poème fut publié peu avant la signature des traités d'Utrecht qui mirent fin à la guerre de Succession d'Espagne – conflit majeur du début du XVIII^e siècle opposant les plus grandes puissances européennes pour la succession au trône d'Espagne – et permirent à la Grande-Bretagne de consolider sa suprématie maritime avec la cession de Gibraltar et de Minorque par les Espagnols, ainsi que la conquête de territoires français en Amérique du Nord tels que l'Acadie et Terre-Neuve. En dépit du contexte de guerre qui entoure la publication du poème, Pope fait l'éloge du règne d'Anne qui est

²²⁵ John Dryden, *Astraea Redux*, in *John Dryden The Major Works*, op. cit., pp. 9-17 (p. 9).

²²⁶ John Dryden, *The Medal*, in *John Dryden The Major Works*, op. cit., pp. 205-217 (p. 214).

associé à la quiétude de la nature, corroborant ainsi l'hypothèse formulée par Michael Edwards que "la pensée de Pope s'enflamme à l'idée d'un Tout, où la nature, loin d'être en opposition avec la culture et de constituer une ressource pour l'imagination et la sensibilité de l'individu, participe à la politique, aux affaires de la nation."²²⁷ Aussi Pope fait-il l'amalgame entre la beauté et l'utilité des paysages en "refusant de séparer l'appréciation de la beauté des sentiments pour la société"²²⁸. La forêt de Windsor, alors dévêtue de tout aspect bucolique, véhicule une réflexion plus large sur l'histoire de l'Angleterre : "The groves of Eden, vanished now so long / Live in description, and look green in song"²²⁹. Par ailleurs, on voit apparaître dans *Windsor Forest* la volonté du poète de faire naître un sentiment patriotique chez le lecteur : "Happy the man whom this bright court approves, / His sovereign favours, and his country loves"²³⁰. Cette citation, qui fait écho à la formule lapidaire sur le bonheur des agriculteurs dans le deuxième livre des *Géorgiques*, "O fortunatos nimium, sua si bona norint, / agricolas!"²³¹, met l'accent sur la prospérité de la Grande-Bretagne. La glorification de l'Angleterre atteint son paroxysme avec la divinisation de la reine Anne qui est comparée, non seulement à Diane – déesse romaine de la chasse –, mais également à l'être suprême à travers la parodie de la Genèse : "At length great Anna said – let Discord cease! / She said, the world obeyed, and all was peace!"²³² Il est intéressant de noter également qu'à l'instar de Dryden, qui décrit l'Angleterre comme un oracle pour instruire les autres nations dans *Annus Mirabilis*²³³, Pope vaticine l'avènement de la Grande-Bretagne comme le plus grand oracle du monde dans les temps à venir²³⁴ :

The time shall come, when free as seas or wind
Unbounded Thames shall flow for all mankind,

²²⁷ Michael Edwards, *Le génie de la poésie anglaise*, op. cit., p. 208.

²²⁸ *Idem*.

²²⁹ Alexander Pope, *Windsor Forest*, op. cit., p. 49.

²³⁰ *Ibid.*, p. 56.

²³¹ Virgile, *Géorgiques*, op. cit., p. 68.

²³² Alexander Pope, *Windsor Forest*, op. cit., p. 59.

²³³ John Dryden, *Annus Mirabilis*, op. cit., "But what so long in vain, and yet unknown, / By poor mankind's benighted wit is sought, / Shall in this age to Britain first be show, / And hence be to admiring nations taught." (p. 52).

²³⁴ Traduction personnelle d'Alexander Pope, *Windsor Forest*, op. cit., "the World's great Oracle in Times to come" (p. 60).

Whole nations enter with each swelling tide,
And seas but join the regions they divide.²³⁵

Cette prophétie – évocatrice de l'analogie entre Londres et Jérusalem qu'établit Milton dans son discours politique *Areopagitica*²³⁶ – corrobore l'affirmation de John Sitter qui fait de la divinisation de l'Angleterre un leitmotiv de la poésie anglaise au XVIII^e siècle :

Britain's imagined political apotheosis in the eyes of the rest of the world concludes many eighteenth-century 'progress' or 'prospect' poems [...] Without ignoring the 'aggressive nationalism' or imperialist rationales in many of these poems, we can see a shared imaginative element [...] in optimistic and pessimistic poems alike: their depiction of a social world ruled and unified by personified forces.²³⁷

Cependant, comme nous l'avons souligné précédemment, on note une profonde désillusion politique dans l'œuvre de Pope à la suite du décès de la reine Anne le 1^{er} août 1714 qui “constitue à n'en point douter une césure politique. Les Tories, victorieux de 1710 à 1714, au travers de deux élections générales, perdent définitivement le pouvoir.”²³⁸ La mort du dernier monarque de la dynastie des Stuarts engendra un changement drastique dans la répartition des pouvoirs puisque le couronnement de George I – premier monarque de la maison de Hanovre alors peu familier des us et coutumes anglais – permit aux Whigs de revenir au pouvoir, ce qui se traduisit par l'abrogation de certaines prérogatives royales, renforçant par là même les pouvoirs des ministres du Cabinet, à tel point que Robert Walpole est considéré de nos jours comme le premier premier ministre. Cette transition politique est évoquée dans *The Dunciad* où le monarque britannique divinisé de *Windsor Forest* laisse sa place à la prosopopée “Folly” qui plonge l'Angleterre dans le chaos : “And thus Pope begins to create the prevailing fiction of *The Dunciad* – that London has spawned a publishing industry characterizable as militant, mercenary, and mad, whose collective endeavors will put out the lights of

²³⁵ *Ibid.*, p. 61.

²³⁶ John Milton, *Areopagitica*, in *Complete Prose Works of John Milton*, Volume II, ed. Ernest Sirluck, New Haven, Yale University Press, 1959, “Why else was this Nation chos'n before any other, that out of her as out of Sion should be proclam'd and sounded forth the first tidings and trumpet of Reformation to all Europ.” (sic) (p. 552).

²³⁷ John Sitter, *The Cambridge Introduction to Eighteenth-Century Poetry*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2011, p. 187.

²³⁸ Bernard Cottret, *Histoire d'Angleterre XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 122.

civilization as we know it.”²³⁹ Ainsi, le genre didactique permet au poète de mettre en lumière les vices de la société au même titre que la poésie naturelle.

Bien que *Comus* soit généralement considéré comme une œuvre dramatique pastorale, il est important de noter que l'éthique de travail protestante promue par Milton dans ce masque reflète la pensée politique du jeune poète. En témoigne la réponse de la vierge aux avances de Comus :

If every just man that now pines with want
Had but a moderate and beseeming share
Of that which lewdly-pampered luxury
Now heaps upon some few with vast excess,
Nature's full blessings would be well-dispensed
In unsuperfluous even proportion,
And she no whit encumbered with her store,
And then the giver would be better thanked,
His praise due paid, for swinish gluttony
Ne'er looks to heaven amidst his gorgeous feast,
But with besotted base ingratitude
Crams, and blasphemes his feeder.²⁴⁰

Derrière cet éloge de la chasteté transparait la voix puritaine radicale de Milton qui jette l'anathème sur le gouvernement corrompu de Charles I dont la politique a, selon lui, fortement contribué à la ruine économique de l'Angleterre. À la fin du XVIII^e siècle, William Cowper porte également un intérêt considérable aux événements politiques de son temps. Le poème épique *The Task* évoque l'arbitraire français et prophétise en quelque sorte la chute imminente de son symbole, la Bastille :

Ye horrid tow'rs, the abode of broken hearts;
Ye dungeons, and ye cages of despair,
That monarchs have supplied from age to age
With music, such as suits their sov'reign ears,
The sighs and groans of miserable men!
There's not an English heart, that would not leap
To hear that ye were fall'n at last; to know,

²³⁹ Brean Hammond, "The City in Eighteenth-Century Poetry", in *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Poetry*, op. cit., pp. 83-107 (p. 94).

²⁴⁰ John Milton, *A Masque . . . Presented at Ludlow Castle, 1634* ['Comus'], in *Milton Selected Poetry*, op. cit., pp. 26-53 (p. 46).

That ev'n our enemies, so oft employ'd
In forging chains for us, themselves were free.²⁴¹

Le passage constitue une diatribe contre le régime autocratique français et les arrestations arbitraires par lettre de cachet – illégales en Angleterre depuis l'Habeas Corpus de 1679. Cependant, le poète fut profondément désabusé par l'exécution du roi Louis XVI et par le régime de la Terreur.

L'origine de cette vision pessimiste de la société est perceptible dans les satires de Dryden et Pope, mais c'est chez les poètes Romantiques que la diabolisation de la cité atteint son paroxysme. Tout d'abord, il convient de garder à l'esprit qu'à l'instar de leur prédécesseur Cowper, les Romantiques Blake et Wordsworth voient dans la prise de la Bastille le symbole de l'éveil de tout un peuple contre l'oppression et la tyrannie qui se servait de l'obscurantisme pour plonger le peuple dans une profonde apathie. Toutefois, la Révolution française n'a pas eu les effets escomptés par les Romantiques, à tel point qu'à l'aube du XIX^e siècle, l'Angleterre est marquée par la peur constante d'une hypothétique révolution sur le modèle de la France, à une période où les effets néfastes d'une autre révolution, la révolution industrielle, se ressentaient déjà à travers tout le pays. C'est dans ce climat de tension et de pauvreté alarmante que Blake publie ses *Chants d'expérience*. Tout au long du recueil, le poète s'indigne des conditions de vie précaires de la population urbaine qu'il impute à l'essor de l'industrie, comme l'illustre parfaitement le poème "London" : "Blake's city suggests the effects of industrialization and the drift of people into the cramped concentrations of the urban ghetto. Its focus is not merely the discomfort, but the excruciating misery of being poor in a city the population of which, by 1801, had grown to 900,000."²⁴² La *persona* poétique insiste sur le désespoir des Londoniens soumis à des conditions de vie déplorables et privés de toute liberté comme en témoignent les multiples occurrences du terme "every" – notamment l'anaphore "in every" dans la deuxième strophe – et l'antanaclase "And mark in every face I meet / Marks of weakness, marks of woe."²⁴³ Ces répétitions renforcent la sonorité du poème et font résonner les cris de détresse des habitants qui ne peuvent échapper à

²⁴¹ William Cowper, *The Task*, *op. cit.*, pp. 132-3.

²⁴² Brean Hammond, "The City in Eighteenth-Century Poetry", *op. cit.*, p. 86.

²⁴³ William Blake, "London", in *Songs of Experience*, *op. cit.*, p. 216.

leur sort comme le montre la deuxième strophe qui culmine avec l'évocation à la fois visuelle et sonore de menottes forgées par l'esprit : "The mind-forg'd manacles I hear."²⁴⁴ L'inversion du groupe verbal "I hear" dénote l'impuissance de la *persona* poétique face à ce fléau qui réprime inexorablement la volonté des habitants. Le désespoir qui touche les Londoniens est décrit comme une maladie contagieuse qui affecte même les nouveaux-nés – la joie intense qu'exprime le sourire du nourrisson dans "Infant Joy" de *Songs of Innocence* est remplacée ici par des pleurs de détresse – et la dernière strophe du poème ne laisse présager aucune forme de salut pour les habitants :

But most thro' midnight streets I hear
How the youthful Harlot's curse
Blasts the new born Infant's tear,
And blights with plagues the Marriage hearse.²⁴⁵

Aussi ce poème illustre-t-il parfaitement la dégénérescence de la ville dans l'œuvre de Blake. L'œuvre du Romantique Wordsworth est également influencée par les événements contemporains. William Hazlitt écrit ainsi au sujet de la poésie de Wordsworth : "It partakes of, and is carried along with, the revolutionary movement of our age: the political changes of the day were the model on which he formed and conducted his poetical experiments."²⁴⁶ L'importance du rôle politique et social que Wordsworth attribue au poète est particulièrement visible dans le sonnet "London, 1802" où seul l'esprit du poète Milton est capable de purifier l'Angleterre paralysée par les effets néfastes de la révolution industrielle. C'est ce qu'illustre l'apostrophe : "Milton! thou should'st be living at this hour: / England hath need of thee: she is a fen / Of stagnant waters"²⁴⁷ La *persona* poétique attend impatiemment le retour de Milton, catalyseur du renouveau d'Albion. Pour Gordon Teskey, ce sonnet souligne l'importance du poète anglais du XVII^e siècle comme symbole politique et prototype littéraire : "This sonnet underlines an important point about Milton [...]: that he was for the Romantics, as he still is for most English readers, and increasingly for North American readers, more

²⁴⁴ *Idem.*

²⁴⁵ *Idem.*

²⁴⁶ William Hazlitt, "Mr Wordsworth", in *The Selected Writings of William Hazlitt*, Vol. 7, ed. Duncan Wu, London, Pickering and Chatto, 1998, pp. 161-9 (p. 161).

²⁴⁷ William Wordsworth, "London, 1802", in *The Poetical Works of William Wordsworth*, ed. Ernest De Selincourt and Helen Darbishire, London, Oxford University Press, 1954, p. 116.

important as a political symbol than as a poet.”²⁴⁸ L'Angleterre est dépeinte comme une nation en péril dont le salut ne peut venir que de la voix céleste de Milton, ce qui renforce le besoin d'un esprit aussi radical que polémique pour sortir l'Angleterre de cette période noire de son histoire.

On note également la volonté commune de nombreux poètes anglais d'endiguer l'esclavage dans les colonies du nouveau continent. Par exemple, à travers la voix prophétique de la Tamise personnifiée à la fin de *Windsor Forest*, Pope critique l'asservissement des populations natives de l'Amérique :

Oh stretch thy reign, fair Peace! from shore to shore,
Till conquest cease, and slavery be no more;
Till the freed Indians in their native groves
Reap their own fruits, and woo their sable loves,
Peru once more a race of kings behold,
And other Mexicos be roofed with gold.²⁴⁹

Toutefois, il convient de garder à l'esprit que le poète du début du siècle fait abstraction des esclaves africains pourtant envoyés massivement par bateau dans les colonies. En réalité, c'est plus tard chez les Romantiques que la critique de l'esclavage atteint son paroxysme. Nous avons précédemment remarqué que les *Chants d'expérience* étaient dominés par l'image d'habitants entravés par des chaînes. Cette privation de liberté fait référence, non seulement au travail mécanique que les Britanniques doivent effectuer au sein des industries, mais également, à l'esclavage des noirs dans les colonies de l'Empire. En outre, l'avant-dernier poème des *Chants d'innocence*, intitulé “The Little Black Boy”, dénote la vision égalitaire de Blake qui considère l'enfant noir comme l'égal de l'enfant blanc :

My mother bore me in the southern wild,
And I am black, but O! my soul is white;
White as an angel is the English child,
But I am black, as if bereav'd of light.²⁵⁰

La volonté du poète d'endiguer ce fléau est particulièrement visible à travers sa gravure *Europe Supported by Africa and America*, réalisée pour l'ouvrage du capitaine John

²⁴⁸ Gordon Teskey, “Milton and the Romantics”, in *A Companion to Romantic Poetry*, ed. Charles Mahoney, Oxford, Wiley-Blackwell, 2011, pp. 425-441 (p. 430).

²⁴⁹ Alexander Pope, *Windsor Forest*, *op. cit.*, p. 61.

²⁵⁰ William Blake, “The Little Black Boy”, in *Songs of Innocence*, *op. cit.*, p. 125.

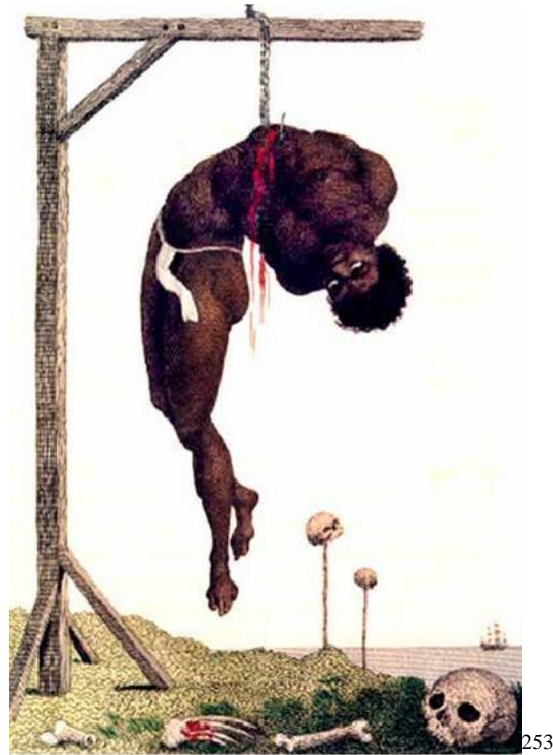
Stedman²⁵¹, *The Narrative of a Five Years Expedition against the Revolted Negroes of Surinam*, qui a fortement contribué à la cause des partisans de l'abolition de l'esclavage.



Blake représente de manière allégorique l'Europe, l'Afrique et l'Amérique par trois femmes. L'Europe est certes placée au centre de la gravure et les bracelets dorés que les autres femmes portent symbolisent l'asservissement des deux autres figures, mais il est crucial de constater que l'Europe ne tient debout que grâce au soutien des deux autres continents, ce qui suggère que l'esclavage est un des piliers de l'Europe et que cette dernière ne doit sa suprématie économique qu'au labeur forcé des esclaves. De plus, la chaîne au bras de l'Afrique est rompue, ce qui souligne la possible fraternité entre les différents continents. Cette illustration dénonce ainsi la barbarie des colonisateurs qui ont contraint des populations entières à l'esclavage. Blake est pleinement conscient des atrocités commises par les esclavagistes, ce dont témoigne une autre gravure réalisée pour l'ouvrage de Stedman, *A Negro Hung Alive by the Ribs to a Gallows*.

²⁵¹ Officier ayant activement participé au rétablissement de l'ordre à Suriname entre 1772 et 1777 au terme de multiples révoltes d'esclaves.

²⁵² William Blake, *Europe Supported by Africa and America*, [Public domain], via Wikimedia Commons.



Ainsi, les poètes romantiques anglais, en particulier Blake, font de leur œuvre une *praxis* sociale destinée à promouvoir ou critiquer la société en traitant de sujets politiques contemporains. Cependant, nous allons voir qu'à l'instar du genre lyrique, la *didaxis* a ses limites puisque la poésie se doit de trouver un certain équilibre entre le plaisir et l'instruction du lecteur. Or la *didaxis* tend bien souvent à mettre l'accent sur la fonction cognitive de la poésie, et ce parfois au détriment de la dimension esthétique inhérente à l'art poétique, allant à l'encontre de la pensée aristotélicienne, ainsi que le note Raymond Barfield dans son ouvrage intitulé, *The Ancient Quarrel between Philosophy and Poetry* : "Though the poets are perhaps listened to, and their suggestions, images, and insights considered, judgment resides with the philosophers."²⁵⁴

²⁵³ William Blake, *A Negro Hung Alive by the Ribs to a Gallows*, [Public domain], via Wikimedia Commons.

²⁵⁴ Raymond Barfield, *The Ancient Quarrel Between Philosophy and Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 50.

3. Les limites du genre didactique

Il est tout d'abord intéressant de remarquer qu'en dépit de l'éloge de l'agriculture qui constitue le cœur des *Géorgiques*, la campagne romaine évoquée par Virgile n'est pas exempte de maux. Ceci transparaît particulièrement à travers la figure ambivalente de Bacchus – dieu tantôt clément, tantôt cruel envers les hommes. En effet, si, dans le deuxième livre des *Géorgiques*, la *persona* poétique chante les louanges du dieu du pressoir qui favorise l'agriculture en inculquant aux hommes les divers procédés de reproduction des arbres, il est important de garder à l'esprit que Bacchus a “fourni des prétextes au crime ; c'est lui qui allumant leur fureur, soumit au joug du trépas les Centaures, Rhoetus, Pholus et Hylaeus qui, d'un cratère énorme, menaçait les Lapithes.”²⁵⁵ Cette note sombre du portrait de Bacchus atteint son paroxysme dans l'épyllion²⁵⁶ du quatrième livre puisque ses suivantes, les femmes de Thrace, lassées de l'amour inébranlable du poète Orphée pour sa bien-aimée Eurydice, “déchirèrent le jeune homme et dispersèrent les lambeaux de son corps dans la vaste étendue des campagnes”²⁵⁷. Les *Géorgiques* établissent un mouvement d'alternance systématique entre pessimisme et optimisme. En effet, le premier et le troisième livre conduisent inexorablement vers un échec destructeur tandis que le deuxième et le quatrième livre marquent un retour à l'ordre naturel. D'après William Batstone, la théodicée virgilienne formulée au premier livre témoigne de cette dualité : “these lines compose the divergent and discordant being of *labor*: simultaneously victory and defeat, effort and the need for effort, artifice and the failure of artifice.”²⁵⁸ En fait, le premier livre est paradigmatique de la décadence de l'agriculture et de l'échec du travail qui engendrent la guerre et le troisième livre, à l'instar de la passion dévorante qui submerge le poète Gallus dans la dixième églogue, souligne l'incapacité du poète à contenir la passion destructrice que la sexualité déchaîne. Ces doutes profonds témoignent d'un échec potentiel de la poésie didactique à influencer sur la nature humaine. L'efficacité de la poésie didactique est

²⁵⁵ Virgile, *Géorgiques*, *op. cit.*, p. 69.

²⁵⁶ Forme particulièrement prisée par les poètes de l'Antiquité, l'épyllion est un poème épique relativement court qui porte généralement sur les amours d'un héros.

²⁵⁷ Virgile, *Géorgiques*, *op. cit.*, p. 153.

²⁵⁸ William Batstone, “Virgilian Didaxis: Value and Meaning in the *Georgics*”, *op. cit.*, p. 137.

également remise en cause par de nombreux poètes satiriques du XVIII^e siècle tels que Pope et Cowper. John Sitter établit ce constat : “later eighteenth-century satirists increasingly question satire’s *motives* as well as its use. This questioning intersects with doubts about whether satire and poetry really belong together, doubts that, to our loss, persist today.”²⁵⁹ Ainsi, la prophétie annoncée par la voix de la Tamise à la fin de *Windsor Forest* ne s’achève pas sur une célébration de la paix – personnifiée comme une entité de nature divine –, mais sur la vision des recoins les plus profonds de l’Enfer où sont contraintes à l’exil les forces allégoriques du chaos :

Exiled by thee from earth to deepest hell,
In brazen bonds shall barbarous Discord dwell;
Gigantic Pride, pale Terror, gloomy Care
And mad Ambition shall attend her there²⁶⁰.

Ce passage, dont les descriptions font écho à l’arrivée de Lucifer en Enfer dans le *Paradis perdu* de Milton, contraste fortement avec la glorification de l’Angleterre dans le reste du poème. Cette discordance est renforcée par les multiples allitérations – notamment en /b/ et /d/ dans le premier vers – qui intensifient l’absence de mouvement en Enfer et forment une cacophonie particulièrement révélatrice de l’ambivalence de la prophétie de la Tamise ; d’où la remarque de Christine Gerrard dans un article consacré aux “passions politiques” des poètes anglais du XVIII^e siècle : “Like Virgil, Pope was writing in the aftermath of a long period of war, and its optimistic vision of a new Pax britannicum is qualified by a sense of the unending nature of human aggression, which can be redirected, but never eradicated.”²⁶¹ De manière similaire, Cowper exprime à plusieurs reprises ses doutes concernant la capacité de la poésie didactique à agir comme un *pharmakon*-remède selon l’expression de Platon, ce qui est particulièrement visible dans *The Task* :

Yet what can satire, whether grave or gay?
It may correct a foible, may chastise
The freaks of fashion, regulate the dress,
Retrench a swordblade, or displace a patch;
But where are its sublimer trophies found?

²⁵⁹ John Sitter, *The Cambridge Introduction to Eighteenth-Century Poetry*, op. cit., p. 113.

²⁶⁰ Alexander Pope, *Windsor Forest*, op. cit., p. 61.

²⁶¹ Christine Gerrard, “Political Passions”, in *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Poetry*, op. cit., pp. 37-62 (p. 40).

What vice has it subdu'd? whose heart reclaim'd
By rigour, or whom laugh'd into reform?²⁶²

L'accumulation de questions rhétoriques dans les trois derniers vers marque la désillusion du poète quant à la capacité de la poésie didactique à modeler la société.

