

Northrop Frye

## Au sujet de Milton

traduit par Claude Mouchard

Voici le premier des cinq essais que Northrop Frye a consacrés (d'abord sous forme de conférences) au *Paradis Perdu* et au *Paradis reconquis* de Milton, et qui sont rassemblés dans son livre *The Return of Eden* (University of Toronto Press, 1965).

Les titres des œuvres de Milton qui n'ont jamais (à notre connaissance) été traduites ont été laissés en anglais ou en latin.

Les passages du *Paradis Perdu* que cite Frye sont ici donnés dans la traduction de Chateaubriand. (Cette traduction, précédée de l'essai que Chateaubriand a consacré à Milton dans son essai sur la littérature anglaise, et de ses remarques sur sa traduction du *Paradis Perdu*, sera prochainement republiée chez Belin, dans la collection *Littérature et Politique*.)

Quiconque se propose de faire une série de conférences sur le *Paradis Perdu* devrait sans doute commencer par expliquer comment il peut n'être pas découragé par le nombre de ses prédécesseurs. Si ces derniers avaient échoué, je pourrais au moins revendiquer le mérite du courage, comme dans tant de contes où l'aventurier le plus jeune est aussi le plus effronté et le plus arrogant de toute la série. Mais beaucoup de ceux qui m'ont précédé ont réussi mieux que je n'espère le faire, et ma connaissance de Milton n'est ni assez détaillée pour ajouter au corpus du savoir sur Milton, ni assez profonde pour en modifier le profil d'ensemble. Si je parle de Milton, c'est que j'aime parler de Milton, et quoique je n'aie abordé que tard le sujet de ces conférences, le choix n'en a pas été long. Le collègue Huron est âgé d'une centaine d'années, et même si, à me fier aux dates, je n'ai pas enseigné sur Milton depuis aussi longtemps, j'ai enseigné sur lui depuis assez de temps pour l'incorporer centralement à mon expérience littéraire. Je crois par conséquent pouvoir aborder Milton avec quelque sens des proportions : en reconnaissant le fait que ses proportions sont gigantesques. Quiconque a étudié Milton a été récompensé selon ses efforts et ses capacités ; seuls ont lamentablement échoué ceux qui ont tenté de le tailler sur mesure — à leur mesure — et c'est là une faute que, du moins, je ne commettrai pas.

La deuxième édition du *Paradis Perdu* s'ouvre par deux poèmes d'éloges adressés à Milton ; l'un, en anglais, est de Andrew Marvell, et l'autre, en

latin, de Samuel Barrow. Le poème de Barrow commence par une question rhétorique. Quand on lit cet admirable poème, dit-il, ne lit-on pas l'histoire de toutes choses ? Car l'histoire de toutes choses depuis leurs premiers commencements jusqu'à leurs fins ultimes est contenue dans ce livre :

*Qui legis Amissam Paradisum, grandia magni  
Carmina Miltoni, quid nisi cuncta legis ?  
Res cunctas, et cunctarum primordia rerum,  
Et fata, et fines continet iste liber.*

Implicitement, ce que dit Barrow relève d'une théorie critique courante à la Renaissance. Elle est sûrement familière à beaucoup de lecteurs mais il me faut y revenir, car ses éléments réapparaissent comme principes structuraux dans le *Paradis perdu*. On admettait généralement qu'il y avait en littérature des genres intrinsèquement majeurs et mineurs. Les poètes mineurs devaient s'en tenir aux genres mineurs, et se limiter à la poésie pastorale ou amoureuse. Les genres mineurs convenaient aux poètes de talent mineur, ou aux poètes professionnels qui apprenaient leur métier, ou encore aux poètes d'un rang social trop élevé pour accorder beaucoup d'importance à la publication ou à n'importe quel genre d'expression poétique dépassant les vers gracieusement conventionnels qui sont en fait une forme de correspondance privée. C'est aux poètes majeurs qu'étaient réservés les genres majeurs ; et les plus importants de ces genres, selon la théorie de la Renaissance, étaient l'épopée et la tragédie.

L'épopée, selon la critique de la Renaissance, est un poème qui narre une action héroïque, mais la narration y est d'un type particulier. Elle prend également une valeur encyclopédique, et distille l'essence de toutes les connaissances de son temps, religieuses, philosophiques, politiques ou même scientifiques ; et, si elle est totalement réussie, elle constitue le poème définitif de son époque. En ce sens, l'épopée n'est pas un poème d'un poète, c'est le poème de ce poète ; pour venir à bout d'une seconde épopée, il faudrait être l'égal d'Homère ; aussi le poète épique, au moment de choisir son sujet, connaît-il la crise de sa vie. Pour décider d'écrire ce genre d'épopée, il faut un courage considérable, car si l'on échoue, c'est à grande échelle, et l'échec est si ridicule que les échos peuvent en durer des siècles. On pense à ce que le nom de « Blackmore » peut suggérer encore à des étudiants de littérature anglaise qui, pour beaucoup, n'ont pas lu un vers de l'épopée de Blackmore. En outre, l'épopée ne peut être achevée que tard dans la vie, à cause de la quantité de pure érudition qu'elle véhicule inévitablement. Selon la formule de Gabriel Harvey, les grands poètes doivent être des « érudits d'une curiosité universelle », mais il faut du temps pour former un érudit, et plus de temps encore pour unir l'érudition au talent poétique. Bien sûr, cette théorie suppose qu'Homère était un poète d'un savoir encyclopédique, mais c'était presque un lieu commun critique que de l'admettre : William Webbe par exemple, parle d'« Homère qui faisait véritablement la somme de toutes les connaissances, de toute la sagesse, de tout le savoir, de toute la perspicacité dont un homme est capable. »

Poème à la fois narratif et encyclopédique, l'épopée doit être distinguée

du long poème qui est simplement l'un ou l'autre. Le poète narratif est, comme tel, un conteur d'histoire, et le conteur d'histoire est dans la position du romancier moderne : plus nombreuses les histoires qu'il raconte, plus grande la réussite. On pense à l'*Orlando furioso* d'Arioste et à la question adressée à l'auteur par le cardinal qui était, en principe, son protecteur : « Où avez-vous pris toutes ces sottises histoires, Messer Lodovico ? » Cette remarque, bien qu'inadéquante en matière critique, n'en est pas moins une indication quant à la qualité du genre de romanesque (« *romance* ») dont use l'Arioste, car le romanesque tend à se faire poème sans fin, passant d'une histoire à l'autre, jusqu'à ce que l'auteur soit à court d'histoires à raconter. Le poème encyclopédique, encore une fois, était un genre prisé à la Renaissance. Les deux poètes de ce groupe qu'aujourd'hui nous mettrions le plus haut, Lucrèce et Dante, ne rencontraient guère d'approbation dans l'Angleterre protestante, pour des raisons idéologiques, et Milton fut plus tangiblement influencé par *La Sepmaine* de du Bartas, qui déployait une si grande connaissance de la création que son auteur fut contraint d'étaler l'activité divine sur deux semaines. D'autres poèmes encyclopédiques, comme le *Zodiaque de la Vie*, de Palingenius, qui, dans la traduction de Barnabé Googe, a peut-être été l'un des livres de classe de Shakespeare, étaient construits selon des schémas organisateurs plutôt faciles — autrement dit, leur érudition était affaire de contenu plus que de structure poétique. Les poèmes romanesques (« *romances* »), en particulier *The Faerie Queene*, pouvaient aussi atteindre à une qualité encyclopédique par la vertu de l'allégorie, quand ils ne se contentaient pas de raconter des histoires, et que ce que disaient leurs histoires avait une portée en philosophie morale ou en histoire politique — « Quand il est dit plus que ce qui atteint l'oreille », écrit Milton.

