

Quel contexte de lecture pour "The Collar" de George Herbert?

Autor(en): **Forster, Jean-Paul**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): - **(1987)**

Heft 4

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870636>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

QUEL CONTEXTE DE LECTURE POUR «THE COLLAR» DE GEORGE HERBERT?

L'une des caractéristiques de la critique littéraire actuelle est incontestablement son recours à d'audacieux tropes explicatifs. Leurs inventeurs s'en servent comme d'hypothèses de travail pour élucider le mystère de phénomènes tels que ceux de l'inspiration ou de la transmission des textes. Comme les lois dans les sciences, ces tropes se prêtent parfois à d'autres applications que celles imaginées par leurs auteurs. Ainsi les notions d'«horizon d'attente» et de «trahison de la lecture», empruntées l'une à Hans Robert Jauss et l'autre à Harold Bloom, sont utilisées ici pour mettre en lumière un chapitre de l'histoire de la réception d'un poème métaphysique, «The Collar» de George Herbert. Tout en aidant à expliquer pourquoi le genre, la forme et le style d'un poème se réfèrent à d'autres œuvres et comment, à travers ces références, ils font parler les conventions littéraires de leur temps, la première métaphore illustre aussi à quel point ce langage muet des conventions est lié à des modes. La seconde métaphore permet de mesurer ce qu'il en coûte au poème lorsque la clé de ce langage se perd, même si les vers en question n'en deviennent pas pour autant incompréhensibles ni ne changent radicalement de sens, comme on l'a quelquefois entendu affirmer.

Toute œuvre entretient un rapport privilégié avec l'époque qui l'a vue naître, ne serait-ce que parce que son auteur est lui-même un homme de son temps. Sur ce point, historiens et critiques sont généralement d'accord. Des divergences apparaissent lorsqu'il s'agit de définir ce rapport et d'en cerner les aspects les plus utiles à la connaissance de ses écrits. Aspects utiles pour qui et pour quoi? Par ailleurs, nombre d'œuvres semblent muettes sur leur temps. C'est alors que le message codé des conventions littéraires, et notamment celui du genre dans sa relation avec la forme, peut s'avérer tout particulièrement révélateur, du moins en ce qui concerne la réception du texte. De prime abord, c'est là un élément secondaire dans l'œuvre, mais il nous apprend toujours quelque chose d'historiquement précis. Les conventions littéraires sont en quelque sorte un contrat souple et tacite passé entre le créateur et

son public. Elles laissent, d'autre part, des traces manifestes à tous les niveaux de l'écriture. Dans le cas d'un poème, la forme et le vocabulaire, aussi bien que les idées et les images, portent la marque du choix d'un genre. Ces traces révèlent à celui qui sait les lire — et la chose intéresse tant l'historien que le critique — «où, quand et comment le poète ou le poème peuvent exprimer une volonté personnelle et délibérée d'affirmer leur appartenance à, ou leur rejet de la communauté dans laquelle ils s'expriment¹».

Une telle approche ne peut manquer de bousculer certaines habitudes. Elle met l'accent sur ce que l'œuvre recèle de répétitif par rapport à d'autres œuvres avec lesquelles elle forme une famille, voire une tradition. Aussi la démarche va-t-elle à l'encontre de cette recherche de l'originalité pure qui a dominé, entre autres, la très influente Nouvelle Critique américaine². Mais l'originalité est-elle en soi si expressive qu'on veut bien le dire? L'étude d'autres systèmes sémiotiques permet d'en douter. Au contraire, tout élément répétitif tisse des liens qui font parler les ressemblances, les différences et les variations. De cette façon, la détection des conventions auxquelles fait appel un texte prépare le lecteur à la réception de son mode d'expression.

Le problème, avec les conventions littéraires, c'est que, comme les modes ou les institutions politiques et sociales, elles ont tendance à conserver longtemps le même nom, alors que les notions que ce nom recouvre changent. Elles subissent elles-mêmes l'influence des modes. Les habitudes de lecture évoluent avec les nouveautés qui surgissent, et avec elles de nouvelles lectures s'imposent. Pour éclairer le phénomène, j'emprunterai à des auteurs récents deux concepts critiques, que j'appliquerai à l'étude d'un cas exemplaire, celui d'un poème de George Herbert, écrivain du XVII^e siècle anglais. Ces deux concepts sont celui d'«horizon d'attente», que Hans Robert Jauss dérive de l'idée de strate d'archéologie culturelle proposée par Michel Foucault, et celui de «trahison de la lecture» («misreading») que Harold Bloom utilise pour expliquer la filiation des grands poètes romantiques³. Les défenseurs d'une analyse strictement textuelle reprochent à leurs auteurs d'en faire une application si ambitieuse qu'elle aboutit à des conclusions trop générales et vagues pour jeter une lumière intéressante sur des œuvres particulières. Cette même objection avait été autrefois formulée à l'endroit de l'«histoire des idées», de la «Geistesgeschichte» et de la «Stilgeschichte». Or, il y a une différence fondamentale entre la géné-

The Church.

