

## Milton et la Tradition Classique

Neil Forsyth

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/edl/395>  
DOI : 10.4000/edl.395  
ISSN : 2296-5084

### Éditeur

Université de Lausanne

### Édition imprimée

Date de publication : 15 mai 2010  
Pagination : 173-188  
ISBN : 978-2-940331-22-2  
ISSN : 0014-2026

### Référence électronique

Neil Forsyth, « Milton et la Tradition Classique », *Études de lettres* [En ligne], 1-2 | 2010, mis en ligne le 15 mai 2013, consulté le 18 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/edl/395> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.395>

---

© Études de lettres

## MILTON ET LA TRADITION CLASSIQUE

On a l'habitude d'inscrire Milton dans la tradition des grands écrivains littéraires de l'Antiquité. Et c'est lui, bien sûr, qui nous dirige vers Homère, Virgile, Ovide, auteurs de grandes épopées qu'il cite souvent, parfois de façon explicite, dans *Le paradis perdu*, ou encore vers Eschyle, Sophocle, et Euripide qui sont ses modèles pour *Samson Agonistes*. Mais il y a aussi une autre tradition classique qui est d'une importance capitale pour ce grand révolutionnaire: la littérature «républicaine», de Platon et Cicéron à Lucain, une tradition qui arrivait directement à Milton par ses études, mais qui passait aussi par des auteurs comme Machiavel, et qui faisait partie intégrale des discours de la révolution anglaise du XVII<sup>e</sup> siècle. Il y a une tension évidente entre ces deux aspects de sa relation à l'Antiquité, surtout en ce qui concerne la représentation de Satan.

«Tradition classique» oui, mais laquelle? Pour la littérature européenne, c'est une question qui se pose de façon récurrente et de diverses manières. Je voudrais l'illustrer avec l'exemple de John Milton, poète et révolutionnaire anglais du XVII<sup>e</sup> siècle, auteur du célèbre poème épique chrétien *Le Paradis perdu*.

Les relations entre Milton et la tradition classique sont intimes et innombrables. C'est Milton lui-même qui attire notre attention sur ces relations par une multitude de références et d'allusions. Ainsi insiste-t-il pour dire que, malgré sa cécité, il continue :

[...] to wander where the Muses haunt  
Cleer Spring, or shadie Grove, or Sunnie Hill,  
Smit with the love of sacred Song.

[...] d'errer aux lieux fréquentés des Muses, claires fontaines, bocages ombrés, collines dorées du soleil, épris que je suis de l'amour des chants sacrés<sup>1</sup>.

Il poursuit avec un parallèle entre sa condition et celle d'autres aveugles du monde ancien :

Blind Thamyris and blind Mæonides,  
And Tiresias and Phineus prophets old.

L'aveugle Thamyris et l'aveugle Méonide  
Et Tirésias, et Phinée, antiques prophètes<sup>2</sup>.

Il aspire à la même renommée qu'eux, puisqu'il partage avec eux la même infirmité.

Qui sont en fait ces personnages ? Thamyris est un poète mentionné par Homère, aveuglé pour avoir défié les Muses ; le Méonide (fils de Méon) est un autre nom pour Homère lui-même ; Tirésias est le célèbre devin de Thèbes. Mais qui est Phinée ? C'est un roi de Thrace aveugle, un prophète réputé ; dans les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, c'est lui, notamment, qui informe Jason sur son itinéraire. Ces références à des figures aussi peu connues que Phinée ou Thamyris révèlent la connaissance approfondie que Milton avait du monde antique, jusque dans ses aspects les plus méconnus. Milton fut, ne l'oublions pas, le meilleur élève de l'école St Paul's à Londres, puis du Christ's College à Cambridge. Il est aussi un peu pédant, j'en conviens. Mais dans son désir de gloire et de renommée, on peut voir de l'ironie, et même de l'humour. Aspirer à la renommée d'Homère ou de Tirésias ? Très bien. Mais qu'en est-il de ces deux autres prophètes au renom obscur, tombés dans l'oubli ? Il me semble que ces deux références cachent une deuxième signification. Un défi, ou une crainte. Thamyris vantait l'excellence de son chant qu'il prétendait supérieur à celui des Muses : irritées, elles l'aveuglèrent<sup>3</sup>. Phinée,

---

1. J. Milton, *Le Paradis perdu*, III 27-29. Le texte anglais des œuvres de Milton est cité de l'édition de R. Flannagan, *The Riverside Milton*. La traduction française est celle de F. de Châteaubriand, *Le Paradis perdu*. Je remercie Alexandre Fachard et Martine Hennard Dutheil de la Rochère pour leur aide précieuse en ce qui concerne la version française de cette étude.

