



**HAL**  
open science

## John Donne : de la satire à l'humour

Clementine Benard

► **To cite this version:**

Clementine Benard. John Donne : de la satire à l'humour. Linguistique. Normandie Université, 2018. Français. NNT : 2018NORMR076 . tel-01984675

**HAL Id: tel-01984675**

**<https://theses.hal.science/tel-01984675>**

Submitted on 17 Jan 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Normandie Université

## THÈSE

**Pour obtenir le diplôme de doctorat**

**Langues et littératures étrangères**

**Préparée au sein de l'Université de Rouen Normandie**

### **John Donne : de la satire à l'humour**

**Présentée et soutenue par  
Clémentine BENARD**

**Thèse soutenue publiquement le 1<sup>er</sup> octobre 2018  
devant le jury composé de**

Mme Line COTTEGNIES	Professeur, Université Paris-Sorbonne	Présidente du jury
Mme Claire GHEERAERT- GRAFFEUILLE	Maître de conférences, Université de Rouen	Codirectrice de thèse
M. Marc MARTINEZ	Professeur, Université de Rouen	Directeur de thèse
Mme Anne-Marie MILLER-BLAISE	Professeur, Université Sorbonne-Nouvelle	Rapporteur
Mme Christine SUKIC	Professeur, Université de Reims	Rapporteur

**Thèse dirigée par Marc MARTINEZ et Claire GHEERAERT-GRAFFEUILLE, laboratoire ERIAC**





*Merci à mes directeurs, Marc Martinez et Claire Gheeraert-Graffeuille, de m'avoir guidée avec patience et disponibilité, et ce malgré la distance et mes doutes permanents.*

*Merci aux amis de Toulouse, de Paris et de Normandie de m'avoir écoutée surtout, relue parfois. Et là aussi de leur patience !*



Cette étude s'attache à démontrer comment les écrits satiriques du poète élisabéthain John Donne (1572-1631) lui permettent de développer une esthétique propre, qui ne se cantonne pas qu'au corpus satirique strict mais trouve également une résonance dans le reste de son œuvre. Traditionnellement considérée comme une tendance marginale dans sa poésie, la satire chez Donne s'exprime à travers d'autres textes, laissant ainsi transparaître un « esprit satirique ». Le jeu et la prise de distance du poète vis-à-vis des conventions littéraires, sociales et religieuses de son époque nous permettent de mettre au jour une poétique dominée par le doute et la mélancolie. Cette humeur noire, selon la théorie médicale des humeurs, nous conduit vers l'humour et le comique : fort peu examinés chez Donne, ces concepts émergent pourtant à la lecture des textes les moins explorés par la critique, dévoilant ainsi une esthétique qui donne sa cohérence au corpus. John Donne n'est pas que le chef de file de la poésie métaphysique : son statut de satiriste lui confère également celui d'humoriste.

poésie anglaise 16ème siècle	poésie anglaise 17ème siècle	Renaissance anglaise
humour	comique	mélancolie
maniérisme	satire	John Donne (1572-1631)
manuscrits	censure	controverse religieuses

This study aims to show how the satiric writings of Elizabethan poet John Donne (1572-1631) display a specific aesthetics, which is also to be found in all his work and not only in his satiric texts. Although it has traditionally been considered as a fringe element in Donne's poetry, satire appears in other writings, thus disclosing a "satiric spirit". By playing and distancing himself from the literary, social and religious standards of his time, the poet's work reveals an aesthetics governed by doubt and melancholy. According to the system of medicine called "humorism", melancholy is a black fluid which brings us to humour and comedy : even though they have been rarely examined in Donne studies, these concepts do stand out after a close reading of the least sought-after poems. It thus unites and makes the whole of Donne's poetry coherent. Not only is he the best representative of the metaphysical poets, he is also a satirist as well as a humorist.

English poetry 16 <sup>th</sup> century	English poetry 17 <sup>th</sup> century	English Renaissance
humour	comedy	melancholy
mannerism	satire	John Donne (1572-1631)
manuscripts	censorship	religious controversies



# Tables des matières

<b>Introduction</b>	7
<b>Première partie : la satire dans tous ses états</b>	25
<b>a) le contexte</b>	27
a) 1. le schisme intérieur de John Donne	27
a) 2. le sentiment de perte	35
a) 3. un âge propice à la satire	41
a) 4. John Donne et la satire : bilan critique	48
<b>b) la satire formelle chez John Donne</b>	55
b) 1. définition	55
b) 2. fausse étymologie	62
b) 3. un exercice d'imitation	71
<b>c) la satire ménippée</b>	77
c) 1. la tradition ménippéenne	78
c) 2. l'anatomie générique	81
<b>d) le mode satirique</b>	94
d) 1. la métaphore de l'anatomie	96
d) 2. l'éloge paradoxal	104
<b>Deuxième partie : satire, jeu et artifice</b>	111
<b>a) Donne joue</b>	115
a) 1. ambivalence du texte	116
a) 2. le jeu textuel	122
a) 3. détournement de la langue et manipulation	133
<b>b) le maniérisme chez John Donne</b>	143
b) 1. l'esthétique maniériste	147
b) 2. la référence picturale	155
b) 3. déséquilibre et disproportion	171
b) 4. la main de l'artiste	176
b) 5. la référence culturelle	182



<b>c) le doute</b>	187
c) 1. scepticisme	188
c) 2. le vide	195
c) 3. questionnement et paradoxe	200
<b>Troisième partie : de la mélancolie au rire</b>	209
<b>a) l'humeur mélancolique</b>	213
a) 1. le système des humeurs	214
a) 2. la bile noire	223
a) 3. le génie du poète	247
<b>b) Donne : poète, médecin et humoriste ?</b>	261
b) 1. soigner le mal	261
b) 2. <i>self-consciousness</i>	273
<b>c) le comique révélé</b>	285
c) 1. rire/comique/humour	286
c) 2. le sentiment de supériorité	294
c) 3. bisociation et discordance	304
c) 4. « l'art d'exister »	314
<b>Conclusion</b>	331
<b>Bibliographie</b>	339

# **Introduction**



« Ask not for whom the bell tolls », « No man is an island », « Death be not proud », « O my America, my newfound land » : toutes ces formules sont connues d'une majorité d'anglophones. Et pourtant bien peu savent d'où elles proviennent exactement. La poésie de John Donne hante l'inconscient collectif, ses images frappent le lecteur et laissent une trace indélébile dans sa mémoire : les deux amants comparés aux deux pointes d'un compas, la puce qui contient en son sein le mélange des sangs du poète et de sa bien-aimée, le bracelet de cheveux qui entoure le poignet du poète dans sa tombe<sup>1</sup> ... John Donne occupe une place particulière parmi les poètes élisabéthains, et parmi les poètes de langue anglaise tout simplement<sup>2</sup>. Contemporain de William Shakespeare – il est de huit ans son cadet – il n'a jamais écrit de pièce de théâtre et il est donc peu aisé de le ranger parmi les potentiels « rivaux » de Shakespeare, tels Ben Jonson ou Christopher Marlowe. En revanche, son nom résonne de façon bien plus familière que celui des autres satiristes élisabéthains, Joseph Hall, Thomas Nashe ou John Marston. Et que dire des poètes affiliés à cette école de poésie dite « métaphysique » à laquelle John Donne semble avoir donné naissance lui-même ? George Herbert, Andrew Marvell ou Henry Vaughan restent bel et bien dans l'ombre de Donne, dont l'influence lui confère presque le statut de figure tutélaire.