Mais, bien qu'il y eût un grand nombre de poèmes encyclopédiques et de poèmes romanesques et narratifs, et bien que les auteurs de l'un et l'autre genre fussent hautement respectés, la forme centrale, et la plus prestigieuse, restait l'épopée. Et l'idéal, l'immense, l'impossible idéal, c'eût été un poème qui, tout en tirant sa structure de la tradition épique d'Homère et de Virgile, aurait eu la qualité de savoir universel appartenant au poème encyclopédique et aurait incliné la dimension supplémentaire de réalité qu'apportait le christianisme. Mais, dit Samuel Barrow, qui aurait jamais cru que personne puisse réellement mener à bien pareil poème ? C'est pourtant ce qui fut fait, et, qui plus est, par un poète anglais :

*Haec qui speraret quis crederet esse futurum ?  
Et tamen haec hodie terra Britannia legit.*

Car, au dix-septième siècle, écrire un tel poème en anglais, c'était encore un acte de patriotisme, comportant une part d'intention vertueuse, comme c'est aujourd'hui le cas lorsqu'on écrit de la poésie de ce côté-ci de la frontière américaine. Aussi le premier compte-rendu critique qui ait jamais été fait du *Paradis perdu* nous dit-il que le *Paradis perdu* est entre autres choses un *tour de force* technique de proportions miraculeuses.

Que Milton ait été pleinement conscient de l'ampleur et de la portée de ce qu'il tentait, et qu'il partageât les idées de son temps sur l'importance de



l'épopée, voilà qui n'a guère besoin d'être démontré. Pour lui, bien sûr, les responsabilités que conférait un talent poétique supérieur n'étaient qu'accessoirement littéraires : elles étaient d'abord religieuses. Le mot « talent » lui-même est une métaphore tiré d'une parabole de Jésus qui semble associer les aspects religieux et créateurs de la vie, une parabole dont la pensée de Milton ne s'écartait jamais bien longtemps. L'analogie entre vie chrétienne et vie créatrice se prolonge même plus loin. Le chrétien doit faire de durs efforts pour vivre une vie chrétienne, mais l'acte essentiel de cette vie, c'est de renoncer à la volonté. Le poète doit faire de durs efforts pour développer son art, mais ses plus grandes réussites ne sont pas siennes, elles sont inspirées. Dans le premier grand poème de Milton celui que nous connaissons sous le nom d'Ode de la Nativité, le prélude s'achève par une exhortation à soi-même :

*Et joins ta voix au chœur des anges  
Issu de l'autel secret tout ému d'un feu sacré. »*

En un sens, telle est la clef, musicalement parlant, de la poésie de Milton ; son ambition de poète, c'est de rejoindre la tradition de la parole prophétique inspirée qui commença avec la grande mission confiée à Isaïe. Quand il parle, dans le *Paradis Perdu*, du dessein de justifier les voies de Dieu envers les hommes, il ne veut pas dire qu'il désire faire une faveur à Dieu en rationalisant l'une des paraboles favorites de Dieu : il veut dire que le *Paradis Perdu* est un sacrifice offert à Dieu et que, s'il est accepté, c'est de là qu'il tirera son mérite. L'*Ode de la Nativité* est étroitement liée à la *Sixième Élégie*, adressée à Diodati, où Milton distingue la vie détendue, permise aux poètes mineurs qui écrivent sur l'amour et le plaisir, de la discipline austère et rigoureuse qu'imposent des pouvoirs supérieurs. L'une est une vie séculière, l'autre est sacerdotale, consacrée. S'il faut de la discipline, c'est moins par morale que par hygiène spirituelle. Pour être un vaisseau d'inspiration, le poète doit être aussi authentiquement pur qu'était rituellement pur l'augure ou le prêtre païen :

*Qualis veste nitens sacra, et lustralibus undis  
Surgis ad infensos augur iture Deos.*

Après que la première période de sa poésie eût atteint son sommet avec les deux grandes élégies funèbres *Lycidas* et *Epitaphium Damonis*, Milton en vint, dans ses projets, à songer aux genres majeurs — c'est peut-être l'un des sens de « fraîches forêts et nouvelles pâtures » à la fin de *Lycidas*. Sa *Reason of Church Government*, dans un passage fameux, mentionne en particulier trois genres, la tragédie, l'épopée « ample » ou développée, et l'épopée brève. De ce dernier genre, la conception n'a guère été mise à jour par la critique, quoiqu'on en trouve des exemples dans la littérature anglaise depuis *Beowulf* jusqu'à *The Waste Land*. Impossible de ne pas remarquer la similitude entre ces trois genres majeurs et *Samson Agonistes*, *Le Paradis perdu* et *Le Paradis reconquis*, écrits tant d'années plus tard. A cette époque nous dit Milton, c'est Arthur qu'il songeait à prendre pour sujet de son épopée « ample ». Mais bien entendu il dut attendre de longues années

avant de pouvoir consacrer toute son attention à l'écrire. La double action qu'exerçaient simultanément, dans la vie de Milton, l'envie impulsive de se mettre au poème et de l'achever, et celle de le laisser mûrir assez longtemps pour qu'il vienne de lui-même, voilà peut-être de quoi expliquer qu'il y ait eu chez Milton une tension émotionnelle que nous avons du mal à imaginer. L'existence de cette tension semble certaine, à voir combien la tentation d'agir prématurément demeure un thème central dans sa poésie. La tension se fit crise avec sa cécité, mais cette dernière, comme il avait peut-être commencé à le comprendre au moment où il écrivit la *Defensio Secunda*, finit par lui donner, comme la surdité pour Beethoven, une concentration presque surnaturelle et c'est au bout du compte ce qui lui permit d'écrire sur l'enfer, le ciel, le monde avant la chute, dans un langage vraiment sien.

Dans le même passage de *The Reason of Church Government* Milton parle de faire pour sa propre nation quelque chose du même genre qu'Homère et que Virgile, « avec, de surcroît, la supériorité d'être chrétien ». Cet avantage supplémentaire était aussi bien, à ses yeux, pour une part au moins, un avantage en matière de technique poétique. Car ce qui donnait, dans la civilisation chrétienne, un tel prestige au poème encyclopédique, c'était la configuration encyclopédique de la philosophie et de la théologie chrétiennes, configuration qui dérivait en dernier lieu de celle de Bible. La Bible, vue sous l'angle littéraire, est un poème encyclopédique définitif qui commence au temps de la création, s'achève avec la fin des temps lors du Jugement Dernier, et qui, entre les deux, embrasse l'entière histoire de l'homme, sous les noms symboliques d'Adam et d'Israël. Il est clair que la poésie chrétienne s'est mue dans ce cadre depuis les premiers temps. L'*Histoire ecclésiastique* de Bede, l'un des autorités dont Milton s'est servi pour son histoire de Bretagne, raconte comment la poésie anglaise commença avec le poète Caedmon, à qui un ange ordonna de lui chanter quelque chose. Inspiré qu'il était par une muse chrétienne, Caedmon commença immédiatement par une paraphrase des premiers versets de la Genèse sur la création, se fraya une voie à travers l'Exode et les principaux épisodes de l'Ancien Testament jusqu'à l'Incarnation, pour en venir au Jugement Dernier et à la vie éternelle. Les cycles dramatiques du Moyen Age sont un autre exemple de l'effet qu'a eu l'organisation de la Bible sur la littérature anglaise.