2. J. Milton, *Le Paradis perdu*, III 35-36.

3. Homère, *Iliade*, II 594-600.

lui, s'est retrouvé aveugle pour avoir révélé aux hommes les secrets des dieux. Milton avait des raisons de se mettre en relation avec ces prédécesseurs, car il suivait les mêmes chemins qu'eux et risquait d'encourir leur sort. Il savait qu'il chantait ce que les anciens considéraient comme des secrets divins, cela malgré le contexte chrétien du *Paradis perdu* où il qualifie d'ailleurs la Muse de la poésie classique de « vain songe »<sup>4</sup>. Dans sa *Defensio Secunda*, œuvre en latin qui défend le droit du peuple anglais à déposer son roi, Milton cite ce même Phinée et refuse le parallèle : il ne veut pas considérer sa propre cécité comme un châtement divin, contrairement à ce qu'affirmaient ses ennemis monarchistes. Devenu aveugle, en effet, alors qu'il écrivait précisément la première des deux *Défenses du Peuple Anglais* en 1651 et 1652, Milton considérait plutôt sa cécité comme une illumination intérieure.

### 1. La Forme classique

Comme le montrent ces références à la cécité, l'usage que Milton fait des sources classiques, issues de nos traditions littéraires et humanistes, pose de nombreux problèmes et présente même des contradictions. En effet, il y a une opposition entre les thèmes chrétiens qu'il développe et les formes classiques, invocation aux Muses comprise, dans lesquelles il présente ces thèmes. C'est un « mélange coupable », selon Boileau, qui résume ainsi l'hostilité à l'humanisme chrétien de plusieurs écrivains de la Renaissance<sup>5</sup>. Même si Milton était le dernier grand humaniste chrétien digne de ce nom, il n'accéda pas à ce titre sans provoquer un important débat interne qui eut une influence profonde sur sa poésie. Ainsi les trois Grâces se retrouvent momentanément dans le jardin d'Eden, à côté d'Eve, et cette présence a pour effet d'introduire un érotisme troublant, – les Grâces sont, ne l'oublions pas, les suivantes d'Aphrodite. Eve, quant à elle, est comparée à Pandore<sup>6</sup>.

4. J. Milton, *Le Paradis perdu*, VII 39.

5. Boileau, *Art Poétique*, III 203 : « Et de vos fictions le mélange coupable / Même à ses vérités donne l'air de la fable. » Voir Th. Greene, *The Descent From Heaven*, au sujet surtout de Jean Chapelain et Saint-Amant, p. 3 et 355.

6. J. Milton, *Le Paradis perdu*, VIII 61 et IV 714.

Pourtant, juste avant le passage cité ci-dessus, Milton trouve nécessaire de se distinguer d'Orphée :

[...] with other notes than to th'Orpheen lyre.

[...] avec des accords différents de ceux de la lyre d'Orphée<sup>7</sup>.

et prétend préférer les chants de la Bible à ceux de ses prédécesseurs classiques :

Smit with the love of sacred song; but chief  
Thee *Sion* and the flowrie Brooks beneath  
That wash thy hallowd feet, and warbling flow,  
Nightly I visit [...]

Epris que je suis de l'amour des chants sacrés. Mais toi surtout, ô Sion, toi et les ruisseaux fleuris qui baignent tes pieds peints et coulent en murmurant, je vous visite pendant la nuit [...]<sup>8</sup>

Les problèmes du choix d'une forme classique (et païenne) pour représenter une histoire chrétienne ne s'arrêtent pas là. En effet le poète doit-il continuer à invoquer la Muse classique, qualifiée de « vain songe » comme nous l'avons vu ? La forme de l'épopée demande une invocation, mais une Muse chrétienne est un oxymore. Milton respecte ainsi la tradition, d'une façon toutefois un peu confuse : il s'adresse dès le début à la « Muse céleste » (I 6), mais tout dépend de ce que veut dire « Heavenly », « céleste ». Est-ce que c'est une traduction d'Urania, la Muse de l'astronomie, citée de façon explicite plus tard ?<sup>9</sup> Ou est-ce une façon d'identifier la Muse à une puissance chrétienne ? Dans tous les cas, Milton laisse à la Muse, au début du poème au moins, le choix, comme dans les invocations grecques, des formes ou des lieux préférés pour son apparition. Il termine l'invocation en s'adressant au Saint-Esprit :

7. *Ibid.*, III 17.