Que faire de cette étiquette « métaphysique » qui désigne un mouvement dont Donne semble faire figure de chef de file ? C'est dans son recueil *Lives of the English Poets*, publié en trois volumes entre 1779 et 1781, que le critique Samuel Johnson emploie cet adjectif au sujet d'une certaine catégorie de poètes : « About the beginning of the seventeenth century, appeared a race of writers, that may be termed the metaphysical poets. »<sup>3</sup> Le style affecté par cette « race » d'écrivains n'est pas du goût de Johnson, qui va jusqu'à contester le caractère poétique de leur œuvre :

The metaphysical poets were men of learning, and, to show their learning

1 « A Valediction : Forbidding Mourning », « the Flea », « the Relic ».

2 Dans son ouvrage qui se veut une introduction rapide à la poésie de John Donne, Henri Suhamy écrit : « Malgré sa difficulté, il reste relativement populaire. Dans les pays de langue anglaise on réédite constamment ses œuvres. Dans les autres pays, on les traduit et elles trouvent un public. Il fait partie des rares poètes qui sont lus ailleurs que dans le cadre universitaire et à d'autres moments que quand ils figurent sur un programme de cours ou de concours. », Henri Suhamy, *La Poésie de John Donne* (Paris : Armand Colin, ) 8.

3 Samuel Johnson, *Lives of the English Poets*, « Life of Cowley » (Oxford World's Classics, 2009).

was their whole endeavour; but, unluckily resolving to show it in rhyme, instead of writing poetry, they only wrote verses, and, very often, such verses as stood the trial of the finger better than of the ear; for the modulation was so imperfect, that they were only found to be verse by counting the syllables. If the father of criticism has rightly denominated poetry, 'technae mimaetikhæ', an imitative art, these writers will, without great wrong, lose their right to the name of poets; for they cannot be said to have imitated any thing; they neither copied nature nor life; neither painted the forms of matter, nor represented the operations of intellect.<sup>4</sup>

En somme, les poètes métaphysiques produiraient une poésie dépourvue d'harmonie, absconse et éloignée de toute réalité valant la peine d'être représentée. Leur principal objectif consiste à vouloir faire étalage de leur intelligence et de leur culture. Presque un siècle auparavant, en 1693, John Dryden fut le tout premier à utiliser le terme de « métaphysique », à propos de John Donne justement : « He affects the metaphysics, not only in his satires, but in his amorous verses, where nature only should reign ; and perplexes the mind of the fair sex with nice speculations of philosophy, when he should engage their hearts, and entertain them with the softness of love. »<sup>5</sup> Il est d'emblée intéressant de noter que John Dryden mentionne ce défaut esthétique des vers de Donne dans un ouvrage consacré à la satire, et non à ses poèmes d'amour : en effet, à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, John Donne est principalement connu pour ses satires et ses sermons. Ce n'est que plus tard que ses *Songs and Sonnets* acquièrent davantage de notoriété que le reste de son œuvre. Dryden, lui, ne fait pas cette distinction dans l'œuvre de Donne. Pour lui, toute sa poésie est sujette à critique car, au lieu d'émouvoir et de susciter un plaisir esthétique immédiat, elle engage le lecteur dans une réflexion philosophique superflue et artificielle, ce qui lui vaut le rapprochement avec le concept de « métaphysique ». La poésie de Donne et de ses supposés disciples n'est pas belle : elle est elliptique, trop abstraite et complexe. Il faut attendre T.S. Eliot et son essai « The Metaphysical Poets », publié en 1921, pour trouver une réhabilitation de cette poésie difficile d'accès au premier abord ; cette vision a peut-être contribué à conférer aux *Songs and Sonnets* le statut d'œuvre désormais centrale de Donne. T.S. Eliot écrit : « [a]

---

4 Johnson « Life of Cowley ».

5 John Dryden, « A Discourse Concerning the Original and Progress of Satire », *The Satires of Decimus Junius Juvenalis: Translated into English Verse by Mr. Dryden and Several Other Eminent Hands* (Londres, 1693).

thought to Donne was an experience; it modified his sensibility. » Selon lui, la poésie métaphysique est parvenue à unifier l'intellect et l'émotion : loin d'être un défaut, cette caractéristique s'avère être une qualité précieuse qui s'est peu à peu perdue par la suite<sup>6</sup>. Selon T.S. Eliot, seuls les poètes métaphysiques, et surtout John Donne, furent capables d'une telle prouesse. Leurs successeurs, tels Milton ou Dryden, sont coupables de « dissociation de sensibilité », car incapables d'unifier pensée intellectuelle et expériences vécues.

Même si plusieurs critiques ont tenté de définir avec précision les caractéristiques de cette poésie métaphysique, ni Donne ni ses contemporains n'ont développé consciemment cette esthétique particulière<sup>7</sup>. Il est aussi possible de trouver des traits communs qui unifient ces poètes, et dont John Donne serait le précurseur : Margaret Llasera parle du goût pour le *wit*, de l'emploi d'un « certain type d'image – subtile, inattendue, ingénieuse, extravagante – qui réunit des éléments dissemblables et même contradictoires. Complexe, voire contournée, et souvent condensée, cette image ou série d'images est désignée par le terme *conceit*. »<sup>8</sup> Helen Gardner, une des grandes spécialistes de la poésie de cette période, énumère différents critères : un style qu'elle qualifie de *strong-lined* (elliptique, concis, avec une syntaxe et une versification heurtées), une concentration du propos (elle compare le poème métaphysique à une « épigramme rallongée ») et mentionne elle aussi ce goût du *conceit*. C'est elle qui exprime peut-être le mieux l'impact des images métaphysiques sur l'inconscient du lecteur : « A comparison becomes a conceit when we are made to concede likeness while being strongly conscious of unlikeness [it is like] a spark made by striking two stones together. After the flash the stones are just two stones. Metaphysical poetry abounds in such flashes. »<sup>9</sup> Cependant, elle abandonne vite la tentative de définir précisément ce qu'est un poème métaphysique lorsqu'elle écrit : « Such definitions do

---

6 T.S. Eliot, « The Metaphysical Poets » (1921), *Selected Essays* (Londres : Faber and Faber, 1932) 281-291.

7 Henri Suhamy met en avant ce problème en ces termes : « C'est malgré lui, et pourtant non sans raison, que Donne est devenu le représentant d'une prestigieuse école littéraire, le premier en date et le plus célèbre des poètes métaphysiques, chef de file d'un cénacle qui n'a jamais existé officiellement, et qui n'a reçu cette désignation qu'après la mort de tous ses membres. » Suhamy 5.

8 Margaret Llasera, *Représentations scientifiques et images poétiques en Angleterre au XVII<sup>e</sup> siècle : à la recherche de l'invisible* (Paris : CNRS éditions, 1999) 16.

9 Gardner xxii.

not seem to me very profitable, since none of these poets ever thought of himself as writing such a thing. »<sup>10</sup> Robert Ellrodt se heurte au même écueil dans *L'Inspiration personnelle et l'esprit du temps chez les poètes métaphysiques anglais* : après avoir constaté combien il est difficile d'unifier un groupe défini de poètes, il propose d'appliquer l'épithète « métaphysique » à un style, et non à des individus. Il poursuit ainsi :

L'imprécision et l'ambiguïté subsistent. Qui s'en étonnera, quand certains de nos contemporains étendent l'épithète « métaphysique » non seulement à tous les poètes de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, mais encore à certains aspects de la poésie de Wyatt ou de Raleigh, de Dryden ou de Pope, de Rossetti ou de Francis Thompson, d'Emily Dickinson ou de Robert Frost ?<sup>11</sup>

En définitive, si l'étiquette « métaphysique » est éclairante afin de comprendre l'influence de John Donne, d'avoir un aperçu de l'esthétique de ses textes et d'entrevoir le statut particulier dont il jouit parmi les critiques, nous ferons le choix ici de ne pas nous attarder sur cet aspect de sa poésie : l'essentiel a déjà été abordé par d'éminents spécialistes, et le corpus sur lequel nous allons nous pencher se situe quelque peu à la marge de cette vision de l'œuvre du poète. Nous choisirons en effet de nous concentrer sur un corpus différent de celui qui a fait la gloire de Donne et a assis sa réputation de grand poète métaphysique, le corpus satirique.