147

¶ *The Collar.*

I Struck the board, and cry'd, No more,
 I will abroad.
 What? shall I ever sigh and pine?
 My lines and life are free; free as the roe,
 Loose as the winde, as large as store.
 Shall I be still in suite?
 Have I no harvest but a thorn
 To let me bloud, and not restore
 What I have lost with cordiall fruit?
 Sure there was wine
 Before my sighs did drie it: there was cora
 Before my tears did drown it.
 Is the yeare onely lost to me?
 Have I no bayes to crown it?
 No flowers, no garlands gay? all blasted?
 All wasted?
 Not so, my heart: but there is fruit,
 And thou hast hands.
 Recover all thy sigh-blown age.
 On double pleasures: leave thy cold dispute
 Of what is fit, and not forsake thy cage,
 Thy rope of sands,
 Which petty thoughts have made, and made to thee
 Good cable, to enforce and draw,
 And be thy law,
 While thou didst wink and wouldst not see.
 Away; take heed:
 I will abroad.
 Call in thy deaths head there: tie up thy fears.
 He that forbears
 To suit and serve his need,
 Deserves his load.
 But as I rav'd and grew more fierce and wilde
 At every word,
 Me thoughts I heard one calling, *Childe:*
 And I reply'd, *My Lord.*

ralité de ces anciennes pratiques et celle des idées nouvelles. Les unes se voulaient des programmes d'études encyclopédiques. Les autres doivent être considérées comme des hypothèses de travail et des outils susceptibles d'être employés dans l'investigation d'autres problèmes que ceux pour lesquels ils ont été conçus. Ces «tropes critiques»⁴ sont appelés à jouer, dans les sciences humaines, le rôle que les lois causales ou statistiques exercent dans les sciences naturelles. Leur utilité n'est, dès lors, pas restreinte à l'étude de l'histoire globale des arts et de la pensée. Ils doivent aussi pouvoir aider à la compréhension de phénomènes limités, tels que celui considéré ici de la forme et de sa dépendance vis-à-vis des conventions et modes littéraires.

Parce que «The Collar» parut en 1633, à la mort du «pasteur de Bemerton»⁵, dans un recueil de poèmes intitulé *The Temple* qui célèbre les relations parfois tumultueuses du chrétien avec Dieu, on l'a lu comme l'expression dramatique d'un mouvement de révolte du croyant et comme l'affirmation du pouvoir divin de ramener l'ordre et la paix dans la vie du rebelle. Mais qu'on en juge plutôt. Rien dans le poème ne permet d'identifier les deux interlocuteurs de la sorte. Le titre ne mentionne qu'une pièce d'habillement, l'une de ces fraises empesées que montrent les portraits des XVI^e et XVII^e siècles. De plus, ce titre semble n'avoir aucun rapport avec le poème, qui ne fait nulle autre allusion à l'habillement. Quant au poème, il commence avec une proposition narrative: «I struck the board, and cry'd [...]», mais ce n'est que trente-deux vers et demi plus bas que la narration se poursuit: «But as I rav'd and grew more fierce and wilde, / At every word, / Me thoughts I heard one calling, *Childe!* / And I reply'd, *My Lord.*» Ces deux éléments narratifs encadrent trente et un vers et demi de discours direct et dessinent les contours d'une scène à deux acteurs. L'un est ce «je» qui écrit le poème et l'autre manifestement un supérieur hiérarchique. Le «je» frappe du poing la table. Il est furieux. Il a l'impression d'avoir été berné. Il se sent enchaîné à l'on ne sait exactement quoi: «thy cage, / Thy rope of sands, / Which pettie thoughts have made» (vers 21-23). Il pleure les plaisirs de la vie qu'il n'a jamais goûtés, bien résolu dorénavant à se rattraper: «Recover all thy sigh-blown age / On double pleasures» (vers 19-20). Mais au moment où, emporté par sa révolte, il semble vouloir définitivement rejeter le passé, la voix de l'autre acteur se fait entendre, apaisante, et le «je» oublie sa révolte et répond par la soumission.

Non seulement le poème ne nous dit rien sur l'identité des deux protagonistes, non seulement le deuxième n'est qu'une voix, mais la manière dont les interlocuteurs s'adressent la parole ne nous apprend que peu de choses sur leurs relations. A «mon enfant», l'acteur-narrateur ne répond pas «père», mais quelque chose qui correspond à «Sire» ou simplement «Monsieur». Il y a de l'affection et de la condescendance d'un côté, et de l'autre du respect, fait d'une longue habitude de soumission, de service («Shall I be still in suit?», vers 6), et la conscience de la distance qui les sépare. De là à conclure que ce «je» est l'homme, pécheur et capricieux, et la voix celle de Dieu ou du Christ, le pas est considérable. L'étude du vocabulaire n'est pas d'un grand secours non plus dans cette quête de l'identité des protagonistes. Certes, il est possible de montrer, et cela a été fait, qu'un grand nombre de mots, tels que «sang» et «larmes», «fruits» et «moissons», se retrouvent dans le Nouveau Testament⁶. Mais ces mots sont-ils assez exceptionnels et caractéristiques pour être invoqués comme preuves? On peut en douter. Les seuls qui suggèrent une expérience religieuse sont peut-être l'expression «no harvest but a thorn» du vers 7 et la discrète allusion à l'utilisation de crânes comme *memento mori* au vers 29: «Call in thy deaths head there». Faire donc de «The Collar» un poème racontant l'histoire d'une crise spirituelle sur une base aussi ténue est impossible. En fait, pour obtenir la clé de la double équation «je» + «mon enfant» = l'homme, et «une voix» + «Monsieur» = Dieu, il faut un contexte, celui des autres poèmes du recueil. Alors seulement le jeu de mots du titre s'éclaire, et l'on comprend que, sans sa colère («choler»), le narrateur n'aurait pas appris à apprécier à sa juste valeur le col, ou collier («collar») de la discipline chrétienne, c'est-à-dire la retenue qu'elle lui impose.