8. *Ibid.*, III 29-32.

9. *Ibid.*, VII 1 : « Descend from Heav'n, *Urania*, by that name / If rightly thou art call'd ! » (Descends du ciel, Uranie, si de ce nom tu es justement appelée !). Du Bartas, que suivait souvent Milton, utilisait déjà ce nom pour la Muse chrétienne dans *L'Uranie*.

But chiefly Thou O Spirit, that dost prefer  
 Before all Temples th'upright heart and pure,  
 Instruct me, for Thou know'st'.

Et toi, ô Esprit! qui préfères à tous les temples un cœur droit et pur,  
 instruis-moi, car tu sais!<sup>10</sup>

Milton est ici ambivalent: il ne dit pas clairement si cet Esprit est identique à la Muse, ou s'il s'agit de la source même de la vérité. Si le mot « chiefly » (que ne traduit pas Chateaubriand) modifie « instruct » (« instruis-moi »), c'est toujours de la Muse qu'il s'agit. Mais si « chiefly » modifie « thou » (« toi »), ce n'est plus le cas. On voit que Milton exploite cette ambiguïté syntaxique pour laisser ouvertes deux possibilités d'interprétation. Cette ambivalence disparaît dans *Le Paradis reconquis*, qui fait suite au *Paradis perdu*, puisque cette fois-ci il s'agit de l'histoire du Christ lui-même et de sa tentation dans le désert. Milton s'abstient alors de faire référence à la Muse; il invoque uniquement l'Esprit. Mais dans *Le Paradis perdu*, Milton semble inventer une sorte de mythe privé de cette Muse, afin de gagner sur les deux tableaux: le maintien des formes classiques et la possibilité de les transcender.

La même ambiguïté est perceptible dans la manière dont Milton exploite les thèmes de l'épopée. En effet le langage et les techniques de l'épopée classique sont indissociables de certains thèmes dominants, comme la guerre et les grandes aventures, ainsi que des valeurs héroïques explorées et la plupart du temps célébrées par Homère et Virgile. Or ces valeurs sont explicitement critiquées dans le préambule personnel au chant IX du *Paradis perdu*, où le poète affirme:

Not sedulous by Nature to indite  
 Warrs, hitherto the onely Argument  
 Heroic deem'd'.

La nature ne m'a point rendu diligent à raconter les combats, regardés jusqu'ici comme le seul sujet héroïque<sup>11</sup>.

10. *Ibid.*, I 17-19.

11. *Ibid.*, IX 28-30.

Cela ne surprend pas venant d'un homme qui avait été témoin des violences du fanatisme pendant les années de la guerre civile. Milton insiste ainsi sur la valeur du sujet de son poème :

Not less but more Heroic than the wrauth  
Of stern *Achilles* on his Foe pursu'd  
Thrice Fugitive about Troy Wall; or rage  
Of *Turnus* for *Lavinia* disespous'd,  
Or *Neptune's* ire or *Juno's*, that so long  
Perplex'd the Greek and *Cytherea's* Son.

Sujet [...] non moins élevé, mais plus héroïque que la colère de l'implacable Achille contre son ennemi, poursuivi, trois fois fugitif, autour des murs de Troie, ou que la rage de Turnus pour Lavinie dé mariée, ou que le courroux de Neptune et celui de Junon, qui si longtemps persécuta le Grec et le fils de Cythérée<sup>12</sup>.