Né en 1572 et mort en 1631, John Donne écrit toute sa vie, qu'il soit étudiant en droit dans les *Inns of Court* londoniens ou prédicateur et doyen de la cathédrale St Paul. La majorité de ses œuvres circulent sous forme manuscrite et ne sont pas publiées de son vivant. Comme le signale A. J. Smith dans la préface de son édition complète des poèmes anglais de John Donne<sup>12</sup>, on ne peut jamais être certain en lisant un poème de Donne qu'il s'agit bien là de ce qu'il a exactement écrit :

---

10 Gardner xxiii.

11 Robert Ellrodt, *L'Inspiration personnelle et l'esprit du temps chez les poètes métaphysiques anglais* (Paris : José Corti, 1960) 26.

12 A.J. Smith (éd.), *John Donne : the Complete English Poems* (Londres : Penguin Classics, 1971) : il s'agit de l'une de nos éditions de référence.

With a few possible exceptions Donne's own drafts of his poems never reached the press, and only one copy of an English poem in his own hand has survived. Indeed the evidence is that even the best of the early manuscript collections and printed editions we have stand at several removes from the original copies.<sup>13</sup>

En somme, l'immense majorité des textes dont nous disposons aujourd'hui ne sont très probablement pas tout à fait ceux écrits par Donne à l'époque. Où trouver les premières sources fiables, par conséquent ? Le XVII<sup>e</sup> siècle nous fournit ces sources, puisqu'entre 1633 et 1669, sept éditions des écrits de Donne furent publiés. Les critiques s'accordent sur le rôle majeur de l'édition de 1633, *Poems, by J. D. with Elegies on the Author's Death*, la toute première édition rassemblant les poèmes. Néanmoins, il apparaît que plusieurs œuvres furent bel et bien publiées de son vivant, comme *Pseudo-Martyr* en 1610, *Ignatius his Conclave* en 1611 ou les deux *Anniversaries* en 1612. Or, ces publications sont souvent ignorées par la critique, qui a tendance à réduire l'œuvre de Donne à ses poèmes et à mettre de côté les écrits en prose et les satires. La publication avérée des textes que nous venons de mentionner « ne compte pas », elle ne paraît être qu'anecdotique : les poèmes dits *Songs and Sonnets* occultent le reste car ce sont eux qui sont censés illustrer le génie de Donne et installer sa réputation. D'ailleurs, Robert Ellrodt ne manque pas de faire remarquer au lecteur que ces *Songs and Sonnets* ont circulé plus tard et en nombre plus limité sous forme manuscrite que les satires<sup>14</sup>, comme si ce corpus précis avait une autre valeur et méritait en quelque sorte sa publication tardive. Ainsi, nous avons donc affaire, d'une part, à un corpus semble-t-il légitimé et institutionnalisé par la critique littéraire, à la valeur indiscutable et découvert sur le tard ; et d'autre part à une série d'écrits disparates (satires, pamphlets en prose, épigrammes) qui ont connu le succès sous forme manuscrite (les satires) ou furent effectivement publiés (*Ignatius, Pseudo-Martyr*), mais qui sont bien souvent relégués au second plan, à cause de leur supposée moindre valeur littéraire, de leur étrangeté thématique ou formelle et peut-être aussi paradoxalement à cause de leur popularité à l'époque de Donne<sup>15</sup>. Ces textes sont délicats à unifier car ils rassemblent divers genres,

---

13 Smith 13.

14 Ellrodt 170.

15 Il est souvent tentant en effet de vouloir réhabiliter des œuvres dont nous estimons la valeur sous-estimée ou mal jugée lorsqu'elles furent produites.



mêlent prose et vers et abordent des thèmes concrets de la société élisabéthaine, comme la justice corrompue de la Satire 5, quand ils ne sont pas écrits dans un but très pragmatique, ce qui est le cas du pamphlet *Pseudo-Martyr*, supposé attirer l'attention du roi Jacques I<sup>er</sup>. Les *Songs and Sonnets*, au contraire, font figure de poèmes plus abstraits et intellectuels, n'ont pas rencontré le succès lors de leur écriture et traitent de sujets plus nobles. Est-ce à dire que l'œuvre de Donne se divise en deux catégories irréconciliables ?

Il existe une controverse, un débat critique autour du prétendu « double statut » de John Donne : l'ambivalence de son corpus est telle que de nombreux spécialistes sont enclins à suivre la dichotomie établie par Donne lui-même dans une lettre, dans laquelle il mentionne « Jack Donne » et « Dr Donne »<sup>16</sup>. Le premier est censé représenter le John Donne jeune, insolent et fougueux, tandis que le second illustre une *persona* poétique plus mûre et réfléchie. Par conséquent, il est aisé de conclure que son œuvre suit la trajectoire de sa vie et oscille ainsi entre deux tendances : le non-sérieux et le sérieux ; le léger et le profond ; le clandestin, car les satires écrites pendant sa jeunesse appartiennent à un genre interdit en 1599 à cause du *Bishop's Ban*<sup>17</sup> et circulent « sous le manteau », et l'officiel, puisque Donne obtiendra le prestigieux poste de doyen de St Paul à la fin de sa vie, alors même qu'il est né catholique dans une Angleterre anglicane. C'est de cette ambivalence dont il est question lorsque Robert Ellrodt consacre un chapitre à la « sincérité » de John Donne :

Tel éminent critique, qui dans les premiers temps fut bien près de céder à l'illusion biographique, devait convenir que la plupart des poèmes et élégies de Donne ne se doivent prendre trop au sérieux. Que l'auteur les ait laissé librement circuler entre les mains de ses amis serait la preuve qu'il y voyait, non des confessions, mais de brillants jeux d'esprit. Au premier portrait romantique de Donne, on a substitué la figure inquiétante d'un avocat aux discours sophistiques, d'un Don Juan subtil et scolastique<sup>18</sup>.

---

16 Au sujet de *Biathanatos*, éloge paradoxal du suicide, Donne écrit : « It was written by me many years since, and because it is upon a misinterpretable subject, I have always gone so near suppressing it, as that it is only not burnt. [...] It is a book written by Jack Donne, not by Dr. Donne. », « To Sir Robert Carr, now Earl of Ankeram », première publication : 1644.

17 Cet édit de l'archevêque de Cantorbéry et l'évêque de Londres ordonne l'interdiction et la mise au bûcher d'un certain nombre d'œuvres satiriques, parmi lesquelles celles de Joseph Hall ou John Marston, contemporains de Donne.

18 Ellrodt 165.

La circulation manuscrite des textes illustrerait donc une désinvolture du poète, dont les écrits en question ne sont pas « sérieux » ni « sincères » : il ne s'agit que de jeux d'esprit, et c'est la figure de « Jack Donne » qui semble à l'œuvre derrière cette tendance. Le corpus essentiel de Donne, celui qui lui confère le statut de grand poète « métaphysique », correspond aux *Songs and Sonnets* et, dans une moindre mesure, à ses sermons, écrits et prononcés à la fin de sa vie, la période du « Dr Donne ». Un article du *Guardian* publié en novembre 2017, après la découverte d'un manuscrit inédit de Donne dans l'abbaye de Westminster, décrit le poète comme « surtout connu pour ses écrits métaphysiques et profondément érotiques <sup>19</sup> ». Ce sont bien les *Songs and Sonnets*, et quelques élégies, auxquels il est ici fait allusion et sur lesquels d'éminents spécialistes tels que Helen Gardner ou Robert Ellrodt travaillèrent en priorité. De la même façon, Henri Suhamy se concentre essentiellement sur ce corpus, respectant en cela le programme de l'agrégation d'anglais de 2002. Concernant le genre de la satire et l'étymologie latine du mot, *satura*, il parle même de « la notion d'un genre littéraire sans unité de style, donc sans prétention au sublime, convenant à un matériau subalterne et marginal <sup>20</sup> ». Nous y voilà : la satire fait figure de mauvais élève, elle illustre ce qu'il y a de caché, de honteux, presque de vicieux chez Donne. Elle est un sous-genre, elle n'est pas publiée et ne fait que circuler de lecteur en lecteur, copiée et recopiée de plus belle dans l'unique but de divertir. Elle ne traduit pas l'inspiration poétique géniale de Donne, mais n'est que la retranscription d'un état d'esprit passager et à la mode<sup>21</sup>. C'est cette idée reçue que notre étude va s'employer à remettre en question : il s'agit de réhabiliter ces écrits « accessoires » et « subalternes », de tenter de remédier à un déséquilibre manifeste dans les études critiques de Donne, de s'attacher à montrer non seulement leur valeur mais comment ils sont eux aussi partie prenante de l'esthétique poétique de Donne tout en mettant au jour leur spécificité.