Qu'on me comprenne bien. Mon intention n'est pas de nier le sens reçu du poème, ni de le remettre en question. «The Collar» est sans conteste le cri d'un croyant révolté. S'il y a le moindre doute à ce sujet, la place du poème dans l'ordonnance du recueil suffit à le dissiper. En revanche, ce qu'il convient de faire ressortir, c'est que, dans le cas particulier, ce sens est le fruit de certains cheminements inexprimés de la pensée, d'intuitions et d'inférences, qui n'ont pas de rapport avec ce que le poème dit, et qui en dissimulent d'autres, non moins pertinents, ceux qui étaient peut-être présents à l'esprit des lecteurs d'un autre âge. Une autre façon de présenter la chose serait de dire que l'appréciation du lecteur et sa compréhension d'un poème n'est pas seulement fonc-

tion de ce que celui-ci dit, mais aussi de ce que des générations de lecteurs ont vu en lui. Les formalistes russes ont montré que, suivant le contexte de lecture, la «dominante» pouvait changer: certains lecteurs perçoivent comme plus importants des éléments que d'autres tendent à négliger, à cause d'un environnement culturel différent faut-il ajouter ici. L'importance donnée à un contexte plutôt qu'à un autre suffit aussi à déplacer cette «dominante» dans l'interprétation critique⁷. Dans «The Collar» — comme d'ailleurs dans les autres poèmes de Herbert — le sens théologique s'est imposé avec une telle force qu'il a occulté à la fois le fait que le poète s'abstient souvent d'identifier les acteurs des scènes invoquées et la signification de ces omissions. Nous verrons ci-dessous que les marques génériques présentes dans le texte suggèrent même une identité fort différente pour ces acteurs.

Au premier abord, l'analyse générique de «The Collar», qui devrait permettre de découvrir l'«horizon d'attente» auquel il répondait, se heurte à un nouveau problème, comparable à celui posé par l'identité des acteurs de la scène. Là, de nouveau, on est confronté à un hiatus. Plus que tout autre poème de *The Temple*, celui-ci défie les règles admises alors dans la versification. Forme, rythme et rimes n'obéissent à aucune norme reconnaissable, à l'exception des quatre derniers vers, dans lesquels on reconnaît une sorte de quatrain de 5-2-4-3 pieds, rimant o-b-o-b. Les enjambements font violence à la grammaire. Toute la facture des vers crée une impression de chaos, qui ne se dissipe qu'avec la conclusion en quatrain. La narration qui articule «The Collar» est suspendue au milieu du premier vers déjà, après seulement six mots. Sans avertissements, c'est-à-dire sans ponctuation appropriée, on passe à ce qui s'avère être, suivant les éditions, dix-sept ou dix-neuf segments de discours direct, séparés par des points et des points d'interrogation. Ces dix-sept ou dix-neuf segments constituent une espèce de monologue intérieur. La prédominance du discours direct est telle qu'on en vient à oublier que l'ensemble n'est que le récit d'une action passée. Ce qui ressort, c'est le geste de révolte de l'acteur-narrateur, l'absence de guillemets, la vigueur du vocabulaire, l'abondance des monosyllabes accentués qui souligne cette vigueur, l'irrégularité du rythme, en d'autres termes le caractère spontané et passionné de l'énonciation. A mi-chemin dans ce monologue intervient une seconde disjonction. Après neuf propositions qui sont, sinon toujours dans la forme, du moins dans l'esprit des questions rhétoriques (vers 1-16), on passe à dix déclarations emportées. Les questions résonnent

comme autant de récriminations concernant le passé: «Sure there was wine / Before my sighs did drie it» (vers 10-11). Les déclarations expriment la résolution prise d'en finir avec le servage et d'être libre. Elles forment une suite d'exclamations, de verbes à l'impératif: «Not so», «but there is», «leave thy cold dispute», «Away». Le monologue se présente donc lui-même comme un dialogue quant à sa syntaxe. Il met en scène le débat de deux voix qui s'encouragent dans la révolte.

L'une des deux voix, pleine d'amertume, dit son émotion et les frustrations éprouvées dans un vocabulaire sensuel: «Have I no bayes to crown it? / No flowers, no garlands gay? all blasted? / All wasted?» (vers 14-16). Cette voix, à laquelle la seconde s'adresse en l'appelant «my heart» (vers 17), les commentateurs s'accordent à la désigner comme la voix du cœur. L'autre, qui est sur le point d'avoir le dernier mot quand intervient le second acteur inattendu et que la révolte tourne court, manifeste un violent désir de mener sa vie comme bien lui plaît et en appelle à la confiance en soi: «He that forbears / To suit and serve his need, / Deserves his load» (vers 30-32). Voix raisonneuse et terre-à-terre d'un égoïsme avide de plaisirs immédiats, on y a vu tour à tour celle de la volonté, du matérialisme et du péché intellectuel, enfin de la raison et du libertinisme de la Renaissance⁸. C'est précisément ce débat intérieur qui rattache «The Collar» à une tradition et qui permet de résoudre ces ambiguïtés que la lecture théologique passe sous silence, car il est inexact de dire que l'œuvre de Herbert ne ressemble à aucune poésie religieuse antérieure ni ne paraît avoir aucun antécédent indubitable dans la création littéraire de la génération qui la précède⁹. Lorsqu'elles parlent d'une filiation entre les poèmes d'amour de John Donne et les poèmes religieux de Herbert, les histoires conventionnelles de la poésie métaphysique sont plus proches de la vérité.