Le sermon, au temps de Milton, constituait une sorte d'épopée orale traditionnelle qui avait trait au même mythe encyclopédique. Si les sermons puritains, d'une longueur proverbiale, et qui comptaient de dix-huit à vingt-cinq divisions, duraient si longtemps, c'est qu'ils embrassaient le plan divin de salvation tel qu'il se déroulait depuis les décrets d'avant la chute jusqu'à la consommation finale de toutes choses. Cette tradition orale a été enchâssée dans le *Paradis Perdu* : les quatre cents vers du troisième livre constituent un sermon de ce type prêché par Dieu lui-même. Le discours de Michel qui occupe la plus grande partie des deux derniers livres du *Paradis Perdu*, est un résumé de la Bible depuis le meurtre d'Abel jusqu'à la vision de Jean à Patmos ; le mythe biblique y prend la forme d'une épopée minia-

ture, d'un epyllion ; y sont donc ramassés ensemble et répétés tous les thèmes majeurs du poème comme dans le strette d'une fugue.

Les critiques de la Renaissance croyaient qu'il y avait des genres majeurs et mineurs en prose aussi bien qu'en poésie, car ils s'intéressaient beaucoup moins que nous à la distinction technique entre prose et vers. En prose, les genres majeurs étaient essentiellement ceux qu'avait établis Platon : la forme du dialogue socratique, et la description de la république idéale. Si des œuvres comme l'*Arcadia* de Sidney étaient hautement louées, c'est qu'elles paraissaient appartenir à cette tradition, comme on le voit dans le chapitre qui ouvre la biographie de Sidney par Fulke Greville. Mais la Renaissance fut surtout une grande époque pour la théorie de l'éducation, et cette théorie, à laquelle Milton contribua, se fondait directement sur les deux faits centraux de la société de la Renaissance, le prince et le courtisan ou le magistrat. Aussi le traité d'éducation, qui prenait naturellement la forme de l'éducation idéale du prince, du courtisan ou du magistrat, jouissait, aux yeux de la Renaissance, d'un prestige encore plus grand que la description de la république idéale.

Pour le traité sur l'éducation idéale du prince, le modèle classique avait été établie par Xénophon dans la *Cyropédie*, que Sidney décrit comme « un parfait poème héroïque », ce qui veut dire qu'il représente le pendant en prose de l'épopée encyclopédique. Spenser, dans la lettre à Raleigh qui introduit *The Faerie Queene*, explique que cette forme de prose encyclopédique entre aussi dans la conception de son poème, et il parle de sa préférence pour la forme de Xénophon comparée à celle de Platon, pour le réalisable par comparaison avec l'impossible idéal. Milton aussi montre une pointe d'impatience à l'égard de Platon et de ses « chimériques bourgmestres », et on peut penser qu'il était de l'avis de Spenser sur ce point. Et, exactement comme l'organisation encyclopédique de la Bible est condensée dans le discours de Michel, le discours de Raphaël versifie un genre de prose majeur, car l'entretien entre Raphaël et Adam est un dialogue socratique sans ironie, un banquet avec vin non fermenté, la description d'une république idéale qui s'achève avec l'expulsion des indésirables, et (car Adam est le roi des hommes) une cyropédie, ou un manuel d'éducation royale. C'est essentiellement l'éducation d'Adam, et elle enveloppe tout un savoir, tant naturel que révélé.

La tradition de l'épopée fut, bien entendu, établie par Homère dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*, mais ces deux épopées représentent des principes structuraux différents. Beaucoup de spécialistes des études classiques ont souligné que l'*Iliade* est, dans sa forme, plus proche de la tragédie grecque que de l'*Odyssée*. L'*Odyssée* est le modèle épique le plus typique, celui que suivent le plus étroitement Virgile dans l'*Énéide* et Milton dans le *Paradis Perdu*. Parmi les caractéristiques que l'*Odyssée*, l'*Énéide* et le *Paradis Perdu* ont en commun, trois sont d'une importance particulière.

Tout d'abord, ces œuvres, dans la forme où nous les avons aujourd'hui, comptent douze livres, ou un multiple de douze. Milton a publié la première édition du *Paradis Perdu* en dix livres afin de montrer son mépris envers la tradition, et la seconde en douze livres pour mettre en lumière les proportions réelles du poème. Dans cette conversion au système duodéci-



mal, il a été précédé par Le Tasse, qui, des vingt chants de sa *Gerusalemme Liberata*, est allé jusqu'aux vingt-quatre chants de la *Gerusalemme Conquistata*. Spenser à lui aussi la préoccupation du douze : chaque livre a douze chants, et le nombre total des livres qu'il prévoyait était de douze ou de vingt-quatre. Nous allons essayer de suggérer dans un instant que l'association de l'épopée de Milton avec ce nombre sacré et zodiacal est moins arbitraire qu'il ne paraît.

En second lieu, l'action tant de l'*Odyssee* que l'*Énéide* se partage nettement en deux. Les douze premiers livres de l'*Odyssee* ont trait aux errances du héros, avec le voyage à travers les mystérieuses contrées de l'émerveillement et de la terreur, avec le thème immémorial de la quête. Les douze livres suivants ne quittent jamais Ithaque (à l'exception de la catabase à la fin, que l'on considère d'ailleurs souvent comme une addition ultérieure), et l'action y est typiquement celle d'une comédie de reconnaissance et d'intrigue, quand le mendiant inconnu et ridiculisé se révèle en fin de compte être le héros qui revient. Les six premiers livres de l'*Énéide* ont une organisation similaire de quête ; les six suivants, qui rapportent la lutte d'Énée contre les chefs de guerre d'Italie, ont aussi la structure d'une comédie romanesque, pleines de pactes, de mises à l'épreuve et autres traits traditionnels de l'action de la comédie, et ils s'achèvent par le succès, le mariage, et la naissance d'une nouvelle société. Dans les deux épopées, l'accent se déplace à mi-chemin, et, des dangers particuliers au héros, il passe au contexte social. Dans sa lettre à Raleigh, Spenser, en se référant au Tasse, distingue aussi, dans l'épopée, entre les vertus privées, princières, et les vertus publiques, royales. La division du récit entre le thème d'une quête et le thème de la fondation d'un ordre social trouve un parallèle biblique dans l'histoire de l'Exode, où les quarantes années d'errance d'Israël dans le désert sont suivies par la conquête et par l'établissement dans la Terre Promise. Milton conserve le trait traditionnel du partage au milieu de l'action quand, au début du Livre VII, il déclare que l'action, dans la seconde moitié du poème, ne quittera plus la terre. L'ordre dans le *Paradis Perdu* est inverse de l'ordre biblique, car il commence par la Terre promise et s'achève dans le désert ; mais l'ordre biblique est préservé quand, à cette succession, nous ajoutons le *Paradis reconquis*.