---

19 « best known for metaphysical and deeply erotic poems », Maev Kennedy, *The Guardian*, 3 novembre 2017.

20 Suhamy 15.

21 C'est là le point de vue de critiques tels que Louis Lecoq, dans *La Satire en Angleterre de 1588 à 1603* (Paris : Didier, 1969) ou Wesley Milgate dans son introduction à l'édition des satires de Donne *John Donne : The Satires, Epigrams and Verse Letters* (Oxford : Clarendon Press, 1967) : pour ces derniers, les satires ne sont pas à la hauteur du génie du poète et ne soutiennent pas la comparaison avec le reste de ses poèmes. De plus, l'imposant travail de Robert Ellrodt n'accorde que peu de place aux écrits satiriques.

Quel est donc le corpus sur lequel nous allons spécifiquement nous pencher ? Les satires sont également appelées *formal satires* car elles respectent le modèle antique des satires d'Horace ou Juvénal ; elles ne sont qu'au nombre de cinq chez John Donne, ce qui est très peu. Ces cinq poèmes vont tout naturellement constituer le point de départ de cette étude. Dans l'édition d'A.J. Smith, dont nous suivons la typologie et sur laquelle nous nous appuyerons ici, ces écrits sont regroupés dans la catégorie « Satires » avec le poème « Upon Mr Thomas Coryat's Crudities », satire qui se moque des récits de voyage de Thomas Coryat, et le « Poema Satyricon » ou *Métempsychose*. La catégorie précédant celle des « Satires » contient les vingt épigrammes de Donne. Ces dernières s'inscrivent dans la tradition satirique car, par leur ton et leur propos, elles permettent au poète, sous une forme beaucoup plus concise, d'exprimer son courroux vis-à-vis de la société avec la même verve et les mêmes armes rhétoriques que dans la *formal satire*. Par ailleurs, l'héritage latin est également présent dans ces textes, puisque Martial est le modèle en la matière. En revanche, il s'agit d'une forme satirique connexe à la *satura* – mot latin signifiant « mélange » et base étymologique du terme « satire » – et les épigrammes ne relèvent pas, à proprement parler, du genre latin ou *formal verse satire*, pratiqué par les grands satiristes romains : il s'agit en effet de très courts poèmes de quelques vers, et non de longs poèmes respectant une forme métrique précise et développant un argumentaire qui attaque un vice identifié. La voix qui s'exprime dans ces poèmes est la même que dans les satires : elle invective, s'indigne et agresse. Les épigrammes ne suivent pas pour autant la forme des cinq satires en vers. En effet, ces poèmes, auxquels nous ajoutons « Upon Mr Thomas Coryat's Crudities », sont composées en pentamètres, calquant ainsi le modèle romain de l'hexamètre et le cadre structurel de la satire à la façon d'Horace. L'action s'y déroule dans la cité et les poèmes mettent à chaque fois en scène le satiriste Donne qui se pose en observateur tantôt amusé, tantôt effaré du spectacle que lui offrent ses contemporains : son ami bavard et mondain de la Satire 1, le mauvais poète qui devient avocat cupide dans la 2, le courtisan pédant de la 4, les acteurs d'un système judiciaire corrompu dans la 5 et enfin Thomas Coryat, un érudit qui publia avec ses *Crudities* en 1611 le récit de son voyage en Europe, ouvrage extrêmement populaire et objet de bien des moqueries<sup>22</sup>. La Satire 3

---

22 Cette satire de Donne fut d'ailleurs, elle, publiée avec les *Coryat's Crudities* en 1611.

pose problème : intitulée « Of Religion », elle expose un long questionnement sur la foi, et met en scène le doute du satiriste. Un tiers du texte se compose de formes interrogatives, fait surprenant quand on sait que la satire n'est pas une quête de la vérité, qui semble inaccessible dans ce texte, mais tend plutôt à l'asséner. Le dernier texte que nous pouvons sans équivoque classer parmi les satires est la *Métempsychose*, également intitulée « Poema Satyricon », dont la forme est néanmoins atypique. Long poème épique de cinquante-deux strophes précédé d'une épître en prose qui explique le concept pythagoricien de la métempsychose<sup>23</sup>, le texte narre le voyage d'une âme à travers divers corps, aussi bien végétaux qu'animaux pour finalement aboutir à l'humain, qui est l'être le plus pervers de tous. Les cinquante-deux strophes constituent le « Premier Chant », qui n'est suivi d'aucun autre, laissant ainsi le poème inachevé. Ce poème à la forme très différente mais au propos indéniablement satirique nous conduit vers l'autre forme de la satire : la satire ménippée.

Contrairement à la satire formelle en vers, la ménippée revêt des formes bien plus variées : elle peut mêler prose et vers, peut être épique ou romanesque. L'autre différence fondamentale avec la satire dite « romaine » réside dans le flou concernant l'identité de sa cible et son propos. En effet, la satire ménippée constitue davantage une exploration intellectuelle, la recherche d'une vérité, qu'une attaque frontale contre une cible précise. Un des textes les moins étudiés de Donne, et pourtant passionnant par sa noirceur, son cynisme et sa drôlerie, est la satire ménippée *Ignatius his Conclave*<sup>24</sup> : d'abord rédigé en latin, il narre la féroce compétition que se livrent divers penseurs pour une place aux côtés de Lucifer en enfer. Si le personnage central, le fondateur de l'ordre des jésuites Ignace de Loyola, est la cible privilégiée de la satire, l'hybridité formelle du texte, ses nombreuses digressions, son voyage lunaire final, ses nombreuses références et ses réflexions sur l'avancée des sciences et les questions théologiques de la période lui confèrent le statut de satire ménippée. *Ignatius* va occuper une place primordiale dans cette étude dans la mesure où sa complexité, sa longueur et son insuccès auprès des

---

23 Concept selon lequel une même âme peut animer successivement plusieurs corps, qu'ils soient humains, animaux ou végétaux.

24 *Ignatius his Conclave, or His inthronisation in a late election in hell wherein many things are mingled by way of satyr concerning the disposition of Jesuites, the creation of a new hell, the establishing of a church in the moon* (1611), *Paradoxes* (Londres, 1653).

études critiques récentes ne font que nous conforter dans l'opinion selon laquelle il mérite d'être observé en détails : *Ignatius* établit un pont thématique et esthétique entre les cinq satires formelles de Donne et ses écrits plus marginaux et aux accents satiriques plus ou moins prononcés. Afin d'élargir encore davantage notre perspective sur le corpus, les textes en prose de Donne seront examinés, parmi lesquels ses *Paradoxes and Problems*<sup>25</sup>, courts écrits qui visent à renverser une opinion commune, et *Biathanatos*, éloge paradoxal tentant de démontrer le bien-fondé du suicide ; il est éclairant de souligner combien, une fois devenu une figure majeure de l'Eglise d'Angleterre, Donne s'est empressé d'en rejeter la paternité<sup>26</sup>. Ces deux oeuvres en prose illustrent bel et bien l'élan satirique indéniable qui habite John Donne, prompt à bousculer le politiquement et théologiquement correct de l'époque.