Nous avons vu précédemment que le monde bucolique était en nette opposition avec l'avènement des grandes métropoles. En fait, face à l'impuissance de la poésie didactique à lutter contre les vices de la société, de nombreux poètes anglais prônent la retraite vers le monde pastoral. Ce retour à l'univers bucolique est emblématique de l'impuissance du poète didactique, qui ne peut que se réfugier dans la nature comme remède à ces maux. En premier lieu, il convient de rappeler que Virgile n'a pas renoncé à son goût pour l'Arcadie et à la poésie bucolique. C'est ce qu'il exprime *in propria persona* dans le deuxième livre des *Géorgiques* : "Mais si je ne puis accéder à ces mystères de la nature, à cause de la froideur du sang qui coule en ma poitrine, puissent du moins me plaire les campagnes et les fleuves arrosant les vallées ; puisse-je vivre, amant sans gloire des cours d'eau et des bois !" ²⁶³ Le quatrième livre de son œuvre offre une vision dialectique dans le sens où il montre d'un côté la ville – symbolisée par la ruche – et de l'autre, l'Arcadie pastorale dont Orphée est le porte-étendard, ce qui est renforcé par la tonalité lyrique, voire élégiaque, de l'épyllion, ce dernier s'achève, qui plus est, sur un retour à l'univers arcadien, puisque le dernier vers des *Géorgiques* renvoie à l'ouverture de la première églogue :

*Illo Vergilium me tempore dulcis alebat
Parthenope studiis florentem ignobilis oti,
carmina qui lusi pastorum audaxque iuventa,
Tityre, te patulae cecina sub tegmine fagi.*

À cette époque la douce Parthénope me nourrissait, moi Virgile, tout heureux de me livrer sans contrainte à mes goûts dans une inglorieuse retraite, moi qui ai joué des airs bucoliques, et qui, avec l'audace de la jeunesse, t'ai chanté, ô Tityre, sous le couvert d'un large hêtre. ²⁶⁴

Ce retour au *locus amoenus* emblématique de l'univers bucolique au cœur même de la poésie didactique virgilienne est repris par de nombreux poètes anglais, à tel point que,

²⁶² William Cowper, *The Task*, *op. cit.*, p. 42.

²⁶³ Virgile, *Géorgiques*, *op. cit.*, p. 71.

²⁶⁴ *Ibid.*, pp. 154-5.

comme le constate Florence Dupont dans la préface de l'*Énéide*, "chaque fois qu'en Occident l'urbanisation s'accélère, détruisant à la fois la beauté des campagnes et la culture quotidienne reliant les hommes entre eux, Virgile revient, prêtant ses mots et son prestige à ceux qui veulent quitter la ville pour retrouver dans les campagnes une société perdue, toujours imaginaire, toujours idyllique"²⁶⁵. Même si, comme nous l'avons remarqué précédemment, l'œuvre de John Dryden est souvent critiquée pour sa profonde insensibilité aux charmes de la nature, il est important de noter que son poème "On the Death of Amyntas: A Pastoral Elegy" marque un retour à la pastorale. Poème publié à titre posthume et probablement composé vers la fin de sa carrière, l'œuvre contient les caractéristiques principales de l'élégie suivant le modèle de la cinquième églogue de Virgile. En effet, cette élégie pastorale, qui se présente sous la forme d'un dialogue entre Menalcas et Damon s'apitoyant sur la mort du jeune Amyntas²⁶⁶, s'ouvre sur la description de la nature pastorale dont l'agitation est proleptique de l'annonce du décès du jeune berger : "Soon he [Damon] found / The welkin pitch'd with sullen clouds around, / An eastern wind, and dew upon the ground."²⁶⁷ Cette hypothèse est renforcée par l'épanalepse "But e'en the Spring, the Spring itself is lost"²⁶⁸, qui assimile la mort de l'enfant au chaos qui rompt l'équilibre de la nature. La mort d'Amyntas donne ainsi lieu à une lamentation universelle de la nature et des bergers – l'aposiopèse, "Amyntas, – Oh!" – He could not speak the rest"²⁶⁹, étant particulièrement révélatrice de l'affliction de Menalcas –, et même la prosopopée de la mort se repent de son ouvrage : "E'en Death repented he had given the stroke; / He grieved his fatal work had been ordain'd, / But promised length of life to those who yet remain'd."²⁷⁰ Dans le respect de la tradition élégiaque, le poème s'achève sur l'apothéose d'Amyntas dont l'innocence lui permet de s'élever au rang des anges : "There mounts Amyntas; the young cherubs play / About

²⁶⁵ Florence Dupont, "Préface", *op. cit.*, p. 8.

²⁶⁶ Ces trois *personae* sont d'ailleurs empruntées aux *Bucoliques*.

²⁶⁷ John Dryden, "On the Death of Amyntas: A Pastoral Elegy", in *The Poems of John Dryden*, Volume I, <http://books.google.fr/books?id=z0GoTsoKCwMC&pg=RA2-PA3&dq=#v=onepage&q&f=false>, consulté le 22/01/2013, pp. 34-6 (p. 34).

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 35.

²⁶⁹ *Idem.*

²⁷⁰ *Ibid.*, pp. 35-6.

their god-like mate, and sing him on his way.”²⁷¹ Le poète augustéen reprend ainsi toutes les conventions de l'élégie et renoue donc avec la poésie pastorale à une période de sa vie marquée par une profonde désillusion politique à la suite de l'accession de Guillaume d'Orange au trône d'Angleterre. En fait, la Glorieuse Révolution de 1688 eut un profond impact sur la carrière poétique de Dryden puisque ce dernier, alors démis de ses fonctions de “poète lauréat” et d'historiographe royal, ne composa plus de poème didactique se consacrant presque exclusivement à la traduction de classiques gréco-latins tel le triptyque virgilien. En somme, comme l'écrit en 1819 Thomas Campbell, dans “Essay on English Poetry” : “In his old age he [Dryden] renewed his youth, like the eagle; or rather his genius acquired stronger wings than it had ever spread. He rose and fell, it is true, in the course of his poetical career; but upon the whole it was a career of improvement to the very last.”²⁷² Ce retour à la vie pastorale des bergers d'Arcadie est l'un des thèmes majeurs de l'œuvre de Cowper. Cette hypothèse est étayée par une lettre que le poète adresse à William Unwin – étudiant en théologie avec qui le poète se lia d'amitié – à propos de son poème épique *The Task* : “Except the fifth book, which is rather of a political aspect, the whole has one tendency; to discountenance the modern enthusiasm after a London life, and to recommend rural ease and leisure, as friendly to the cause of piety and virtue.”²⁷³ On retrouve la notion d'exil de la vie urbaine dans la poésie didactique de Cowper. En effet, le poète fait précéder *Retirement* d'une citation inexacte de l'antépénultième vers des *Géorgiques* qui témoigne de la volonté du poète de trouver refuge dans la campagne pour contrer les excès de la ville : “*studiisfiorens ignobilis oti.*”²⁷⁴ Cette retraite du monde civilisé est précisément ce que prône Cowper tout au long de ce poème à visée didactique : “Pastoral images and still retreats, / Umbrageous walks and solitary seats, / Sweet birds in concert with harmonious streams”²⁷⁵. L'allitération

²⁷¹ *Ibid.*, p. 36.

²⁷² Thomas Campbell, “Essay on English Poetry” in *Specimens of the British Poets* (1819), <http://spenserians.cath.vt.edu/CommentRecord.php?action=GET&cmmtid=1105>, consulté le 25/04/2013, p. 83.

²⁷³ William Cowper, “Letter addressed to William Unwin, 10 October 1784”, quoted in Gilbert Thomas, *William Cowper and the Eighteenth Century*, op. cit., p. 257.

²⁷⁴ William Cowper, *Retirement*, op. cit., p. 378.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 384.

en /s/ crée une euphonie qui met l'emphase sur la quiétude de la nature pastorale qui est présentée, de surcroît, comme une entité capable d'inspirer le poète :

Oh nature! whose Elysian scenes disclose
His bright perfections at whose word they rose,
Next to that pow'r who form'd thee and sustains,
Be thou the great inspirer of my strains.²⁷⁶

Le poète fait l'éloge de la nature champêtre par opposition à la ville qu'il diabolise :

And works of God are hardly to be found,
To regions where in spite of sin and woe,
Traces of Eden are still seen below,
Where mountain, river, forest, field and grove,
Remind him of his Maker's pow'r and love.²⁷⁷

William Cowper dote la nature bucolique – dont il évoque ici les éléments caractéristiques – d'une essence divine, à l'inverse de l'environnement urbain, qui est bâti par la main de l'homme. Cette réflexion le conduira d'ailleurs à formuler, trois ans plus tard, dans *The Task*, son célèbre apophtegme : “God made the country, and man made the town.”²⁷⁸ En outre, en évoquant l'univers bucolique à travers une référence implicite à la lyre d'Orphée, la *persona* poétique assigne au poète didactique un rôle moralisateur :

Yet let a poet (poetry disarms
The fiercest animals with magic charms)
Risk an intrusion on thy pensive mood,
And woe and win thee to thy proper good.²⁷⁹

Cette analogie entre le genre lyrique et la poésie didactique corrobore l'hypothèse émise par Gilbert Thomas dans *William Cowper and the Eighteenth Century* : “Cowper was drawn to Nature not merely by his love of beauty and his constitutional need of peace, but because he saw in Nature the symbol of the simple life in which virtue and inward freedom could more easily flourish.”²⁸⁰ Un exemple plus probant encore de la volonté de la *persona* poétique de se retirer de la société jugée corrompue est l'apostrophe aux bosquets dans *Retirement* :

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 383.

²⁷⁷ *Ibid.*, pp. 378-9.

²⁷⁸ William Cowper, *The Task*, *op. cit.*, p. 28.

²⁷⁹ William Cowper, *Retirement*, *op. cit.*, p. 384.

²⁸⁰ Gilbert Thomas, *William Cowper and the Eighteenth Century*, *op. cit.*, p. 88.

Ye groves (the statesman at his desk exclaims
Sick of a thousand disappointed aims)
My patrimonial treasure and my pride,
Beneath your shades your gray possessor hide,
Receive me languishing for that repose
The servant of the public never knows.
(...)

Receive me now, not uncorrupt as then,
Nor guiltless of corrupting other men,
But vers'd in arts that while they seem to stay
A fallen empire, hasten its decay.²⁸¹

Ici, la *persona* poétique insiste sur la quiétude et la sacralité de la nature pastorale par contraste avec la décrépitude de l'Empire britannique, ce qui est renforcé par la référence intertextuelle au *Paradis perdu* de Milton lorsque Lucifer – alors déchu à la suite de sa rébellion contre Dieu – prend conscience de son sort et renonce aux suavités du Paradis pour régner sur l'Enfer :

Farewell happy fields
Where joy for ever dwells: hail horrors, hail
Infernal world, and thou profoundest Hell
Receive thy new possessor: one who brings
A mind not to be changed by place or time.²⁸²

De cette manière, Cowper insiste sur la qualité salutaire non seulement de la nature, mais également de l'art pour remédier à la décadence du monde.

Néanmoins, on retrouve l'expression d'un doute poétique puisque *Retirement* est, comme la majeure partie de l'œuvre de Cowper, hanté par l'image du Jugement dernier vers lequel l'homme s'achemine inéluctablement :

Whence, and what are we? to what end ordain'd?
What means the drama by the world sustain'd?
Business or vain amusement, care or mirth,
Divide the frail inhabitants of earth,
Is duty a mere sport, or an employ?
Life an intrusted talent, or a toy?
Is there as reason, conscience, scripture, say,
Cause to provide for a great future day,

²⁸¹ William Cowper, *Retirement*, *op. cit.*, p. 387.

²⁸² John Milton, *Paradise Lost*, *op. cit.*, p. 9.

When earth's assign'd duration at an end,
Man shall be summon'd, and the dead attend?²⁸³

Fervent croyant en la Prédestination calviniste, William Cowper se pensait indigne de recevoir la grâce divine et donc, *de facto*, condamné à la damnation éternelle. Cet état mental transparaît dans l'extrait sus-cité et témoigne d'une profonde incertitude quant à la capacité salvatrice de la poésie. Ce doute est renforcé par l'impuissance de la figure du poète, et ce même lorsque celui-ci est doté d'une voix prophétique, comme le constate John Sitter dans son analyse de l'extrait de *Table Talk* suivant²⁸⁴ :

[The poet] arm'd with strength surpassing human pow'rs,
Seizes events as yet unknown to man,
And darts his soul into the dawning plan.
Hence, in a Roman mouth, the graceful name
Of prophet and of poet was the same,
Hence British poets too the priesthood shar'd,
And ev'ry hallow'd druid was a bard,
But no prophetic fires to me belong;
I play with syllables, and sport in song.²⁸⁵

D'après John Sitter, Cowper dote le poète d'une voix prophétique et établit une analogie avec la figure du *vates* dans la Rome antique par opposition radicale avec son propre talent poétique. En effet, Cowper insiste *in propria persona* sur son manque de vision prophétique qui le contraint à une poésie frivole modelée sur les *Bucoliques* et les *Géorgiques*, par opposition à l'*Énéide* où, d'après Jacques Perret, "il est bien rare que Virgile paraisse s'amuser ; le récit presque continûment nous fait entendre une note solennelle et grandiose, tout paraît sérieux, important, lourd d'avenir."²⁸⁶ De manière similaire, les *Chants d'expérience* de Blake s'ouvrent sur la voix prophétique d'un barde qui sait tout du passé, du présent et de l'avenir mais qui s'avère, *in fine*, incapable de restaurer la lumière sur la terre plongée dans les ténèbres – métaphore de la Révolution française et de ses répercussions désastreuses sur l'Europe tout entière. En effet, bien que

²⁸³ William Cowper, *Retirement*, *op. cit.*, p. 394.

²⁸⁴ Voir John Sitter, "Introduction: the Future of Eighteenth-Century Poetry", in *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Poetry*, ed. John Sitter, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 1-9 (p. 7).

²⁸⁵ William Cowper, *Table Talk*, in *The Poems of William Cowper*, *op. cit.*, pp. 241-261 (p. 254).

²⁸⁶ Jacques Perret, "Préface", dans Virgile, *Énéide*, *op. cit.*, pp. 7-46 (p. 31).

l'épique, "fallen, fallen light renew"²⁸⁷, puisse être interprété comme un moyen d'insister sur la capacité du poète à remédier à cette crise, la réponse donnée par la Terre personnifiée dans le poème suivant infirme cette hypothèse :

Earth rais'd up her head
From the darkness dread & drear.
Her light fled,
Stony dread!
And her locks cover'd with grey despair.²⁸⁸

La Terre est dépeinte comme une masse inerte plongée dans l'obscurité la plus totale, ce qui contraste fortement avec l'apostrophe du barde :

O Earth, O Earth, return!
Arise from out the dewy grass;
Night is worn,
And the morn
Rises from the slumberous mass.²⁸⁹

Ainsi, en dépit de la volonté du poète, la lumière n'éclaire pas la Terre qui dépérit inexorablement, ce qui est renforcé par les allitérations en /d/ et /r/ qui créent un effet de dissonance au sein du poème, témoignant de l'impuissance du barde dans les *Chants d'expérience* de Blake. Cette incertitude, qui prédomine chez de nombreux poètes anglais, prend sa source dans les *Géorgiques* de Virgile selon John Kevin Newman : "In the *Georgics* [...] the *vates* is mentioned quite casually, he tries to help but he cannot."²⁹⁰ En effet, la première occurrence du terme "*vates*" dans les *Géorgiques* coïncide avec l'épisode de la propagation de la peste qui corrompt l'atmosphère de la campagne romaine. Le devin alors consulté ne peut apporter de réponse pour empêcher la maladie de se répandre, ce qui met en exergue l'impuissance du poète-prophète des *Géorgiques*.

Cependant, il convient de remarquer que les trois occurrences du terme latin "*vates*" dans le quatrième livre des *Géorgiques* décrivent Protée, dieu marin doté du don de prophétie que "le vieux Nérée lui-même vénère ; car, devin il sait tout, le présent, le passé, la longue suite des faits à venir. [...] C'est lui, mon fils, qu'il te faut d'abord

²⁸⁷ William Blake, "Introduction", in *Songs of Experience*, op. cit., p. 210.

²⁸⁸ William Blake, "Earth's Answer", in *Songs of Experience*, op. cit., p. 210.

²⁸⁹ *Idem*.

²⁹⁰ John Kevin Newman, *The Concept of Vates in Augustan Poetry*, Bruxelles, Latomus revues d'études latines, 1967, p. 27.

garroter, pour qu'il t'explique la cause de la maladie et lui donne une issue favorable."²⁹¹

Par opposition à la peste qui se propage sur la campagne romaine dans le troisième livre des *Géorgiques* et face à laquelle l'oracle consulté est impuissant, l'épidémie qui cause l'extinction des abeilles du berger Aristée dans le quatrième livre peut être guérie par l'intermédiaire de l'art mantique. En effet, Protée, révélant à Aristée sa vision prophétique, retrace la légende d'Orphée qui descend aux Enfers dans l'espoir de ramener Eurydice à la vie, enseignant ainsi au jeune berger "la façon dont le sang corrompu de jeunes taureaux immolés a souvent déjà produit des abeilles"²⁹². De plus, dans l'épyllion du quatrième livre des *Géorgiques*, comme l'affirme Florence Dupont, "le poète ne se cache plus derrière un personnage, Virgile n'est pas Aristée l'apiculteur, il est le Je du poète épique qui se constitue selon la tradition dans un dialogue avec tous ceux qu'il interpelle dans son chant : les dieux, les princes, Mécène et les agriculteurs italiens."²⁹³ Le langage devient alors anagogique dans la mesure où la *persona* poétique, incarnant tour à tour chaque personnage, devient analogue à une entité céleste imbue d'un langage divin pour instruire le lecteur. Cette dimension prophétique attribuée au poète fait de l'épyllion du quatrième livre le prélude à la composition de l'*Énéide*. L'utilisation de cette forme poétique marque donc la transition entre le genre didactique et l'épopée, ce qui est corroboré par la *sphragis* qui établit une analogie entre Auguste et la carrière poétique de Virgile et réitère par là même la volonté du poète de la latinité augustéenne de "[s]'élever de terre et faire voler [son] nom victorieux de bouche en bouche, parmi les hommes."²⁹⁴ De manière similaire, la fin de *Windsor Forest* montre la transition entre les deux genres poétiques :

Here cease thy flight, nor with unhallowed lays
Touch the fair fame of Albion's golden days:
The thoughts of Gods let GRANVILLE's verse recite,
And bring the scenes of opening fate to light.
My humble Muse, in unambitious strains,
Paints the green forests and the flowery plains,
Where Peace descending bids her olives spring,
And scatters blessings from her dove-like wing.

²⁹¹ Virgile, *Géorgiques*, *op. cit.*, p. 143.

²⁹² *Ibid.*, p. 137.

²⁹³ Florence Dupont, "Préface", *op. cit.*, p. 19.

²⁹⁴ Virgile, *Géorgiques*, *op. cit.*, p. 77.

Ev'n I more sweetly pass my careless days,
Pleased in the silent shade with empty praise;
Enough for me, that to the listening swains
First in these fields I sung the sylvan strains.²⁹⁵

Pope explicite sa résolution de s'écarter – temporairement du moins – de la vie politique à travers la référence à George Granville – homme politique et poète affichant son fervent soutien à la maison Stuart –, et les deux derniers vers, rappelant les débuts de sa carrière poétique à l'instar de la *sphragis* des *Géorgiques*, témoignent de la volonté du poète de s'élever vers un autre genre. On remarque un dessein sensiblement similaire à travers le bilan que dresse Cowper dans la conclusion de son poème *Retirement* :

Me poetry (or rather notes that aim
Feebly and vainly at poetic fame)
Employs, shut out from more important views,
Fast by the banks of the slow-winding Ouse,
Content, if thus sequester'd I may raise
A monitor's, though not a poet's praise,
And while I teach an art too little known,
To close life wisely, may not waste my own.²⁹⁶

En effet, le poète constate d'un ton pathétique que sa poésie n'est pas suffisamment sophistiquée pour entrer au panthéon littéraire, mais suggère la volonté de traiter de sujets plus importants. L'œuvre poétique de Blake est également progressivement marquée par une profonde désillusion au fur et à mesure que le poète prend conscience de la décadence inéluctable de Londres :

...Rending the manacles of Londons Dungeon dark
I have rent the black net & escap'd. See My Cottage at Felpham in joy
Beams over the Sea, a bright light over France, but the Web & the Veil I have
left
Behind me at London resists every beam of light; hanging from heaven to Earth
Dropping with human gore. Lo! I have left it! I have torn it from my limbs
I shake my wings ready to take my flight! Pale, Ghastly pale: stands the City
in fear²⁹⁷

²⁹⁵ Alexander Pope, *Windsor Forest*, *op. cit.*, pp. 61-2.

²⁹⁶ William Cowper, *Retirement*, *op. cit.*, p. 398.

²⁹⁷ William Blake, “‘Dear Generous Cumberland’: A Newly Discovered Letter and Poem by William Blake,” *Blake / An Illustrated Quarterly* 32 (1998), pp. 4-13, quoted in Jon Mee, “Blake’s Politics in History”, in *The Cambridge Companion to William Blake*, ed. Morris Eaves, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 133-149 (p. 145).

Cette lettre – adressée à son ami proche George Cumberland – explicite le sentiment d'échec qu'éprouve Blake sur l'incapacité de la poésie à avoir un impact sur la vie politique, à tel point qu'à partir de 1803 – année où le poète fut poursuivi pour outrage au Roi suite à son altercation avec le soldat John Schofield – Blake se consacre presque exclusivement à la composition de ses poèmes visionnaires : “The events surrounding Blake's trial have often been seen as accelerating a retreat away from the political into the private world of mythology that dominates his great epics *Milton* and *Jerusalem*.”²⁹⁸ L'expression “I shake my wings ready to take my flight” est d'ailleurs particulièrement évocatrice de la volonté de Virgile de s'élever vers un autre genre poétique au début du troisième livre des *Géorgiques*.

Ainsi, la *didaxis* renferme un enseignement destiné au lecteur et sa fonction cognitive est mise en exergue par le recours récurrent à des apophtegmes et autres aphorismes car, comme l'écrit le poète Delille dans le “discours préliminaire” de sa traduction de l'*Énéide*, “c'est surtout dans un ouvrage didactique, comme les *Géorgiques* de Virgile, que la précision est essentielle : un précepte exprimé brièvement se grave bien mieux dans la mémoire, que lorsqu'il est noyé dans une foule de mots qui la surchargent.”²⁹⁹ Cependant, il est important de garder à l'esprit que la fonction primordiale de la poésie n'est pas simplement de transmettre un savoir, mais également de séduire le lecteur à travers une expérience esthétique, car “il enlève tous les suffrages celui qui mêle l'agréable à l'utile, sachant à la fois charmer le lecteur et l'instruire”³⁰⁰ :

Happy the bard, (if that fair name belong
To him that blends no fable with his song)
Whose lines uniting, by an honest art,
The faithful monitor's and poet's part,
Seek to delight, that they may mend mankind,
And while they captivate, inform the mind.³⁰¹

Nous avons vu précédemment que pour Hobbes l'imagination est une faculté dangereuse. Néanmoins, la répression de l'imagination conduit à la lenteur de l'esprit et, *de facto*, à la

²⁹⁸ Jon Mee, “Blake's Politics in History”, *op. cit.*, p. 145.

²⁹⁹ Jacques Delille, “Discours préliminaire”, *op. cit.*, p. 334.

³⁰⁰ Horace, *Art Poétique*, *op. cit.*, p. 220.

³⁰¹ William Cowper, *Hope*, in *The Poems of William Cowper*, *op. cit.*, pp. 317-336 (p. 336).

mort spirituelle de l'individu car "n'éprouver aucun désir, c'est être mort"³⁰². Il est donc indispensable de trouver un juste équilibre entre "jugement et imagination [qui] sont l'un et l'autre nécessaires. Mais ici [dans un poème épique ou dramatique] l'imagination doit dominer, parce qu'il s'agit de plaire avec de la fantaisie, et non de déplaire par absence de discernement."³⁰³ Ainsi, il est primordial de rappeler que, selon Aristote, l'historien et le poète se distinguent "en ce que l'un raconte les événements qui sont arrivés, l'autre des événements qui pourraient arriver. Aussi la poésie est-elle plus philosophique et d'un caractère plus élevé que l'histoire ; car la poésie raconte plutôt le général, l'histoire le particulier."³⁰⁴ En somme, le rôle du poète n'est pas de relater la véracité des faits historiques, il ne s'intéresse guère à l'exactitude du particulier mais à la vérité de l'absolu ; d'où le sentiment d'échec vis-à-vis d'une poésie trop centrée sur la *didaxis*, ce qui transparaît nettement dans la majorité des poèmes étudiés à travers la volonté de la *persona* poétique de traiter d'un sujet plus noble. Nous allons voir que le poète tente alors de réconcilier le lyrique et le dramatique pour s'élever vers un genre supérieur, celui de l'épopée, caractérisé par le voyage initiatique non seulement du héros, mais aussi, à travers lui, du lecteur.