Néanmoins, et même s'il prétend dans le même contexte que ce n'est pas « disséquer avec un long et ennuyeux ravage des chevaliers fabuleux dans des batailles feintes [...] qui donne justement un nom héroïque à la personne ou au poème »<sup>13</sup>, les valeurs héroïques conservent leur importance tout au long du poème et Milton semble attendre de ses lecteurs qu'ils en soient conscients. Il va même jusqu'à inventer un long épisode de guerre céleste, qui renvoie à Hésiode, à l'*Iliade* et à l'*Enéide*, mais qui a pour but ici de représenter l'origine du mal – et de Satan. L'ange Raphaël en effet met en garde Adam et Eve en leur racontant, dans le chant VI, précisément, l'histoire de cette terrible guerre céleste. Le vainqueur de ce conflit n'est autre que le fils de Dieu, dont le triomphe revêt tout de même une dimension héroïque. De surcroît, au moment où il descend auprès d'Adam et Eve, Raphaël est « semblable au fils de Maia »<sup>14</sup> – Hermès chez Homère. On peut se demander si cette allusion poétique ne nuit pas à l'image de l'ange et à la crédibilité de son message.

Même dans le dernier chant du poème, lorsque Adam est informé de l'avenir (comme Ulysse l'est par Tirésias dans l'*Odyssee*, ou Enée par Anchise dans l'*Enéide*), et qu'il apprend l'Incarnation et la Rédemption

12. *Ibid.*, IX 14-19.

13. *Ibid.*, IX 29-33. Châteaubriand traduit « person » par « l'auteur » mais c'est clairement une erreur.

14. *Ibid.*, V 285.

de l'homme qui en résulte, il s'attend à voir un duel héroïque entre son descendant, Christ, le Fils, et le grand ennemi, Satan :

Needs must the Serpent now his capital bruise  
Expect with mortal paine: say where and when  
Thir fight, what stroke shall bruise the Victors heel.

Le serpent doit attendre maintenant l'écrasement de sa tête avec une mortelle peine. Dis où et quand leur combat, quel coup blessera le talon du vainqueur?<sup>15</sup>

Adam réagit comme s'il était le père de l'un des concurrents: il veut des places au premier rang pour assister à ce grand combat. Mais l'ange Michaël lui fait comprendre qu'il ne s'agit pas d'un combat ordinaire :

Dream not of thir fight,  
As of a Duel, or the local wounds  
Of head or heel.

Ne rêve pas de leur combat comme d'un duel, ni ne songe de blessures locales à la tête ou au talon<sup>16</sup>.

Michaël doit expliquer que l'Expiation (le but de l'Incarnation) ne consiste pas à tuer Satan, à la manière dont Enée tue Turnus dans l'*Enéide*, mais plutôt à éradiquer ses influences néfastes, « his works / In thee and in thy Seed » (« ses œuvres en toi et dans ta race »)<sup>17</sup>. Et Michaël explique aussi que cette victoire intérieure doit être obtenue par l'obéissance et l'amour. Le problème d'Adam est ainsi de se retrouver héros chrétien dans un poème classique, il doit graduellement apprendre à distinguer entre les deux traditions, tout comme le lecteur.

Cette tension entre la forme et le sujet est un problème qui parcourt *Le Paradis perdu*. Le problème de ces tensions est encore posé de manière très aiguë dans le passage suivant où Adam et Eve, après avoir entendu le récit de l'ange Raphaël sur la rébellion et la guerre céleste, réagissent :

---

15. *Ibid.*, XII 383-385.

16. *Ibid.*, XII 386-388.

17. *Ibid.*, XII 394-395.



filled

With admiration and deep Muse to heare  
Of things so high and strange, things to thir thought  
So unimaginable as hate in Heav'n,  
And Warr so near the seat of God in bliss.

[Adam] était rempli d'admiration et plongé dans une profonde rêverie en écoutant des choses si élevées et si étranges; choses à leur pensée si inimaginables, la haine dans le Ciel, la guerre si près de la paix de Dieu dans le bonheur<sup>18</sup>.

L'extraordinaire expression « hate in Heaven » (« la haine dans le Ciel »), deux mots que l'allitération nous force à associer, résume la guerre céleste et l'origine du mal. On trouve d'ailleurs beaucoup d'oppositions de ce genre dans *Le Paradis perdu*: « devils/deities, hell/heaven, Son/Satan, Eve/evil » (« diables/dieux, enfer/ciel, fils/Satan, Eve/mal »). Les figures rhétoriques de l'antithèse et du paradoxe (comme c'est souvent le cas au XVII<sup>e</sup> siècle) atteignent ici des proportions métaphysiques. Le mal devient ainsi un problème non plus humain, mais cosmique, un problème qui est présenté comme « inimaginable » pour les premiers auditeurs de l'histoire, les géniteurs innocents de l'humanité, Adam et Eve.