Mais, bien entendu, de tous les traits traditionnels de l'épopée, le plus important, c'est le commencement de l'action *in medias res*, selon la formule d'Horace, en un point où l'action est bien avancée, et c'est par conséquent une progression qui, à la fois, revient vers le début et avance vers la fin. Le début et la fin de quoi ? demandera-t-on peut-être ; il s'agit du début et de la fin de l'action totale, dont une partie seulement peut être présentée dans le poème réel. L'action totale est de forme cyclique : elle y est presque obligée par la nature du thème de la quête. Le héros s'en va pour faire quelque chose, le fait, et revient. Dans l'*Odyssee*, l'action totale commence quand Ulysse quitte Ithaque et s'en va à la guerre de Troie, et elle s'achève quand il est de retour à Ithaque, et qu'il redevient le maître de sa maison. Les choses sont moins simples dans l'*Iliade*, et pourtant même là, le mouvement total qui conduit les Grecs jusqu'à Troie et les ramène chez eux est clairement présent à l'arrière-plan. Dans l'*Énéide*, il y a ce qui, du point de

vue de Milton, est un progrès très important dans la conception d'une action cyclique totale. Ici l'action totale commence et finit non pas au même point tel quel, mais au même point renouvelé et transformé par l'action héroïque elle-même. Autrement dit, l'action totale de l'*Énéide* commence quand Énée quitte Troie s'effondrant dans les flammes et qu'il perd sa femme ; et elle s'achève avec la fondation de la nouvelle Troie à Rome, avec le remariage d'Énée, et avec le rétablissement des dieux pénates de Troie vaincue dans une nouvelle demeure. La fin est le commencement tel que l'héroïsme d'Énée l'a recréé.

On remarque que l'astuce de commencer l'action en un point bien avancé de l'action ne s'opère pas entièrement au hasard. L'*Odyssée* commence quand Ulysse est au point le plus éloigné de chez lui, dans l'île de Calypso, où il est soumis aux tentations de la seule rivale redoutable de Pénélope. L'action de l'*Énéide* commence de la même façon avec le naufrage d'Énée sur les côtes de Carthage, qui est à la fois l'*Erbfeind*, l'ennemi héréditaire de Rome, et le site de la citadelle de Junon, ennemie implacable d'Énée. De la même façon, l'action du *Paradis Perdu* commence au point le plus éloigné qui se puisse de la présence de Dieu, en enfer. Le cycle qui forme l'action totale à l'arrière-plan du *Paradis Perdu* est de nouveau le cycle de la Bible. Il commence où Dieu commence, dans une éternelle présence, et il s'achève où Dieu achève, dans une éternelle présence. L'action au premier plan commence *in medias res*, « in the midst of things » selon la traduction de Milton dans son Argument, quand Satan est déjà tombé en enfer, et elle progresse à partir de là en remontant vers le début et en avançant vers la fin de l'action totale. L'action de premier plan traite de la conspiration de Satan et de la chute d'Adam et Ève, et les deux discours des deux anges traitent du reste du cycle. Raphaël commence par ce qui est chronologiquement le premier événement dans le poème, le Christ montré aux anges, et il conduit l'action jusqu'au point où le poème commence. Après la chute d'Adam, Michel reprend l'histoire et résume le récit biblique jusqu'au Jugement Dernier, ce qui nous ramène au point où Dieu est tout en tout. Le récit épique consiste donc en une action de premier plan flanquée de deux grands discours où l'action est rapportée par des messagers (*aggeloi*) qui la replacent dans son juste contexte.

On remarque que dans l'épopée classique il y a deux sortes de révélation. Elle peut venir des dieux d'en haut, quand Athéna ou Vénus apparaissent au héros à un moment crucial, avec des paroles de réconfort ou avec des conseils. Rien de mystérieux dans ces apparitions : elles se font dans la pleine lumière du jour, et leur fonction est d'éclairer la situation présente. Athéna apparaît déguisée en Mentor pour donner à Télémaque le genre de conseil qu'un être humain sage et bon lui aurait aussi bien donné. Il y a une autre sorte de révélation, que l'on va chercher chez les dieux d'en-bas. Télémaque l'obtient en se déguisant en phoque et en capturant Protée ; Ulysse l'obtient par un rituel sacrificiel compliqué et sinistre : sang répandu, fantômes, obscurité. Il est fortement donné à entendre qu'une connaissance obtenue par cette voie est une connaissance normalement interdite, et c'est une connaissance qui n'éclaire pas une situation présente : elle concerne spécifiquement le futur. C'est la connaissance de son propre



futur que cherche Ulysse quand il évoque Tirésias des enfers ; c'est la connaissance du futur de Rome qu'Énée obtient quand il descend, au prix, il est vrai, d'une moindre élaboration rituelle, dans la grotte que garde la Sibylle. L'association entre futur et connaissance interdite est même poussée plus loin dans l'*Inferno* de Dante, puisque ceux qui peuplent l'enfer de Dante ont une connaissance du futur, mais non du présent.

La connaissance qu'Adam reçoit du discours de Michel est essentiellement connaissance du futur, de ce qui va arriver. Elle vise à consoler, même si Adam défaille deux fois sous l'épreuve de la consolation, et si le fait que la connaissance du futur soit possible signifie, évidemment, que la liberté de la volonté humaine a été mortellement blessée. Il est clairement suggéré que pareille connaissance du futur appartient à la connaissance interdite qu'Adam n'aurait jamais dû avoir d'abord, connaissance que Dieu a la volonté de donner mais que Satan aurait extorquée. La vie humaine est désormais en grande partie une dialectique entre la révélation et la connaissance du bien et du mal, et cette dialectique est représentée dans le *Paradis Perdu* par le contraste entre Dieu le Père et Adam après sa chute. Dieu le Père siège au ciel et sait d'avance ce qui va arriver mais, comme il l'explique soigneusement, sans le forcer à arriver. Au-dessous de lui Adam se trouve dans une parodie de cette situation : il sait d'avance ce qui va arriver à l'espèce humaine en conséquence de sa chute, mais il n'a pas le moindre pouvoir d'interférer avec le cours des événements, ni de les changer.

L'action de premier plan, la conspiration de Satan et ses conséquences, forme une sorte de Télémachie contrefaite ; elle fait contrepoint à l'action épique principale (qu'on va considérer dans un instant) ; c'est la parabole d'un fils prodigue qui ne revient pas. Techniquement, pourtant, l'action de premier plan présente une concentration aiguë de l'intérêt qui la rapproche des formes dramatiques. La chute elle-même est conçue sous la forme d'une tragédie, cette grande rivale de l'épopée dans la théorie de la Renaissance, qui était pourtant presque l'antithèse de l'épopée, puisqu'elle demandait une unité très concentrée de l'action qui semble à l'opposé du déploiement encyclopédique de l'épopée. Le neuvième livre représente la cristallisation de plans que Milton fit plus tôt, en vue de traiter de la chute de l'homme sous une forme tragique avec Satan qui, en tant qu'esprit de vengeance qui revient, induit Ève à une reddition en raccourci, tout à fait comme Iago s'y emploie avec Othello. La Nature, en exhalant des soupirs par toutes ses œuvres, occupe la place du chœur.