Néanmoins, il ne s'agit pas d'exclure de façon catégorique le corpus qui a fait la gloire de Donne ; en effet, la satire opère des incursions dans les *Songs and Sonnets*, les poèmes religieux, les élégies, et même les sermons. A l'instar des *Devotions Upon Emergent Occasions*<sup>27</sup>, texte en prose qui permet à Donne de narrer pas à pas l'évolution de sa maladie, certains écrits semblent *a priori* n'avoir aucun rapport avec la satire et l'humour ; or, ils s'inscrivent dans une esthétique qui donne au corpus une cohérence et une unité que cette étude va s'employer à mettre au jour. A titre d'exemple, les deux *Anniversaries*, rares poèmes publiés du vivant de John Donne en 1612, sont une élégie à la gloire d'Elizabeth Drury, la fille du mécène Robert Drury, décédée à l'âge de quatorze ans. Pourtant, malgré leur inscription sans équivoque dans un genre littéraire distinct et remplissant une fonction précise, ces poèmes posent problème par leur emphase et leurs accents satiriques. En effet, le *First Anniversary* est aussi intitulé « Anatomy of the World », et le terme d'anatomie est un marqueur de la satire ménippée<sup>28</sup>. La mort

---

25 Notre édition de référence pour ces écrits en prose est celle de Neil Rhodes : *John Donne : Selected Prose* (Londres : Penguin Classics, 1987).

26 Ironiquement, c'est le fils de Donne qui choisit, en 1647, de publier le texte : « Donne's less scrupulous son, who was busy capitalizing on his father's literary estate », Rhodes 9.

27 *Deuotions vpon emergent occasions, and seuerall steps in my sicknes Digested into 1. Meditations vpon our humane condition. 2. Expostulations, and debatements with God. 3. Prayers, vpon the seuerall occasions, to him. By Iohn Donne, Deane of S. Pauls, London.* Londres, 1627.

28 Le critique Northrop Frye, dans son *Anatomie de la critique* (1957) (Paris : Gallimard, 1969) rebaptise la satire ménippée « anatomie » et la définit comme une « forme de fiction en prose contenant des passages en vers » et traitant d' « idées diverses et de thèmes variés ».

d'Elizabeth est-elle le coeur des poèmes ou le simple prétexte à une méditation désenchantée et cynique sur l'état du monde ? Les *Anniversaries*, par leur ambivalence et leur hybridité, illustrent cette instabilité et ce « manque de sincérité » chez Donne qui semblent avoir tant gêné nombre de critiques : or, c'est cet aspect précis du corpus que cette étude va s'attacher à étudier, en se concentrant tout d'abord sur les écrits satiriques, puis en élargissant sa perspective vers un corpus plus étendu, et en mettant ainsi en lumière la cohérence esthétique de l'ensemble.

Concernant les satires de John Donne, les critiques sont unanimes : ses cinq *Satires* sont, malgré leur nombre restreint, les meilleures de l'ère élisabéthaine. Néanmoins, si elles occupent un rôle majeur au sein du genre satirique, elles deviennent secondaires à côté des autres écrits de John Donne. Si l'on regarde tout d'abord les éditions des poèmes ou textes en prose, seule celle de Wesley Milgate accorde une place centrale, mais non exclusive, aux satires<sup>29</sup>. Les autres éditions, si elles contiennent les satires, accordent une place prioritaire aux poèmes ou aux sermons<sup>30</sup>, ce qui s'explique également par le faible nombre de satires, seulement cinq poèmes, ou excluent purement et simplement les satires, comme par exemple celle de Helen Gardner<sup>31</sup>. Aucune édition ne se concentre exclusivement sur les écrits satiriques de Donne (les cinq *Satires*, les épigrammes, la *Métempsychose*, *Ignatius his Conclave*). Par ailleurs, les ouvrages critiques sont essentiellement consacrés à la poésie de John Donne, c'est-à-dire les *Songs and Sonnets* et les *Elegies*<sup>32</sup>. Si, au cours du XX<sup>e</sup> siècle, de nombreux articles furent publiés sur Donne et la satire<sup>33</sup>, aucun ouvrage ne traite de ce sujet précis. Les études critiques sur la satire, et plus spécifiquement sur la satire anglaise, accordent une place prépondérante au rôle crucial joué par Donne en tant que satiriste, mais elles ne font tout de même que l'inclure parmi un réseau plus vaste d'écrivains ou au sein d'un

---

29 Wesley Milgate (éd.), *John Donne : The Satires, Epigrams and Verse Letters* (Oxford : Clarendon Press, 1967).

30 C'est le cas de l'édition française de Robert Ellrodt, *John Donne : Poésie* (Paris : Imprimerie Nationale, 1993), ou de celle d'A.J. Smith.

31 Helen Gardner (éd.), *John Donne : The Elegies and The Songs and Sonnets* (Oxford : Clarendon Press, 1965)

32 Citons par exemple celui dirigé par Jean-Marie Benoist : *John Donne* (Paris : L'Âge d'Homme, 1983) ou celui de Murray Roston : *The Soul of Wit : a Study of John Donne* (Oxford University Press, 1974).

33 Les références sont listées dans la bibliographie à la fin de cette étude.

genre littéraire dans lequel il s'inscrit<sup>34</sup>. De surcroît, les études critiques qui se concentrent sur les œuvres satiriques de Donne manquent singulièrement d'unité : les articles traitent isolément de la Satire 2, ou 3, ou 4, il s'agit tantôt d'étudier l'hybridité et l'étrangeté de la *Métempsychose*, tantôt le propos d'*Ignatius*, mais il est peu aisé de trouver des études qui examinent l'élan satirique de John Donne dans sa globalité. Les cinq Satires sont certes souvent abordées comme un tout cohérent, même si la Satire 3 pose problème, mais ne sont par exemple jamais mises en relation avec « Upon Mr Thomas Coryat's Crudities », et encore moins avec les épigrammes, *Biathanatos* ou *Ignatius*. Les épigrammes sont de très courts poèmes, et *Biathanatos* et *Ignatius* sont en prose : ces différences formelles semblent empêcher toute tentative de rapprochement ou d'unité thématique ou esthétique.

Cette étude va tenter d'adopter une approche plus globale, et d'unifier les écrits satiriques de Donne : il nous semble par exemple évident que les Satires se doivent d'être rapprochées du « Poema Satyricon », autre titre de la *Métempsychose*. Il s'agira aussi de tenter d'unifier le corpus dans son ensemble, en s'interrogeant notamment sur le statut générique d'*Ignatius his Conclave* et du *First Anniversary* : n'appartiennent-ils pas tous deux au genre de la satire ménippée ? Par ailleurs, l'anatomie est un topos du genre satirique. Or, l'examen de son propre corps par le poète est un motif qui parcourt également les *Songs and Sonnets*, les *Devotions* et même les sermons. Cette étude se propose de décloisonner l'approche en établissant des liens thématiques et esthétiques entre cette variété d'écrits en apparence hétérogènes. Dans un premier temps envisagée comme une attaque simple et directe contre une cible identifiée, la satire fut d'abord examinée à travers l'établissement d'un catalogue de ces cibles, telles que les pédants, les courtisans ou les corrompus<sup>35</sup>; puis, les critiques se sont peu à peu penchés sur son esthétique propre<sup>36</sup>. Ce n'est plus la satire en tant que simple arme militante qui est examinée, mais la satire et sa poétique. C'est ce dernier aspect esthétique qui va sous-

---

34 Louis Lecoq dans *La Satire en Angleterre de 1588 à 1603* (Paris : Didier, 1969) Dustin Griffin dans *Satire : A Critical Reintroduction* (Lexington : University Press of Kentucky, 1993) ou Raman Selden dans *English Verse Satire 1590-1765* (Londres : Allen and Unwin, 1978).