³⁰² Thomas Hobbes, *Léviathan*, *op. cit.* p. 154.

³⁰³ *Ibid.*, p. 150.

³⁰⁴ Aristote, *Poétique*, traduit par J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 2008, p. 42.

III. L'épopée : sublimation poétique entre transgénéricité et *paideia* spirituelle

1. Le modèle de la spirale : l'harmonie des contraires

Dans son ouvrage philosophique, *La Science nouvelle*, publié en 1744, Vico, en mettant en évidence les profondes similarités entre les temps de l'Antiquité et du Moyen Âge qu'il qualifie de "barbares", tente de "saisir les lois qui régissent les sociétés, lorsque sortant de leurs ruines elles recommencent une vie nouvelle."³⁰⁵ Pour Vico, le cours que suit l'histoire des nations est inéluctablement soumis à des retours aux âges antérieurs engendrés par la Providence. Le philosophe, cherchant à établir de manière scientifique les lois qui régissent cette "marche des sociétés"³⁰⁶, constate que cette progression est intrinsèquement liée à la succession de trois grands âges. Le premier, l'âge divin, est caractérisé par la naissance des religions, le second, l'âge héroïque, par la soumission du peuple au joug de la noblesse, et enfin le troisième, celui du citoyen, voit le pouvoir s'étendre au peuple tout entier. Néanmoins, cette souveraineté civile entraîne paradoxalement la désintégration de toute organisation sociétale :

Lorsque les citoyens, ne se contentant plus de trouver dans les richesses des moyens de distinction, voulurent en faire des instruments de puissance, alors, comme les vents furieux agitent la mer, ils troublèrent les républiques par la guerre civile, les jetèrent dans un désordre universel, et d'un état de liberté les firent tomber dans la pire des tyrannies, je veux dire, dans l'anarchie.³⁰⁷

Cette anarchie replonge l'humanité dans une nouvelle forme de barbarie, certes analogue, mais, *in fine*, distincte de la barbarie antique ; un nouveau *corso* de l'histoire qui n'est autre, en somme, qu'un *ricorso*, et qui constitue pour Vico l'"histoire idéale éternelle"³⁰⁸. Ainsi, d'après Michelet, "dégager les phénomènes réguliers des accidentels, et déterminer les lois générales qui régissent les premiers ; tracer l'histoire universelle, éternelle, qui se

³⁰⁵ Giambattista Vico, *Principes de philosophie de l'histoire*, traduit de la *Scienza Nuova* par Jules Michelet, Paris, Librairie Armand Colin, 1963, p. 345.

³⁰⁶ *Idem*.

³⁰⁷ *Ibid.*, pp. 366-7.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 119.

produit dans le temps sous la forme des histoires particulières, décrire le cercle idéal dans lequel tourne le monde réel, voilà l'objet de la nouvelle science."³⁰⁹ C'est ce que souligne Barthes lorsqu'il affirme que "pour Michelet, l'Histoire est orientée : elle va toujours vers une plus grande lumière. Non que son mouvement soit purement progressif ; l'ascension de la liberté connaît des arrêts, des retours ; selon la métaphore que Michelet emprunte à Vico, l'histoire est une spirale"³¹⁰. Claude Lévi-Strauss, dans son *Anthropologie structurale*, montre que le genre épique est également soumis à une telle représentation spiroïdale. En premier lieu, il convient de remarquer que l'épigraphie qui précède son chapitre sur la structure du mythe, "On dirait que les univers mythologiques sont destinés à être pulvérisés à peine formés, pour que de nouveaux univers naissent de leurs débris"³¹¹, est particulièrement évocatrice de la *Science nouvelle* de Vico dans laquelle le philosophe affirme que "les nations *tendent* par la corruption à se diviser, à se détruire elles-mêmes, et de leurs débris dispersés dans les solitudes, elles renaissent, et se renouvellent, semblables au phénix de la fable."³¹² De plus, Claude Lévi-Strauss attribue à la répétition "une fonction propre, qui est de rendre manifeste la structure du mythe. [...] Tout mythe possède donc une structure feuilletée qui transparaît à la surface, si l'on peut dire, dans et par le procédé de répétition."³¹³ Ces feuillets ne sont, toutefois, "jamais rigoureusement identiques" car :

S'il est vrai que l'objet du mythe est de fournir un modèle logique pour résoudre une contradiction (tâche irréalisable, quand la contradiction est réelle) un nombre théoriquement infini de feuillets seront engendrés, chacun légèrement différent de celui qui précède. Le mythe se développera comme en spirale, jusqu'à ce que l'impulsion intellectuelle qui lui a donné naissance soit épuisée. La *croissance* du mythe est donc continue, par opposition avec sa *structure* qui reste discontinue.³¹⁴

Cette croissance spiroïdale du mythe est au cœur du concept de la *rota virgilii*, étant donné que le genre épique naît du dépassement des deux genres primordiaux que

³⁰⁹ Jules Michelet, "Sur le système et la vie de Vico", *op. cit.*, p. XXI.

³¹⁰ Roland Barthes, "La Sorcière", dans *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, pp. 116-128 (p. 117).

³¹¹ Franz Boas, Introduction à James Teit, "Traditions of the Thompson Riven Indians of British Columbia", *Memoirs of the American Folklore Society*, VI (1898), cité dans Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris Plon, 1985, p. 235.

³¹² Giambattista Vico, *Principes de philosophie de l'histoire*, *op. cit.*, p. 370.

³¹³ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, *op. cit.*, pp. 263-4.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 264.

sont le lyrique et le didactique, achevant ainsi la carrière du poète par un “harmonium”, selon le terme employé par Lawrence Lipking dans son ouvrage *The Life of the Poet*:

Beginning and Ending Poetic Careers :

In his youth the poet sings sweetly and passionately about a pastoral landscape that exists only in his budding imagination; in middle age, without losing his earlier inspiration, he demonstrates in addition how much he knows about the world as it is; as old age comes on, he gathers all his powers for a mighty effort that epitomizes the collective wisdom of his civilization, the world as it has been a should be. Three years for the *Eclogues*, seven for the *Georgics*, eleven – or infinity – for the *Aeneid*. That is a poet's *curriculum vitae*.³¹⁵

En premier lieu il convient de noter que les quatre premiers vers de l'épopée virgilienne évoquent les deux œuvres que le poète produisit auparavant, puisque l'allusion au pipeau fait écho au premier vers des *Bucoliques* et que les trois vers suivants font explicitement référence aux *Géorgiques*. Ce prélude, certes plus timoré que la célèbre locution latine, “*arma virumque cano*” (je chante les faits d'armes et ce héros), sur laquelle maints éditeurs préfèrent ouvrir l'*Énéide*, dénote toute l'ampleur de la tâche qui incombe au poète et établit une analogie entre les deux genres poétiques que celui-ci a préalablement explorés et son œuvre épique. Aussi faut-il voir dans cette dernière, “l'achèvement d'une exploration poétique singulièrement cohérente”³¹⁶. Cette hypothèse formulée par Jacques Perret est au cœur de la réflexion menée par Elena Theodorakopoulos qui cherche à démontrer que les *Bucoliques*, les *Géorgiques* et l'*Énéide* forment un seul et même *magnum opus* qu'elle appelle “The Book of Virgil”.³¹⁷ Cette hypothèse est renforcée par les échos récurrents aux *Bucoliques* et aux *Géorgiques* au sein même de l'*Énéide*. Par exemple, l'ombre qui s'abat après l'exécution de Turnus à la fin de l'*Énéide* renvoie au dernier vers de la dixième églogue – paradigmatique de la perte de l'Arcadie – : “À ces mots, il lui enfonce son épée droit dans la poitrine, bouillant de rage ; le corps se glace et se dénoue, la vie dans un gémissement s'enfuit indignée sous les ombres.”³¹⁸ Ainsi, comme l'écrit Elena Theodorakopoulos : “Through the intratextual echoing which shapes

³¹⁵ Lawrence Lipking, *The Life of the Poet: Beginning and Ending Poetic Careers*, Chicago, The University of Chicago Press, 1981, p. 78.

³¹⁶ Jacques Perret, “Préface”, *op. cit.*, p. 24.

³¹⁷ Voir Elena Theodorakopoulos, “Closure: the Book of Virgil”, in *The Cambridge Companion to Virgil*, *op. cit.*, pp. 155-165.

³¹⁸ Virgile, *Énéide*, *op. cit.*, p. 392.

the Book of Virgil the final lines of the *Aeneid* return to the impossible pastoral of the first and the last Eclogues, at the very moment when we might expect the triumph of epic and empire.”³¹⁹ L'épopée de Virgile s'achève abruptement sur l'image du héros troyen qui, dans un élan de rage incontrôlable à la vue du baudrier de Pallas sur les épaules de son adversaire, ne peut empêcher son bras vainqueur de terrasser Turnus, marquant ainsi une opposition radicale avec la magnanimité dont il a fait preuve tout au long de son initiation. Un exemple plus probant encore de la persistance du genre bucolique au sein de l'*Énéide* est le recours à la convention poétique du *locus amoenus*. La catabase d'Énée au sixième livre de l'épopée de Virgile s'achève sur l'anabase du héros qui pénètre, accompagné par la Sibylle, dans les Champs Élysées pour y revoir son père Anchise. Le Troyen découvre alors les suavités paradisiaques émanant de ce lieu qui rappellent la joie et la quiétude de la vie pastorale menée par les bergers des *Bucoliques*. En effet, Énée y voit les âmes des hommes vertueux s'adonner librement aux activités caractéristiques des églogues telles que le chant, les jeux et la danse. De même, dans le septième livre de l'*Énéide*, les Troyens arrivent dans l'estuaire du Tibre et sont attirés par la beauté subjuguante de la nature qui est dépeinte comme une terre vierge et paradisiaque :

Alors Énée découvre du large un bois immense. Entre ses arbres, en un aimable cours, en tourbillons rapides, Tibérinus, blond d'un sable abondant, s'élançait dans la mer. Autour et dans les airs, familiers des rives et des courants du fleuve, des oiseaux diaprés charmaient l'air de leur chant et volaient dans le bois. Il commande à ses compagnons d'infléchir leur route, de tourner leurs proues vers la terre ; joyeux il pénètre dans le fleuve plein d'ombre.³²⁰

On retrouve au sein de cette description édénique tous les éléments constitutifs du *locus amoenus* propre au genre bucolique. Le recours à cette convention poétique lors de l'arrivée des Troyens sur la terre promise par les oracles est proleptique de la prospérité à venir durant le règne d'Auguste. De plus, on note de nombreuses répétitions des *Géorgiques* au sein de l'*Énéide* – notamment les innombrables comparaisons des Troyens avec les abeilles des *Géorgiques* – qui témoignent de la volonté de Virgile de lier ces deux oeuvres poétiques, comme le constate Ward Briggs dans son article “Lines Repeated from the *Georgics* in the *Aeneid*” : “these repetitions represent not an

³¹⁹ Elena Theodorakopoulos, “Closure: the Book of Virgil”, *op. cit.*, p. 164.

³²⁰ Virgile, *Énéide*, *op. cit.*, p. 216.

unfinished state of the *Aeneid* but a polished attempt by the poet to link the two poems stylistically and thematically.”³²¹ L’*Énéide* de Virgile s’inscrit donc dans un double continuum poétique, à la fois dans la lignée des épopées de l’aède grec et comme la synthèse de la carrière du poète de la latinité augustéenne.

Dans la poésie anglaise, la métaphore de la route comme chemin initiatique qui domine le premier livre du *Prélude* – poème autobiographique retraçant le parcours de la pensée poétique de Wordsworth – témoigne d’une progression similaire :

bidding then
A farewell to the city left behind,
Even with the chance equipment of that hour
I journeyed towards the vale which I had chosen.³²²

L’épopée s’ouvre sur le voyage entrepris par Wordsworth, alors âgé de 29 ans, pour s’installer à Grasmere, comté de Cumbria dans le Lake District :

O there is a blessing in this gentle breeze,
A visitant that while he fans my cheek
Doth seem half-conscious of the joy he brings
From the green fields, and from yon azure sky.
Whate’er his mission, the soft breeze can come
To none more grateful than to me; escaped
From the vast city, where I long had pined
A discontented sojourner: now free,
Free as a bird to settle where I will.³²³

Vécu comme une épreuve par la *persona* poétique³²⁴, ce voyage retrace l’évolution de la pensée poétique du Romantique. En effet, la *persona* poétique renoue avec les suavités de la nature bucolique, comme en témoigne l’anadiplose “free” qui met l’emphase sur la profonde dichotomie entre l’oppression de la cité et la liberté inhérente à la nature. La *persona* poétique, désabusée par le monde contemporain, choisit donc de trouver refuge dans la campagne verdoyante, qui est dépeinte selon la convention poétique du *locus amoenus* :

³²¹ Ward W. Briggs Jr., “Lines Repeated from the *Georgics* in the *Aeneid*”, in *The Classical Journal*, Vol. 77, No. 2 (Dec., 1981 – Jan., 1982), published by The Classical Association of the Middle West and South, <http://www.jstor.org/stable/3296919>, consulté le 13/05/2013, pp. 130–147 (p. 132).

³²² William Wordsworth, *The Prelude*, 1805, in *The Prelude 1799, 1805, 1850*, ed. Jonathan Wordsworth, M. H. Abrams and Stephen Gill, New York, W.W. Norton, 1979, pp. 32-4.

³²³ *Ibid.*, p. 29.

³²⁴ *Ibid.*, “my soul / Once more made trial of her strength” (p. 35).

What dwelling shall receive me? in what vale
Shall be my harbour? underneath what grove
Shall I take up my home? and what clear stream
Shall with its murmur lull me into rest?³²⁵

Après cet éloge de la liberté, le poète se remémore son enfance, période durant laquelle sa pensée poétique était en symbiose avec la nature :

Was it for this
That one, the fairest of all rivers, loved
To blend his murmurs with my nurse's song,
And, from his alder shades and rocky falls,
And from his fords and shallows, sent a voice
That flowed along my dreams?³²⁶

La voix de Wordsworth se fond avec le bruit de la rivière, qui est personnifiée et dont la voix désincarnée insuffle l'inspiration nécessaire pour éveiller l'éphèbe à l'art poétique. À l'instar de Blake dans *Songs of Innocence*, Wordsworth insiste sur la suprématie de l'imagination chez l'enfant qui est décrit comme le premier des poètes :

For, feeling has to him imparted power
That through the growing faculties of sense
Doth like an agent of the one great Mind
Create, creator and receiver both,
Working but in alliance with the works
Which it beholds.—Such, verily, is the first
Poetic spirit of our human life,
By uniform control of after years,
In most, abated or suppressed; in some,
Through every change of growth and of decay,
Pre-eminent till death.³²⁷

Cependant, on retrouve également chez Wordsworth la désillusion du monde contemporain qui déteint sur la *persona* poétique alors incapable de ressentir les charmes de la poésie lyrique :

but the harp
Was soon defrauded, and the banded host
Of harmony dispersed in straggling sounds,
And lastly utter silence!³²⁸

³²⁵ *Ibid.*, p. 29.

³²⁶ *Ibid.*, p. 43.

³²⁷ *Ibid.*, pp. 79-81.

³²⁸ *Ibid.*, p. 35.

La harpe – épitomé de la poésie lyrique – est réduite au silence, ce qui symbolise la perte de l'idéal arcadien chez le jeune poète. Un exemple plus probant encore de la perte de l'état d'innocence chez Wordsworth est l'épisode où la *persona* poétique embarque sur un bateau volé afin d'explorer les rivages de Patterdale. Cet acte, durant lequel crainte et plaisir s'entremêlent dans le cœur de l'enfant, entraîne des représailles de la nature qui s'anime, comme en témoigne la description sublime de la cime de la montagne qui apparaît subitement entre l'enfant et le ciel étoilé :

from behind that craggy steep till then
The horizon's bound, a huge peak, black and huge,
As if with voluntary power instinct,
Upreared its head.³²⁹

La redondance de l'adjectif "huge" pour qualifier la montagne met en lumière la dimension sublime de ce passage qui fait naître à la fois fascination et effroi chez la *persona* poétique. La montagne est personnifiée et devient une force éducatrice pour le jeune poète :

after I had seen
That spectacle, for many days, my brain
Worked with a dim and undetermined sense
Of unknown modes of being; o'er my thoughts
There hung a darkness, call it solitude
Or blank desertion. No familiar shapes
Remained, no pleasant images of trees,
Of sea or sky, no colours of green fields;
But huge and mighty forms, that do not live
Like living men, moved slowly through the mind
By day, and were a trouble to my dreams.³³⁰

Cette rencontre avec le sublime marque profondément l'enfant qui réalise que la nature est imbue d'une dimension moralisatrice et devient, *de facto*, insensible aux charmes purement esthétiques de celle-ci. Par ailleurs, la perte de l'innocence arcadienne chez Wordsworth est renforcée par la réplique du poème "The Garden of Love" des *Chants d'expérience* de Blake dans le passage suivant :

A rude mass
Of native rock, left midway in the square

³²⁹ *Ibid.*, p. 51.

³³⁰ *Idem.*

Of our small market village, was the goal
Or centre of these sports; and when, returned
After long absence, thither I repaired,
Gone was the old grey stone, and in its place
A smart Assembly-room usurped the ground
That had been ours.³³¹

L'assemblée érigée sur la place du village d'enfance de Wordsworth fait écho à la chapelle du poème de Blake et l'emploi du terme "usurped" symbolise la désillusion de la *persona* poétique dont l'innocence arcadienne est souillée par le monde contemporain, ce qui est renforcé par la thématization du participe passé "Gone". L'effet de l'inversion se ressent particulièrement lors de la scansion de ce vers, dans la mesure où le spondée "Gone was" amplifie la perte irrémédiable de cette vieille pierre grise, symbole d'ancienneté et de pureté, comme le dénote l'adjectif qualificatif "native". Cet événement marque alors une profonde dichotomie dans la pensée poétique de Wordsworth :

A tranquillising spirit presses now
On my corporeal frame, so wide appears
The vacancy between me and those days
Which yet have such self-presence in my mind,
That, musing on them, often do I seem
Two consciousnesses, conscious of myself
And of some other Being.³³²

Cette dualité se ressent particulièrement à travers la coexistence des genres lyrique et héroïque dans le passage suivant :

More often turning to some gentle place
Within the groves of Chivalry, I pipe
To shepherd swains, or seated harp in hand,
Amid reposing knights by a river side
Or fountain, listen to the grave reports
Of dire enchantments faced and overcome
By the strong mind, and tales of warlike feats,
Where spear encountered spear, and sword with sword
Fought³³³.

La *persona* poétique entremêle les deux genres, le lyrisme de la harpe relatant la bravoure des héros, ce qui met en lumière la volonté du poète d'élever le sujet de son chant. En

³³¹ *Ibid.*, pp. 67-9.

³³² *Ibid.*, p. 67.

³³³ *Ibid.*, p. 39.

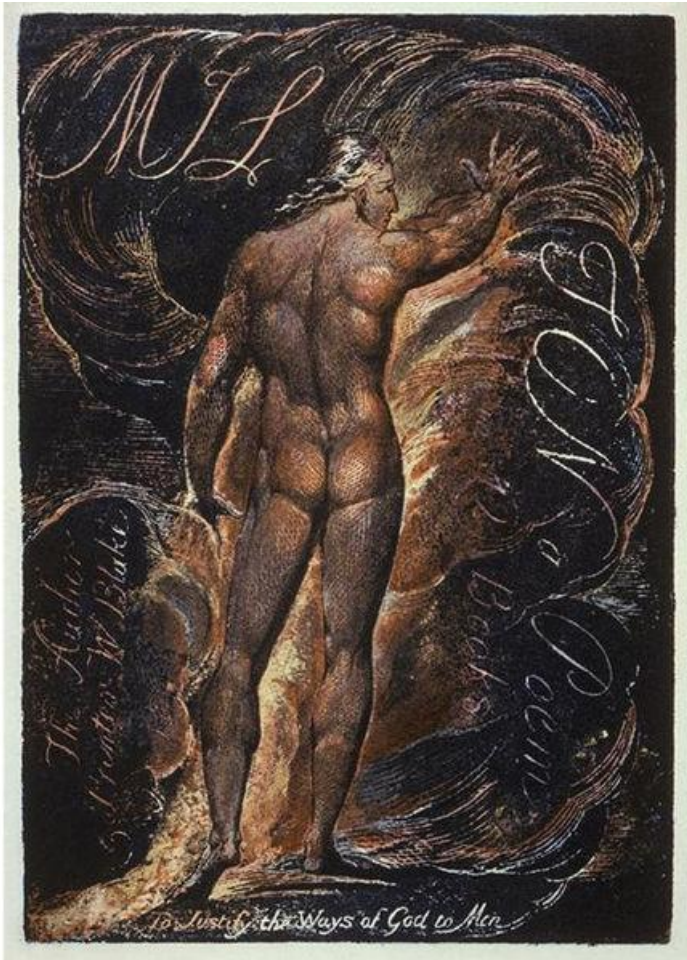
dernier lieu, on voit transparaître dans le quatorzième livre de *The Prelude* une conception spiroïdale du temps :

Oh! Yet a few short years of useful life,
And all will be complete, thy race be run,
Thy monument of glory will be raised;
Then, though (too weak to tread the ways of truth)
This age fall back to old idolatry,
Though men return to servitude as fast
As the tide ebbs, to ignominy and shame
By nations sink together, we shall still
Find solace – knowing what we have learnt to know³³⁴.

L'emploi de termes tels que “complete” ou “return”, et d'expressions comme “race be run” ou “fall back to old idolatry”, semble indiquer un retour à la primitivité de l'âge d'or. Cependant, le polyptote – figure de rhétorique employée à maintes reprises dans l'œuvre de Wordsworth – formé sur le verbe “to know” met en lumière une certaine forme de progression ; le retour à l'âge barbare est certes inévitable, mais le poème offre une lueur d'espoir, la consolation que ce retour à l'âge primitif n'entraîne pas inéluctablement une nouvelle forme de barbarie, ce qui illustre parfaitement l'hypothèse qu'émet Vico sur “l'histoire idéale éternelle”.

La forme de la spirale est également présente de manière récurrente dans l'œuvre de Blake comme l'illustre parfaitement la première gravure de son poème visionnaire *Milton*, qui dépeint le héros éponyme face à un vortex qui symbolise le point de départ de son pèlerinage sur Terre.

³³⁴ *Ibid.*, p. 483.



335

En outre, la *persona* poétique décrit l'univers tout entier comme un tourbillon :

The nature of infinity is this! That every thing, has its
Own Vortex; and when once a traveller thro Eternity,
Has passd that Vortex, he percieves it roll backward behind
His path, into a globe itself infolding: like a sun:
Or like a moon, or like a universe of starry majesty.³³⁶

La conception spiroïdale de la descente de Milton sur Terre est d'ailleurs évoquée visuellement à travers le procédé métrique de l'enjambement. En effet, l'effet d'allongement et d'accélération produit par la déconstruction syntaxique des vers représente la traversée du vortex par Milton qui descend sur Terre sous la forme d'une comète. De plus, la rupture entre la syntaxe et la versification, amplifiée par l'utilisation du rejet dans les trois derniers vers, demande au lecteur une relecture globale de ces

³³⁵ William Blake, *Milton a Poem*, p. 1, [Public domain], via Wikimedia Commons.

³³⁶ *Ibid.*, p. 141.

quatre vers qui ne forment, *in fine*, qu'une seule et même unité syntaxique. Cet enjambement visuel représente ainsi la forme spiroïdale du vortex dans lequel s'engouffre Milton afin d'annihiler le Satan présent au sein de son être profond. La spirale de la mythopoeïa blakienne est donc "un motif ouvert et dynamique ; non pas une explication mécaniste mais une interprétation symbolique du monde ; une force capable de triompher de la monotonie stérilisante de l'éternel retour et de la déperdition d'énergie propre à la fuite irrécupérable du point sur une ligne droite."³³⁷ Cette image de la spirale s'oppose, en partie du moins, à la conception cyclique du temps selon laquelle "le passé n'est que la préfiguration du futur"³³⁸, et ce dans la mesure où la spirale suppose une certaine forme de progression ; "le temps ramène des états antérieurs, mais ces cercles sont de plus en plus larges, nul état ne reproduit exactement son homologue"³³⁹, et nous allons voir que "la création – ou la recréation – du monde, de l'œuvre ou de l'individu, emprunte donc les voies spiralées d'une féconde opposition des contraires. Le poète invite à les suivre : 'ouvrir les yeux que la sagesse inspire', et puis voir au-delà... La spirale nous montre la Voie."³⁴⁰

Tout d'abord, il convient de noter que l'union des oppositions est au cœur de la pensée de Blake : "Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence."³⁴¹ Cette vision dialectique, formulée dans *le Mariage du Ciel et de l'Enfer*, est également centrale dans sa cosmogonie, puisque les contradictions forment l'équilibre du monde ; d'où l'inscription "Contraries are Positives" au centre de la gravure qui ouvre le deuxième livre de *Milton*.