A l'ouverture du poème, nous nous trouvons plongés dans l'obscurité de l'enfer et finalement, une fois nos pupilles dilatées, nous regardons autour de nous et voyons étinceler une ou deux lumières. Nous comprenons alors que ce sont des yeux et d'énormes formes nuageuses commencent à sortir en grand nombre d'une espèce de mer et à se rassembler sur une sorte de côte. Tout au long des deux premiers livres nous avançons dans des ténèbres obscures et indéfinies et puis, quand s'ouvre le troisième, nous sommes plongés tout aussi soudainement dans une lumière aveuglante, où c'est seulement après que nos pupilles se soient re-contractées que nous pouvons observer des détails comme le dallage du Paradis qui « empourpré

de roses célestes souriait ». Nous sentons que pareilles intensités conviennent à un poète qui n'est pas seulement aveugle, mais baroque, et qui, s'il n'a jamais vu les ombres de Rembrandt ou les soleils de Claude, reflètent pourtant l'intérêt de son époque pour le clair-obscur. Mais le principe *ut pictura poesis* ne peut s'exprimer qu'en un spectacle verbal, et il nous faudrait également savoir jusqu'à quel point la forme dramatique du « masque » à la Jonson se retrouve dans ces trois premiers livres — un sombre et sinistre « antimasque » étant suivi par une splendide vision d'ordre et de gloire. La vision sous forme de « masque » se déplace lentement et, du ciel, descend à travers les sphères étoilées jusqu'à l'Eden ; l'« antimasque » glisse dans le désordre grotesque du Limbe des Vanités et disparaît jusqu'au moment où il revient dans le récit que fait Raphaël d'une précédente expulsion hors du Paradis.

Il y a donc, avec l'action dramatique de premier plan et avec les discours de Raphaël et de Michel qui se chargent du début et de la fin de l'action totale d'arrière-plan, une sorte de symétrie formelle, symétrie qu'on n'attendrait pas dans un poème que nous venons de qualifier de baroque. Je pense qu'on peut pousser cette symétrie formelle bien plus loin, et j'aimerais diviser l'action totale en sections qui illustrent au mieux cette symétrie. Certaines sections recouvrent plusieurs livres, et d'autres seulement quelques lignes, mais c'est sans importance. Parmi les plus courtes, beaucoup viennent de la Bible, et Milton attendait de son lecteur qu'il fût capable de leur donner leur importance légitime. Figurons-nous le cadran d'une horloge, avec la présence de Dieu à l'emplacement du 12. Les quatre premiers chiffres du cadran représentent les événements principaux du discours de Raphaël. D'abord, c'est la première épiphanie ou manifestation du Christ, quand Dieu le Père montre son fils aux anges et exige qu'ils l'adorent. Tel est, chronologiquement, le début de l'action totale, comme on l'a déjà souligné. Puis, au chiffre 2 du cadran, c'est la deuxième épiphanie du Christ à la fin de la guerre dans les cieux, quand, le troisième jour, il écrase les anges rebelles et se manifeste dans son triomphe et sa colère. La troisième étape est la création de l'ordre naturel que Milton décrit en une paraphrase extraordinairement adroite du récit de la Genèse. La quatrième phase est la création de l'ordre humain, avec la formation des corps d'Adam et Ève, ce dont Adam reprend le récit à la suite de Raphaël.

Après quoi, l'action de premier plan traverse la partie inférieure du cadran. En 5, on en vient à la conspiration de Satan, qui s'achève par un pacte avec le Péché et la Mort. L'engendrement de la Mort par Satan est une parodie de l'engendrement du Fils par le Père qui commence l'action, la Mort étant, pour ainsi dire, le Verbe de Satan. En 6, nadir de l'action, vient la catastrophe tragique, la chute d'Adam et Ève, la chute, donc, de l'ordre humain établi par Dieu. Puis, en 7, c'est la chute de l'ordre naturel, qui fait réellement partie de la chute d'Adam et Ève, et qui est décrite au livre X comme le triomphe du Péché et de la Mort répondant au pacte qu'ils ont conclu avec Satan en 5.

Les quatre étapes suivantes sont couvertes par le discours de Michel : elles correspondent aux quatre étapes que nous avons trouvées dans le discours de Raphaël, mais disposées, en gros, dans l'ordre inverse. D'abord,

en 8, c'est le rétablissement de l'ordre naturel au moment du déluge, quand il est promis, par le symbole de l'arc-en-ciel, que le temps des semailles et le temps de la moisson ne feront pas défaut jusqu'à la fin du monde. Puis, en 9, vient le rétablissement de l'ordre humain, quand la loi est donnée à Israël et que le prototype de Jésus, Joshua, qui a le même nom que Jésus, prend possession de la Terre Promise. Puis, en 10, vient la troisième épiphanie du Christ, l'Incarnation proprement dite, et c'est de nouveau une épiphanie qui s'achève avec le triomphe sur la mort et l'enfer en un combat de trois jours. Ensuite, en 11, c'est la quatrième épiphanie du Christ, le Jugement Dernier : c'est de nouveau une épiphanie de triomphe et de colère, quand s'opère la séparation finale entre les ordres du ciel et de l'enfer. En 12, nous revenons au point prophétisé par Dieu lui-même dans son discours du Livre III, quand il dit qu'un jour viendra où il déposera son sceptre et que « Dieu sera tout en tout ». Le point final dans le vaste cycle est le même point qu'au début, et pourtant ce n'est pas le même point car, comme dans l'*Énéide*, la fin est le point de départ tel que l'a renouvelé et transformé la quête héroïque du Christ. Il ne peut donc y avoir qu'un cycle, et non point une série sans fin de cycles. Pour résumer :

- 1 — Première épiphanie du Christ : engendrement du Fils par le Père.
- 2 — Deuxième épiphanie du Christ : triomphe après un affrontement de trois jours.
- 3 — Établissement de l'ordre naturel de la création.
- 4 — Établissement de l'ordre humain : création d'Adam et Ève.
- 5 — Épiphanie de Satan, qui engendre le Pêché et la Mort.
- 6 — Chute de l'ordre humain.
- 7 — Chute de l'ordre naturel : triomphe du Pêché et de la Mort.
- 8 — Rétablissement de l'ordre naturel à la fin du déluge.
- 9 — Rétablissement de l'ordre humain quand la Loi est donnée.
- 10 — Troisième épiphanie du Christ : le Verbe comme évangile.
- 11 — Quatrième épiphanie du Christ : l'apocalypse ou Jugement Dernier.