«The Collar», avec sa forme semi-narrative et semi-dramatique, sa polarisation des instances de la personnalité, qu'on les appelle cœur et volonté, ou sensualité et raison, réunit tous les caractères de la psychomachie et du poème de renonciation. En ce sens, il vient rejoindre le petit groupe de douze titres identifiés comme «parodies sacrées»¹⁰. Dans la littérature allégorique du Moyen Age, la psychomachie était la représentation de douze dualités qui tiraillent l'âme humaine. Parmi elles on dénombre les couples suivants: espoir et désespoir, chasteté et luxure, prudence et folie, paix et discorde, obéissance et révolte, constance et inconstance. Trop souvent on oublie ce que la tradition pétrar-

quiste doit à la littérature religieuse. Dans le cas qui nous intéresse, la poésie d'amour a hérité de la psychomachie. Moins fréquent que les «blasons», les «baisers» ou les «allégories d'Amour», ce sous-genre n'en a pas moins eu un attrait évident pour les plus introspectifs des poètes. Il fallait aussi un certain type de situation pour l'inspirer, comme l'absence de l'aimé(e), une séparation douloureuse ou un soudain mécontentement. En ce sens, la psychomachie est assez voisine des plaintes. Elle se distingue de celles-ci par sa manière d'évoquer l'état d'esprit de l'amant. Deux sentiments contradictoires l'assaillent, en lesquels se reconnaissent la plupart des dualités de la littérature allégorique médiévale. Le vieux débat entre folie et prudence devient celui entre amour et raison. Parfois, au lieu du désespoir, le poète oppose le doute à l'espoir, ou bien, au désir ardent de posséder un objet aimé inatteignable, la tentation de se satisfaire de ce que l'on a aisément à portée de main. Dans la poésie d'amour, les dualités qui s'affrontent ne sont pas toujours nommées, ce qui tendrait à montrer qu'elles étaient devenues suffisamment familières pour que le lecteur pût les identifier de lui-même.

Chez Philip Sidney et Samuel Daniel, seule la voix des protestations se fait entendre. Le point de vue opposé n'est qu'implicitement évoqué. Les sonnets 4, 10 et 67 de *Astrophel and Stella* sont respectivement les fragments d'un débat entre l'amour ou le doute d'une part et la volonté, la vertu, la raison ou l'espoir de l'autre:

*Vertue, alas, now let me take some rest,
Thou setst a bate betweene my will and wit:*

(sonnet 4)

*Why shouldst thou toyle our thornie soile to till?
Leave sense, and those which sense's objects be:
Deale thou with powers of thoughts; leave love to will.*

(sonnet 10)

Non moins éloquent est le dix-septième sonnet de *To Delia*, dans lequel Daniel oppose l'esprit de révolte à celui de soumission, comme Herbert dans «The Collar». Les exemples peuvent être multipliés. Thomas Lodge, Henry Constable, Sir John Davies et Michael Drayton offrent d'autres versions respectivement dans les sonnets 35 de *Phyllis*, 12 de *Diana*, 7 de *Gullinge Sonnets* et 38 de *Idea*. Leur tour, souvent plus narratif que dramatique, annonce le cadre narratif donné à la dispute des deux voix intérieures chez Herbert. Voici un extrait du sonnet de Drayton:

*Love growing angry, vexed at the Spleene,
And scorning Reason's maymed Argument,
Straight taxeth Reason wanting to invent
Where she with Love conversing hath not beene:
Reason, reproched with this coy Disdain,
Despiteth Love, and laugheth at her Folly.*

Parmi les poètes d'amour de son temps, Shakespeare ne fait pas exception à cet emploi de la psychomachie. Ses sonnets 29 et 30 mettent en scène un débat entre désespoir et satisfactions de rechange, alors que les 46 et 47 reprennent les concetti de la dispute des yeux et du cœur, qui est aussi celle de luxure et chasteté, précédemment traitée par Spenser. D'ordinaire, les deux pôles de ces dualités s'excluent mutuellement. L'affirmation de l'un entraîne la défaite de l'autre. Avec sa finesse psychologique, Shakespeare en montre plutôt la cohabitation difficile dans l'esprit. L'œil ou la luxure ne font plus taire le cœur ou la chasteté. Certes, ils l'emportent encore alternativement dans la dispute, mais les circonstances les contraignent plutôt à collaborer dans la quête de l'objet aimé. Cette compréhension des mécanismes psychologiques, elle aussi, annonce «The Collar»:

*When that mine eye is famished for a look,
Or heart in love with sighs himself doth smother,
With my love's picture then my eye doth feast,
And to the painted banquet bids my heart.*

(sonnet 47)

Voilà le contexte de lecture, l'«horizon d'attente», auquel «The Collar» se réfère. Ce qui frappe aussitôt, c'est que, chez lui, l'allégorie est devenue diffuse: elle a perdu son caractère franc et simple. Les deux voix intérieures combinent et mélangent plusieurs des dualités traditionnelles: le cœur est aussi inconstance, sensualité primaire sinon luxure, espoir déçu; volonté et raison sont aussi désir de satisfactions immédiates, folie, révolte. Comme chez Shakespeare, le traitement des dualités est moins stylisé, plus psychologique et moderne, et les deux voix intérieures s'encouragent au lieu de s'opposer. A cela vient s'ajouter un nouveau facteur de complexité: une troisième voix, celle de ce «My Lord». Dans les poèmes d'amour, la maîtresse n'est jamais là pour interrompre le débat intérieur; elle est absente ou reste muette. L'intervention de cette troisième voix est la touche la plus originale et la déviation la plus significative du poème par rapport

à la tradition. C'est aussi avec elle que Herbert renoue, au-delà des dualités de la poésie d'amour, avec l'esprit des psychomachies religieuses du Moyen Age. Dans la mesure où le lecteur a pris conscience, dans les trente-deux premiers vers, d'avoir entendu s'exprimer le cœur, la sensualité, l'inconstance, l'espoir déçu, la volonté, la folie, la raison et la révolte, il va pouvoir interpréter le retour à la soumission qui marque la conclusion comme le retour à leurs contraires théologiques, chasteté, persévérance, espoir vrai, prudence, paix et obéissance, et entendre, dans la voix apparemment extérieure mais non identifiée — elle pourrait même être intérieure elle aussi — celle d'un amour hors de l'ordinaire qui, à l'opposé de celui des maîtresses humaines, ne fuit pas l'amant. Ainsi peut-on dire que «The Collar» superpose deux psychomachies, l'une qui se joue au niveau des passions humaines et rappelle la tradition pétrarquiste, l'autre au niveau spirituel des psychomachies religieuses. Le retour à une forme régulière dans les quatre derniers vers, avec ses deux mots de dialogue insérés en italique dans la narration qui conclut, met un terme au conflit du monologue et ramène l'ordre, la paix et l'harmonie d'une façon inconnue dans la poésie d'amour. Si la vigueur du drame de conscience et la véhémence des passions, toutes deux dignes de Shakespeare et de Donne, ont amené les commentateurs à s'intéresser surtout à l'acteur-narrateur, la structure de la psychomachie est néanmoins bien là, avec ses oppositions binaires, qui, discrètement, détermine la démarche de la pensée.