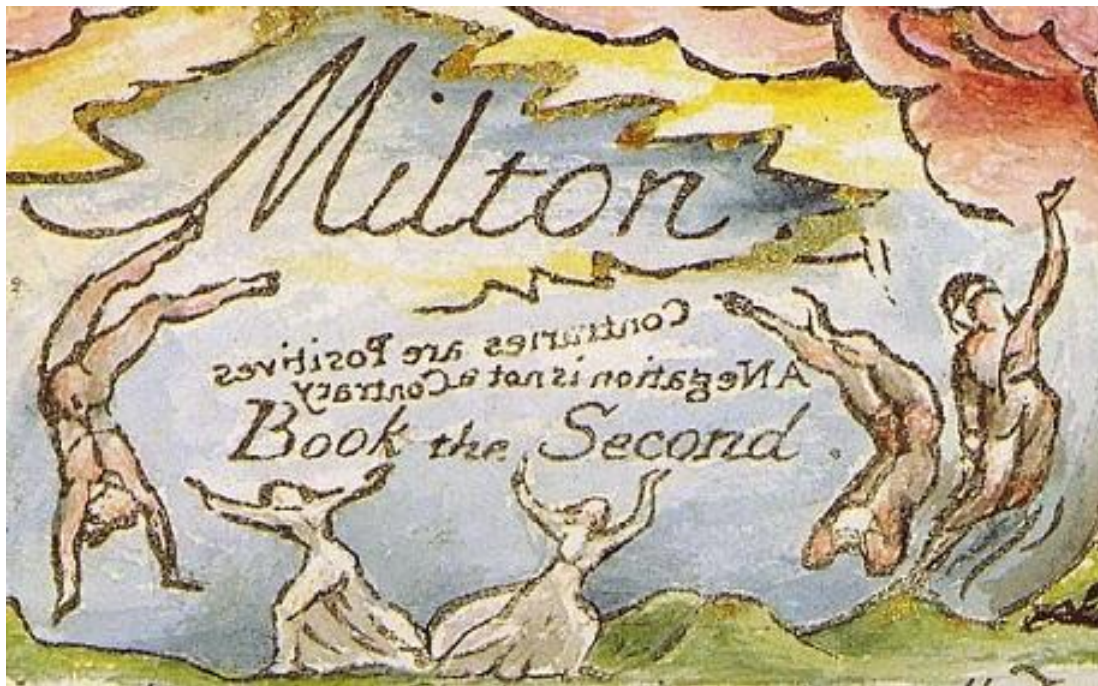
³³⁷ Danièle Chauvin, *L'oeuvre de William Blake : Apocalypse et transfiguration*, Grenoble, Ellug, 1992, p. 171.

³³⁸ Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1989, p. 107.

³³⁹ Roland Barthes, "La Sorcière", *op. cit.*, p. 117.

³⁴⁰ Danièle Chauvin, *L'oeuvre de William Blake : Apocalypse et transfiguration*, *op. cit.*, p. 174.

³⁴¹ William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, in *Blake Complete Writings*, *op. cit.*, pp. 148-160 (p. 149).



342

La coexistence de contradictions au sein de l'œuvre épique de Blake reflète la théorie romantique selon laquelle la poésie permet aux oppositions de s'unir dans une harmonie divine : "It marries exultation and horror, grief and pleasure, eternity and change; it subdues to union under its light yoke all irreconcilable things."³⁴³ Ainsi, pour Blake, de l'union des états antinomiques d'innocence et d'expérience résulte une troisième phase qui réconcilie ces deux états contradictoires de l'âme humaine. L'œuvre de Blake ne s'achève pas sur une apocatastase, les poèmes visionnaires ne renvoient pas à l'état d'innocence tel qu'il apparaît dans *Songs of Innocence*, mais vers une forme supérieure de l'innocence qui transcende les deux états primordiaux : "Blake's dialectic demands a return to the *Songs of Innocence* after reading *The Songs of Experience* in order to value the depth of the innocent vision which transcends the sentimental pastoral of their formal origins."³⁴⁴ Cette phase qui transcende l'innocence et l'expérience est la vision prophétique du monde qui permet d'atteindre la sagesse, par opposition aux sciences dont Newton est l'épitomé. Blake insiste constamment sur l'importance fondamentale d'une approche dialectique pour comprendre les lois qui régissent l'univers :

³⁴² William Blake, *Milton a Poem*, copy D, object 33 (Bentley 30, Erdman 30 [33], Keynes 30), [Public domain], via Wikimedia Commons.

³⁴³ Percy Bysshe Shelley, *A Defence of Poetry*, *op. cit.*, p. 698.

³⁴⁴ Terry Gifford, *Pastoral*, *op. cit.*, p. 134.

Now I a fourfold vision see,
And a fourfold vision is given to me;
'Tis fourfold in my supreme delight
And threefold in soft Beulah's night
And twofold Always. May God us keep
From Single vision & Newton's sleep!³⁴⁵

Dans cette lettre adressée à Thomas Butts – mécène et ami de Blake – en 1802, le poète met en garde le lecteur contre la démarche empirique de la science, qui ne cherche à comprendre le monde que par l'intermédiaire du compas de Newton et non avec l'imagination, qui est la capacité suprême de l'esprit pour les Romantiques. Comme l'écrit Coleridge : "This power [Imagination], first put in action by the will and understanding, and retained under their irremissive, though gentle and unnoticed, control [...] reveals itself in the balance or reconciliation of opposite or discordant qualities"³⁴⁶.

En réalité, la présence d'éléments antagonistes formant un dioscurisme – relation très forte entre deux éléments – est un leitmotiv de la poésie anglaise, et ce plus particulièrement en ce qui concerne le genre épique. D'après Hugo, de l'union des genres poétiques résulte une forme supérieure "car la poésie vraie, la poésie complète, est dans l'harmonie des contraires."³⁴⁷ Or, comme le remarque Michael Edwards :

Si le mélange des contraires (le sérieux et le trivial, le tragique et le comique, le pathétique et l'ironique, le quotidien et le transcendant) est particulièrement remarquable chez Shakespeare, c'est dans l'œuvre de Pope, un de nos poètes les plus classiques, féru de l'Antiquité et des règles, que l'on voit le plus clairement l'emprise de ce mélange sur l'imagination littéraire anglaise.³⁴⁸

En premier lieu, il convient de remarquer qu'on retrouve dans l'œuvre de Pope l'idéal de la modération augustéenne, du juste milieu entre deux extrêmes, fondée sur la tension des contraires :

My head and heart thus flowing through my quill,
Verse-man or prose-man, term me which you will,
Papist or Protestant, or both between,
Like good Erasmus in an honest mean,

³⁴⁵ William Blake, "Letter to Thomas Butts, 22nd November 1802", in *Blake Complete Writings, op. cit.*, pp. 816-9 (p. 818).

³⁴⁶ Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, in *Samuel Taylor Coleridge The Major Works*, ed. H. J. Jackson, Oxford, New York, Oxford University Press, 2000, pp. 155-482 (p. 319).

³⁴⁷ Victor Hugo, "Préface de *Cromwell*", *op. cit.*, p. 79.

³⁴⁸ Michael Edwards, *Le génie de la poésie anglaise, op. cit.*, p. 211.

In moderation placing all my glory,
While Tories call me Whig, and Whigs a Tory.³⁴⁹

Cette association d'oppositions ressort particulièrement dans *la Dunciade* qui mêle les aspects les plus sérieux du genre épique au registre comique :

In *The Dunciad* the opposition *motifs* of dullness, corruption, golden dreams turned dark, magical harlequins, monarchical prerogative and liberty, and many more, are formed into a unique serio-comic vision, open-minded in its awareness of the inadequacy of the historical Stuart kings, movingly myopic in its commitment to the long-dead Anne who calls the louder to the poet as she recedes, Eurydice-like, into the distance.³⁵⁰

Cette épopée au registre héroï-comique relate l'oblitération progressive du bon sens par la déesse Sottise qui plonge la Grande-Bretagne dans une profonde léthargie intellectuelle. D'après Michael Edwards, on sent chez Pope "une vraie crainte, devant la fragilité des choses, devant le raffinement vulnérable d'une civilisation qui se voulait le successeur du siècle d'Auguste"³⁵¹, ce qui est corroboré par la conclusion apocalyptique de *la Dunciade* qui, parodiant la Genèse, s'achève sur l'avènement des figures allégoriques du Chaos et de la Nuit qui plongent le monde dans les ténèbres :

Lo! thy dread empire, CHAOS! is restored;
Light dies before thy uncreating word:
Thy hand, great Anarch! lets the curtain fall;
And universal darkness buries all.³⁵²

De manière similaire, nonobstant le caractère prophétique de nombre de ses poèmes, il est important de prendre en considération l'incapacité de Dryden de composer une véritable épopée en raison de l'impossibilité de forger une mythologie nationale fondée sur les modèles gréco-latins comme le montrait déjà l'exemple de *la Franciade* – épopée inachevée de Ronsard malgré la publication des quatre premiers chants en 1572 – un siècle auparavant, préfigurant de ce fait la remarque de Mircea Eliade, qu'"il est indispensable de reconnaître qu'il n'existe plus de solution de continuité entre le monde 'primitif' ou 'arriéré' et l'Occident moderne" et qu'"il faut prendre conscience de ce qui

³⁴⁹ Alexander Pope, "The First Satire of the Second Book of Horace Imitated", in *Alexander Pope The Major Works, op. cit.*, pp. 265-9 (p. 267).

³⁵⁰ Douglas Brook-Davies, *Pope's Dunciad and the Queen of Night*, Manchester, Manchester University Press, 1985, p. 166.

³⁵¹ Michael Edwards, *Le génie de la poésie anglaise, op. cit.*, p. 211.

³⁵² Alexander Pope, *The Dunciad, op. cit.*, p. 553.

reste encore de mythique dans une existence moderne.”³⁵³ En outre, l’emploi systématique du registre héroï-comique par les poètes augustéens est particulièrement révélateur de leur crainte de n’être qu’un fragment décoloré, une pâle imitation de l’âge d’or qu’a connu l’Empire romain à son apogée. Ce doute ressenti par les poètes augustéens est paradigmatique du rejet de la dialectique hégélienne de l’*Aufhebung*, théorie émise pour expliquer l’évolution du cours de l’histoire et qui se définit comme un mouvement à la fois de dépassement et de suppression. Ce mouvement de dépassement perpétuel est discutable pour ce qui est de la poésie augustéenne car de nombreux critiques la jugent trop enchevêtrée dans les classiques. Le registre héroï-comique est donc symptomatique d’une Angleterre encore en quête de son âge d’or et privée de la possibilité de voir naître une épopée à caractère national. Cette remise en cause de la grandeur de l’Angleterre est au cœur du poème héroï-comique *The Rape of the Lock* de Pope. En effet, le propos du poète anglais est de satiriser la haute société anglaise qui se délecte de faits purement triviaux, par opposition à la magnificence de l’âge d’or augustéen. Pour ce faire, Pope fait d’un évènement anodin le centre de son épopée puisque le vol de la mèche de cheveux de Belinda est assimilé à l’enlèvement d’Hélène par Pâris – évènement déclencheur de la guerre de Troie. Cette profonde trivialité atteint son paroxysme au troisième chant à travers la dimension épique de la partie de cartes et la parodie de la Genèse : “The skilful nymph reviews her force with care; / ‘Let spades be trumps!’ she said, and trumps they were.”³⁵⁴ Toutefois, comme le constate Michael Edwards, au sein du registre héroï-comique, le prosaïque est inextricablement lié au poétique : “By its very nature it indicates a discrepancy between reality on the one hand and, on the other, poetry, language, art; or rather, it announces that reality is being changed by art.”³⁵⁵ Cette représentation transformée de la réalité est un concept fondamental de la poésie anglaise qui “s’attache à la réalité quotidienne, aux moindres circonstances du vécu, et cherche à tout changer. La recreation en poésie correspondrait à la promesse – ou au désir, au mirage, si on veut – de la recreation du monde.”³⁵⁶ Nous

³⁵³ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Aubier, 1996, pp. 38-9.

³⁵⁴ Alexander Pope, *The Rape of the Lock*, in *Alexander Pope The Major Works*, op. cit., pp. 77-100 (p. 87).

³⁵⁵ Michael Edwards, *Poetry and Possibility*, Basingstoke, Macmillan, 1988, p. 32.

³⁵⁶ Michael Edwards, *Le génie de la poésie anglaise*, op. cit., p. 18.

allons voir que cette recreation du monde offerte par la poésie, et ce plus particulièrement dans le cas du genre épique, est corrélée à la figure de la spirale, étant donné que l'idéal utopique de nombreux poètes anglais s'inspire et transcende la vision arcadienne de leurs poèmes de jeunesse.

2. La visée utopique de l'*anaktisis* poétique

Vico, dans un axiome de sa *Science nouvelle*, reprend la pensée aristotélicienne – “l'épopée et le poème tragique, comme aussi la comédie, le dithyrambe et, pour la plus grande partie, le jeu de la flûte et le jeu de la cithare, sont tous d'une manière générale des imitations”³⁵⁷ – en affirmant que “la poésie n'est qu'imitation.”³⁵⁸ Or, étymologiquement, le terme “poème”, qui vient du grec *ποίημα*, signifie également création, ce qui confère à l'aède un rôle de créateur puisque celui-ci invente, à travers la prosodie et la rhétorique, à la fois le langage et son objet. D'où l'aphorisme de Tasso : “Nul ne mérite le titre de Créateur, hormis Dieu et le Poète.”³⁵⁹ Aussi, d'après Michael Edwards, la poésie anglaise cherche-t-elle “de bien des manières différentes et en même temps que tout un éventail de choses diverses, le réel renouvelé, un monde à la fois même et autre. Elle procède moins selon la mimésis que selon l'*anaktisis*, la recreation ou nouvelle création.”³⁶⁰ Ceci est particulièrement vrai de l'épopée qui plonge le lecteur dans un univers mythopoïétique, sur les traces d'un héros dont le destin est intrinsèquement lié à celui de sa patrie, ce qui met en lumière la capacité de la poésie épique à susciter l'imagination du lecteur que les Grecs appelaient communément *enargeia*. Par exemple, l'hypotypose du dénouement de la guerre de Troie, relaté par Énée dans le deuxième livre de l'*Énéide*, transporte le lecteur *in medias res* aux côtés des Troyens : “tout le pays troyen secoue sa longue détresse ; les portes s'ouvrent grandes, on se plaît à sortir, à voir le camp dorien, les emplacements déserts et le rivage abandonné : ici les troupes des Dolopes, là le cruel Achille déployait sa tente ; ici l'emplacement de la flotte, là le front des batailles.”³⁶¹ L'emploi du présent de narration dans la traduction de Jacques Perret met l'emphase sur l'immédiateté de cet épisode. De plus, les déictiques “ici” et “là” demandent au lecteur de s'imaginer au milieu de la scène et de se représenter mentalement les lieux évoqués par Énée. L'imagination est la source fondamentale qui

³⁵⁷ Aristote, *Poétique*, op. cit., p. 29.

³⁵⁸ Giambattista Vico, *Principes de philosophie de l'histoire*, op. cit., p. 52.

³⁵⁹ Torquato Tasso, “*Nessuno merita il nome di creatore, tranne Dio e il Poeta.*”

³⁶⁰ Michael Edwards, *Le génie de la poésie anglaise*, op. cit., p. 13.

³⁶¹ Virgile, *Énéide*, op. cit., p. 79.

permet au lecteur de plonger au cœur de cette *topothesia*, ce lieu mythique qu'il se représente mentalement à travers les descriptions offertes par le poète. Aussi, la poésie renouvelle-t-elle le monde grâce à l'imagination. John Richard Watson le montre en référence à l'œuvre de Blake :

The imagination is seen as God-like in both its primary and secondary operations. The primary imagination perceives the world, and in so doing it becomes active and creative (described by Blake as seeing 'through the eye' rather than 'with the eye') ; it creates the world around it, performing a function which repeats the act of Creation in the mind of God.³⁶²

De même, le poème lyrique "I Wandered Lonely as a Cloud" de Wordsworth est paradigmatique du pouvoir de l'imagination qui transporte la *persona* poétique au milieu d'un champ de narcisses :

For oft, when on my couch I lie
In vacant or in pensive mood,
They flash upon that inward eye
Which is the bliss of solitude³⁶³.

L'imagination est ici présentée comme l'ultime rempart de la liberté contre l'oppression envahissante des contraintes sociales qui entravent l'humanité, ce qui n'est pas sans rappeler la définition que donne Vicesimus Knox de la poésie dans son essai "On the Prevailing Taste in Poetry" :

From the cares of gain, the toils of ambition, the noise, the hurry, the vexation of a disordered world, we rise on the wings of poesy to ethereal regions, where all is sublime and tranquil; or are wafted to visionary scenes, in which are displayed all the delicious sweets of a paradise and an elysium.³⁶⁴

La conclusion du *Prélude* de Wordsworth est particulièrement révélatrice de cette *anaktisis* (ou recreation) poétique :

the mind of man becomes
A thousand times more beautiful than the earth
On which he dwells, above this frame of things
(Which, 'mid all revolutions in the hopes
And fears of men, doth still remain unchanged)

³⁶² John Richard Watson, *English Poetry of the Romantic Period, 1789-1830*, op. cit., p. 12.

³⁶³ William Wordsworth, "I Wandered Lonely as a Cloud", in *William Wordsworth Selected Poems*, op. cit., p. 207.

³⁶⁴ Vicesimus Knox, "On the Prevailing Taste in Poetry", op. cit., p. 53.

In beauty exalted, as it is itself
Of substance and of fabric more divine.³⁶⁵

D'après le poète romantique, l'esprit est capable non seulement d'illuminer mais aussi de recréer le monde par le biais de l'imagination. La *persona* poétique met ainsi l'emphase sur la capacité créatrice de l'art poétique, ce qui est renforcé par les deux derniers vers du poème qui dotent l'esprit humain et, par là même, la poésie, d'un caractère divin. Aussi cet extrait illustre-t-il parfaitement la définition qu'offre Percy Bysshe Shelley dans *A Defence of Poetry* : "It awakens and enlarges the mind itself by rendering it the receptacle of a thousand unapprehended combinations of thought. Poetry lifts the veil from the hidden beauty of the world, and makes familiar objects be as if they were not familiar; it reproduces all that it represents".³⁶⁶ Néanmoins, il est important de remarquer que la vision de la poésie comme une force créatrice préexiste au courant romantique. En effet, dès le XVI^e siècle, Sir Philip Sidney, dans *The Defence of Poesy*, affirme que le poète a la capacité d'embellir le monde : "It [the world of nature] is brazen, the poets only deliver a golden."³⁶⁷ La poésie anglaise est donc intrinsèquement liée au monde réel, sans pour autant se restreindre à la mimésis. Par exemple, le registre héroï-comique de *la Dunciade* de Pope illustre parfaitement l'*anaktisis* telle que la définit Michael Edwards : "Mock-heroic, it seems, [...] is where the process of closing with the real and transforming it in art is brought into sharp focus."³⁶⁸ En fait, le poète augustéen entremêle langages prosaïque et poétique de manière récurrente, comme le reflète l'institution du roi des sots au début du deuxième livre :

High on a gorgeous seat, that far outshone
Henley's gilt tub, or Flecknoe's Irish throne,
Or that where on her Curlls the public pours,
All-bounteous, fragrant grains and golden showers,
Great Cibber sate.³⁶⁹

Pope parodie la description de Satan sur laquelle s'ouvre le deuxième livre du *Paradis perdu* de Milton :

³⁶⁵ William Wordsworth, *The Prelude*, *op. cit.*, p. 482.

³⁶⁶ Percy Bysshe Shelley, *A Defence of Poetry*, *op. cit.*, p. 681.

³⁶⁷ Sir Philip Sidney, *The Defence of Poesy*, *op. cit.*, p. 216.

³⁶⁸ Michael Edwards, *Poetry and Possibility*, *op. cit.*, p. 51.

³⁶⁹ Alexander Pope, *The Dunciad*, *op. cit.*, p. 459.

High on a throne of royal state, which far
Outshone the wealth of Ormus and of Ind,
Or where the gorgeous East with richest hand
Show'rs on her kings barbaric pearl and gold,
Satan exalted sat³⁷⁰.

Par opposition au langage poétique de Milton, qui mythifie l'Orient et renforce la dimension sublime de Satan, Pope emploie des métaphores plus concrètes afin de ridiculiser le dramaturge Colley Cibber que le poète augustéen considère indigne du titre de poète lauréat qu'il reçut en 1730. L'action de *la Dunciade* de Pope se déroule dans une *topothesia* qui se définit par opposition au monde réel. Pope plonge ainsi son lecteur dans un espace liminal, entre le monde réel – évoqué par les références aux auteurs contemporains du poète – et sa recreation fictive, sur laquelle gouverne la figure allégorique de la sottise :

All these, and more, the cloud-compelling Queen
Beholds through fogs, that magnify the scene.
She, tinselled o'er in robes of varying hues,
With self-applause her wild creation views;
Sees momentary monsters rise and fall,
And with her own fools-colours gilds them all.³⁷¹

La déesse Sottise est présentée comme une entité capable de déchaîner sur le monde des monstres, à l'instar de Junon qui, ulcérée par la présence des Troyens au Latium, commande aux Furies de provoquer la guerre en attisant la haine des Troyens et des Latins :

Vierge née de la Nuit, assiste-moi de ton ministère propre, (...) tu sais armer l'un contre l'autre des frères qui n'avaient qu'une âme, renverser des maisons dans les convulsions de la haine, porter dans les demeures les coups, les torches funèbres, tu as mille déguisements, mille ressources pour nuire.³⁷²

De plus, la figure allégorique de la sottise est dotée d'un pouvoir de création, ce qui est renforcé par le langage poétique à travers l'allitération en /m/ dans l'expression "momentary monsters". Néanmoins, il convient de remarquer une certaine dualité dans l'œuvre épique de Pope, dans la mesure où, nonobstant son caractère divin, la Sottise est dépeinte comme une entité immatérielle observant passivement le déclin du monde à

³⁷⁰ John Milton, *Paradise Lost*, op. cit., p. 24.

³⁷¹ Alexander Pope, *The Dunciad*, op. cit., p. 439.

³⁷² Virgile, *Énéide*, op. cit., pp. 225-6.

travers des nuages brumeux qui déforment la vision de cette création incontrôlable, mettant ainsi en évidence le caractère factice de cet univers. L'emploi du verbe "gilds" est d'ailleurs particulièrement révélateur de l'artificialité de ce monde façonné par la plume du poète satirique afin de dénoncer la sottise et l'oisiveté de ses contemporains.

Ainsi, l'*anaktisis* constitue un dénominateur commun entre les deux courants poétiques a priori divergents que sont le néoclassicisme et le romantisme, dans la mesure où en passant de l'un à l'autre, à savoir "d'une réflexion sur la poésie qui considère surtout l'œuvre novatrice du langage poétique à une réflexion qui prend d'abord en considération l'acte innovant du poète, nous demeurons toujours dans le domaine de la recreation."³⁷³ Cette recreation du monde par le biais de la poésie est révélatrice de l'idéal utopique qui prédomine dans le *magnum opus* de nombreux poètes anglais. La vision utopique du renouveau du monde est le dépassement de l'âge d'or arcadien. Il ne s'agit pas d'une simple réplique d'un Éden perdu, d'un retour à une vie primitive, mais du concept néo-platonicien d'un monde idéal à atteindre, et dont le monde réel n'est qu'un miroir imparfait. Le rôle du poète est alors, selon l'expression que Baudelaire – "Dante d'une époque déchue"³⁷⁴ inspiré par la philosophie platonicienne – emploie dans le dernier vers de son "livre atroce", de changer la boue en or. En fait, la visée utopique propre au genre épique permet le renouveau de la société en la libérant de la corruption ; la poésie agit ainsi comme un *pharmakon*-remède : "Poetry ever communicates all the pleasure which men are capable of receiving: it is ever still the light of life; the source of whatever of beautiful or generous or true can have place in an evil time."³⁷⁵

Nous avons vu précédemment qu'à l'instar du triptyque virgilien, la poésie anglaise est dominée par une conception spiroïdale qui s'achève généralement par la vaticination d'un âge d'or utopique, certes inspiré par la nostalgie d'un Éden à jamais perdu, mais présentant, *in fine*, une vision millénaire de l'élévation de la condition humaine vers un idéal spirituel. Par exemple, le *Paradis perdu* de Milton s'achève sur la découverte néo-platonique d'un paradis intérieur à travers les révélations proleptiques que l'archange

³⁷³ Michael Edwards, *Le génie de la poésie anglaise, op. cit.*, p. 18.