35 Comme dans l'étude de Louis Lecoq, celle de Robert C. Elliott, *The Power of Satire* (Princeton University Press, 1960) ou celle de Raman Selden.

36 Sophie Duval et Marc Martinez, *La Satire* (Paris : Armand Colin, 2000) ou l'ouvrage de Dustin Griffin.

tendre cette étude. Plus ambiguë qu'elle n'y paraît, la satire peut également susciter le doute : elle interroge tout autant qu'elle dénonce.

Il nous faut maintenant nous attarder sur le terme d'« humour » employé dans notre titre, ainsi que sur la question du comique. Il est d'abord manifeste qu'il s'agit d'un concept quasi-absent des études critiques consacrées à Donne<sup>37</sup>. Humour et comique n'ont-ils pas leur place dans l'analyse des oeuvres de John Donne : ces concepts sont-ils anachroniques, ou simplement non pertinents le concernant ? Si William Shakespeare crée avec le personnage de Falstaff un personnage de bouffon comique tandis que Thomas Nashe fait le curieux éloge du hareng saur<sup>38</sup>, leur contemporain John Donne, lui, ne semble pas avoir droit au statut d'auteur de comédie alors que les exemples d'épisodes comiques sont légion dans son oeuvre. *Ignatius his Conclave* est fréquemment mentionné dans le cadre des études de la satire ménippée, *Biathanatos* en guise d'exemple d'éloge paradoxal<sup>39</sup>, mais nulle part ne sont mentionnés le comique ou l'humour, qui pourtant transparaissent clairement à la lecture de ces deux textes. Si la satire a fait l'objet de nombreuses études et si sa définition ne semble pas poser de problème à la critique, l'humour en revanche est une catégorie plus complexe. Fréquemment confondu avec le comique, nous parlons ici de l'humour au sens strict et historique, c'est-à-dire en lien avec la mélancolie. Aussi qualifiée d'« humeur noire », celle-ci s'inscrit dans la théorie humorale qui régit la médecine occidentale à l'époque élisabéthaine, et ce depuis Hippocrate et Galien. Le corps humain fonctionne grâce à l'équilibre de quatre fluides corporels, ou humeurs, et l'excès de bile noire, ou mélancolie, provoque chez le malade tristesse et isolement, mais lui confère également le statut de génie incompris et lucide. Le mélancolique est atteint de ce que nous appellerions aujourd'hui « dépression ». Mais c'est aussi une figure douée d'un regard distancié et lucide sur le monde, capable de s'en amuser et d'en voir les travers avec une

---

37 Dans sa présentation du poète et de son oeuvre, Henri Suhamy le mentionne pourtant en parlant d'un « lyrisme frémissant illuminé d'humour », Suhamy 8.

38 Thomas Nashe, *Nashes Lenten stufte containing, the description and first procreation and increase of the towne of Great Yarmouth in Norffolke: with a new play neuer played before, of the praise of the red herring* (Londres, 1599).

39 Eugene Korkowski, « Donne's *Ignatius* and Menippean Satire », *Studies in Philology*, University of North Carolina Press (vol. 72, n°4, octobre 1975) : 419-438 ; voir aussi l'ouvrage de Patrick Dandrey, *L'Éloge Paradoxal* (Paris : Presses universitaires de France, 1997).



plus grande acuité. Devenue indissociable de l'humour littéraire, la mélancolie ne permet pourtant presque jamais aux critiques de s'intéresser à la poétique qui en découle, et ces derniers s'en tiennent à l'aspect pathologique et au désenchantement qu'implique cette mélancolie. L'humour est donc une catégorie assez floue, qu'il ne faut pas confondre avec le comique et le rire<sup>40</sup>, et qui va faire l'objet d'un examen approfondi dans cette étude : l'humour, lié à la mélancolie, devient ensuite catégorie esthétique à part entière, et joue un rôle prépondérant dans le corpus de Donne. Robert Ellrodt, dans *L'Inspiration personnelle et l'esprit du temps chez les poètes métaphysiques anglais*, est l'un des seuls à aborder le concept d'humour dans le chapitre VI, intitulé « De la Sincérité à l'Humour ». Cependant, à la lecture de cette étude, on s'aperçoit rapidement que, là encore, l'humour n'occupe selon Ellrodt qu'une place anecdotique dans l'oeuvre de John Donne. Tout d'abord, le terme d'« humour » n'est employé que dans les deux paragraphes de conclusion du chapitre<sup>41</sup>. Ensuite, il est manifeste qu'il s'agit ici, non pas d'étudier l'humour et son esthétique, mais plutôt d'évaluer la sincérité, et donc le manque de « sérieux » occasionnellement observable chez Donne. Ainsi, ce n'est pas l'humour en tant que tel qui intéresse Robert Ellrodt, mais les manquements ou les défaillances que sa présence signale. Néanmoins, il préfère qualifier Donne d'« humoriste » plutôt que d'« ironiste », et son analyse va s'avérer pertinente en ce qui concerne la perspective que nous allons adopter :

Le terme d'humour convient mieux encore que celui d'ironie quand la raillerie ne s'exerce pas seulement aux dépens d'autrui, quand le poète projette sur ses propres sentiments le sourire de l'intelligence, sans cesser pour autant de les éprouver. L'ironie envers soi-même est une forme essentielle de l'humour. [...] Aimant la pose, orgueilleux sans doute, il sait à l'occasion ne pas se prendre au sérieux. Il se sait et se dit fantasque.<sup>42</sup>

Bien que cette citation donne l'impression que Donne se soit parfois simplement laissé aller à un manque de sérieux, ce qui tendrait à rendre marginal l'élan « fantasque » de son oeuvre, l'essentiel est bien ici : il s'agit de mettre en lumière une prise de distance

---

40 En anglais, l'humour est une catégorie encore plus « fourre-tout » dans la mesure où le seul terme *humour* désigne à la fois l'humeur médicale et l'humour.

41 Aux pages 182 et 183, dans un chapitre qui compte plus d'une trentaine de pages.

42 Ellrodt 183.

opérée par le poète sur lui-même, une voix qui trouve son expression poétique dans la « pose » et le prétendument non-sérieux. Cette tendance à laquelle s'adonne le poète « à la marge » de son oeuvre va justement constituer un des piliers de notre travail : comment réhabiliter des textes souvent cantonnés à de courtes analyses, voire ignorés ? En quoi sont-ils cohérents avec le reste du corpus et sont-ils partie prenante d'une esthétique trop souvent négligée, mais dont la présence se fait sentir de façon diffuse ? En partant de la satire, quel cheminement trouver afin d'élargir notre perspective à des textes plus divers ?