Il y a quatre ordres d'existence dans le *Paradis Perdu*, l'ordre divin, l'ordre angélique, l'ordre humain et l'ordre démoniaque. En tant qu'épopée, le *Paradis Perdu* doit traiter le thème traditionnel de l'épopée, le thème de l'action héroïque. Pour comprendre ce qu'était l'action héroïque aux yeux de Milton, nous avons à penser la conception qu'un poète chrétien pouvait se faire de l'action héroïque : nous devons donc nous demander ce qu'était un héros pour Milton, et, chose encore plus importante, ce qu'était pour lui un acte. Un acte est l'expression de l'énergie d'un être libre et conscient. Par conséquent tous les actes sont bons. Il ne peut y voir, à strictement parler, d'acte mauvais ; le mal ou le pêché impliquent une déficience, impliquent donc aussi la perte ou le manque du pouvoir d'agir. D'où découle un corollaire assez inattendu : si tous les actes sont bons, alors Dieu est la source de toute réelle action. En même temps, comme le dit Milton, ou plutôt comme le dit malgré lui la structure de sa phrase, il est presque impossible d'éviter de parler d'actes mauvais : « On parle de pêché effectif, non que le pêché soit proprement une action, car en réalité il implique une déficience ; mais parce qu'il consiste habituellement en quelque acte. Car tout acte est en lui-même bon ; c'est seulement son irrégularité, ou



sa déviation par rapport à la juste direction, qui est à proprement parler le mal.»

Ce qui arrive quand Adam mange le fruit défendu n'est donc pas un acte, mais l'abandon du pouvoir d'agir. L'homme est libre de perdre sa liberté, et dès lors, évidemment, sa liberté cesse. Sa position est comme celle d'un homme sur le bord d'une précipice — s'il saute, il y a bien là l'apparence d'un acte, mais en réalité c'est l'abandon de toute possibilité d'action ; il se livre à la loi de la gravité qui le prendra en charge pour la brève durée de vie qui lui reste. Dans l'abandon du pouvoir d'agir se trouve la clé de la conception que se fait Milton de la conduite d'Adam. On a affaire à un acte humain typiquement déchu quand on doit employer le mot d'« acte » entre guillemets. C'est un pseudo-acte, le pseudo-acte de la désobéissance, et ce n'est en réalité qu'un refus d'agir.

Cet argument comporte implicitement un curieux paradoxe, où se nouent les aspects dramatiques et les aspects conceptuels des scènes de tentation dans la poésie de Milton. Dans une tentation, on se laisse persuader de faire quelque chose qui ressemble à un acte, mais qui est, en réalité, perte du pouvoir d'agir. Par conséquent, l'abstention à l'égard de ce type de pseudo-activité est souvent le signe qu'on possède un authentique pouvoir d'agir. La Dame dans *Comus*, par exemple a un rôle d'intérêt dramatique plutôt faible : elle est, en fait, paralysée, et, dramatiquement, ne parle guère autrement qu'en une paraphrase éloquente et strictement raisonnée d'un : « non ». *Comus* attire bien davantage notre sympathie parce que ses arguments sont spécieux et donc dramatiquement plus intéressants. Mais nous devons comprendre que la situation réelle est à l'opposé de la situation dramatique. *Comus* représente la passion, qui est l'opposé de l'action ; et c'est la Dame qui est du côté de la source de toute liberté d'action. La même situation se manifeste avec plus d'acuité encore dans le rôle de Jésus dans le *Paradis Reconquis*, où Jésus se comporte, quatre livres durant, comme un maître de maison qui aurait affaire à un courtier importun. Mais, de nouveau, ce qui a réellement lieu est l'opposé de ce qui paraît avoir lieu. Satan, qui semble si plein de vie et de ressource, est la puissance qui se meut vers la cessation de toute activité, c'est une sorte d'entropie individuelle, qui transforme toute énergie en mort thermique.

L'« acte » démoniaque typique n'est pas davantage un acte réel, c'est la parodie, plus concentrée encore, de l'action divine. Il a le caractère non de la désobéissance, mais de la rébellion, et il diffère de l'acte humain en ce qu'il comporte une rivalité, ou une tentative de rivalité, avec Dieu. L'apparition de Nemrod au début du dernier livre du *Paradis Perdu* représente l'irruption dans la vie humaine du démoniaque, de la disposition à adorer les démons, et — pour la conception qu'on se fait de la royauté, de la puissance et de la gloire — de la propension à se tourner vers Satan plutôt que vers Dieu. Ce que Satan lui-même manifeste dans le *Paradis Perdu*, c'est cette qualité pervertie d'héroïsme parodique, dont la qualité essentielle est le pouvoir de détruire. Par conséquent, c'est à Satan et à ceux qui le suivent que Milton assigne les caractéristiques conventionnelles et classiques de l'héroïsme. Satan, comme Achille, se retire à l'écart dans le ciel pour bouder quand une décision paraît favoriser un autre Fils de Dieu, et il réappa-

raît dans un torrent de colère pour assouvir sa rancœur. Comme Ulysse, il trouve sa voie avec beaucoup d'habileté entre le Pêché, comparable à Scylla, et la Mort, comparable à Charybde ; tel le chevalier errant du roman, il s'en va seul en une quête périlleuse vers un monde inconnu. En s'avisant, lors de la guerre dans les cieux, qu'ils ont résisté toute une journée aux assauts — « et, si ce fut possible un jour, pourquoi pas pour une éternité de jours ? » —, les démons ouvrent la voie à une vision pervertie de l'éternité, celle d'un Valhalla offert à un conflit sans fin.

C'est seulement du côté du divin qu'il y a réellement pouvoir d'agir, selon la définition que Milton lui-même donne de l'acte, et la qualité de l'acte divin qui se révèle dans le *Paradis Perdu*, c'est celle de l'acte de création, qui devient acte de re-création ou de rédemption après la chute de l'homme. Le Christ, par conséquent, qui crée le monde et qui recrée ou rachète l'homme, est le héros du *Paradis Perdu* du simple fait que, en tant qu'agent ou principe actif du Père, il est en fin de compte le seul acteur du poème.

L'ordre angélique est là pour fournir des modèles à l'action humaine. Les anges ont des pouvoirs intellectuels et physiques supérieurs que l'homme peut finir par atteindre, mais, dans le *Paradis Perdu*, ils ne sont que des modèles moraux. Ils forment une communauté de service et d'obéissance, et font souvent des choses qui n'ont pas d'autre sens pour eux que d'être la volonté de Dieu. Ils ont la charge de la responsabilité (Gabriel), de l'instruction (Raphaël), du commandement militaire (Michel) ou de la vigilance (Uriel). La figure des anges tout tendus, en attente, prêts à écouter le Verbe qui va parler, et immobiles jusqu'à ce qu'il parle, apparaît dans le dernier vers de l'Ode de la Nativité et de nouveau dans le dernier vers du sonnet sur la cécité du poète. De tels anges sont, comme l'ange le dit à Jean à la fin de la Bible, de féaux serviteurs de l'humanité : il n'y a rien chez Milton de l'ange « schrecklich » de Rilke.