³⁷⁴ Analogie établie par Jules Barbey d'Aurevilly dans *Les Œuvres et les hommes (1^{ère} série), Vol. III. Les Poètes*, Paris, Amyot, 1862, p. 380.

³⁷⁵ Percy Bysshe Shelley, *A Defence of Poetry, op. cit.*, p. 687.

Michel fait à Adam concernant les épreuves que l'humanité va traverser dans les temps à venir : "then wilt thou not be loath / To leave this Paradise, but shalt possess / A paradise within thee, happier far."³⁷⁶ D'après Michael Edwards, la Bible – en particulier à partir de l'édition de 1611 – a exercé une influence considérable sur les poètes anglais :

Le schéma fondamental de la Bible, qui parle d'une Création, d'une Chute et d'une nouvelle création de l'univers et de l'homme, a certainement influé sur la façon dont est perçue, dans la poésie anglaise, ce que Pascal nomme, selon un lieu commun qui n'a pas perdu son actualité, en provoquant partout la nostalgie d'un Éden de l'âme et du monde social et matériel accompagnée de la conscience d'un état déchu de la personne et de tout ce qu'elle connaît.³⁷⁷

Sans pousser jusqu'à l'anachronisme formulé par certains scolastiques médiévaux qui voient dans la quatrième églogue de Virgile la prophétie de la venue du Christ sur terre, il est intéressant de remarquer que la conception cyclique du temps énoncée dans la prophétie de la quatrième églogue résonne avec cet archétype biblique. En effet, selon la *persona* poétique, "la grande série des siècles recommence"³⁷⁸ à travers la naissance de l'enfant prodigue "qui verra, pour la première fois, disparaître la race de fer, et se lever, sur le monde entier, la race d'or"³⁷⁹. La naissance d'Auguste est concomitante au renouveau de la nature. Cependant, "quelques traces de l'ancienne malice subsisteront, (...) il y aura même une autre Grande Guerre, et, de nouveau contre une Troie, on enverra un grand Achille."³⁸⁰ Cette évocation de troubles durant le règne d'Auguste fait explicitement référence à la période de guerre civile. Néanmoins, une fois ces épreuves surmontées, l'Empire romain devient un véritable paradis terrestre où "toute terre produi[t] tout"³⁸¹, ce qui est en opposition radicale avec la loi qui régit l'univers végétal dans les *Géorgiques* et selon laquelle "toute terre ne peut pas produire toute espèce d'arbres."³⁸² La naissance de cet enfant prodigue est annonciatrice de la venue d'un âge d'or qui transcende, non seulement les limites fixées dans les *Géorgiques*, mais aussi la vie idyllique des bergers arcadiens des *Bucoliques* : "Pan même devant l'Arcadie prise

³⁷⁶ John Milton, *Paradise Lost*, *op. cit.*, p. 286.

³⁷⁷ Michael Edwards, *Le génie de la poésie anglaise*, *op. cit.*, p. 17.

³⁷⁸ Virgile, *Bucoliques*, *op. cit.*, p. 43.

³⁷⁹ *Idem.*

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 45.

³⁸¹ *Idem.*

³⁸² Virgile, *Géorgiques*, *op. cit.*, p. 45.

pour juge, aurait beau se mesurer à moi : Pan même, devant l'Arcadie prise pour juge, s'avouerait vaincu."³⁸³ La grandeur du règne d'Auguste dont Virgile fait l'éloge dans l'*Énéide* dépasse donc celle de l'Arcadie, conférant, *de facto*, un caractère divin à la recréation de Troie sur les terres du Latium. En outre, la chute de la mythique Troie – bâtie de la main des dieux Apollon et Neptune eux-mêmes – est la catalyse du voyage initiatique d'Énée et de ses compagnons, entravé par maintes infortunes causées par la rancune de Junon. Cet exode est annonciateur de la recréation de la cité d'Ilion : "À travers bien des hasards, par tant de passes critiques nous avançons vers le Latium où les destins nous montrent de paisibles demeures ; là-bas peut renaître le royaume de Troie."³⁸⁴ Aussi la dimension fondatrice du mythe est-elle à son paroxysme dans le voyage initiatique entrepris par Énée, dans le sens où le *telos* de cette épopée est l'arrivée dans une terre promise par les Dieux, afin d'y fonder la nation romaine et restaurer la grandeur d'antan. La révélation que fait Jupiter concernant le futur d'Énée dès le premier chant de l'*Énéide* scelle irrémédiablement le destin des troyens. En effet, s'adressant à sa fille Vénus, le père des dieux affirme l'immutabilité du cours de l'histoire : "Sois sans crainte, Cythérée ; les destinées des tiens te sont acquises, immuables ; tu verras ta ville et les murailles promises de Lavinium, et tu enlèveras bien haut vers les astres du ciel le magnanime Énée"³⁸⁵. Jupiter dépasse les bornes de l'épopée lorsqu'il anticipe l'apothéose du héros troyen et la création de Rome par Romulus. Le père des dieux attribue alors au peuple romain une grandeur universelle : "À ceux-là ni bornes dans l'espace ni durée définie je ne fixe : je leur ai donné un empire sans fin."³⁸⁶ La fin de l'épopée virgilienne est donc singulière puisque l'initiation du héros ne s'achève pas sur un *nostos* homérique, tel Ulysse qui revient finalement à Ithaque au terme de son odyssée, mais le début d'une nouvelle ère, celle de l'empire romain dont le passé fait partie intégrante du cours de l'histoire et est donc connu des lecteurs de Virgile. Tel est le constat que fait Lawrence Lipking en reprenant la pensée que développe T. S. Eliot dans son ouvrage *On Poetry and Poets* : "In Eliot's mind the journey of Aeneas, 'the prototype

³⁸³ Virgile, *Bucoliques*, *op. cit.*, p. 47.

³⁸⁴ Virgile, *Énéide*, *op. cit.*, p. 57.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 59.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 60.

of a Christian hero,' is transformed into a pilgrimage to the world's end. And 'Aeneas' end is only a new beginning.'"³⁸⁷ La nostalgie éprouvée pour la glorieuse Troie semble alors résorbée par la volonté de fonder une nation plus majestueuse encore. Une certaine forme d'ambivalence subsiste néanmoins au sein de l'épopée, et ce particulièrement dans le récit du roi Évandre au huitième livre de l'*Énéide* qui donne lieu à deux interprétations divergentes. S'adressant au héros troyen, le chef de Pallantium relate l'histoire des ancêtres du peuple romain dont la vie primitive, analogue à celle menée par les bergers arcadiens dans les *Bucoliques* – "ils n'avaient ni traditions ni usages, ils ne savaient ni atteler des taureaux, ni amasser des provisions, ni ménager les biens acquis ; les branches, une chasse sauvage fournissaient à leur nourriture."³⁸⁸ – traduit une période de prospérité. Cependant, à cet âge d'or placé sous le règne de Saturne succède "un âge moins bon, dégradé, avec les fureurs de la guerre et l'amour des richesses."³⁸⁹ Cet âge de fer qui plonge la nation dans le chaos est contrebalancé par l'intervention *in propria persona* du poète latin lorsque les troyens atteignent la colline du Capitole et la roche Tarpéienne : "De là, il les conduit vers la demeure tarpéienne et vers le Capitole, tout d'or maintenant, jadis hérissé de broussailles sauvages."³⁹⁰ L'emploi du déictique "maintenant" fait explicitement référence à l'ère contemporaine de Virgile. En conséquence, l'opposition entre l'or et les broussailles semble dénoter la grandeur du règne d'Auguste – le Capitole étant le cœur du pouvoir politique dans la Rome antique, regroupant les plus grands temples de l'Antiquité dont celui de Jupiter que *l'Imperator* Auguste fit reconstruire en -26 av. J.-C.. Cependant, on note également un sentiment nostalgique à l'égard de la colline du Capitole dont la redoutable sainteté "pénétrait de terreur les gens de ces campagnes ; cette forêt, cette roche les faisaient trembler."³⁹¹ La sacro-sainteté du Latium est renforcée par la référence au Janicule et à Saturnia – villes antiques bâties de la main des dieux – : "ces deux places aux murailles renversées, tu les vois ; ce sont vestiges et monuments des hommes d'autrefois ; l'auguste Janus a bâti ce lieu fort, Saturne a bâti

³⁸⁷ Thomas Stearns Eliot, *On Poetry and Poets*, cité dans Lawrence Lipking, *The Life of the Poet: Beginning and Ending Poetic Careers*, op. cit., p. 76.

³⁸⁸ Virgile, *Énéide*, op. cit., p. 254.

³⁸⁹ *Idem*.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 255.

³⁹¹ *Idem*.

l'autre : ici Janiculum, là Saturnia, comme ils s'étaient appelés jadis.³⁹² Ainsi, on peut postuler que la divinisation de l'héritage légué par les ancêtres du peuple romain où la nature règne désormais en maître – comme le montrent les broussailles sauvages qui envahissent le Capitole – indique un idéal arcadien. Aussi Charles Martindale voit-il dans ce passage une théorie cyclique de croissance et de décadence :

A reading which foregrounds the aspect of time produces a narrative either of progress or decline. An optimistic version would give us the rise of Rome from primitive settlement to mistress of the world with an empire without end. A pessimistic version would give us a reverted trajectory, as pastoral idyll gives way to imported luxury and modern vulgar display³⁹³.

Or, cette dualité est inhérente à la poésie anglaise. Nous allons le montrer en partant des définitions formulées par W. H. Auden :

The psychological difference between the Arcadian dreamer and the Utopian dreamer is that the backward-looking Arcadian knows that his expulsion from Eden is an irrevocable fact and that his dream, therefore, is a wish-dream which cannot become real; in consequence, the actions which led to his expulsion are of no concern to his dream. The forward-looking Utopian, on the other hand, necessarily believes that his New Jerusalem is a dream which ought to be realized so that the actions by which it could be realized are a necessary element in his dream; it must include images, that is to say, not only of New Jerusalem itself but also images of the Day of Judgment.³⁹⁴

Si la poésie lyrique incarne l'idéal arcadien du poète, l'épopée est, quant à elle, vectrice d'un idéal utopique, à tel point que la vision prophétique du millénaire est un leitmotiv de la poésie anglaise, et ce quel que soit le mouvement littéraire. Par exemple, cet archétype utopique, qui considère l'apocalypse millénaire comme la condition *sine qui non* de l'édification de la Jérusalem céleste, résonne particulièrement à travers la voix prophétique de Dieu dans le troisième livre de *Paradise Lost* :

The world shall burn, and from her ashes spring
New heav'n and earth, wherein the just shall dwell,
And after all their tribulations long

³⁹² *Idem*.

³⁹³ Charles Martindale, "Introduction : 'the Classic of all Europe'", *op. cit.*, p. 5.

³⁹⁴ Wystan Hugh Auden, "Dingley Dell and the Fleet", in *The Dyer's Hand and Other Essays*, London, Faber, 1963, p. 410.

See golden days, fruitful of golden deeds,
With joy and love triumphing, and fair truth.³⁹⁵

La répétition de l'adjectif "golden" et l'allitération en /d/ participent à l'euphonie du quatrième vers, ce qui contraste, au niveau prosodique, avec le rythme irrégulier – le vers commence par un spondée, suivi d'un iambe et d'un trochée. En outre, il est important de noter que ce passage est en opposition radicale avec l'invocation à la muse au début de l'épopée qui définit le propos de *Paradise Lost* comme la transgression de l'interdit divin et ses conséquences funestes pour l'humanité tout entière :

Of man's first disobedience, and the fruit
Of that forbidden tree, whose mortal taste
Brought death into the world, and all our woe,
(...)
Sing Heav'nly Muse³⁹⁶.

De la dichotomie entre les deux passages résulte donc une possible interprétation du péché mortel – commis par une Ève incapable de résister à la tentation de goûter au fruit défendu – comme une *felix culpa*, une faute heureuse³⁹⁷, dans la mesure où elle offre à l'humanité la possibilité de rédemption et d'élévation avec la venue du Christ sur terre. Ainsi, à travers la prosopopée de l'Être suprême, Milton présente une vision utopique de la renaissance d'un monde plus juste et éclairé que jadis. Tel est le constat que font David Aers et Rob Hodge dans leur article "Rational Burning": Milton on Sex and Marriage" en impliquant la coexistence de deux formes d'utopie dans l'œuvre épique du poète anglais :

Milton seems to confront contemporary life with two versions of Utopia. One is the repository of his most important revolutionary ideals, an imagined condition in which all contradictions will be magically resolved, New Jerusalem. This acted as a critique not only of the 'fallen "state" but of Eden, the lesser Utopia, both politically and sexually.³⁹⁸

³⁹⁵ John Milton, *Paradise Lost*, *op. cit.*, p. 61.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 3.

³⁹⁷ Saint Augustin émet cette hypothèse dans *The Enchiridion* : "For He judged it better to bring good out of evil, than not to permit any evil to exist." Voir Saint Augustine, *The Enchiridion: on Faith, Hope, and Love*, translated by Henry Paolucci, Washington, Gateway Edition, 1992, p. 33.

³⁹⁸ David Aers and Bob Hodge, "Rational Burning": Milton on Sex and Marriage", in *New Casebooks Paradise Lost*, ed. William Zunder, New York, St. Martin's Press, 1999, pp. 83-4.

S'il serait peut-être plus juste de distinguer la visée utopique de l'édification de la Jérusalem céleste d'avec l'idéal arcadien incarné par le jardin d'Éden, il n'en demeure pas moins que la vision utopique supplante indéniablement ce dernier, qui disparaît irrémédiablement à la fin de l'épopée :

They looking back, all th'eastern side beheld
Of Paradise, so late their happy seat,
(...)
The world was all before them, where to choose
Their place of rest, and Providence their guide:
They hand in hand with wand'rings steps and slow,
Through Eden took their solitary way.³⁹⁹

Ce monde, vers lequel Adam et Ève – alors expulsés du jardin d'Éden – se dirigent, offre la possibilité pour l'humanité de mener une existence plus épanouie, sublimée par la méditation d'un paradis, non plus physique, mais spirituel : le paradis intérieur que l'archange Michel exhorte Adam de posséder à la fin de l'épopée.

On trouve dans le poème épique de Cowper, *The Task*, une ambiguïté similaire. En effet, le quatrième livre met l'accent sur la perversion de la cité qui change de manière drastique les mœurs des paysans :

The town has ting'd the country; and the stain
Appears a spot upon a vestal's robe,
The worse for what it soils. The fashion runs
Down into scenes still rural; but, alas,
Scenes rarely grac'd with rural manners now!⁴⁰⁰

La *persona* poétique déplore la perte de l'arcadie pastorale où les habitants pouvaient encore se faire confiance mutuellement car le vice était absent de l'esprit humain : "Time was when in the pastoral retreat / Th' unguarded door was safe; men did not watch / T' invade another's right or guard their own."⁴⁰¹ Cette innocence arcadienne est désormais révolue en raison de l'attrait grandissant pour le luxe, qui est décrit comme une maladie contagieuse semant le chaos dans la société. La corruption de la ville culmine avec une vision presque apocalyptique du monde lorsque, progressivement, chaque habitant est inéluctablement touché par cette épidémie :

³⁹⁹ John Milton, *Paradise Lost*, *op. cit.*, pp. 287-8.

⁴⁰⁰ William Cowper, *The Task*, *op. cit.*, p. 245.

⁴⁰¹ *Idem.*

Increase of pow'r begets increase of wealth;
Wealth luxury, and luxury excess;
Excess the scrofulous and itchy plague,
That seizes first the opulent, descends
To the next rank contagious, and in time
Taints downward all the graduate scale
Of order, from the chariot to the plough.⁴⁰²

Cette image poétique d'un poison qui se répand dans les veines des habitants et corrompt la nation tout entière – le chariot étant la métonymie de l'armée et la charrue celle de l'agriculture –, fait écho à la prophétie de la chute de l'Empire britannique à la fin du premier livre :

There is a public mischief in your mirth;
It plagues your country. Folly such as yours,
Grac'd with a sword, and worthier of a fan,
Has made, what enemies could ne'er have done,
Our arch of empire steadfast but for you,
A mutilated structure, soon to fall.⁴⁰³

La métaphore de l'empire comme un monument en ruine véhicule l'idée que la cité est une menace faisant naître le vice chez l'homme. Un espoir de salut subsiste toutefois dans la nature, comme le montre l'apostrophe à la vie rurale à la fin du quatrième livre :

Hail, therefore, patroness of health and ease,
And contemplation, heart-consoling joys,
And harmless pleasures, in the throng'd abode
Of multitudes unknown, hail, rural life!⁴⁰⁴

Cet éloge de la vie rustique, évocateur de l'invocation à la lumière au début du troisième livre du *Paradis perdu* de Milton⁴⁰⁵, met l'emphase sur la volonté de la *persona* poétique de se retirer du monde urbain et de renouer avec, un idéal, de prime abord, arcadien. Néanmoins, la *persona* poétique n'exclut pas la cité, et laisse entrevoir, vers la fin du poème, la vision utopique que de cette société pervertie, corrompue et au bord de la ruine, s'élèvera la Jérusalem céleste :

⁴⁰² *Ibid.*, pp. 245-6.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 183.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 251.

⁴⁰⁵ John Milton, *Paradise Lost*, *op. cit.*, "Hail holy Light, offspring of Heav'n first-born, / Or of th'Eternal co-eternal beam / May I express thee unblamed?" (p. 53).

Bright as a sun the sacred city shines;
All kingdoms and all princes of the earth
Flock to the light; the glory of all lands
Flows into her; unbounded is her joy,
And endless her increase.⁴⁰⁶

Cette prophétie présente une cité idyllique personnifiée, rayonnante de mille feux et dont la force gravitationnelle est assimilée à celle du soleil, comme le dénote l'emploi des prépositions "to" et "into" et le recours à l'enjambement, qui indiquent un mouvement d'attraction vers ce centre. Par ailleurs, la magnificence de cette cité est accentuée par le sentiment de liberté qui découle du champ lexical de l'infini avec des termes tels que "unbounded", "endless", "increase", ainsi que la répétition de l'adverbe "all".

La vision millénariste est également fondamentale chez les Romantiques anglais. Comme l'écrit John Richard Watson dans *English Poetry of the Romantic Period, 1789-1830* :

Blake and Shelley were also considerably affected by this tradition: in all of them there is a reaching towards the ideal world, and an interpretation of the actual world as an inferior copy. The contrast between the ideal and the actual is found in much Romantic poetry: it is part of the fascination which the poets have with the world of dream and vision, and it is part, too, of the idealism which leads to revolution.⁴⁰⁷

D'après Anthony David Nuttall, le poème liminaire de *Milton* est paradigmatique de la concomitance presque antinomique des idéaux arcadiens et utopiques dans l'œuvre de Blake :

Blake's poem combines the two with dream-like intensity, the green England trodden by the feet of Christ when he came with Joseph of Arimathea, as the old story runs, and the holy city we shall build together when tyranny and oppression are obliterated from this happy land.⁴⁰⁸

La première strophe relocalise la venue du Christ sur terre en Angleterre et sacralise les temps primitifs en évoquant une Arcadie, une idylle perdue que la *persona* poétique recherche inlassablement :

And did those feet in ancient time
Walk upon England's mountains green?

⁴⁰⁶ William Cowper, *The Task*, *op. cit.*, p. 298.

⁴⁰⁷ John Richard Watson, *English Poetry of the Romantic Period, 1789-1830*, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁰⁸ Anthony David Nuttall, *The Alternative Trinity, Gnostic Heresy in Marlowe, Milton, and Blake*, New York, Oxford University Press Inc., 1998, p. 226.

And was the holy Lamb of God
On England's pleasant pastures seen?⁴⁰⁹

À l'inverse, la dernière strophe vaticine l'édification de la Jérusalem céleste en Angleterre :

I will not cease from Mental Fight,
Nor shall my Sword sleep in my hand
Till we have built Jerusalem
In England's green & pleasant Land.⁴¹⁰

Cette vision utopique reflète l'optimisme de Blake de voir l'avènement du millénium mettre un terme au sentiment d'effroi croissant qui paralyse l'Europe à l'aube du XIX^e siècle. Tel est le constat que fait Northrop Frye dans *Fearful Symmetry* : "The twilight of the Deism of Blake's time, in which the shadows of war and tyranny are growing longer and longer, is also the time in which the imagination feels that a world-wide peaceful society, the millennium of the Apocalypse, is almost realizable"⁴¹¹. L'emploi de l'impératif dans la troisième strophe, et les armes mentionnées, qui font explicitement référence à la guerre manichéenne du *Paradis perdu*, illustrent la volonté du poète de dénoncer la société et d'exhorter le peuple anglais à l'union à une époque tumultueuse de son histoire dominée par la peur de l'ombre d'une révolution :

Bring me my Bow of burning gold:
Bring me my Arrow of desire:
Bring me my Spear: O clouds unfold!
Bring me my Chariot of fire.⁴¹²

Cette hypothèse est corroborée par l'expression "dark Satanic Mills"⁴¹³ dans la strophe précédente, allégorie de la révolution industrielle que Blake considère comme la catalyse de la corruption de la société. De plus, l'anaphore "bring", qui marque une rupture dans la versification – le trochée au début de chaque vers contraste avec le reste du poème majoritairement composé en iambes –, souligne la volonté inaliénable du poète de fonder la Jérusalem céleste au cœur de la nature anglaise en lien avec le *Zeitgeist* de l'époque : "The sense of being present at some apocalyptic event of history was common at this

⁴⁰⁹ William Blake, "Preface to *Milton*", *op. cit.*, p. 480.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 481.

⁴¹¹ Northrop Frye, *Fearful Symmetry*, *op. cit.*, pp. 263-4.

⁴¹² William Blake, "Preface to *Milton*", *op. cit.*, p. 481.

⁴¹³ *Idem.*

time: hopes were high that mankind was about to see the end of the old world and the beginning of a new and better one.”⁴¹⁴ On retrouve un phénomène similaire dans le *Prélude* de Wordsworth, puisque malgré la décadence du monde qui atteint son paroxysme à travers la réflexion pessimiste sur la Révolution française dans le dixième livre – les atrocités commises durant la Terreur symbolisent la décadence de l’humanité selon la *persona* poétique⁴¹⁵ –, le poète romantique conserve l’espoir de voir l’humanité s’élever vers un état de grâce, comme le montre l’invocation à l’utopie à la fin de ce même livre : “‘Come now ye golden times’, / Said I, forth-breathing on those open sands / A hymn of triumph”.⁴¹⁶ En fait, le *Prélude* de Wordsworth est marqué par l’alternance systématique entre images du jugement dernier et utopie, comme l’illustre la réflexion menée par la *persona* poétique au cinquième livre du *Prélude* :

A thought is with me sometimes, and I say, –
Should the whole frame of earth by inward throes
Be wrenched, or fire come down from far to scorch
Her pleasant habitations, and dry up
Old Ocean, in his bed left singed and bare,
Yet would the living Presence still subsist
Victorious, and composure would ensue,
And kindlings like the morning – presage sure
Of day returning and of life revived.⁴¹⁷

Aussi n’est-il pas surprenant que la dernière strophe du poème réitère la vision utopique du millénaire :

Rich in true happiness if allowed to be
Faithful alike in forwarding a day
Of firmer trust, joint labourers in the work
(Should Providence such grace to us vouchsafe)
Of their deliverance, surely yet to come.⁴¹⁸

La dimension prophétique de cet extrait est accentuée par la rime interne entre “Providence” et “deliverance” qui marque une insistance au niveau de la prosodie, et par

⁴¹⁴ John Richard Watson, *English Poetry of the Romantic Period, 1789-1830*, *op. cit.*, p. 29.

⁴¹⁵ William Wordsworth, *The Prelude*, *op. cit.*, “It was a lamentable time for man, / Whether a hope had e’er been his or not; / A woeful time for them whose hopes did still / Outlast the shock; most woeful for those few – / They had the deepest feeling of the grief – / Who still were flattered, and had trust in man.” (p. 378).

⁴¹⁶ William Wordsworth, *The Prelude*, *op. cit.*, p. 388.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 155.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 483.

l'emploi de l'adverbe "surely", dont la valeur épistémique indique un certain degré de conviction quant à l'avènement prochain du millénium.