La satire va donc constituer le point de départ de cette étude : après en avoir délimité les contours et avoir éclairé le contexte dans lequel John Donne écrit ses textes satiriques, nous verrons que le corpus satirique ne se limite pas aux cinq Satires respectant le modèle antique du genre, mais s'étend à la satire ménippée et s'infiltrer même au sein de poèmes ou écrits en prose où prédominent pourtant le « sérieux » et la « sincérité ». Cet élan fantasque, cette prise de distance du poète vis-à-vis de lui-même et de la réalité qui l'entoure, vont faire l'objet de la deuxième partie, consacrée au jeu et à l'artifice : en effet, les textes dévoilent un ludisme textuel aussi bien que thématique qui traduit un positionnement distancié et amusé de Donne. L'étude de l'esthétique maniériste du corpus, qui se caractérise par un éloignement volontaire par rapport au réel et une remise en cause de certitudes établies nous permet de souligner combien les écrits de Donne, fidèles à l'esprit de la Renaissance, sont emplis de doute. Contrairement à ce que dit la critique traditionnelle, la satire participe de ce doute puisqu'elle n'assène pas forcément des vérités. Il s'agira enfin, à travers cette prise de distance et cette ironie du poète envers lui-même, d'examiner comment l'humour confère sa singularité aux textes de John Donne. Cette tonalité particulière est indissociable de la mélancolie, trouble humoral qui sera également exploré ; en effet, les motifs de la maladie et du corps mourant parcourent les textes tant et si bien que le poète fait figure de médecin qui ausculte et soigne. En définitive, il est un humoriste qui s'attache à examiner le déséquilibre humoral, tel Ben Jonson qui fait grand usage de la théorie médicale des humeurs à des fins comiques dans ses pièces. C'est ainsi que le rire se dévoile et conclut notre étude : *a priori* absent de l'oeuvre de Donne, nous tenterons de le mettre en avant.



**Première partie :**  
**La satire dans tous ses états**



## a) le contexte

### a) 1. Le schisme intérieur de John Donne

John Donne a vécu à la croisée de deux siècles, le XVI<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup>, et de trois monarques, Elisabeth I<sup>er</sup>, Jacques I<sup>er</sup>, qui accède au trône en 1603 et enfin Charles I<sup>er</sup>, en 1626<sup>1</sup>. Troisième d'une fratrie de six enfants, il a vu le jour dans la maison familiale de Bread Street à Londres ; son père, John Donne, est directeur de l'*Ironmongers' Company* tandis que sa mère, Elizabeth Heywood, est la fille cadette du dramaturge John Heywood. Donne est issu d'une famille renommée, comme se plaît à nous le rappeler dès le début de son récit son premier biographe Izaak Walton : « His father was masculinely and lineally descended from a very ancient family in Wales, where many of his name now live, that deserve, and have great reputation in that country. » Du côté de sa mère, si l'héritage est également prestigieux, il est plus subversif dans le contexte de l'époque : « By his mother he was descended of the family of the famous and learned Sir Thomas More, sometime Lord Chancellor of England. » En effet, l'arrière grand-père d'Elizabeth, John Rastell, était l'époux de la sœur de More. Ce lien avec Thomas More – considéré comme un martyr catholique et emprisonné par Henry VIII car il désapprouvait le schisme avec l'Église catholique romaine<sup>2</sup> – nous éclaire sur le contexte religieux, essentiel au moment d'aborder la biographie de Donne : il est issu d'une famille dont de nombreux membres sont restés fidèles à leur foi catholique à une époque où la pratique de cette religion était interdite.

La fin du XVI<sup>e</sup> siècle en Angleterre constitue un moment d'isolement extrême pour les catholiques, mis à l'écart de la société, autorisés à suivre des études mais sans accès aux diplômes correspondants et ainsi aux sphères influentes de la société, persécutés et

- 
- 1 Il existe une incertitude quant à l'année de naissance de John Donne. S'il s'agit généralement de 1572, le biographe Izaak Walton, lui, opte pour 1573. *The life of John Donne, Dr. in divinity, and late dean of Saint Pauls Church London* (Londres, 1658) : « Master John Donne was born in London, in the year 1573, of good and virtuous parents. »
  - 2 Thomas More fut même canonisé par l'Église catholique en 1935, comme nous le rappelle Ann Dillon dans son ouvrage *The Construction of Martyrdom in the English Catholic Community : 1535-1603* (Aldershot, Burlington : Ashgate, 2002).

pourchassés. En accédant au trône, la reine Élisabeth rétablit l'anglicanisme en Angleterre après le règne de Mary Tudor, reine catholique. En outre, elle interdit la pratique de la religion catholique, sous peine d'amendes et de confiscation de biens. Par ailleurs, entre 1535 et 1603, 239 catholiques sont jugés pour trahison et exécutés<sup>3</sup> : ils sont pendus, écartelés, ou meurent de faim durant leur emprisonnement. Les protestants profitent également des circonstances pour régler des comptes personnels et prendre leur revanche sur des voisins catholiques potentiellement responsables d'anciennes peines qui leur auraient été infligées sous le règne de Marie. Ann Dillon précise en outre que les persécutions gagnent en intensité à partir des années 1580, période qui correspond à l'arrivée de quelques jésuites en Angleterre et à la présence de troupes espagnoles et italiennes en Irlande : pour la reine, les dissidents catholiques personnifient la menace d'un assassinat ou d'une invasion, et quiconque a prêté allégeance à son ennemi le Pape devient systématiquement son ennemi personnel. Avant même cette période, l'Acte de Suprématie et d'Uniformité de 1558 la nomme Gouverneur Suprême de l'Église d'Angleterre et instaure le livre de la prière commune anglican (*Book of Common Prayer*) comme le seul livre religieux dont l'usage est autorisé. Les détenteurs de charges publiques se voient forcés de prêter un serment de loyauté au monarque, appelé Serment de Suprématie (*Oath of Supremacy*), sous peine de perdre leurs postes. Ainsi, comme le résume Ann Dillon, cette loi qui définit l'Église d'Angleterre politiquement, théologiquement et légalement transforme la foi en un engagement politique. En effet, les catholiques qui refusent de se soumettre ne sont pas tant punis à cause de leur croyance mais plutôt parce qu'ils trahissent leur monarque et sont des traîtres potentiels. Par conséquent, le dilemme qui s'impose à eux est le suivant : obéir à la reine et subir l'excommunication, ou obéir à sa conscience et être accusé de trahison. John Donne connaît ces persécutions ; dans sa biographie *John Donne : Life, Mind and Art*, John Carey raconte que le grand-oncle de Donne, Thomas Heywood, fut éviscéré vivant en place publique<sup>4</sup>. Son oncle, Jasper, fut pourchassé après être entré illégalement en Angleterre ; il se cacha dans la maison familiale, puis fut arrêté et emprisonné dans la Tour de Londres. Lorsqu'un ami jésuite voulut lui

---

3 Ces chiffres sont donnés par Ann Dillon.

4 John Carey, *John Donne : Life, Mind and Art* (Londres : Faber and Faber, 1981).

rendre visite, il prétendit être le père de John Donne et emmena ce dernier, alors âgé de douze ans, avec lui afin d'apaiser les doutes des gardiens<sup>5</sup>. En 1593, William Harrington, un prêtre catholique qui se cachait, fut retrouvé chez le frère de Donne, Henry. Les deux furent arrêtés : le prêtre fut pendu puis écartelé tandis que Henry mourut de la peste en prison. Mourir en martyr pour sa foi et s'opposer à l'Église d'Angleterre relevait d'une tradition familiale, et c'est dans cette atmosphère faite tout à la fois de rébellion, de crainte et aussi de doute que Donne grandit. Un tel contexte est essentiel pour comprendre le personnage et étudier sa pensée et ses textes, comme l'affirme John Carey :

Some readers may ask what all this has to do with Donne's poetry, but I imagine they will be few. It would be as reasonable to demand what the Nazi persecution of the Jews has to do with a young Jewish writer in Germany in the 1930s. Donne was born into a terror and formed by it. <sup>6</sup>