Il faut cependant ajouter que le modèle présent à l'esprit du poète ne pouvait être que celui de la tradition pétrarquiste, le seul qui appartînt à l'«horizon d'attente» des lecteurs d'alors. S'il est besoin d'une confirmation, le vocabulaire et un élément formel supplémentaire l'apportent. Pour ce qui est du premier, citons en vrac des mots tels que «sighs» (vers 3 et 11), «pining» (vers 3), «heart» (vers 17), «pleasures» (vers 20), «dispute» (ibid.), les larmes qui inondent (vers 12), les couronnes et guirlandes (vers 14-15), les liens («rope of sands», vers 22, fait écho à «soft bands» de Spenser), la cage, la loi et la requête (vers 21, 25 et 6), que l'on retrouve tout naturellement chez Sidney, Spenser et les autres auteurs de sonnets¹¹. En ce qui concerne l'élément formel, il porte la marque du développement du sonnet élisabéthain. Avec ses trois quatrains suivis d'un couplet, celui-ci avait pris l'habitude de conclure sur une note de surprise, un retournement de l'argumentation ou un renversement de situation. Le plus célèbre exemple est celui de ce sonnet d'adieu de Drayton qui commence: «Since

ther's no helpe, Come let us kisse and part, / Nay, I have done:
You get no more of Me,» et qui conclut avec cet appel inattendu à l'aimée:

*Now if thou wouldst, when all have given him [love] over,
From Death to Life thou mightst him yet recover.*

(*Idea*, sonnet 61)

Si l'on considère en outre que la proportion entre les trente-deux premiers vers et le quatrain final de «The Collar» fait plus que doubler celle entre les trois quatrains et le couplet du sonnet, il n'est pas défendu de lire le poème de Herbert comme un sonnet de la démesure. Pour évoquer un amour plus qu'humain, tout y est amplifié: les dimensions du poème, les proportions internes, la violence des sentiments, la soudaineté et la force du contraste entre la colère du début et la douceur de la conclusion. Bien plus qu'aucun sonnet d'amour, «The Collar» mérite d'être décrit comme l'expression d'un amour «Which too deep in me is framed»¹². Comparé à l'acteur-narrateur de Herbert, le poète amoureux d'une maîtresse humaine paraît toujours étrangement maître de ses sentiments et ne jamais perdre la tête que juste ce qu'il faut pour émouvoir.

Riche en échos de la poésie d'amour élisabéthaine, «The Collar» veut donner l'impression que l'histoire des relations entre l'homme et Dieu est celle d'une grande aventure passionnée. Il en est de même pour la plupart des autres poèmes lyriques qui forment la partie centrale de *The Temple*¹³. En effet, ne sont pas «parodies sacrées» que les douze titres identifiés comme tels, augmentés de «The Collar». Et là on se rend compte de ce que la typologie des genres avait de précis pour les lecteurs de cette époque. Elle constituait un langage de signes précis, dont on n'a plus qu'une vague idée aujourd'hui, où tout ne peut être que roman, poésie ou théâtre. Dans *The Temple*, on discerne des vers célébrant l'amour, comme «The Temper», des suppliques, comme «Discipline», des poèmes d'adoration, comme «Aaron», de révolte et de désespoir, comme «Affliction» I ou «Deniall». Ou bien, suivant la classification proposée par Alastair Fowler¹⁴, on distinguera entre poème «liminal» («The Altar»), «symptomatologies d'amour» («Content»), «blasons» («The Starre», «A Wreath»), «baisers» («Love» III), «allégories d'Amour» correspondant aux exploits de Cupid («The Agonie», «Humility», «The Pulley»). A quoi il faut ajouter les poèmes d'absence («The Search», «A Parodie») et les plaintes («Complaining»). Pré-

senter ainsi les relations entre l'homme et Dieu n'est pas destiné à choquer, mais à en montrer le caractère personnel et direct, comme le concevait la théologie protestante. De plus, l'image qu'en propose Herbert s'inscrit dans la tradition des commentaires sur le «Cantique des cantiques». Sans être nommé explicitement, Dieu est rendu plus présent à l'imagination, et les sentiments de l'homme à son endroit comparables à ses autres sentiments. De plus, le parfum amoureux conféré à cette poésie religieuse ajoute une note d'humour au sérieux de sa théologie, une touche du même genre que celle du jeu de mots du titre. Ne voit-on pas, avec la psychomachie, la relation amoureuse s'inverser? C'est l'homme, l'amant, qui joue ici la coquette et l'inconstante, et non la maîtresse, tandis que Dieu, au contraire de l'aimée humaine, se montre constant dans son amour et toujours présent, même quand on ne l'en soupçonne pas. La façon dont «The Collar» et les autres poèmes lyriques de Herbert parviennent à suggérer la présence de Dieu, et son amour, sans presque les nommer est spécifiquement baroque. Gracian croyait qu'«on ne saurait voir les choses de ce monde qu'en les regardant à rebours»¹⁵, et Herbert semble dire qu'on ne peut représenter une vie spirituelle que comme le reflet inversé des relations humaines. Lorsqu'elle compare amour divin et amours terrestres, sa poésie porte la marque de ce que Gérard Genette appelle «la conscience aiguë de l'altérité, qui obsède cette époque, et son impuissance à la concevoir autrement que sous les espèces d'une idéalité pervertie ou masquée»¹⁶.