Les expressions « Hate in heaven » et « inimaginable » laissent entendre que ce sont non seulement Adam et Eve, mais aussi l'innocence de la culture grecque classique, qui étaient incapables de comprendre et de mesurer le mal représenté par Satan. Après tout – et Milton en était bien conscient – la réponse de Platon à un problème similaire, un combat entre les dieux homériques, avait été de réfuter l'authenticité de ces histoires<sup>19</sup>. Le problème d'Adam serait donc plutôt le suivant: il représente la figure du héros classique (et par conséquent innocent) dans un poème chrétien (avec toutes les connaissances coupables que cela implique) et il se trouve, en tant que tel, incapable de distinguer entre les deux traditions jusqu'à ce qu'il soit trop tard.

Dans le poème de Milton, Adam et Eve ont, au moins, une réaction plus réfléchie que le Socrate de Platon: après tout le narrateur de l'histoire de la guerre n'est pas un poète classique qui peut, comme la Muse

18. *Ibid.*, VII 52-55.

19. Platon, *La République*, 377e-380.

d'Hésiode le rappelle<sup>20</sup>, souvent mentir, mais un ange. Toutefois la réaction d'Adam et Eve n'est pas marquée par l'horreur. Ces deux créatures innocentes ont écouté, comme des enfants, une histoire effrayante avec une fin apparemment heureuse, un *happy end*, la chute de Satan dans l'Enfer. Il y a donc certainement de l'ironie dans la manière dont le poète décrit la suite de leur réaction. Ils viennent d'entendre le récit d'une guerre si proche de Dieu, mais :

[...] the evil soon  
 Driv'n back redounded as a flood on those  
 From whom it sprung, impossible to mix  
 With Blessedness. Whence Adam soon repeal'd  
 The doubts that in his heart arose: and now  
 Led on, yet sinless, with desire to know  
 What nearer might concern him, how this World  
 Of Heav'n and Earth conspicuous first began.

[...] bientôt le mal chassé retombait comme un déluge sur ceux dont il avait jailli, impossible à mêler à la béatitude. Maintenant Adam réprima bientôt les doutes qui s'élevaient dans son cœur, et il est conduit (encore sans péché) par le désir de connaître ce qui le touche de plus près : comment ce monde visible du Ciel et de la Terre commença<sup>21</sup>.

L'ironie dramatique est assez claire : rien ne devrait inquiéter Adam davantage que l'histoire qu'il vient d'entendre au sujet de l'origine et de la présence actuelle de Satan. Pourtant à la pensée du dénouement heureux Adam met rapidement ses doutes de côté. On notera l'usage innovateur du style indirect libre aux vers 56-59, où l'opinion d'Adam sur l'histoire se mêle au résumé final du narrateur. Adam demande immédiatement à l'Ange de passer d'un récit basé sur l'épopée classique, avec son lot de sang et terreur (Chant VI), à un récit qui va reproduire le premier chapitre du Livre de la *Genèse* (Chant VII). Sa réaction montre qu'il n'a pas saisi l'intérêt du récit de guerre, qui était de lui montrer que le même ennemi est en train de le menacer maintenant. Adam, naïf, innocent, est donc incapable de passer de l'étonnement face à la haine dans les cieux à la crainte de la haine sur la terre. Adam est l'exemple même

20. Hésiode, *Théogonie*, 26-28.

21. J. Milton, *Le Paradis perdu*, VII 56-63.

du lecteur qui ne voit dans l'histoire qu'un récit qui se suffit à lui-même. Il n'est pas capable, malgré son intelligence manifeste, de l'interpréter. Raphaël n'a pas réussi à lui faire comprendre la mission que Dieu lui indique; il n'a pas réussi à l'avertir du vrai danger de la situation. A travers l'aveuglement d'Adam, Milton pose la question de savoir si le lecteur se montrera plus clairvoyant.