Plus que tous les autres, c'est Abdiel qui importe pour le thème de l'héroïsme, lui qui reste fidèle à Dieu au milieu des anges révoltés. Abdiel, comme beaucoup de gens d'une intégrité inattaquable, n'est pas un personnage très attirant, mais tout ce qu'il dit dans le poème est de la plus haute importance. Le discours qu'il tient à Satan au moment de la guerre dans les cieux, révèle qu'il est en train d'établir le modèle de l'héroïsme authentique, celui qui plus tard se manifestera dans la vie du Christ : c'est la « meilleure part de la force d'âme » ; elle consiste essentiellement en obéissance, en endurance, et dans le type de courage de qui est disposé à tenir sous le ridicule, le mépris, et sous le chœur des adversaires. Comme le dit Abdiel à Satan, une fois qu'il s'est retrouvé parmi les anges fidèles : « Ma secte, tu la vois ». Ce modèle se poursuit dans les visions bibliques que Michel montre à Adam : c'est l'histoire d'Enoch, le seul homme juste à tenir contre les vices de son temps et à recevoir la récompense angélique d'être directement transporté au ciel, et c'est Noé, qui, de la même façon, seul homme juste de son temps, est sauvé de la destruction, totale en dehors de lui. L'exemple aurait pu être pris de Lot à Sodome, à quoi Milton se réfère rapidement. Tel est le modèle que suivent prophètes et apôtres, et nul autre n'a de titre au nom de héros.

Sans nul doute, les anges fidèles auraient pu vaincre par eux-mêmes les rebelles, mais le symbolisme de la guerre de trois-jours dans les cieux est fait pour montrer que la totalité du pouvoir angélique d'agir est contenue dans le Fils de Dieu. Les anges n'ont pas de forces qui ne viennent de Dieu, et contre Dieu les démons n'ont pas de force du tout. Il est difficile de ne pas sentir que la guerre dans le ciel est tout entière une énorme plaisanterie pour le Père, et ce d'autant plus que les démons la prennent au sérieux. La description admirative de la taille de la lance et du bouclier de Satan au Livre I est faite dans deux perspectives : du point de vue de l'homme, Satan est incalculablement fort, mais du point de vue de Dieu, il n'est qu'un lourdaud enragé. La conception que Dieu a de la force est représentée par le Christ enfant dans l'Ode de la Nativité : il est la forme authentique d'Hercule étranglant le serpent dans son berceau, faible physiquement, et pourtant assez fort pour l'emporter sur le monde.

Dans ce monde, la force spirituelle, étant un don direct de Dieu, n'est pas nécessairement accompagnée de la force physique, encore qu'elle soit normalement accompagnée de l'invulnérabilité physique. Telle est la condition de chasteté, qui constitue traditionnellement, dans le genre romanesque (« *romance* ») une force magique ; or le thème de la magie de la chasteté court à travers Milton. La Dame ne peut subir de préjudice de la part de Comus grâce à la « force cachée » qu'est sa chasteté. Samson doit sa force physique à sa chasteté, au fait qu'il observe le vœu nazaréen : comme il le dit amèrement, Dieu suspendit sa force en sa chevelure. Il perd sa chasteté quand il dit à Dalila ce qu'est son secret. Pareille chasteté n'implique pas, dans son cas, virginité ni même continence : deux mariages avec des femmes philistines ne l'affectent pas — pas plus, apparemment, qu'une visite chez une prostituée philistine, chose que Milton ignore, alors qu'il en a lu la mention dans le Livre des Juges. A Adam et Ève, c'est plus que de la force mortelle qui est donné par leur chasteté — qui, elle non plus, n'est pas affectée par leurs rapports sexuels : ils ne perdent leur chasteté qu'en mangeant de l'arbre défendu. Une référence à Samson, dans le Livre IX, fait le lien, quant au symbolisme de la chasteté, entre les deux situations.

Comme la plupart des écrivains moralement cohérents, Milton prend soin de distinguer l'humain du démoniaque, alors même qu'il montre leur relation. Comme cette distinction peut être difficile à sentir en l'absence d'exemples, nous pouvons prendre une analogie dans Shakespeare. La Cléopâtre de Shakespeare est exactement tout ce qu'est Ève selon les critiques de Milton. Elle est vaine et frivole, sans pondération, capricieuse, extravagante, irresponsable ; elle a une très mauvaise influence sur Antoine, qui devrait s'occuper de chasser les Parthes au lieu de perdre son temps avec elle. Moralement, c'est un personnage fort déplorable, mais il y a chez elle quelque chose d'obstinément aimable. Peut-être n'en est-elle que plus dangereuse, mais rien n'y fait : nous ne pouvons trouver que Cléopâtre soit mauvaise de la même façon que Goneril et Regan le sont. Il y a toujours quelque chose qui fait que Cléopâtre reste imprévisible, et aussi longtemps qu'elle peut le rester, elle est humaine. Goneril et Regan sont bien plus proches de ce que la religion appelle des âmes perdues ; en



termes dramatiques, cela signifie qu'elles ne sont plus imprévisibles. Tout ce qu'elles font ou disent, non content d'être grossier, laid, cruel, a en soi quelque chose de la grandeur stylisée du démoniaque, quelque chose de la qualité qu'ont les démons de Milton, et que n'ont pas les humains. En même temps, Cléopâtre appartient à autre chose de bien plus sinistre qu'elle-même : c'est ce qui se manifeste dans l'imagerie attachée à l'Égypte, sinon dans la caractérisation de Cléopâtre. En mettant les deux aspects l'un avec l'autre, ce que nous voyons, c'est de l'humain renfermé dans du démoniaque, une fascinante créature d'une variété infinie qui cependant, d'un autre point de vue, a jailli de l'équivoque fécondité du Nil.

C'est la même chose pour Adam et Ève. Théologiquement et conceptuellement, ils ont commis tous les péchés du calendrier. Dans *The Christian Doctrine*, Milton le note clairement : il n'y a rien de mauvais qu'ils n'aient fait en mangeant cette malheureuse pomme :

« En cet acte est immédiatement compris un manque de confiance en la véracité divine, ainsi que de la crédulité envers les assurances de Satan ; manque de foi, ingratitude ; désobéissance ; gourmandise ; chez l'homme, excessive dépendance envers sa femme, chez la femme, manque de juste respect pour son mari, et chez l'un et l'autre insensibilité envers l'intérêt de leur descendance, et cette descendance est toute l'espèce humaine ; parricide, vol, mépris des droits d'autrui, sacrilège, ruse, présomption qui fait aspirer aux attributs divins, moyens malhonnêtes pour atteindre ses fins, orgueil et arrogance. »

Mais il y a quelque chose qu'il nous est tout à fait impossible de sentir ou de saisir dramatiquement, et Milton n'essaie d'ailleurs pas de nous y faire parvenir. Ève peut bien être une sotte fille, elle n'en est pas moins notre mère en général, et, bien évidemment, c'est le même genre d'être humain que nous. Il s'est produit ceci que la vie humaine s'est désormais trouvée attachée au démoniaque ; c'est là un des points que précise Michel, en particulier dans la vision de Nemrod, le tyran archétypique — le tyran étant l'un des exemples les plus clairs d'être humain qui se livre au démoniaque. Le fait que l'héroïsme conventionnel, tel que nous le trouvons dans l'épopée classique et dans le genre romanesque (« *romance* ») du Moyen Âge et de la Renaissance soit associé avec le démoniaque chez Milton, signifie, bien sûr, que le *Paradis Perdu* est un poème profondément anti-romantique et anti-héroïque. Pour la plupart, nous vivons nos vies à un niveau approximativement humain, mais, s'il nous advient un revers, une mortification, telle autorité qui nous est imposée, ou quelque autre humiliation, nous voilà rejetés vers ce qui pourrait nous soutenir, nous consoler, et, à moins que nous soyions des saints, ce sera très probablement vers l'*ego*. Le sombre ego, qui, sans humour, rumine, en proie à ce « haut dédain qui naît du sens du mérite blessé », nous pousse à chercher une compensation, peut-être en nous identifiant à quelque héros irrésistible. Si, dans cet état, nous lisons Milton, nous trouverons que son Satan, bien loin d'être l'auteur du mal, est une figurante attachante et sympathique. Retrouvons-nous plus tard un meilleur sens des proportions, nous pouvons alors comprendre quelque chose de la profondeur et de la pertinence de l'idée que Milton se fait du mal.