Dans ce cas donc, parodie ne veut pas dire ridicule. La «parodie sacrée» se contente de prendre ses distances vis-à-vis de la poésie d'amour, tout en s'y référant. Avec elle, l'élément néo-platonicien de la tradition pétrarquiste fait retour à sa source, qui était, elle, religieuse déjà. Ce qui n'était qu'hyperbole pour Pétrarque, Sidney ou Spenser dans leur célébration de la femme, redevient littéral chez Herbert dans sa célébration de l'amour de l'homme pour Dieu et de Dieu pour l'homme, et c'est alors la poésie d'amour qui apparaît sinon parodique du moins sacrilège, comme en témoignent ces vers de Spenser :

*This holy season fit to fast and pray,
men to devotion ought to be inclynd:
therefore, I lykewise on so holy day,
for my sweet Saynt some service fit will find.*

(*Amoretti*, sonnet 22)

On le voit donc, les conventions génériques constituent un ensemble de signes qui assurent à une œuvre une réception adéquate. Le lecteur les identifie en fonction de leur répétition dans d'autres œuvres. En ce sens, elles forment non seulement un aspect important de cet «horizon d'attente» défini par Jauss, mais peut-être encore le plus fertile en renseignements. Une fois le signal reçu, le texte peut imiter, modifier ou pervertir son modèle, en en tirant chaque fois des effets différents. Le genre d'un texte et les aspects formels et stylistiques s'y rattachant sont doués de mémoire, et de toutes les formes, la parodie possède la plus vivace. Herbert le sait bien, lorsqu'il inverse le cours de la tradition pétrarquiste pour en transformer le caractère.

Historiquement, son entreprise intervient à un moment bien précis. Non seulement il a hérité d'une tradition qui s'épuise, mais les temps ont changé. Nous sommes à l'aube des grandes querelles entre familles protestantes. Avant lui, dans une autre atmosphère, Shakespeare, puis Donne, avaient essayé d'insuffler aux sonnets d'amour une nouvelle vie en leur redonnant une vérité psychologique qu'ils avaient oubliée. Les sonnets de l'un et les vers métaphysiques de l'autre témoignaient encore de la confiance que leurs auteurs gardaient dans la viabilité de cette tradition et dans l'intérêt que les lecteurs lui portaient. Ils sont encore assez proches de ce que Jauss appelle «la ligne de crête» de la création originale pour surmonter la première vague d'automatismes répétitifs sans créer quelque chose de radicalement nouveau¹⁷. Chez Herbert, la révision de cette tradition porte la marque de son déclin et l'amorce d'un «changement d'horizon»¹⁸. L'élément disjonctif de la parodie, qui se fait une place en reniant l'esprit de ses modèles, montre que l'«horizon d'attente» auquel se réfère ses poèmes est celui d'un passé certes récent, mais déjà ressenti comme révolu. Pour le démontrer d'une façon satisfaisante, il faudrait pouvoir dresser la liste des lecteurs connus parmi lesquels ses poèmes ont d'abord circulé en manuscrit, apprendre à connaître les goûts de chacun et plus spécialement la formation de leur esprit. C'est d'ailleurs cet apport de vérifications concrètes qui manque dans les travaux de Jauss. A défaut de cela, il faut se contenter ici de rappeler quelques autres indices d'un «changement d'horizon» qui ne trompent pas. Lorsque Herbert écrit, John Donne and Ben Jonson ont cessé de composer des poèmes d'amour; un autre poète, le frère de Herbert, Lord Herbert of Cherbury, s'est tourné vers la philosophie; l'inspiration métaphysique est devenue de plus en plus exclusivement religieuse; enfin,

directement contemporaine, l'œuvre de Robert Herrick révèle, d'une autre manière, le même divorce entre inspiration mondaine et religieuse lorsque *Hesperides* paraît en 1647-48, réunissant en un même volume des poèmes d'amour et les vers religieux de «Noble Numbers». A partir de ce moment, la poésie d'amour cesse d'être le discours poétique dominant auquel les autres se réfèrent. Les conventions génériques qui lui sont associées sont oubliées. Elle change de caractère, comme les poèmes du comte de Rochester en témoignent. Le souvenir de la tradition pétrarquiste s'estompe.

Quoi qu'il en soit — et c'est en cela que le cas de Herbert est si intéressant du point de vue de l'histoire de la lecture des textes et de la mouvance des conventions littéraires — à peine parus, et pour deux siècles, les poèmes de *The Temple* voient leur sens profond de chants d'amour à Dieu dans la tradition pétrarquiste oublié. Perdue pour le lecteur est la référence structurelle, formelle et stylistique de la «parodie sacrée». On se met à lire George Herbert comme un écrivain pieux. Si quelques-uns de ses poèmes sont mis en musique, ce n'est plus pour être chantés en société comme ceux de ses prédécesseurs élisabéthains. On les révisé et on les adapte pour en faire des cantiques d'église. Ce que le critique américain Harold Bloom appelle «la trahison de la lecture» n'est pas dû, dans ce cas, à l'«angoisse des influences» qui incite le jeune génie ou le lecteur imaginatif à innover¹⁹. Elle est à la fois naïve et délibérée. C'est pourquoi elle est aussi exemplaire. Ses effets sont insidieux. Voici comment les choses se sont passées pour Herbert. Soixante-quatre ans après la publication de son recueil parut une première adaptation de trente-deux de ses poèmes sous le titre de *Select Hymns Taken out of Mr Herbert's Temple* (1697). D'autres suivirent, notamment celles de John Wesley, l'un des fondateurs de l'Eglise méthodiste au XVIII^e siècle et lui-même poète de talent. Wesley, qui était manifestement attiré par le côté arminien de la théologie de Herbert et sa célébration d'un Dieu amour plutôt que jaloux, allait au cours de sa carrière emprunter pas moins de quarante-neuf titres à celui-ci²⁰. Parmi ces titres figure «The Collar», un poème dont la pensée, la structure et les rythmes paraissent à première vue réfractaires aux aménagements nécessaires en vue de le faire chanter.