## 2. *La Politique*

Les implications politiques du poème mettent en avant une autre contradiction dans l'usage des sources classiques: une contradiction qui oppose cette fois-ci non pas les héritages classique et chrétien, mais deux traditions classiques. Dans la réalité du monde politique anglais du XVII<sup>e</sup> siècle, Milton était un révolutionnaire, l'un de ceux qui ont détrôné et, finalement, en 1649, décapité le roi. Très brièvement, trop brièvement pour beaucoup d'entre nous, l'Angleterre devint une république dirigée par le Parlement (et bientôt par Oliver Cromwell). Milton était alors le secrétaire latin de la République: il avait pour mission de présenter, dans son latin impeccable et élégant, la correspondance et la documentation des leaders de la République au reste d'une Europe épouvantée par la décapitation du roi, une décapitation que Milton avait défendue dans les deux traités en latin mentionnés ci-dessus. Même durant la période qui a suivi la restauration de la monarchie (1660), quand la majeure partie du *Paradis perdu* fut probablement composée (la date de sa première publication est 1667), Milton continua d'être un républicain. Il a même été brièvement emprisonné, et ses pamphlets politiques furent brûlés sur la place publique.

La situation politique concerne notre sujet dans la mesure où l'idéologie qui sous-tendait l'organisation de cet éphémère gouvernement républicain, le sens de ce qu'un pareil « commonwealth » devrait être, dérivait, pour Milton et ses contemporains, de la tradition classique. Cette idéologie s'inspirait en partie directement de Platon, de Cicéron ou de Tite-Live, et aussi peut-être de Lucain – un modèle aux accents politiques diamétralement opposés à l'épopée de Virgile (Lucain étant partisan de Pompée, contre le « tyran » Jules César). Et bien sûr, l'idéologie provenait aussi de la réinterprétation de cette tradition républicaine par des auteurs de la Renaissance comme Machiavel en particulier.

Et cette tradition classique eut un impact non seulement sur la politique de l'Angleterre mais aussi sur le *Paradis perdu*. Car le poème traite de la rébellion contre la monarchie céleste. Satan est souvent représenté de manière sympathique, tandis que le monarque Dieu apparaît souvent comme assez déplaisant, voire même, selon Satan, carrément tyrannique. La contradiction potentielle est assez claire. On est face à un poème chrétien sur l'origine du mal introduit par Satan, une réécriture de l'histoire d'Adam et Eve qui explique et justifie pourtant longuement la rébellion de Satan selon les principes républicains classiques. C'est ce qui a poussé certains lecteurs à argumenter que les sympathies de Milton penchaient du côté du rebelle Satan : pour William Blake, par exemple, Milton est un vrai poète et du côté du diable sans le savoir. Mais il est aussi possible, hypothèse beaucoup moins intéressante, que Milton dramatise l'appel du mal afin d'enseigner comment l'éviter. On se gardera ici de trancher, mais le problème a fasciné des générations de lecteurs et il contribue certainement à l'attrait du poème<sup>22</sup>.

### 3. *Samson Agonistes*

On observe néanmoins un changement dans les œuvres qui font suite au *Paradis perdu*, où Milton semble dépasser ces contradictions. Dans *Le Paradis reconquis*, comme je l'ai déjà signalé, il n'y a plus de Muse. Et le Christ de ce poème rejette la force et l'influence de la tradition classique en faveur de la simplicité de la vertu chrétienne que la Bible et lui représentent – passage étonnant qui montre un Christ beaucoup mieux informé que les écrivains qui parlaient à l'époque de « mélange coupable ». Ce Christ va même jusqu'à préférer les psaumes à Pindare et il loue volontiers Socrate qui affirme ne rien savoir. Autrement, le poème est une épopée brève qui n'est que peu troublée par des vestiges classiques.

Il en va, en revanche, tout autrement avec le *Samson Agonistes*, peut-être le dernier poème de Milton, publié en 1671 dans le même volume que *Le Paradis reconquis*. Le poème représente la dernière journée de la vie de Samson, quand il détruit le temple des Philistins. Dans l'*Épître aux Hébreux*, dans le Nouveau Testament, Samson figure parmi les héros de la foi (11.32), et certains lecteurs de Milton ont facilement associé la

---

22. Mon livre, *The Satanic Epic*, explore ce problème d'une façon plus approfondie.

version miltonienne de l'histoire de Samson à la liste des héros chrétiens qui ont donné leur vie pour leurs convictions. Dans ce poème, Samson est représenté d'une manière telle qu'il peut être associé à Milton et aux années malheureuses qui suivirent l'échec de la révolution. Outre la cécité de Samson, source inévitable de sympathie et lien évident avec Milton, Samson se bat, en dépit de son emprisonnement, pour trouver un moyen de libérer son peuple de l'oppression des Philistins.