Ainsi, l'idéal utopique des poètes anglais diverge de l'Arcadie, puisque la vision millénariste inhérente à celle-ci intègre la cité, ce qui souligne la dimension moralisatrice de leurs œuvres. Par exemple, le dixième livre du *Prélude* de Wordsworth présente une harmonie millénariste ancrée dans le monde réel :

Were called upon to exercise their skill
Not in Utopia – subterraneous fields,
Or some secreted island, heaven knows where –
But in the very world which is the world
Of all of us, the place in which, in the end,
We find our happiness, or not at all.⁴¹⁹

La répétition du terme "world", ainsi que le rejet de l'expression "of all of us", mettent l'emphase sur l'unité des individus dans la réalisation de l'utopie. De plus, on retrouve au sein des deux derniers vers la vision manichéenne propre à l'utopie qui est inextricablement liée à l'apocalypse. Cette profonde dichotomie est renforcée, au niveau prosodique, par les multiples césures métriques. Nous allons maintenant montrer que la recreation du monde est rendue possible grâce à la figure du barde, qui, dotée de la voix prophétique du *vates* classique, sert de catalyse à l'*anaktisis*, véhiculant ainsi un aspect moralisateur pour le lecteur.

⁴¹⁹ William Wordsworth, *The Prelude*, p. 398.

3. La voix vatique du barde : divinisation du sujet et épopée du lecteur

Selon Bakhtine, l'épopée se situe dans un passé absolu, totalement déconnecté du présent : "It [the epic past] is both monochronic and valorized (hierarchical); it lacks any relativity, that is, any gradual, purely temporal progressions that might connect it with the present. It is walled off absolutely from all subsequent times, and above all from those times in which the singer and his listeners are located."⁴²⁰ Cependant, il ne faut pas omettre que le passé national mythifié par l'épopée est vecteur de signification à l'époque du poète. Par exemple, le voyage initiatique entrepris par Énée qui guide son peuple vers le Latium dans l'épopée de Virgile résonne avec les hauts faits de l'empereur Auguste car, souligne Jacques Perret, "les héros du passé n'apparaissent plus les pères ou les prédécesseurs, inévitablement bien effacés, de ceux du présent, mais éventuellement leur préfiguration pleine de vie et d'efficacité."⁴²¹ Cette hypothèse est renforcée par l'*ekphrasis* du bouclier d'Énée qui, à l'inverse de celle du bouclier d'Achille au dix-huitième chant de l'*Illiade*, laisse de côté les évocations cosmologiques pour se focaliser sur l'histoire romaine, en corrélation avec la procession des descendants d'Énée au sixième livre de l'*Énéide*. De plus, le propos de Virgile est de restaurer les valeurs ancestrales du *mos majorum*, conformément au plan politique de l'*Imperator*, ce qui fait de l'*Énéide* une *praxis* sociale adressée aux citoyens romains. Bakhtine insiste fortement sur l'idée d'une profonde dichotomie entre le passé mythique et l'époque contemporaine :

Thanks to this epic distance, which excludes any possibility of activity and change, the epic world achieves a radical degree of completedness not only in its content but in its meaning and its values as well. The epic world is constructed in the zone of an absolute distanced image, beyond the sphere of possible contact with the developing, incomplete and therefore re-thinking and re-evaluating present.⁴²²

⁴²⁰ Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, translated by Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 2000, pp. 15-6.

⁴²¹ Jacques Perret, "Préface", *op. cit.*, p. 32.

⁴²² Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, *op. cit.*, p. 17.

Or, dans son *Anthropologie structurale*, Claude Lévi-Strauss attribue au temps mythique une “double nature, à la fois réversible et irréversible, synchronique et diachronique”⁴²³ :

Un mythe se rapporte toujours à des événements passés : ‘avant la création du monde,’ ou ‘pendant les premiers âges,’ en tout cas, ‘il y a longtemps.’ Mais la valeur intrinsèque attribuée au mythe provient de ce que ces événements, censés se dérouler à un moment du temps, forment aussi une structure permanente. Celle-ci se rapporte simultanément au passé, au présent et au futur.⁴²⁴

En réalité, l'épopée reprend et sacralise l'histoire nationale car sa structure circulaire qui démarre par un voyage initiatique entrepris par le héros épique et s'achève par le *nostos* – le retour du héros dans sa patrie d'origine – sert de représentation mimétique de l'évolution de la nation. Cependant, le mythe est réactualisé puisque, comme le rappelle Jacques Perret, “le lecteur est invité à entrer dans les perspectives ouvertes par le poète (...) C'est ainsi qu'il faut lire l'*Énéide* : pour les Romains en visée directe, mais pour nous aussi un peu, elle contient un appel – labour, piété, espoir – et reste un poème ouvert.”⁴²⁵ Ainsi, comme l'écrit Frank Kermode : “the books we call classics possess intrinsic qualities that endure, but possess also an openness to accommodation which keeps them alive under endlessly varying dispositions.”⁴²⁶ Cette capacité d'accommodation propre aux classiques leur permet de transcender l'histoire, le sujet du livre est réactualisé et la lecture devient simultanément celle des événements passés, fictifs ou non, et anhistorique au sens où les repères spatio-temporels sont de plus en plus opaques pour le lecteur qui adopte un regard contemporain vis-à-vis du sujet épique. Cette ambiguïté, soulignée par l'affirmation de Barthes selon laquelle “le mythe est constitué par la déperdition de la qualité historique des choses : les choses perdent en lui le souvenir de leur fabrication”⁴²⁷, est fondamentale pour le genre épique, dans la mesure où maints poèmes s'adressent directement à la postérité. Par exemple, les *Métamorphoses* s'achèvent sur la *sphragis* d'Ovide :

Voilà. Mon œuvre est fait. Jupiter en courroux
Ni le fer ni le feu ni le temps n'y mordront.
Qu'au jour de mon trépas, maître de mon seul corps,

⁴²³ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, op. cit., p. 242.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 239.

⁴²⁵ Jacques Perret, “Préface”, op. cit., p. 38.

⁴²⁶ Frank Kermode, *The Classic*, London, Faber & Faber, 1975, p. 44.

⁴²⁷ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, 1970, p. 216.

Il achève le cours incertain de ma vie,
Moi, ma meilleure part survolera les astres,
Immortelle, et mon nom, rien ne l'effacera.
Sur le monde dompté partout où Rome règne
On me lira de siècle en siècle, et s'il est vrai
Qu'un poète peut voir l'avenir, je vivrai.⁴²⁸

Cet extrait est pertinent dans le cadre de notre étude dans la mesure où, à l'instar de Virgile, Ovide s'est d'abord adonné aux genres lyriques et didactiques avant de composer son *magnum opus*. Cette déclamation *in persona propria* suggère que les *Métamorphoses* sont vouées à la postérité ; le poète meurt, mais son œuvre demeure immortelle, inscrite *ad vitam æternam* au panthéon littéraire. Tel est le constat que fait Lawrence Lipking lorsqu'il affirme, dans son ouvrage *The Life of the Poet: Beginning and Ending Poetic Careers*, que la carrière de chaque poète est marquée par une progression vers un *magnum opus* qui ne peut être surpassé, un "harmonium" dont l'œuvre de Virgile est le paradigme :

The triumph of Virgil's career, finally, was that he made a work much larger than its parts, a harmonium much greater than himself. The poem would live when Rome had died. For all its limits, it seems to define what an epic can do, what a poet can do. It holds its place. It seems to be made of stone.⁴²⁹

Si la vaticination du millénaire n'est pas en soi une condition *sine qua non* de la grandeur d'un poème épique, il est tout de même surprenant de voir que maintes épopées anglaises s'adressent, directement – comme *The Prelude* – ou indirectement – comme *Paradise Lost* –, à un lecteur indéterminé et atemporel. Comme le remarque John Sitter : "it is striking how many major and minor eighteenth-century poems do at least partly attempt to speak beyond the immediate audience to an indeterminate future readership."⁴³⁰ Ceci résonne particulièrement dans l'œuvre de Pope dont la majorité des poèmes s'achèvent sur une vision prophétique : "In fact, a closing prediction or petition concerning the future of the subject at hand is Pope's most characteristic way of concluding a poem, from the start of his career to the end."⁴³¹ Par exemple, à l'inverse de *Windsor Forest* qui vaticine l'avènement du règne de la prosopopée de la paix, *The Dunciad* se termine par la

⁴²⁸ Ovide, *Les Métamorphoses*, *op. cit.*, pp. 753-5.

⁴²⁹ Lawrence Lipking, *The Life of the Poet: Beginning and Ending Poetic Careers*, *op. cit.*, p. 92.

⁴³⁰ John Sitter, "Introduction: the Future of Eighteenth-Century Poetry", *op. cit.*, p. 3.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 5.

prophétie du retour imminent des forces allégoriques du chaos et de la nuit. Harold Bloom, réactualisant ce dénouement apocalyptique à la situation socio-politique du monde contemporain, donne une toute nouvelle dimension au poème de Pope : “Every reader shudders (or should) as Pope ends with a prophecy we continue to fulfill daily, even as we approach the domestication of a universal cultural disaster.”⁴³² Aussi, la vision prophétique inhérente à la plupart des épopées anglaises se prête-t-elle particulièrement bien à une réactualisation du mythe, à travers le regard contemporain du lecteur.

De manière similaire, les poètes romantiques Blake et Wordsworth considèrent leurs épopées respectives comme un souvenir véhiculant une inspiration latente pour guider les générations suivantes. Tel est ce qu'affirme Blake en faisant l'éloge de son œuvre visionnaire dans une lettre adressée à Thomas Butts :

A Memento in time to come, & to speak to future generations by a Sublime Allegory, which is now perfectly completed into a Grand Poem. I may praise it, since I dare not pretend to be any other than the Secretary; the Authors are in Eternity. I consider it as the Grandest Poem that this World Contains. Allegory address'd to the Intellectual powers, while it is altogether hidden from the Corporeal Understanding, is My Definition of the Most Sublime Poetry⁴³³.

Dans sa Préface de *The Excursion*, Wordsworth déclare solennellement son ambition de forger une oeuvre épique capable de transcender l'histoire :

Several years ago, when the Author retired to his native Mountains, with the hope of being enabled to construct a literary Work that might live, it was a reasonable thing that he should take a review of his own Mind, and examine how far Nature and Education had qualified him for such an employment.⁴³⁴

La dimension prophétique du *Prélude* atteint son apogée dans l'ultime strophe qui s'adresse à la postérité :

Prophets of Nature, we to them will speak
A lasting inspiration, sanctified
By reason and by truth; what we have loved
Others will love, and we may teach them how:

⁴³² Harold Bloom, *The Best Poems of the English Language*, New York, Harper Collins Publishers, 2007, p. 260.

⁴³³ William Blake, “Letter to Thomas Butts, 6th July 1803”, in *Blake Complete Writings, op. cit.*, p. 825.

⁴³⁴ William Wordsworth, “Preface to *The Excursion*”, in *The Prelude, op. cit.*, p. 535.

Instruct them how the mind of man becomes
A thousand times more beautiful than the earth⁴³⁵.

La redondance des expressions “teach them how” et “instruct them how” accentue la dimension didactique de l'épopée qui est destinée à instruire le lecteur par le biais d'un voyage initiatique que ce dernier entreprend parallèlement à celui de la *persona* poétique.

Nous postulons dès lors que le propos de l'épopée n'est pas tant la *paideia* d'un héros que celle du lecteur. C'est ce qu'entend Ronsard lorsqu'il écrit dans *Les amours* : “Je veux lire en trois jours l'*Illiade* d'Homère, / Et pour ce, Corydon, ferme bien l'huis sur moi.”⁴³⁶ Jacques Perret explique pourquoi au cours des siècles les philosophes se sont intéressés tout particulièrement aux premiers livres de *l'Énéide* :

C'est qu'on y voit un homme se conquérir, trouver sa forme au travers des catastrophes historiques, des déceptions, erreurs et malentendus, fortifié d'étape en étape par l'assistance des dieux, un jour par de plus grandes révélations reçues dans l'au-delà. Voilà qui est un peu, une fois écartés les voiles de la fiction romanesque et opérées les transpositions nécessaires, le sort de tous.⁴³⁷

La descente d'Énée aux Enfers constitue le point culminant de sa *paideia*. En effet, le héros troyen demande à la Sibylle de le guider vers les recoins les plus sombres de l'Enfer dans le but de s'entretenir avec son père Anchise, et de se libérer, par là même, des doutes qui l'envahissent et l'inhibent depuis sa fuite de Troie :

De ces travaux, ô vierge, aucun ne paraît à mes yeux sous un aspect étrange ou imprévu; j'ai tout anticipé et *dans mon âme, intérieurement*, j'ai tout mené jusqu'à son terme. Je demande une seule grâce : on dit que la porte du roi des Enfers est ici et le sombre marais où reflue l'Achéron ; qu'il me soit donné d'approcher mon père bien-aimé, de voir son visage ; enseigne moi le chemin, ouvre moi les portes sacrées.⁴³⁸ (*italiques miennes*)

Les expressions “dans mon âme” et “intérieurement” mettent en lumière la dimension spirituelle du voyage entrepris par le héros au sein des Enfers, ce qui est corroboré par le fait que la catabase du héros épique semble se dérouler hors de l'espace-temps du récit épique. Le temps est suspendu et le voyage des Troyens momentanément interrompu, pendant qu'Énée, suivi de son guide, entame sa traversée du monde des

⁴³⁵ William Wordsworth, *The Prelude*, *op. cit.*, p. 482.

⁴³⁶ Pierre de Ronsard, “Je veux lire en trois jours l'*Illiade* d'Homère,” dans *Les amours*, Paris, Classiques Garnier, 1998, pp. 210-1.

⁴³⁷ Jacques Perret, “Préface”, *op. cit.*, p. 23.

⁴³⁸ Virgile *Énéide*, *op. cit.*, p. 189.

morts : un voyage initiatique qui se déroule selon un mouvement vertical, par opposition au périple horizontal des Troyens – la longue traversée des mers depuis le port d'Antandros jusqu'aux rives de l'Italie antique. La *paideia* du héros troyen est symbolisée par un voyage des ténèbres vers la lumière. Franchissant le seuil des Enfers, Énée s'enfonce dans les ténèbres : "Ils allaient obscurs sous la nuit solitaire parmi l'ombre, à travers les palais vides de Dis et son royaume d'apparences ; ainsi par une lune incertaine, sous une clarté douteuse, on chemine dans les bois quand Jupiter a enfoui le ciel dans l'ombre et que la nuit noire a décoloré les choses."⁴³⁹ Le champ lexical de l'obscurité, qui prédomine dans cet extrait avec des termes tels que "obscur", "nuit", "ombre" ou encore "décoloré", ainsi que le pléonasme hyperbolique "nuit noire" renforcent l'absence de lumière au cœur des Enfers. Même lorsqu'une source lumineuse est mentionnée, elle est qualifiée d'un adjectif péjoratif : la clarté est "douteuse" et la lune "incertaine". De plus, cette profonde obscurité dans laquelle Énée et la Sibylle s'engouffrent met en exergue la dimension immatérielle de l'Enfer, par opposition avec la description vive et colorée des Champs Élysées irradiés par la lumière du soleil : "Ils parvinrent enfin aux espaces riants, aux aimables prairies des bois fortunés, les demeures bienheureuses. Là un éther plus large illumine les plaines et les revêt de pourpre ; ils ont leur soleil et leurs astres."⁴⁴⁰ Ce contraste radical symbolise le passage initiatique du héros, non seulement de l'ombre à la lumière, mais également du passé à l'avenir. En effet, dans les Champs des Pleurs, le héros troyen reconte la Phénicienne Didon et, lui adressant quelques dernières paroles, se lamente sur le funeste sort de son amante :

Malheureuse Didon, c'était vrai, je le vois, ce qu'on m'avait conté, que tu avais renversé ton flambeau, scellé ton destin par le fer. La cause de ta mort, hélas ! fut-ce moi ? J'en jure par les étoiles, par les dieux d'en haut et s'il est quelque foi au profond de la terre, j'ai quitté ton rivage, ô reine, malgré moi.⁴⁴¹

Ces paroles remplies de pathos restent néanmoins sans réponse et Didon "s'enfuit dans le bois plein d'ombre où l'époux de jadis, Sychée, s'accorde à cette peine et y égale son amour."⁴⁴² Ces retrouvailles abrégées témoignent de l'échec de la passion amoureuse qui

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 194.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 205.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 200.

⁴⁴² *Idem.*

détourne le héros du chemin fixé par les dieux. À partir de ce moment charnière, Énée embrasse sa destinée et poursuit sa route vers les Champs Élysées. L'arrivée dans ce lieu édénique où Anchise révèle à Énée ses futurs destins marque l'aboutissement de l'initiation du héros troyen qui, enfin libéré de son lourd passé⁴⁴³, prend pleinement conscience du caractère divin de sa quête. La catabase est donc l'étape essentielle de l'initiation d'Énée qui passe, physiquement, des ténèbres à la lumière, et spirituellement, du doute à la clarté prophétique du bien-fondé de sa mission divine.

De manière générale, le héros épique représente un idéal humain ; la conscience individuelle dont il est doté s'efface progressivement pour laisser sa place à l'expression de la nation. Ainsi, comme l'explique Vico dans sa *Science nouvelle*, “les caractères des héros qu'il [Homère] a peints ne se rapportent pas à des êtres individuels, mais sont plutôt des symboles populaires de chaque caractère moral.”⁴⁴⁴ En somme, le point focal de l'épopée n'est pas tant le voyage initiatique d'un héros intrépide, qui aboutit à l'avènement d'une nation, que la construction morale de celui-ci afin de transmettre des valeurs au lecteur. Nous allons maintenant montrer que cette hypothèse se vérifie chez les poètes anglais.

Ainsi, *The Task* s'achève sur une harmonie millénariste destinée à encourager le lecteur à vivre selon certains idéaux moraux :

He is the happy man, whose life e'en now
Shows somewhat of that happier life to come:
Who, doom'd to an obscure but tranquil state,
Is pleas'd with it, and, were he free to choose,
Would make his fate his choice; whom peace, the fruit
Of virtue, and whom virtue, fruit of faith,
Prepare for happiness⁴⁴⁵.

Tout d'abord, le polyptote formé sur l'adjectif “happy” fait écho, non seulement à l'expression latine “*Beatus ille*”⁴⁴⁶ sur laquelle s'ouvre la deuxième épode d'Horace, mais

⁴⁴³ La fuite d'Énée portant son père sur ses épaules, à la fin du livre II, symbolise le fardeau du passé que le héros troyen doit porter : les vestiges de la ville de Troie, mais aussi l'espoir de tout un peuple de reconstruire un jour la glorieuse cité.

⁴⁴⁴ Giambattista Vico, *Principes de philosophie de l'histoire*, op. cit., p. 202.

⁴⁴⁵ William Cowper, *The Task*, op. cit., p. 301.

⁴⁴⁶ Horace, *Épodes*, dans *Odes et épodes*, traduit par F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 2001, “Heureux celui-là qui, loin des affaires, comme la race des mortels aux anciens âges, travaille les champs de ses pères avec des bœufs à lui, libre de toute usure” (p. 205).

aussi au dernier livre de *Paradise Lost*.⁴⁴⁷ De plus, le renouveau de l'âge d'or est en lien avec la méditation néo-platonicienne du paradis spirituel que l'homme possède en son sein : "His warfare is within. There unfatigued / His fervent spirit labours. There he fights, / And there obtains fresh triumph o'er himself"⁴⁴⁸. En somme, Cowper arrive à la même conclusion que son prédécesseur Milton : l'idéal utopique ne peut être atteint qu'à la condition que l'homme s'élève vers une forme de vertu suprême. En fait, pour justifier les voies de Dieu, Milton reprend la théodicée augustinienne du libre arbitre : "he had of me / All he could have ; I made him just and right, / Sufficient to have stood, though free to fall."⁴⁴⁹ L'être suprême, ayant créé l'homme à son image et libre de faire ses propres choix, ne peut, *de facto*, pas être tenu pour responsable de la chute de sa création. Cependant, si Milton jette l'opprobre sur Adam et Ève pour avoir bravé l'interdit divin en croquant le fruit défendu, il laisse entrevoir une possibilité de rédemption, dans la mesure où la perte de jardin d'Éden n'est pas une fin en soi et ne requiert pas le *liebestod*⁴⁵⁰ avant la lettre qu'Ève propose à Adam afin de mettre un terme à l'ignominie dont ils sont tous deux couverts : "Let us seek death, or he not found, supply / With our own hands his office on ourselves"⁴⁵¹. En fait, le conseil prodigué par l'archange Michel fait état de l'existence d'un paradis intérieur dont l'accès est réservé à ceux respectant certaines valeurs fondamentales :

Only add

Deeds to thy knowledge answerable, add faith,
Add virtue, patience, temperance, add love,
By name to come called charity, the soul
Of all the rest.⁴⁵²

L'énumération de telles qualités fait de ce paradis intérieur un concept purement spirituel. À cet égard, le paradis et l'enfer peuvent être interprétés comme des allégories métaphysiques, des états d'esprit dioscuriques comme le laisse entendre la formule lapidaire de Satan : "The mind in its own place, and in itself / Can make a Heav'n of

⁴⁴⁷ Milton, *Paradise Lost*, *op. cit.*, "then wilt thou not be loath / To leave this Paradise, but shalt possess / A paradise within thee, happier far." (p. 286)

⁴⁴⁸ William Cowper, *The Task*, *op. cit.*, p. 302.

⁴⁴⁹ Milton, *Paradise Lost*, *op. cit.*, p. 55.

⁴⁵⁰ Terme inventé par Wagner pour désigner un pacte de suicide de deux amants.

⁴⁵¹ Milton, *Paradise Lost*, *op. cit.*, p. 243.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 286.

Hell, a Hell of Heav'n."⁴⁵³ La construction chiasmatisée de cette célèbre locution – prononcée par l'archange déchu suite à l'apostrophe cacophonique au monde infernal⁴⁵⁴ – met en exergue la capacité de l'esprit de transcender la condition humaine, faisant du monde un paradis pour ceux qui vivent selon les principes de la vertu, ou, à l'inverse, un enfer pour ceux qui les rejettent. Une telle interprétation met en évidence la dimension moralisatrice de *Paradise Lost* par laquelle le poète promeut sa vision idyllique du monde : "Milton thinks of himself continually as an inspired prophet sent by God to present his vision to the English people"⁴⁵⁵.

Blake, quant à lui, rejette la théologie déiste qui affirme que la communion entre l'homme et le divin passe par des intermédiaires tels que la religion. En fait, pour le poète romantique, la faculté qui unit le mortel à Dieu est l'imagination : "He who sees the Infinite in all things, sees God. He who sees the Ratio only, sees himself only."⁴⁵⁶ D'où la critique acerbe des déistes à la fin du deuxième chapitre de *Jerusalem* :

You, O Deists, profess yourselves the Enemies of Christianity, and you are so: you are also the Enemies of the Human Race & of Universal Nature. Man is born a Spectre or Satan & is altogether an Evil, & requires a New Selfhood continually, & must continually be changed into his direct Contrary.⁴⁵⁷

Pour Blake, l'homme ne peut trouver son salut que par l'intermédiaire d'un voyage spirituel. Ceci résonne particulièrement dans *Milton* étant donné que le héros éponyme s'engage dans une quête pour annihiler la partie satanique qui sommeille au plus profond de son être : "To annihilate the Self-hood of Deceit & False Forgiveness"⁴⁵⁸. Aussi peut-on postuler que le propos de ce poème visionnaire dépasse largement le simple voyage fictif du héros éponyme dans les dédales de l'univers cosmogonique de Blake. En effet, le labyrinthe mythopoétique duquel Milton s'échappe est une métaphore des sinuosités du cerveau. Le voyage spirituel entrepris par la *persona* poétique est alors équivalent à l'exploration des méandres de l'esprit humain, en quête d'un moyen de purger ce dernier

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, "hail horrors, hail / Infernal world, and thou profoundest Hell / Receive thy new possessor" (p. 9). L'allitération en /h/ amplifie le sentiment d'effroi qui envahit Satan devant les lacs brûlants de l'Enfer, par opposition radicale avec l'euphonie qui émane de la description du paradis duquel l'archange est exclu : "Farewell happy fields / Where joy for ever dwells" (p. 9).

⁴⁵⁵ Northrop Frye, *Fearful Symmetry*, *op. cit.*, p. 319.

⁴⁵⁶ William Blake, "There is No Natural Religion", in *Blake Complete Writings*, *op. cit.*, pp. 97-8 (p. 98).

⁴⁵⁷ William Blake, *Jerusalem*, *op. cit.*, p. 682.