Que deviennent les vers de Herbert sous la plume de Wesley? Tout d'abord, et d'une manière générale, la note passionnée qui caractérise «The Collar» dans sa version originale a disparu. Le mètre et le rythme ont été régularisés. Une structure strophique a

même été introduite où il n’y en avait pas. Ces modifications s’expliquent en partie du fait qu’on en veut faire un cantique²¹, mais elles ont pour inconvénient de souligner la structure narrative du poème au détriment de son caractère dramatique de monologue tourmenté et de dialogue contrasté. Par ailleurs — et cela n’a plus rien à voir avec les exigences de l’art du cantique — la conjugaison hybride d’un style familier et d’images frappantes, caractéristique de la poésie métaphysique, est curieusement assagie. La version qu’offre Wesley donne l’impression d’un poème évoquant des conflits appartenant au passé. Bien sûr, le poète méthodiste n’invente rien. Il se fonde, pour sa réinterprétation, sur le mince cadre narratif de l’original, mais il met cependant en évidence ce qui, chez Herbert, était secondaire. Il en résulte un effet de distanciation étranger à l’intention de Herbert. La révolte irresponsable, la déception et le cri de l’amant de Dieu se voient transformés en ce qui ressemble davantage à la réflexion d’un esprit mûri par la vie, reconnaissant à Dieu pour les expériences passées. Autre conséquence de cette distanciation, la présence de Dieu se fait si lointaine qu’elle en devient rassurante. Dieu n’intervient plus directement dans la vie de l’homme. Cet éloignement, qui reflète l’évolution du sentiment religieux, se retrouve dans d’autres adaptations. Où Herbert disait: «May our requests thine eare invade» («Prayer» II), Wesley introduit l’élément spatial du ciel: «Do our requests invade the sky, / And pierce Thy bending ear»²². Le changement de perspective ne laisse pas d’influencer à son tour le ton. Si, dans la version que John Wesley en donne, la forme de «The Collar» reste dialoguée, la passion qui animait les voix de l’original s’est évaporée. L’adaptation des vers 10 à 26 montre que l’argument prend de ce fait une tournure plus réfléchie, voire didactique:

*Riot in joys, dissolve in bliss,
And pamper every taste.
On right and wrong thy thought no more
In cold dispute employ;
Forsake thy cell, the bounds pass o’er,
And give a loose to joy.
Conscience and Reason’s power deride,
Let stronger Nature draw;
Self be thy end, and Sense thy guide,
And appetite thy law.*

*Away, ye shades, while light I rise,
 I tread you all beneath!
 Grasp the dear hours my youth supplies,
 Nor idly dream of death.
 Who'er enslaved to grief and pain,
 Yet starts from pleasure's road,
 Still let him weep, and still complain,
 And sink beneath his load.²³*

D'autre part, un vocabulaire à caractère moralisateur, teinté de philosophie, remplace la sensualité de la diction pétrarquiste. Des mots tels que «bliss», «pampering», «riot in joys» et «appetite» se substituent à «sigh», «pine», «cage», «rope of sands» et «bays». On en a conclu un peu vite que Wesley avait donné une tournure néo-classique à tout ce qui sentait la poésie métaphysique²⁴. En fait, la transformation est plus profonde encore. Les dualités personnifiées et vivantes de la psychomachie sont évincées au profit de nouveaux concepts abstraits: «Conscience», «Reason», «Nature» et «Self». Le poème conserve son sens religieux, mais il a été rattaché à une autre tradition, à un autre «horizon d'attente», et il a perdu charme et mordant dans l'aventure. Il est relu à la lumière de nouvelles conventions génériques dominantes, celle du cantique d'église, mais surtout celle de l'ode méditative, avec ses concepts généraux abstraits, dont l'origine remonte à Abraham Cowley et à ce qu'on appelle en histoire anglaise l'âge de la «Restoration». C'est à cette «trahison» partielle du sens poétique profond de «The Collar» et des autres poèmes lyriques de *The Temple* que Herbert doit sa réputation d'humble pasteur et d'auteur de vers pieux, une réputation qui l'a précipité dans un oubli dont on a eu beaucoup de peine à le tirer.

Parce qu'en apparence il ne mentionne ni Dieu, ni Christ, ni foi, «The Collar» est un cas quelque peu spécial, certes, mais pas unique. Quant à la «trahison de lecture» de Wesley, elle est d'un genre très particulier. Mais, pour ces deux raisons, l'histoire de la lecture du poème fait bien ressortir tout d'abord l'importance de certains contextes de lecture, notamment ceux voulus par l'auteur et acceptés par les contemporains, et ensuite celle du message que le genre et les autres conventions littéraires adressent au lecteur. Ces genres ne sont pas des moules éternels, mais ils subissent la loi du temps, comme les modes et les courants d'idées. Il est toutefois précieux d'en préserver la clé. Pour Herbert et les poètes métaphysiques anglais la chose est même d'autant plus indispensable

qu'ils sont avant tout baroques dans l'usage qu'ils font des genres et des formes hérités de leurs prédécesseurs, comme leurs contemporains du Continent le sont par l'évocation de certains thèmes et de certaines images.