Mais le 11 septembre 2001 invite à une lecture différente, tout comme les attentats de Madrid ou du 7 juillet 2005 à Londres. Le type de revanche que pratique Samson peut déranger par sa ressemblance avec les attaques-suicides contemporaines. Milton n'est pas sans insister sur la barbarie de l'acte final de Samson, quand ce dernier fait s'écrouler le théâtre sur une foule rassemblée, de 3000 personnes environ – ironie des correspondances, c'est le nombre des victimes du 11 septembre. On peut se demander alors quelles sont les intentions de Milton. Cherche-t-il seulement une revanche dans l'écriture, tel un révolutionnaire âgé qui affronte ses frustrations en écrivant une poésie magnifique? Le poème approuve-t-il l'acte final de Samson ou au contraire le dénonce-t-il comme un attentat suicidaire? Un tel acte confirme-t-il son héroïsme ou au contraire témoigne-t-il de sa compassion envers les victimes, écrasées dans l'anéantissement du bâtiment? Ou faut-il penser plutôt que Milton démontre, de façon un peu plus complexe, qu'il est tout à la fois possible d'admirer l'homme et de résister à une glorification de l'acte lui-même?

Il est possible néanmoins de libérer le poème de cet interminable cycle de questions sans réponse si on reconnaît la signification de sa forme classique. Car *Samson Agonistes* est construit comme une tragédie grecque, peut-être la plus parfaite qui fut jamais écrite. Tout comme dans la tragédie grecque, l'action extérieure la plus significative de la pièce – l'assassinat par Samson de l'élite philistine dans le temple – se passe en dehors de la scène. Et le drame de Milton, comme souvent dans la tragédie grecque, est davantage centré sur la représentation du conflit intérieur, mental et émotionnel du héros que sur la représentation de ses actions. Dans *Le Paradis perdu*, Milton redéfinit l'héroïsme comme « Patience and Heroic Martyrdom » (« la patience et le martyr héroïque »)<sup>23</sup>. L'héroïsme tragique de Samson est lui aussi tourné vers l'intérieur (c'est son *agôn*). Avec *Samson Agonistes* donc, et pour la première fois de sa

---

23. J. Milton, *Le Paradis perdu*, IX 32.

carrière, Milton ne livre aucun signe de malaise dans son utilisation de la forme classique pour un sujet biblique. Au contraire même, cette forme est, je crois, parfaitement adaptée au sujet. Pourquoi cela ?

Pour deux raisons principales. D'abord, si l'on adopte une approche hégélienne du genre de la tragédie, on dira que c'est la forme qui peut contenir les oppositions les plus nettes, et même qui en dépend. Dans ses meilleures manifestations au moins, comme celle-ci, ou comme dans *Antigone*, la tragédie représente des contradictions morales insolubles. Pendant ses années de formation en rhétorique classique à l'école de St Paul's à Londres, puis à Cambridge, Milton avait appris comment donner un poids égal aux deux aspects d'un argument. Cette connaissance de la forme tragique lui permet ainsi de faire ressentir conjointement et la souffrance des Philistins et celle des Israélites. On peut penser que le texte est favorable à l'acte final de Samson ou au contraire qu'il en est la condamnation, et cette possibilité de lectures contradictoires implique nécessairement une prise de distance – celle de l'ironie tragique. Samson pense être l'arme de Dieu, mais la pièce ne lui donne pas forcément raison. L'ironie nous permet, nous oblige même, à considérer les deux aspects en même temps. Son action est perçue comme héroïque ou barbare, selon la façon dont on évalue les « rousing motions » (« émotions incitantes ») qui la provoquent<sup>24</sup> : est-ce qu'elles viennent vraiment de Dieu, ou naissent-elles de sa propre passion ? Et même si elles viennent de Dieu, est-ce que le poème les approuve, en elles-mêmes et dans leurs conséquences ?