Satan est un rebelle, et, en Satan, Milton a mis toute l'horreur et la désolation avec lesquelles il considérait les révolutionnaires égocentriques de son temps qui, titubant d'un parti à l'autre, se retrouvaient finalement au point d'où ils étaient partis, dans un mouvement cyclique sans renouvellement. Il y a là une anticipation presque inquiétante de certaines dispositions du Romantisme plus tardif, qui fut aussi une époque de révolutionnaires égocentriques. En particulier il y a, dans le traitement du monde démoniaque par Milton, un caractère qu'on ne peut appeler que wagnérien : c'est l'invariable noblesse de la rhétorique, c'est le nihilisme de l'action héroïque qui commence et finit dans un lac de feu, c'est le motif du *Götterdämmerung* dans la musique de l'Enfer :

« D'autres esprits plus tranquilles, retirés dans une vallée silencieuse, chantent sur des harpes, avec des sons angéliques, leurs propres héroïques combats et le malheur de leur chute par la sentence des batailles ; ils se plaignaient de ce que le destin soumet le courage indépendant à la force ou à la fortune. »

Ce qui ne veut pas dire que Wagner soit un artiste démoniaque, pas plus de Milton n'est un sataniste, mais seulement qu'il y a des éléments démoniaques que Wagner dépeint, et que des gens particulièrement mauvais ont trouvés — comme beaucoup ont trouvé Satan — irrésistiblement attirants.

La tendance anti-héroïque chez Milton est, cependant, moins compliquée que son attitude à l'égard du mythe, dont elle constitue une partie. Quand un critique littéraire dit que l'histoire de la chute de l'homme est un mythe, il n'affirme rien quant à la vérité de son contenu, il dit simplement que c'est un certain type d'histoire ; néanmoins son sentiment quant à sa vérité est coloré par le déplacement même de l'attention, qui se tourne du contenu vers la forme. Mais Milton ne se lasse jamais de souligner la différence de contenu éthique entre la vérité de la Bible et les fables des païens, et, à l'évidence, l'histoire de la Chute ne l'aurait jamais intéressé s'il n'avait pas cru qu'elle était aussi littéralement vraie que les événements de sa propre vie. L'histoire du *Paradis Perdu* est un mythe dans le sens où l'action ou le mouvement narratif (*mythos*) provient d'un être divin ; le contenu essentiel est humain, et il a autant de crédibilité, de plausibilité, que Milton a pu, à partir de sa source, lui en conférer. Les choses merveilleuses et grotesques du poème, la construction du Pandemonium ou le Limbe des Vanités, sont surtout démoniaques, et font contraste avec l'action centrale. Dans la littérature moderne il arrive qu'un écrivain se serve d'un sujet mythique parce qu'il y trouve le modèle d'une intéressante histoire traditionnelle ; c'est ce que fait Cocteau dans *Orphée* ou Giraudoux dans *Antigone*. Dans *Résurrection* de Tolstoï, nous avons une narration purement réaliste qui revêt une forme chargée de la signification religieuse qu'indique le titre. L'attitude de Milton à l'égard du mythe dans le *Paradis Perdu* est bien plus proche, du point de vue du tempérament comme de la technique, de Tolstoï que de Cocteau ou Giraudoux.

Les mythes diffèrent des contes populaires ou des légendes par l'importance supérieure qu'on leur accorde, et c'est pourquoi ils se collent les uns aux autres et forment des mythologies. Une mythologie pleinement développée tend, comme fait la Bible, à une forme encyclopédique. Les *Méta-*

*morphoses* d'Ovide, par exemple, commencent par la création et par des histoires de déluge, et se fraient un chemin jusqu'à Jules César, de même que la Bible va jusqu'à Jésus. Milton fait d'Ovide un usage complet, et souvent plein de sympathie, mais il est clair qu'il trouve dans le thème ovidien de la métamorphose, dans l'identification d'une figure humaine avec un objet de la nature, le point où le polythéisme devient évidemment idolâtrie. L'action démoniaque du *Paradis Perdu* s'achève avec une métamorphose ovidienne où les démons sont changés en serpents. Satan a pris la forme d'un serpent ; il s'aperçoit dans l'enfer qu'il ne peut s'en débarrasser, qu'il est toujours un serpent ; les démons qui le regardent deviennent eux aussi serpents :

*« Ce qu'ils voyaient, ils le devinrent, subitement transformés. »*

Il y a là un rappel évident de la remarque sur les idoles dans le Psaume 115 : « ceux qui les ont faits sont semblables à eux »

Pour nous, l'imagination mythologique est réellement une part de l'imagination poétique ; l'instinct d'identifier une figure humaine avec un objet naturel, qui donne à la mythologie ses dieux soleil, arbre, océan, est le même instinct que décrit Whitman :

*« Il y avait un enfant qui chaque jour allait,  
et le premier objet où il posa les yeux, il le devint,  
et cet objet devint part de lui le jour durant, ou durant une certaine part du  
jour,  
Ou bien des années durant, ou durant de longs cycles d'années »*

L'auteur de *Lycidas* aurait très bien compris cela ; mais il est une question qui n'est pas pertinente pour Whitman, et qui l'est pour Milton : la conscience qui s'identifie est-elle centrée sur l'ego, comme l'est l'intelligence de Satan, ou non ? Identifier sa propre conscience directement avec les œuvres de Dieu dans notre monde présent, c'est, pour Milton, entrer dans la forêt de Comus à la façon même de Comus, c'est s'unir à une existence infra-morale, infra-consciente, infra-humaine, qui est vie pour le corps, mais mort pour l'âme. La libre intelligence doit se détacher de ce monde et s'unir à la totalité de la liberté et de l'intelligence qui est Dieu en l'homme, et doit faire passer son centre de gravité du soi à la présence de Dieu dans le soi. Alors elle trouvera l'identité avec la nature qu'elle paraît rejeter : elle participera de la vue qu'a le Créateur sur un monde qu'il a vu et trouvé bon. Telle est la relation d'Adam et Eve avec l'Eden avant leur chute. Du point de vue de Milton, l'imagination polythéiste ne peut jamais se libérer des labyrinthes de l'imagination et de l'ironie, ni de leurs capricieux aperçus qui ne séparent pas le bien du mal. Ce que Milton entend par révélation est une vue solide, cohérente, encyclopédique, de la vie humaine qui définit, entre autres choses, la fonction de la poésie. Tout acte de libre intelligence, y compris d'intelligence poétique, est un effort pour retourner en Eden, en un monde qui ait la forme humaine d'un jardin où nous puissions errer à notre guise sans pouvoir perdre notre chemin.