L'examen d'un cas précis nous apprend autre chose encore. A ceux qui veulent que, face à un texte, chaque lecteur improvise sa propre lecture selon son tempérament ou n'en découvre que le sens que son milieu culturel lui dicte, l'histoire de la lecture de «The Collar» répond de façon beaucoup plus nuancée. Tout d'abord elle montre que non seulement le sens théologique de ces vers n'a jamais été mis en doute, ce qui n'allait pas de soi, mais encore que, en trois cent cinquante ans, de Herbert à nous, les paraphrases, explications et analyses s'accordent à démontrer que ce sens théologique a été intellectuellement perçu de manière que l'on peut qualifier de constante, alors même que les expériences religieuses des lecteurs ne cessaient de changer sous diverses influences. C'est en fait ce que dit F.E. Hutchinson quand il déclare que, en dépit de la façon dont il a révisé Herbert, Wesley «interprète généralement la pensée de l'auteur correctement et même habilement»²⁵. Ce qui a été perdu de vue, en revanche, c'est ce que l'on pourrait appeler l'esprit dans lequel le poème a été écrit, et lu par ses premiers lecteurs. Et cet esprit a été oublié avec la disparition de certaines conventions littéraires, ou leur évolution. Quand Wesley et les autres adaptateurs de Herbert se font ses interprètes, ils insufflent à ses poèmes un autre esprit, que l'on détecte immédiatement aujourd'hui. Tout semble donc indiquer que les «trahisons de la lecture» ne sont jamais que partielles. Elles touchent en tout cas davantage les aspects non verbaux d'un texte que son message explicite. A ce propos encore, force est de constater que les métaphores critiques empruntées ici à Jauss et à Bloom — d'autres auraient pu être utilisées, comme celle de «communauté interprétative» de Stanley Fish — paraissent plus propres à expliquer des phénomènes limités comme ceux des conventions littéraires que les vastes bouleversements culturels qui échappent aux vérifications ponctuelles dans la mesure où ils deviennent l'objet d'un discours narratif. Parce que ces métaphores critiques sous-entendent que ce qu'une œuvre littéraire, un texte ne disent pas est plus important que ce qu'ils disent, elles sont tout spécialement adaptées à l'exploration de ce qui est effectivement inexprimé et relève de références inter-textuelles.

Jean-Paul FORSTER

NOTES

¹ Edward W. Said, *The World, the Text and the Critic*, London, Faber, 1984, p. 156.

² Pour un développement extrême de cette tendance, voir: E. D. Hirsch, *Validity in Interpretation*, New Haven, Yale University Press, 1967.

³ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 49; Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, New York, Oxford University Press, 1972.

⁴ Notion suggérée par Hayden White dans son *Tropics of Discourse*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978.

⁵ Robert Ellrodt, *L'Inspiration personnelle et l'esprit du temps chez les poètes métaphysiques anglais*, Paris, Corti, 1960, vol. I, p. 270.

⁶ Chana Bloch, *Spelling the Word: George Herbert and the Bible*, Berkeley, University of California, 1985, pp. 185-188.

⁷ Cette notion de «dominante» a été affinée par Roman Jakobson dans «The Dominant», *Readings in Russian Poetics*, édité par L. Matejka et K. Pomorska, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1971.

⁸ J. H. Summers, *George Herbert, his Religion and Art*, London, Chatto & Windus, 1954, p. 91; Helen White, *Metaphysical Poets* [1936], New York, Collier, 1962, pp. 172-173; Richard Strier, *Love Known: Theology and Experience in George Herbert's Poetry*, Chicago, Chicago University Press, 1983, pp. 223-224.

⁹ Helen Vendler, *The Poetry of George Herbert*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1967, p. 100.

¹⁰ Le terme est de F. E. Hutchinson (*The Works of George Herbert*, Oxford, Clarendon, 1941, pp. 540-541). Pour une liste de ces parodies sacrées, voir Rosemary Freeman, «Parody as a Literary Form: George Herbert and Wilfred Owen», *Essays in Criticism* 13 (1963), pp. 307-322, et C. A. Patrides, «Some Secular Poems Parodied by Herbert», *The English Poems of George Herbert*, London, Dent, 1977, pp. 209-213.

¹¹ *Astrophel and Stella*, sonnets 37, 62, ainsi que le huitième chant. *Amoretti*, sonnets 1, 19, 29, 71, 73.

¹² *Astrophel and Stella*, chant 8.

¹³ Ce qui est dit ici ne s'applique que partiellement aux poèmes célébrant les fêtes de l'église, et pas du tout à ceux qui évoquent l'architecture d'une église.

¹⁴ *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, Clarendon, 1982, pp. 112-113.

¹⁵ Cité par Jean Rousset dans *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, Corti, 1953, p. 188.

¹⁶ *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 20.

¹⁷ Jauss, p. 65.

¹⁸ Jauss, p. 53.

¹⁹ Voir ci-dessus, note 3.

²⁰ Elsie A. Leach, «John Wesley's Use of George Herbert», *The Huntington Library Quarterly* 16 (1952-3), pp. 188-199. L'article ne fait qu'une brève référence à «The Collar».

²¹ F.E. Hutchinson, «John Wesley and George Herbert», *London Quarterly and Holborn Review* 161 (1936), pp. 439-455.

²² *The Poetical Works of John and Charles Wesley*, London, 1868, vol. I, p. 124.

²³ *A Collection of Moral and Sacred Poems*, Bristol, 1744.

²⁴ Elsie A. Leach, p. 196.

²⁵ *The Works of George Herbert*, Oxford, Clarendon, 1941, vol. I, p. XLVII.