Dans une citation très connue, Walter Benjamin disait qu'il n'y a pas d'œuvre de civilisation qui ne soit aussi un monument au barbarisme. On pourrait l'appliquer à *Samson Agonistes*. C'est une œuvre barbare, bien sûr, qui représente quelque chose d'aussi insensé qu'un acte de suicide martyr. Mais puisque c'est un grand poème tragique, c'est aussi une œuvre de civilisation qui nous permet également de comprendre ce geste – et peut-être même les actes islamistes qui lui font écho de nos jours.

La deuxième raison de cette adaptation de la forme au sujet relève de ce que Milton dit lui-même de l'effet tragique : la fameuse *catharsis* d'Aristote. Le but de la tragédie, selon l'interprétation qu'en donne Milton au moins, est de transformer nos émotions. Elle nous permet de lire d'une manière plus détachée et plus réfléchie : on se trouve allégé de

---

24. J. Milton, *Samson Agonistes*, 1382.

la pression des événements et des passions. Milton prétend même purger et purifier nos émotions par une sorte d'homéopathie, mais avec l'adduction de plaisir (« delight »), permise justement par la forme. C'est bien ce qu'il écrit dans l'essai qui précède le poème. Milton fait écho à l'expression d'Aristote sur l'« imitation d'une action »<sup>25</sup>, reproduite sur la page du titre de *Samson*, mais avec une importante modification :

Tragedy, as it was antiently compos'd, hath been ever held the gravest, moralest, and most profitable of all other Poems: therefore said by Aristotle to be of power by raising pity and fear, or terror, to purge the mind of those and such like passions, that is to temper and reduce them to just measure with a kind of delight, stirr'd up by reading or seeing those passions well imitated.

La tragédie, comme elle était anciennement composée, a toujours été conçue comme le plus sérieux, le plus moral, et le plus bénéfique de tous les genres poétiques ; pour cette raison Aristote a dit qu'elle avait le pouvoir d'éveiller la pitié et la peur, ou la terreur, et de purger l'esprit de ces passions et d'autres de la même sorte, c'est-à-dire de les tempérer, et de les réduire à leur juste mesure avec une sorte de plaisir, provoqué par la lecture ou par le spectacle de ces passions bien imitées<sup>26</sup>.

Ainsi, l'idée d'action héroïque a été éradiquée et remplacée par une réflexion étendue sur les émotions. Ce que Milton ailleurs appelle « setting the affections in right tune » (« bien harmoniser les émotions »)<sup>27</sup> constitue le but d'une tragédie.

Et les mots de la préface peuvent nous aider à lire ceux du chœur à la fin de la pièce. Ceux-ci doivent permettre à la tragédie de se terminer « in calm of mind, all passion spent » (« l'esprit tranquille, toute passion épuisée »), car nous avons vécu la revanche, bien sûr, et, contrairement aux martyrs islamistes de nos jours, nous n'avons aucun désir de la répéter. L'émotion – c'est explicitement ce que Milton espérait – est bel et bien purgée. C'est la forme classique qui le permet.

Neil FORSYTH  
Université de Lausanne

25. Aristote, *Poétique*, 1449b24 et 1450b3.

26. J. Milton, *Samson Agonistes*, in R.Flannagan, *The Riverside Milton*, p. 472 sq.

27. *Reason of Church Government* in R.Flannagan, *The Riverside Milton*, p. 923.

## BIBLIOGRAPHIE

*Textes*

- BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas, *Epîtres ; Art poétique ; Lutrin*, texte établi et présenté par Charles-H. Boudhors, Paris, Les Belles lettres, 1967 (Œuvres complètes de Boileau).
- DU BARTAS, Guillaume de Saluste Sieur, « La Muse Chrestienne », in *The Divine Weeks and Works*, traduit par Josuah Sylvester, édité par Susan Snyder, 2 vols, Oxford, Clarendon Press, 1979.
- CHATEAUBRIAND, Monsieur le Vicomte de, *Le Paradis Perdu de John Milton*, édité par Robert Ellrodt, Paris, Gallimard, 1995.

*Travaux*

- FORSYTH, Neil, *The Satanic Epic*, Princeton, Princeton University Press, 2003.
- GREENE, Thomas, *The Descent From Heaven: a Study in Epic Continuity*, New Haven, Yale University Press, 1963.