⁴⁵⁸ William Blake, *Milton*, *op. cit.*, p. 143.

des vices qui l'inhibent : "If it were not for the Poetic or Prophetic character the Philosophic & Experimental would soon be at the ratio of all things, & stand still, unable to do other than repeat the same dull round over again."⁴⁵⁹ En conséquence, le propos de l'œuvre visionnaire de Blake est d'illuminer le lecteur par le biais de la vision prophétique :

I rest not from my great task!
To open the Eternal Worlds, to open the immortal Eyes
Of Man inwards into the Worlds of Thought, into Eternity
Ever expanding in the Bosom of God, the Human Imagination.⁴⁶⁰

Cette hypothèse est renforcée par la citation biblique à la fin de la préface de *Milton* : "Would to God that all the Lord's people were Prophets."⁴⁶¹ Cette citation allographe tirée du livre des Nombres met l'emphase sur la volonté de Blake de transmettre sa vision prophétique au lecteur. De plus, au dos d'une esquisse de la dernière gravure du poème visionnaire *Milton*, on peut lire l'inscription suivante : "Father & Mother, I return from flames of fire tried & pure & white."⁴⁶² Le processus d'écriture de ce poème visionnaire est donc une épreuve – au sens biblique du terme –, une initiation spirituelle, ce qui est poétiquement renforcé par les pléonasmes hyperboliques "flames of fire" et "pure & white". Dans son essai philosophique intitulé *La psychanalyse du feu*, Gaston Bachelard met en évidence toute l'ambiguïté de cet élément qui "est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires : le bien et le mal. Il brille au Paradis. Il brûle à l'Enfer. Il est douceur et torture."⁴⁶³ En somme, il "réunit les pensées de la suppression d'un mal et de la production d'un bien."⁴⁶⁴ En effet, le feu peut être interprété comme un symbole de purification car il permet de lutter contre la putréfaction et les impuretés matérielles. En conséquence, "ce qui a reçu l'épreuve du feu a gagné en homogénéité, donc en pureté."⁴⁶⁵ Cette *sphragis* accentue donc le degré de complétude de l'œuvre épique, qui s'achève ainsi par le *nostos*, non pas de son héros éponyme, mais de son auteur dont le voyage équivaut à celui que relate Dante dans *La Comédie*. On trouve

⁴⁵⁹ William Blake, "There is No Natural Religion", *op. cit.*, p. 97.

⁴⁶⁰ William Blake, *Jerusalem*, in *Blake Complete Writings*, *op. cit.*, p. 623.

⁴⁶¹ William Blake, *Milton*, *op. cit.*, p. 94.

⁴⁶² William Blake, *Milton*, in *Blake Complete Writings*, *op. cit.*, pp. 480-535 (p. 535).

⁴⁶³ Gaston Bachelard, *Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1985, p. 23.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 177.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 176.

un aspect également moralisateur dans le *Prélude* de Wordsworth. Ce poème autobiographique s'ouvre sur un hymne à la liberté qui donne à la *persona* poétique l'espoir de pouvoir se retirer du monde civilisé pour mener une vie proche de celle des bergers arcadiens :

Enough that I am free, for months to come
May dedicate myself to chosen tasks,
May quit the tiresome sea and dwell on shore –
If not a settler on the soil, at least
To drink wild water, and to pluck green herbs,
And gather fruits fresh from their native bough.
For I, methought, while the sweet breath of heaven
Was blowing on my body, felt within
A corresponding mild creative breeze,
A vital breeze which travelled gently on
O'er things which it had made, and is become
A tempest, a redundant energy,
Vexing its own creation.⁴⁶⁶

Cependant, derrière cet apparent éloge de la liberté se cache une réflexion sur l'art poétique qui est mise en exergue par la dualité inhérente au vent. En effet, au souffle de la brise sur le corps de la *persona* poétique correspond un souffle inspirateur, source d'énergie créatrice pour le poète. Le poème peut alors être interprété comme une métaphore : le voyage entrepris par la *persona* poétique symbolise la progression dans la carrière du poète. La traversée des Alpes dans le sixième livre du *Prélude* est paradigmatique de cette métaphore du voyage comme chemin initiatique pour la *persona* poétique :

Whate'er in this wide circuit we beheld
Or heard was fitted to our unripe state
Of intellect and heart. By simple strains
Of feeling, the pure breath of real life,
We were not left untouched. With such a book
Before our eyes we could not choose but read
A frequent lesson of sound tenderness,
The universal reason of mankind,
The truth of young and old.⁴⁶⁷

⁴⁶⁶ Wordsworth, *The Prelude*, op. cit., p. 30.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 214.

Parallèlement à l'anabase d'Énée qui permet au héros troyen d'accéder à une vérité absolue dans le sixième livre de l'épopée virgilienne, la traversée des Alpes engendre chez la *persona* poétique une épiphanie qui la bouleverse profondément. De même, l'ascension du mont Snowdon dans le dernier livre du *Prélude* donne lieu à une intense révélation :

A meditation rose in me that night
Upon the lonely mountain when the scene
Had passed away, and it appeared to me
The perfect image of a mighty mind,
Of one that feeds upon infinity,
That is exalted by an under-presence,
The sense of God, or whatsoe'er is dim
Or vast in its own being⁴⁶⁸.

La dimension sublime du voyage initiatique de la *persona* poétique est à son paroxysme dans ce passage qui entremêle la grandeur du mont Snowdon avec la présence intérieure du divin. L'imagination, alors poussée à son paroxysme, permet à la *persona* poétique de ressentir la présence de Dieu. Ainsi, nonobstant son caractère autobiographique, l'épopée de Wordsworth est un poème hautement philosophique, source de réflexion pour le lecteur, si bien qu'on peut postuler que le soi-disant "ami", auquel le poème s'adresse constamment par le biais d'apostrophes, n'est autre que le lecteur qui accompagne la *persona* poétique dans son voyage intérieur, telle la Sibylle de Cumès aux côtés d'Énée :

Thou, my friend, art one
More deeply read in thy own thoughts; to thee
Science appears but what in truth she is,
Not as our glory and our absolute boast,
But as a succedaneum, and a prop
To our infirmity. Thou art no slave
Of that false secondary power by which
In weakness we create distinctions, then
Deem that our puny boundaries are thing
Which we perceive, and not which we have made.⁴⁶⁹

Par l'intermédiaire de cette apostrophe à un ami indéterminé, Wordsworth vilipende l'approche réductrice de la pensée scientifique qui s'oppose à la floraison de

⁴⁶⁸ *Ibid.*, pp. 460-2.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 76.

l'imagination. Ce jugement personnel partagé directement avec le lecteur souligne la dimension moralisatrice de l'épopée.

La vision millénariste du renouveau du monde est renforcée par le caractère divin de la voix prophétique du barde dans la poésie anglaise. Dans sa versification de la deuxième satire de John Donne, Pope introduit la figure du barde, ce qui donne au poème un caractère à la fois national et solennel, dans la mesure où le barde semble, de prime abord, être aux poètes anglais ce que le *vates* est à Virgile et le mage à Hugo. En réalité, la figure du barde telle qu'elle est employée par les poètes augustéens anglais, et redécouverte au XVIII^e siècle par les Romantiques, n'est pas un simple ménestrel chargé de raconter l'histoire de l'ancienne Britannia, mais un poète analogue au *vates* antique. Nous avons vu précédemment que le dieu marin Protée est capable d'illuminer le berger Aristée, ce qui met l'accent sur le pouvoir du *vates* dans l'épyllion, par contraste avec l'inanité des oracles rendus par celui du troisième livre des *Géorgiques*. Le principal *vates* de l'*Énéide* est, sans conteste, "l'effrayante Sibylle à qui le prophète de Délos communique ses vastes pensées, ses desseins et dévoile l'avenir."⁴⁷⁰ Tout d'abord, l'oracle que rend la Sibylle de Cumès est particulièrement frappant en raison des pouvoirs divins qui la possèdent. En effet, "sa voix n'est plus d'une mortelle quand elle a été touchée du souffle et de l'esprit, maintenant plus proche, du dieu."⁴⁷¹ Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que la voix de la Sibylle ne pénètre pas directement les Troyens mais se répercute contre les parois de son antre : "Creusé dans ses profondeurs, le flanc de la roche eubéenne recèle un antre énorme où mènent cent larges galeries, avec cent portes d'où s'élancent autant de voix, réponses de la Sibylle."⁴⁷² Les réponses apportées par la Sibylle de Cumès ne peuvent être entendues directement par les mortels tant cette voix désincarnée est l'égale de celle des dieux, ce qui est corroboré par l'emploi à trois reprises de l'adjectif épithète "effrayante". En outre, la Sibylle, instrument des dieux vivant dans un antre isolé du reste du monde, devient un guide pour Enée, ce qui met en exergue le rôle solennel attribué au *vates* dans l'œuvre de Virgile puisque celui-ci permet

⁴⁷⁰ Virgile *Énéide*, *op. cit.*, p. 186.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 187.

⁴⁷² *Idem.*

la renaissance du héros troyen, libéré de son passé tumultueux pour entreprendre la mission divine de reconstruire la cité d'Ilium sur les terres du Latium.

Lorsqu'en 1757, Thomas Gray publie son ode pindarique *The Bard*, il considère cette œuvre comme l'apogée de sa carrière poétique. Le poème plonge le lecteur *in medias res*, au cœur de la confrontation entre un barde rescapé qui maudit le roi Edouard I^{er} pour avoir ordonné le massacre de ses pairs : "RUIN seize thee, ruthless King! / Confusion on thy banners wait!"⁴⁷³ Le barde, ultime rempart face à une horde de guerriers sanguinaires, inspire néanmoins la crainte et la méfiance au sein de l'armée anglaise :

– Such were the sounds that o'er the crested pride
Of the first Edward scattered wild dismay,
As down the steep of Snowdon's shaggy side
He wound with toilsome march his long array: –
Stout Glo'ster stood aghast in speechless trance;
'To arms!' cried Mortimer, and couched his quivering lance.⁴⁷⁴

Malgré la volonté d'Edouard I^{er} d'éradiquer les bardes gallois afin d'endiguer l'esprit de rébellion nationale que leur chant pouvait stimuler, la nation galloise ne s'éteint pas :

Dear lost companions of my tuneful art,
Dear as the light that visits these sad eyes,
Dear as the ruddy drops that warm my heart,
Ye died amidst your dying country's cries –
No more I weep. They do not sleep;
On yonder cliffs, a griesly band,
I see them sit; they linger yet,
Avengers of their native land:
With me in dreadful harmony they join;
And weave with bloody hands the tissue of thy line.⁴⁷⁵

Le figure du barde rassemble les esprits vengeurs des Gallois – l'unicité étant renforcée par l'anaphore "dear" et par l'expression oxymoronique "in dreadful harmony they join" – et prophétise la chute de la dynastie des Plantagenêts pour réparer l'affront d'Edouard I^{er} qui a souillé la terre natale des guerriers gallois. C'est ce qu'illustre le polyptote formé sur le verbe "to die" qui met l'emphasis sur l'extermination des gallois dans le quatrième

⁴⁷³ Thomas Gray, *The Bard*, in *The Oxford Anthology of English Poetry, Volume I Spenser to Crabbe*, op. cit., pp. 565-8 (p. 565).

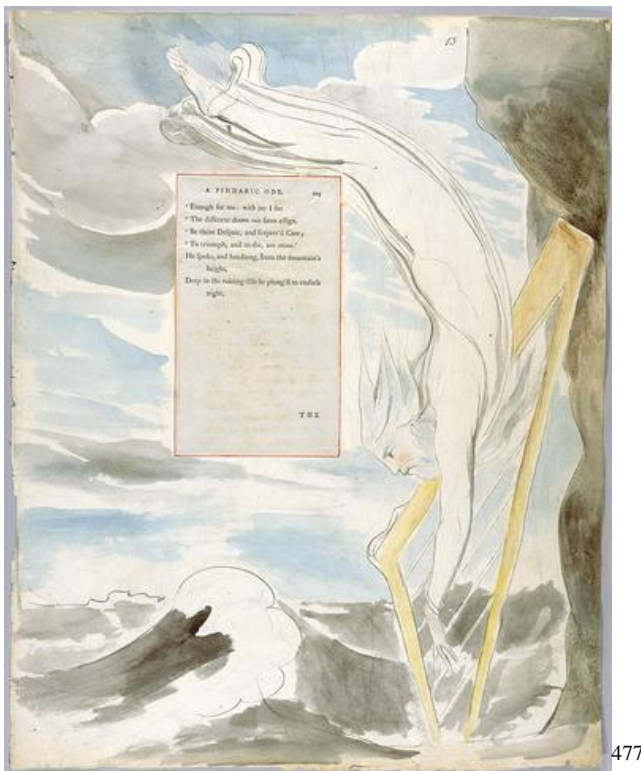
⁴⁷⁴ *Idem*.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 566.

vers. De plus, il est intéressant de noter que le barde est indissociable du paysage ; sa voix se fond avec celle du rocher du haut duquel il lance sa malédiction sur Edward I^{er} :

Enough for me: with joy I see
 The different doom our fates assign:
 Be thine despair an sceptred care;
 To triumph and to die are mine.⁴⁷⁶
 – He spoke, and headlong from the mountain's height
 Deep in the roaring tide he plunged to endless night.⁴⁷⁶

L'illustration de Blake est particulièrement évocatrice de la fusion du barde avec la nature puisque, même lors de sa chute de la falaise, le barde conserve un aspect divin.



En outre, Gray offre un syncrétisme de différentes traditions pour faire de son barde un poète dont la voix prophétique lui confère une essence divine :

And with a mater's hand and prophet's fire
 Struck the deep sorrows of his lyre:

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 568.

⁴⁷⁷ William Blake, *The Poems of Thomas Gray*, Design 65, The Bard 13, [Public domain], via Wikimedia Commons.

Hark, how each giant oak and desert cave
Sighs to the torrent's awful voice beneath!⁴⁷⁸

La lyre – instrument lyrique par excellence – est ici personnifiée, et le son qui émane du pincement de ses cordes émeut la nature. Cette figure de rhétorique que les anglais nomme “pathetic fallacy” est un leitmotiv de la poésie orphique, ce qui établit une analogie entre la figure du barde et Orphée. Cette hybridation du barde, du *vates* et de la tradition orphique est au cœur de la poésie romantique d'après John Richard Watson :

As the many paintings of the subject indicate, it was a powerful localizing of an ancient tradition, and it became a great encouragement to the Romantic poets in the development of the bardic or prophetic strain in their poetry. John Martin painted the Bard, looking down upon the tiny armies below, thus producing an image of the superior poet-figure even in defeat; and the image lingered on in Blake.⁴⁷⁹



480

⁴⁷⁸ Thomas Gray, *The Bard*, *op. cit.*, p. 565.

⁴⁷⁹ John Richard Watson, *English Poetry of the Romantic Period, 1789-1830*, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁸⁰ John Martin, *The Bard*, [Public domain], via Wikimedia Commons.

La chanson du barde dans *Milton* est la catalyse du voyage initiatique entrepris par le héros éponyme dans un but d'autopurification. Le barde sort Milton de sa léthargie et, dans un acte de sacrifice volontaire, fusionne avec lui, marquant ainsi le début du voyage initiatique de la *persona* poétique dans les entrailles de son être : “The loud voic'd Bard terrify'd took refuge in Miltons bosom / Then Milton rose up from the heavens of Albion arduous!”⁴⁸¹ Le barde est doté d'une voix prophétique qui inspire aux anges eux-mêmes un mélange de crainte et de fascination à la fois : “For sitting at eternal tables, / Terrific among the Sons of Albion in chorus solemn & loud / A Bard broke forth! all sat attentive to the awful man.”⁴⁸² L'expression “all sat attentive to the awful man” établit une analogie entre le barde blakien et le Satan miltonien qui règne sur l'Enfer :

He now prepared
To speak; without their doubled ranks they bend
From wing to wing, and half enclose him round
With all his peers: attention held them mute.⁴⁸³

Cette correspondance prend tout son sens à la lumière du *Mariage du Ciel et de l'Enfer* – recueil de poèmes aux formules lapidaires souvent contradictoires, qui sert de préambules aux livres prophétiques du Romantique. En effet, pour Blake, le véritable symbole d'énergie du *Paradis perdu* n'est pas Jésus Christ mais Satan que le poète romantique voit comme une figure prométhéenne qui transgresse l'interdit divin pour apporter la connaissance du bien et du mal à l'homme. D'où la célèbre formule : “The reason Milton wrote in fetters when he wrote of Angels & God, and at liberty when of Devils & Hell, is because he was a true Poet and of the Devil's party without knowing it.”⁴⁸⁴ Dans *The Marriage of Heaven and Hell*, Blake fait l'éloge de l'énergie, qu'il oppose à la raison : “Energy is the only life, and is from the Body; and Reason is the bound or outward circumference of Energy.”⁴⁸⁵ Si l'énergie est certes l'épitomé du mal selon Blake⁴⁸⁶, elle est également source de plaisir éternel comme le montre l'aphorisme : “Energy is Eternal

⁴⁸¹ William Blake, *Milton*, *op. cit.*, p. 138.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 112.

⁴⁸³ John Milton, *Paradise Lost*, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁸⁴ William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, *op. cit.*, p. 150.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 149.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, “Good is the passive that obeys Reason. Evil is the active springing from Energy.” (p. 149)

Delight.”⁴⁸⁷ D’où la place prépondérante qu’occupe la figure du barde au sein des poèmes visionnaires de Blake. Ainsi, bien que l’existence du barde soit réduite à sa voix qui persiste le temps d’une simple chanson, il est important de garder à l’esprit que ce dernier est paradigmatique de la volonté de Blake de rectifier la perspective de son prédécesseur ; d’où la définition que donne Samuel Foster Damon du terme “barde” dans son dictionnaire des symboles blakiens : “A Celtic poet-prophet, of great antiquity and authority”.⁴⁸⁸ Nous avons vu précédemment que le chant du barde a une dimension autoréflexive et méta-poétique, dans le sens où elle est proleptique de la capacité du poète Blake à écrire son épopée, à la suite de l’illumination prophétique que lui confère sa *paideia* spirituelle. En somme, le barde est un symbole d’énergie permettant au poète d’enseigner une leçon au lecteur, de l’enrichir en le divertissant malgré tout le sérieux propre au genre épique. En conséquence, on peut affirmer que bien qu’elle soit ancrée dans le passé d’une nation, l’épopée affecte également le présent, et ce, notamment, parce que le lecteur entreprend un voyage initiatique spirituel en même temps que le héros épique.

⁴⁸⁷ William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, op. cit., p. 149.

⁴⁸⁸ Samuel Foster Damon, *A Blake Dictionary, The Ideas and Symbols of William Blake*, Providence (Rhode Island), Brown University Press, 1965, p. 36.

Conclusion

Cette étude visait à démontrer l'existence d'un continuum poétique entre deux courants littéraires en fondamentale opposition que sont le Néoclassicisme et le Romantisme, et ce à travers un exemple précis : la transmission de la *rota virgilia* au fil des générations de poètes anglais. Comme le remarque Lawrence Lipking dans son ouvrage *The Ordering of the Arts in Eighteenth-Century England* : "Augustan poets won their title by establishing commerce with the poetry of Greece and Rome and France, not by planting native roots, and a literary history that appealed to them could not afford to be parochial".⁴⁸⁹ Ce profond attachement des poètes augustéens anglais pour la culture hellénistique est vivement dénoncé par les Romantiques Blake et Wordsworth, qui se déclarent en rupture par rapport à la poésie de leurs prédécesseurs. Pourtant, comme le note James Chandler dans son étude "The Pope Controversy, Romantic Poetry and the English Canon" : "It would be misleading to suggest that he was completely uninterested in the poetry of his own nation. He studied it and imitated it. He even sketched a plan for a possible history of poetry in England."⁴⁹⁰ En réalité, cette controverse sur l'anglicité de la poésie augustéenne s'inscrit dans un débat plus large centré sur la formation d'un canon littéraire national, question de plus en plus prédominante à l'aube du XIX^e siècle car la classification des poètes au sein d'un canon national est un élément fondamental dans la construction d'une identité nationale : "A poetic canon can obviously be useful in the self-definition of any national character, but more especially so where a nation regards itself, as England increasingly does in the late eighteenth and early nineteenth centuries, as having a distinctively *poetic* collective identity."⁴⁹¹ D'où la publication en 1781 de l'ouvrage pionnier de l'historien de la littérature Thomas Warton, *History of English Poetry*, et de *Lives of the English Poets* de Samuel Johnson. Si la première génération romantique rejette la poésie néoclassique, il est intéressant de remarquer que Byron – poète de la seconde génération romantique, fervent admirateur et défenseur de

⁴⁸⁹ Lawrence Lipking, *The Ordering of the Arts in Eighteenth-Century England*, Princeton, Princeton University Press, 1970, p. 330.

⁴⁹⁰ James Chandler, "The Pope Controversy, Romantic Poetry and the English Canon", *op. cit.*, p. 486.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 494.

Pope au cours de la “guerre des pamphlets” – exprime le souhait que le poète augustéen anglais devienne un jour le “poète national de l’humanité” : “*He is the moral poet of all civilisation; and as such, let us hope that he will one day be the national poet of mankind.*”⁴⁹² Aussi est-il possible de considérer la rupture des poètes romantiques Blake et Wordsworth vis à vis du Néoclassicisme comme une mauvaise interprétation de l’œuvre poétique des augustéens anglais. Tel est le constat que fait Harold Bloom *The Anxiety of Influence*, lorsqu’il affirme que l’influence poétique commence systématiquement par une mauvaise interprétation de l’œuvre du prédécesseur :

Poetic Influence – when it involves two strong, authentic poets, – always proceeds by a misreading of the prior poet, an act of creative correction that is actually and necessarily a misinterpretation. The history of fruitful poetic influence, which is to say the main tradition of Western poetry since the Renaissance, is a history of anxiety and self-saving caricature, of distortion, of perverse, wilful revisionism without which modern poetry as such could not exist.⁴⁹³

En fait, il est possible d’identifier, au cours de la carrière des poètes anglais, une commune progression en lien avec la tripartition des genres poétiques introduite par Virgile : le lyrique, le didactique et l’épique, et ce quel que soit le mouvement littéraire.

Dans cette étude, nous avons tout d’abord tenté de mettre en lumière la corrélation entre le genre lyrique et le début de la carrière poétique, marqué par un état d’innocence peu à peu supplanté par l’expérience – l’arrivée du poète à l’âge adulte – qui signifie, semble-t-il, la fin de la pastorale, dans la mesure où le poète s’adonne à un art plus didactique que lyrique. Le poète devient alors moralisateur et, sortant du cadre bucolique de son enfance, dénonce la corruption et les vices de la société en évoquant les souffrances de ses contemporains. Cette dichotomie entre la nature et la cité coïncide avec l’opposition entre les deux états blakiens, deux éléments certes antinomiques, mais, *in fine*, dioscifiques, dans la mesure où ils font partie inhérente de l’âme humaine. Il est d’ailleurs intéressant de noter que dans les *Géorgiques*, Virgile fait presque entièrement abstraction de l’art botanique et de la nature comme simple émerveillement – dimension

⁴⁹² George Gordon Byron, “Letter to John Murray, February, 1821”, in *The Works of Lord Byron, in Verse and Prose, Including His Letters...*, ed. Fitz-Greene Halleck, http://books.google.fr/books?hl=fr&output=html_text&id=tEEWAAAAYAAJ&jtp=287, consulté le 07/01/2013 (p. 287).

⁴⁹³ Harold Bloom, *The Anxiety of Influence, op. cit.*, p. 30.

fondamentale dans les *Bucoliques* – ce qui indique que les deux poèmes forment un tout, et qu'une compréhension totale de la vie ne peut se faire sans la conjonction de ces deux œuvres. D'où l'ultime étape dans la carrière poétique, un harmonium poétique transgénérique, dans lequel les poètes tentent de synthétiser leur carrière tout entière : “At one time the prestige of the epic led many poets and critics to believe that nothing but an epic could conclude a career.”⁴⁹⁴ Aussi la dichotomie a priori éternelle dans la carrière des poètes anglais entre les genres lyrique et didactique est-elle résolue par un *magnum opus* qui transcende les limites de ces deux genres. Cette résolution est mise en lumière par la vision millénariste qui conclut bien souvent le grand œuvre des poètes et implique une conception spiraloïdale de la carrière poétique. En effet, l'édification de la Jérusalem céleste n'engendre pas le retour à l'âge barbare induit par le mythe de l'éternel retour, mais l'avènement d'une société idéale où l'harmonie entre l'homme et la nature est restaurée. Le genre épique contient à la fois la dimension personnelle de la poésie lyrique et l'enseignement de la *didaxis*, car “l'épopée, c'est d'abord un voyage dans la Mémoire, une descente dans l'obscur abîme d'un passé réel ou imaginé – ou mieux, d'un autrefois renouvelé par l'imagination – à la recherche du savoir et de la sagesse les plus amples dont sont capables le poète et la civilisation qui le nourrit.”⁴⁹⁵ L'enseignement renfermé diverge néanmoins de la *didaxis*, et ce dans la mesure où la poésie épique n'est pas mimétique mais créatrice ; elle ne représente pas le monde tel qu'il est, mais tel qu'il devrait être⁴⁹⁶ : “The functions of the poetical faculty are twofold: by one it creates new materials of knowledge, and power, and pleasure; by the other it engenders in the mind a desire to reproduce and arrange them according to a certain rhythm and order, which may be called the beautiful and the good.”⁴⁹⁷ Par exemple, le propos du *Prélude* est d'éduquer le lecteur à travers diverses méditations – à la manière dont Baudelaire, à travers son poème liminaire des *Fleurs du mal* publié en 1857, s'adresse directement à son lecteur

⁴⁹⁴ Lawrence Lipking, *The Life of the Poet: Beginning and Ending Poetic Careers*, op. cit., p. 68.

⁴⁹⁵ Michael Edwards, *Le génie de la poésie anglaise*, op. cit., p. 86.

⁴⁹⁶ Aristote, *Poétique*, op. cit., “Puisque le poète est imitateur tout comme le peintre et tout autre artiste qui façonne des images, il doit nécessairement toujours adopter une des trois manières d'imiter : il doit représenter les choses ou bien telles qu'elles furent ou sont réellement, ou bien telles qu'on les dit qu'elles semblent, ou bien telles qu'elles devraient être.” (p. 70)

⁴⁹⁷ Percy Bysshe Shelley, *A Defence of Poetry*, op. cit., p. 696.

pour lui montrer que l'humanité peut être assujettie au vice et à la corruption.⁴⁹⁸ Le poème philosophique de Wordsworth s'achève sur le triomphe sur le désespoir grâce à l'imagination qui éveille l'homme à la vertu. Raymond Barfield explicite parfaitement cette dimension moralisatrice de la poésie dans son ouvrage *The Ancient Quarrel Between Philosophy and Poetry* :

A poem written by a true poet points beyond itself. If it cannot make us wise, perhaps it can at least goad us on toward wisdom and make us feel that Diotima was on to something of the highest importance in saying, 'When he has brought forth and reared this perfect virtue, he shall be called a friend of god, and if ever it is given to man to put on immortality, it shall be given to him'.⁴⁹⁹

La citation allographe tirée du *Banquet* de Platon met en lumière la capacité de la poésie à éduquer l'homme. De plus, comme l'affirme Raymond Barfield, la poésie s'adresse à la postérité. Tel est le constat que fait Wordsworth :

Entering the canon is thus a great struggle for a worthy author, but Wordsworth expresses confidence that time insures eventual recognition. This recognition is the fair and lasting esteem of the trans-generational 'People' rather than the whimsical and ephemeral approbation of the immediate readership whom he calls 'the Public'.⁵⁰⁰

Cette adresse à la postérité se fait par l'intermédiaire de la voix vaticque du poète, qui constitue alors un dénominateur commun de la poésie anglaise entre Milton et les Romantiques. En effet, la définition que Sir Philip Sidney donne du *vates* dans son apologie de la poésie, *The Defence of Poesy*, montre que l'incorporation de la tradition hellénistique à la culture littéraire anglaise est un phénomène antérieur au courant romantique. On note d'ailleurs une définition similaire dans la conclusion de l'essai *A Defence of Poetry* de Percy Bysshe Shelley :

Poets are the hierophants of an unapprehended inspiration; the mirrors of the gigantic shadows which futurity casts upon the present; the words which express what they understand not; the trumpets which sing to battle, and feel not what they inspire; the influence which is moved not, but moves. Poets are the unacknowledged legislators of the world.⁵⁰¹

⁴⁹⁸ L'apostrophe qui conclut le poème liminaire des *Fleurs du mal* indique que le recueil est directement adressé au lecteur : "Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère !", Charles Baudelaire, "Au Lecteur", dans *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, pp. 55-6 (p. 56).

⁴⁹⁹ Raymond Barfield, *The Ancient Quarrel Between Philosophy and Poetry*, *op. cit.*, p. 31.

⁵⁰⁰ James Chandler, "The Pope Controversy, Romantic Poetry and the English Canon", *op. cit.*, p. 492.

⁵⁰¹ Percy Bysshe Shelley, *A Defence of Poetry*, *op. cit.*, p. 701.

Pour Shelley, le rôle du poète est de jeter de la lumière sur l'obscurité qui plane sur le présent, celui-ci devenant ainsi un hiérophante révélant les mystères du sacré au commun des mortels. Tel le cri de guerre des combattants aux prémices d'une bataille, la voix prophétique du poète transporte un esprit révolutionnaire dans le but de changer le monde.

Le triptyque virgilien jette ainsi les fondements d'un archétype poétique dont l'influence sur les poètes anglais témoigne d'une certaine continuité entre les différentes générations de poètes qui ne limite pas à ce simple exemple. En effet, nous avons souligné, dans l'introduction, l'opposition mise en lumière par Samuel Johnson entre l'école de Dryden et Pope et la tradition de Spenser et Milton. Toutefois, Vicesimus Knox consacre son essai "On the Prevailing Taste in Poetry" à rétablir un certain équilibre entre les deux : "Let both schools flourish and receive their due applause, nor let those who have only acquired a taste for one, treat the other with contempt."⁵⁰² David Fairer conclut d'ailleurs son article "Creating a National Poetry: the Tradition of Spenser and Milton" en citant Knox afin de soutenir son argumentation : "For Knox, as he draws the two schools into a single embrace, the national poetry is a rich and varied historical legacy that continues to flourish, and the disputes over the canon are in fact a sign of its greatness"⁵⁰³. La création d'un canon littéraire national résulte donc de l'accumulation des œuvres de chaque poète anglais, qui font, pour reprendre l'expression du poète Shelley, partie intégrante d'un seul et même poème : "Episodes to that great poem, which all poets like the co-operating thoughts of one great mind have built up since the beginning of the world."⁵⁰⁴ Aussi est-il possible de voir un continuum poétique plus profond entre les différentes générations de poètes anglais.

⁵⁰² Vicesimus Knox, "On the Prevailing Taste in Poetry", *op. cit.*, p. 55.

⁵⁰³ David Fairer, "Creating a National Poetry: the Tradition of Spenser and Milton", *op. cit.*, p. 197.

⁵⁰⁴ Percy Bysshe Shelley, *A Defence of Poetry*, *op. cit.*, p. 687.

Bibliographie

Sources primaires

Blake, William, *Songs of Innocence, Songs of Experience, The Marriage of Heaven and Hell, Milton, Jerusalem*, “There is No Natural Religion”, “Letter to Thomas Butts, 22nd November 1802” and “Letter to Thomas Butts, 6th July 1803”, in *Blake Complete Writings*, ed. Geoffrey Keynes, Oxford, Oxford University Press, 1979

---, *Milton a Poem, The Illuminated Books of William Blake*, Volume 5, ed. Robert N. Essick and Joseph Viscomi, Princeton, Princeton University Press, 1998

Cowper, William, “Ode Supposed to be Written on the Marriage of a Friend”, *Retirement, Table Talk and Hope*, in *The Poems of William Cowper*, Volume I: 1748-1782, ed. John D. Baird and Charles Ryskamp, Oxford, Clarendon Press, 1980

---, *The Task*, London, 1817,

<http://books.google.fr/books?id=IYQgAAAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q&f=false>, consulté le 08/04/2013

Dryden, John, *Astraea Redux, Annus Mirabilis, The Medal* and “Preface to *Fables Ancient and Modern*”, in *John Dryden The Major Works*, ed. Keith Walker, Oxford, Oxford University Press, 2003

---, “On the Death of Amyntas: A Pastoral Elegy”, in *The Poems of John Dryden*, Volume 1,

<http://books.google.fr/books?id=z0GoTsoKCwMC&pg=RA2-PA3&dq=#v=onepage&q&f=false>, consulté le 22/01/2013, pp. 34-6

Gray, Thomas, *Ode on a Distant Prospect of Eton College and The Bard*, in *The Oxford Anthology of English Poetry, Volume I Spenser to Crabbe*, ed. John Wain, Oxford, New York, Oxford University Press, 1990

Milton, John, *Paradise Lost*, ed. John Leonard, London, Penguin Books Ltd, 2003

---, *A Masque . . . Presented at Ludlow Castle, 1634 [‘Comus’] and Lycidas*, in *John Milton Selected Poetry*, ed. Jonathan Goldberg and Stephen Orgel, Oxford, Oxford University Press, 1997

- , *Areopagitica*, in *Complete Prose Works of John Milton*, Volume II, ed. Ernest Sirluck, New Haven, Yale University Press, 1959
- Pope, Alexander, *Pastorals, Windsor Forest, The Rape of the Lock, The Dunciad, Essay on Man*, “Epistle to Dr. Arbuthnot” and “The First Satire of the Second Book of Horace Imitated”, in *Alexander Pope The Major Works*, ed. Pat Rogers, Oxford, New York, Oxford University Press, 2006
- Virgil, *Eclogues*, in *Eclogues, Georgics, Aeneid*, translated by H R. Fairclough, Loeb Classical Library Volumes 63 & 64, Cambridge, MA. Harvard University Press, 1916,
<http://www.theoi.com/Text/VirgilEclogues.html#8>, consulté le 13/03/2013
- Virgile, *Bucoliques*, traduit par Eugène de Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, 1997
- , *Géorgiques*, traduit par Eugène de Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, 1998
- , *Énéide*, traduit par Jacques Perret, Paris, Gallimard, 1997
- Wordsworth, William, *The Prelude*, 1805, in *The Prelude 1799, 1805, 1850*, ed. Jonathan Wordsworth, M. H. Abrams, and Stephen Gill, New York, W.W. Norton, 1979
- , *An Evening Walk*, in *William Wordsworth The Major Works*, ed. Stephen Gill, Oxford, New York, Oxford University Press, 2000
- , *Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood* and “I Wandered Lonely as a Cloud”, in *William Wordsworth Selected Poems*, ed. John O. Hayden, London, Penguin Books, 1994
- , “London, 1802”, in *The Poetical Works of William Wordsworth*, ed. Ernest De Selincourt and Helen Darbishire, London, Oxford University Press, 1954, p. 116.
- , “Poems Written in Youth”, in *The Prose Works of William Wordsworth*, ed. Alexander B. Grosart, Cirencester, The Echo Library, 2006, pp. 332-336
- Ariosto, Ludovico, *Orlando Furioso*, translated in English by Guido Waldman, London, Oxford University Press, 1974
- Barbey d’Aurevilly, Jules, *Les Œuvres et les hommes* (1^{ère} série), Vol. III. *Les Poètes*, Paris, Amyot, 1862

- Baudelaire, Charles, “Au Lecteur” et “Épilogue II”, dans *Les Fleurs du mal*, Paris, Flammarion, 1991
- Byron, George Gordon, *Childe Harold's Pilgrimage*, in *Lord Byron The Major Works*, ed. Jerome J. McGann, Oxford, Oxford University Press, 2000
- , “Letter to John Murray, February, 1821”, in *The Works of Lord Byron, in Verse and Prose, Including His Letters...*, ed. Fitz-Greene Halleck,
http://books.google.fr/books?hl=fr&output=html_text&id=tEEWAAAAYAAJ&jt p=287, consulté le 07/01/2013
- Chateaubriand, *Œuvres complètes de Chateaubriand*, Volume V, Paris, Victor Lecou,
<http://books.google.fr/books?id=7BoVAAAAQAAJ&pg=PA462&lpg=PA462&d q=#v=onepage&q&f=false>, consulté le 12/03/2013, pp. 462-9
- Horace, *Épodes*, dans *Odes et épodes*, traduit par F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 2001
- Hugo, Victor, “Le poète dans les révolutions”, dans *Œuvres complètes Poésie I*, ed. Claude Gély, Paris, Robert Laffont, 2002, pp. 71-3
- , “Préface de *Cromwell*” dans *Cromwell*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, pp. 61-109
- Keats, John, *Sleep and Poetry*, in *John Keats The Major Works*, ed. Elizabeth Cook, Oxford, Oxford University Press, 2001, pp. 33-44
- Ovide, *Les Métamorphoses*, traduit par Olivier Sers, Paris, Les Belles Lettres, 2009
- Ronsard, Pierre de, “Je veux lire en trois jours l’*Illiade* d’Homère”, dans *Les amours*, Paris, Classiques Garnier, 1998
- Saint Augustine, *The Enchiridion: on Faith, Hope, and Love*, translated by Henry Paolucci, Washington, Gateway Edition, 1992
- Shelley, Percy Bysshe, *A Defence of Poetry*, in *Percy Bysshe Shelley The Major Works*, ed. Zachary Leader and Michael O’Neill, Oxford, Oxford University Press, 2003, pp. 674-701
- Sidney, Philip, *The Defence of Poesy*, in *Philip Sidney The Major Works*, ed. Katherine Duncan-Jones, Oxford, Oxford University Press, 2002, pp. 212-250
- Théocrite, *Idylles : I-XI*, traduit par Philippe-Ernest Legrand, Paris, Les Belles Lettres, 2009

Sources secondaires

Virgile :

- Batstone, William, "Virgilian Didaxis: Value and Meaning in the *Georgics*", in *The Cambridge Companion to Virgil*, ed. Charles Martindale, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1997, pp. 125-144
- Briggs, Ward W. Jr., "Lines Repeated from the *Georgics* in the *Aeneid*", in *The Classical Journal*, Vol. 77, No. 2 (Dec., 1981 – Jan., 1982), published by The Classical Association of the Middle West and South,
<http://www.jstor.org/stable/3296919>, consulté le 13/05/2013, pp. 130–147
- Delille, Jacques, "Discours préliminaire", dans Virgile, *Bucoliques, Géorgiques*, traduit par Paul Valéry et Jacques Delille, Paris, Gallimard, 1997, pp. 315-35
- Dupont, Florence, "Préface", dans Virgile, *Bucoliques. Géorgiques*, traduit par Paul Valéry et Jacques Delille, Paris, Gallimard, 1997, pp. 7-48
- Fairer, David, "Persistence, Adaptations and Transformations in Pastoral and Georgic Poetry", in *The Cambridge History of English Literature, 1660–1780*, ed. John Richetti, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 259-286
- Kennedy, Duncan F., "Virgilian Epic", in *The Cambridge Companion to Virgil*, ed. Charles Martindale, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1997, pp. 145-154
- Laigneau, Sylvie, "Avant-Propos", dans Virgile, *Énéide*, traduction de Maurice Lefauve, Paris, Le livre de poche, 2004, pp. 7-38
- Martindale, Charles, "Introduction: 'the Classic of all Europe'", in *The Cambridge Companion to Virgil*, ed. Charles Martindale, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1997, pp. 1-18

---, "Green Politics: the *Eclogues*", in *The Cambridge Companion to Virgil*, ed. Charles Martindale, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1997, pp. 107-124

Néraudau, Jean-Pierre, "Cinquième églogue", "Sixième églogue" et "Dixième églogue", dans Virgile, *Bucoliques*, traduit par Eugène de Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, 1997

Newman, John Kevin, *The Concept of Vates in Augustan Poetry*, Bruxelles, Latomus revues d'études latines, 1967

Perret, Jacques, "Préface", dans Virgile, *Énéide*, traduit par Jacques Perret, Paris, Gallimard, 1997, pp. 7-46

Pigeaud, Jackie, "Introduction", dans Virgile, *Géorgiques*, traduit par Eugène de Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, 1998, pp. vii-li

Theodorakopoulos, Elena, "Closure : the Book of Virgil", in *The Cambridge Companion to Virgil*, ed. Charles Martindale, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1997, pp. 155-165

Milton :

Aers, David and Hodge, Bob, "'Rational Burning': Milton on Sex and Marriage", in *New Casebooks Paradise Lost*, ed. William Zunder, New York, St. Martin's Press, 1999

Evans, J. Martin, "Lycidas", in *The Cambridge Companion to John Milton*, ed. Dennis Danielson, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 39-53

Dryden :

Brower, Reuben, "An Allusion to Europe: Dryden and Poetic Tradition", in *Dryden: a Collection of Critical Essays*, ed. Bernard N. Schilling, Englewood Cliffs, Prentice-Hall Inc., 1963, pp. 43-54

Paulson, Ronald, "Dryden and the Energies of Satire", in *The Cambridge Companion to John Dryden*, ed. Steven N. Zwicker, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 37-58

XVIII^e siècle :

Brook-Davies, Douglas, *Pope's Dunciad and the Queen of Night*, Manchester, Manchester University Press, 1985

Fairer, David, "Creating a National Poetry: the Tradition of Spenser and Milton", in *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Poetry*, ed. John Sitter, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2001, pp. 177-201

Fulford, Tim, "'Nature' Poetry", in *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Poetry*, ed. John Sitter, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 109-131

Gerrard, Christine, "Political Passions", in *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Poetry*, ed. John Sitter, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2001, pp 37-62

Hammond, Brean, "The City in Eighteenth-Century Poetry", in *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Poetry*, ed. John Sitter, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 83-107

Hunter, J. Paul, "Couplets and Conversation", in *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Poetry*, ed. John Sitter, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2001, pp. 11-35

Nuttall, Anthony David, *Pope's 'Essay on Man'*, London, Boston, Sydney, George Allen, 1984

Sitter, John, *The Cambridge Introduction to Eighteenth-Century Poetry*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2011

---, "Introduction: the Future of Eighteenth-Century Poetry", in *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Poetry*, ed. John Sitter, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 1-9

Thomas, Gilbert, *William Cowper and the Eighteenth Century*, London, George Allen & Unwin Ltd., 1948

Romantisme :

Chauvin, Danièle, *L'oeuvre de William Blake : Apocalypse et transfiguration*, Grenoble, Ellug, 1992

Damon, Samuel Foster, *A Blake Dictionary, The Ideas and Symbols of William Blake*, Providence (Rhode Island), Brown University Press, 1965

Dike, Donald A., "The Difficult Innocence: Blake's Songs and Pastoral", *ELH*, Vol. 28, No. 4 (Dec., 1961),

<http://www.jstor.org/stable/2871818>, consulté le 28/03/2013, pp. 353-375.

Frye, Northrop, *Fearful Symmetry, a Study of William Blake*, Boston, Beacon Press, 1962

Hazlitt, William, "Mr Wordsworth", in *The Selected Writings of William Hazlitt*, Vol. VII, ed. Duncan Wu, London, Pickering and Chatto, 1998, pp. 161-9

Liu, Alan, *Wordsworth: The Sense of History*, Stanford, Stanford University Press, 1989

Mee, Jon, "Blake's Politics in History", in *The Cambridge Companion to William Blake*, ed. Morris Eaves, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 133-149

Miller, Christopher R., "Pastures New and Old: The Romantic Afterlife of Pastoral Elegy", in *A Companion to Romantic Poetry*, ed. Charles Mahoney, Oxford, Wiley-Blackwell, 2011, pp. 123-139

Teskey, Gordon, "Milton and the Romantics", in *A Companion to Romantic Poetry*, ed. Charles Mahoney, Oxford, Wiley-Blackwell, 2011, pp. 425-441

Watson, John Richard, *English Poetry of the Romantic Period, 1789-1830*, London, Longman, 1992

Autres références :

Allain, Yves-Marie et Christiany, Janine, *L'art des jardins en Europe : de l'évolution des idées et des savoir-faire*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2006

- Aristote, *Poétique*, traduit par J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 2008
- Auden, Wystan Hugh, "Dingley Dell and the Fleet", in *The Dyer's Hand and Other Essays*, London, Faber, 1963
- Bachelard, Gaston, *Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1985
- Bakhtin, Mikhail, *The Dialogic Imagination*, translated by Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 2000
- Barfield, Raymond, *The Ancient Quarrel Between Philosophy and Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011
- Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, 1970
- , "La Sorcière", dans *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, pp. 116-128
- Berchet, Jean-Claude, "Et In Arcadia Ego !", dans *Romantisme*, 1986, n°51, Premiers combats du siècle,
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1986_num_16_51_4810, consulté le 12/03/2013, pp. 85-104
- Berry, Wendel, "Poetry and Place", in *Standing by Words: Essays*, Berkeley, Counterpoint, 1983, pp. 106-213
- Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence*, Oxford, Oxford University Press, 1997
- , *The Best Poems of the English Language*, New York, Harper Collins Publishers, 2007
- Brown, Norman, *Life Against Death: The Psychoanalytical Meaning of History*, Middletown, Wesleyan University Press, 1985
- Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1990
- Campbell, Thomas, "Essay on English Poetry", in *Specimens of the British Poets* (1819),
<http://spenserians.cath.vt.edu/CommentRecord.php?action=GET&cmmtid=1105>, consulté le 25/04/2013
- Chandler, James, "The Pope Controversy, Romantic Poetry and the English Canon", in *Critical Inquiry* Vol. 10, No. 3 (Mar., 1984), published by The University of Chicago Press,
<http://www.jstor.org/stable/1343304>, consulté le 05/01/2013, pp. 481-509

- Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia Literaria*, in *Samuel Taylor Coleridge The Major Works*, ed. H. J. Jackson, Oxford, New York, Oxford University Press, 2000
- Cottret, Bernard, *Histoire d'Angleterre XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996
- Edwards, Michael, *Le génie de la poésie anglaise*, Paris, Librairie générale française, 2006
- , *Poetry and Possibility*, Basingstoke, Macmillan, 1988
- Eliade, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1989
- , *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1989
- Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 2002
- , *Théorie des genres*, Paris, Editions du Seuil, 1986
- Gifford, Terry, *Pastoral*, London and New York, Routledge, 1999
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Cours d'esthétique II*, traduit par Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck, Paris, Aubier, 1996
- , *Cours d'esthétique, Vol. IV*, traduit par Ch. Bénard,
<http://books.google.fr/books?id=UaPIQbq8AV0C&pg=PA259&dq#v=onepage&q&f=false>, consulté le 07/03/2013
- Hobbes, Thomas, *Léviathan ou Matière, forme et puissance de l'État chrétien et civil*, traduit par Gérard Mairet, Paris, Gallimard, 2000
- Horace, *Art Poétique*, dans *Épîtres*, traduit par François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1964, pp. 202-26
- Johnson, Samuel, *Lives of the English Poets, Vol. One*, London, J. M. Dent & Sons Ltd., 1946
- Kermode, Frank, *The Classic*, London, Faber & Faber, 1975
- Knox, Vicesimus, "On the Prevailing Taste in Poetry", in *The Works of Vicesimus Knox, D.D.*: with a biographical preface, Volume 2,
http://books.google.fr/books?id=mXsAAAAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_gessummary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, pp. 44-48
- Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1985

- Lipking, Lawrence, *The Life of the Poet: Beginning and Ending Poetic Careers*, Chicago, The University of Chicago Press, 1981
- , *The Ordering of the Arts in Eighteenth-Century England*, Princeton, Princeton University Press, 1970
- Michelet, Jules, "Sur le système et la vie de Vico", dans Giambattista Vico, *Principes de philosophie de l'histoire*, traduit de la *Scienza Nuova* par Jules Michelet, Paris, Librairie Armand Colin, 1963
- Norlin, George, "The Conventions of the Pastoral Elegy", in *The American Journal of Philology*, Vol. 32, No. 3 (1911), published by The Johns Hopkins University Press, pp. 294-312
- Nuttall, Anthony David, *Openings: Narrative Beginnings from the Epic to the Novel*, Oxford, Clarendon Press, 1992
- , *The Alternative Trinity, Gnostic Heresy in Marlowe, Milton, and Blake*, New York, Oxford University Press Inc., 1998
- Panofsky, Erwin, *L'œuvre d'art et ses significations : essais sur les arts visuels*, traduit par Marthe et Bernard Teyssèdre, Paris, Gallimard, 2008
- Platon, *La République*, traduit par Georges Leroux, Paris, Flammarion, 2002
- Ronsard, Pierre de, *Abrégé de l'art poétique français*,
<http://www.uqar.ca/histoire-litteraire/pierre-de-ronsard-abbrege-de-lart-poetique-francois12/>, consulté le 20/03/2013
- Rousseau, Jean-Jacques, *Du contrat social*, Paris, Flammarion, 2012
- Ruskin, John, "Of the Pathetic Fallacy", in *Modern Painters*, Volume 3, part 4, 1856,
<http://www.ourcivilisation.com/smartboard/shop/ruskinj/>, consulté le 27/06/2013
- Schama, Simon, *Le paysage et la mémoire*, Paris, Éditions du Seuil, 1999
- Vico, Giambattista, *Principes de philosophie de l'histoire*, traduit de la *Scienza Nuova* par Jules Michelet, Paris, Librairie Armand Colin, 1963