Pour Donne, le dilemme est le même que pour nombre d'autres jeunes catholiques de son temps : son catholicisme le condamne à avoir pour seule ambition celle du combat et de la résistance, mais en aucun cas ne lui permet d'espérer une carrière brillante. En 1584, son frère et lui s'inscrivent à Oxford et mentent sur leur âge afin de ne pas avoir à prêter le Serment de Suprématie. Donne quitte Oxford sans obtenir de diplôme ; s'ensuit une période de deux ans durant lesquels Donne a peut-être voyagé à travers l'Europe à l'instar de beaucoup d'autres jeunes Anglais. En 1592, il rejoint la *Lincoln's Inn*, une des prestigieuses écoles de droit londoniennes, les *Inns of Court*, mais dans l'impossibilité de voir ces études se concrétiser par un diplôme et ensuite une carrière, le doute commence à poindre dans son esprit. C'est cette lente prise de conscience qui va peu à peu amener Donne à renier sa foi catholique, ce que décrit David Colclough dans l'article consacré au poète dans l'*Oxford Dictionary of National Biography* : le futur poète se rend compte que ses ambitions de carrière seront forcément barrées par son catholicisme<sup>7</sup>. Ce qui va suivre sera donc sa conversion à

---

5 Ces anecdotes sont racontées par John Carey dans le premier chapitre : « Apostasy », 4-6 .

6 Carey 4.

7 « It is probably unhelpful to conceive of it [Donne's conversion] as an event, rather than as a long



l'anglicanisme, acte crucial dont la portée varie selon les biographes. Izaak Walton, dont le travail est publié en accompagnement des sermons anglicans de John Donne le prédicateur, minimise la gravité de cette décision :

He was now entered into the eighteenth year of his age ; and at that time had betrothed himself to no religion, that might give him any other denomination than a Christian. And reason and piety had both persuaded him, that there could be no such sin as Schism, if an adherence to some visible Church were not necessary<sup>8</sup>.

Néanmoins, l'analyse bien plus tardive de John Carey est tout autre : selon lui, John Donne ne pouvait rester neutre et se devait de choisir un camp. Défendre sa foi catholique était synonyme d'isolement et de persécution, et signifiait l'abandon de tout espoir de reconnaissance et de succès. La renier signifiait être damné<sup>9</sup>. C'est le choix que fera John Donne, et cette conversion est bien entendu capitale au moment d'aborder l'analyse de ses écrits. Comment ne pas voir les traces de cette douloureuse remise en question dans la Satire 3, lorsque le poète somme le lecteur de « rechercher la vraie religion » et de « douter sagement »<sup>10</sup> ? Ce « schisme » de John Donne n'a pu qu'être éprouvant : « But there can be no mistake about the agony of Donne's choice. And he chose hell. That is to say, he deserted the Catholic God, and there are still Catholics, four centuries later, who believe that in doing so he damned himself. »<sup>11</sup>

Entre 1594 et 1597, Donne accompagne le Comte d'Essex dans ses expéditions contre l'Espagne menées aux Açores et à Cadix. D'un point de vue strictement militaire, celles-ci sont un échec, mais John Carey explique que ces voyages vont s'avérer fort utiles pour la carrière de John Donne :

---

process. The best that can be said is that by 1600 or so Donne considered it possible that he could successfully seek advancement in areas that would be closed to a known Catholic. », David Colclough. « Donne, John (1572–1631) », *Oxford Dictionary of National Biography* (2004).

8 Walton va même plus loin en écrivant à propos de la famille de Donne : « They had almost obliged him to their faith », conférant ainsi au catholicisme de Donne un statut de maladie honteuse dont le poète s'est vite débarrassé.

9 Si de nos jours cette alternative nous paraît bien moins périlleuse, Carey insiste sur le fait qu'il n'en était rien à cette époque : « For his generation eternal damnation was no myth. » (Carey 11).

10 Donne, Satire III : « seek true religion » vers 43, « doubt wisely » vers 77, éd. A.J. Smith 162.

11 Carey 11.

However, the voyage served Donne's purposes of self-advancement well enough. One of the young warriors knighted by Essex during the expedition was Thomas Egerton, son of the Lord Keeper of the Great Seal. Donne had perhaps known him at Lincoln's Inn : now they had been comrades. Within weeks of the voyagers' return Donne, through young Egerton's good offices, had been appointed secretary to the Lord Keeper, Sir Thomas Egerton, a man of wide power and influence, and one of the key figures in Elizabeth's administration. This was the breakthrough Donne had been waiting for. The Lord Keeper's secretary, it was taken for granted, had a successful career in public service ahead of him.<sup>12</sup>

Ainsi nommé secrétaire de Lord Egerton à son retour en Angleterre, Donne est un témoin privilégié des intrigues et coups de théâtre qui rythment la vie politique élisabéthaine. En 1601, un siège au Parlement lui est accordé par Egerton et la Couronne lui octroie une terre dans le Lincolnshire. Néanmoins, les espoirs que pouvait laisser espérer sa situation s'effondrent à cause d'Ann More, une jeune fille qui vit sous la protection de Lord Egerton, la nièce de sa seconde femme. Donne, alors âgé de vingt-neuf ans, l'épouse en secret, ce qui déclenche la colère du père d'Ann, le puissant propriétaire terrien George More, ainsi que celle d'Egerton lui-même. John Donne est renvoyé et jeté en prison pendant une courte période. Sans emploi et sans domicile, Donne et sa femme doivent compter sur l'aide d'amis ou de proches. John Carey estime que l'impact de cet épisode ne doit pas être sous-estimé car Donne est de nouveau ostracisé par la société élisabéthaine, comme lorsqu'il était catholique : « In some respects it reopened the scars which that upbringing had left, for it made Donne feel once more estranged and outcast. »<sup>13</sup> La suite de la carrière de John Donne peut au mieux être qualifiée de chaotique : sans cesse à l'affût de nouveaux mécènes et d'opportunités à saisir, il tente tant bien que mal de « ressusciter les promesses d'une carrière qui s'annonçait brillante »<sup>14</sup>. En 1607, il postule pour un poste de secrétaire en Irlande ; en 1608, pour un poste similaire auprès de la *Virginia Company*. Engagé auprès de la famille Drury pendant deux ans, il retourne brièvement au Parlement en 1614 et multiplie les recherches d'emploi infructueuses auprès du Roi Jacques I<sup>er</sup> ou de l'ambassadeur de Venise. Il comprend peu à peu que c'est l'Église qui concrétisera ses

---

12 Carey 55.

13 Carey 57.

14 Colclough, « These attempts to resurrect what had been a promising carrer ».

espoirs de grande carrière, comme l'explique David Colclough : « Donne was once again advised to enter the Church, as he had been on the publication of *Pseudo-Martyr* four years earlier ». *Pseudo-Martyr* (publié en 1610) est un pamphlet religieux en prose dans lequel Donne encourage les catholiques à prêter le serment d'allégeance à Jacques I<sup>er</sup> ; après la conspiration des poudres de 1605, un nouveau serment d'allégeance est en effet institué, ce qui provoque des réactions indignées de la part des catholiques anglais et des jésuites. Le texte de Donne s'inscrit donc au sein de cette controverse : il y explique que les catholiques peuvent prêter allégeance au Roi en toute conscience et que ceux qui ne s'y soumettent pas ne peuvent légitimement pas être qualifiés de « martyrs ». Il s'agit de la première publication de Donne qui contribuera à le faire connaître ; selon Izaak Walton, le Roi lui-même suggère une carrière ecclésiastique pour l'auteur du pamphlet. John Donne est finalement ordonné prêtre en 1615 et, après une mission diplomatique en Allemagne, devient doyen de St Paul en 1622, ce qui constitue l'accomplissement de sa carrière. Les sermons qu'il prononce font parler de lui et certains seront même imprimés.

Les biographies sur lesquelles nous nous appuyons dépeignent la trajectoire de Donne de façon fort différente. Walton se place en effet dans une posture d'hagiographe qui, avec une humilité quelque peu forcée, écrit une « Vie » de Donne à l'occasion de la publication des célèbres sermons de celui-ci, quelques années après sa mort. « Thus variable, thus virtuous was the life: thus excellent, thus exemplary was the death of this memorable man », peut-on lire à la fin du texte. Carey, quant à lui, prend ses distances par rapport à l'image du champion de l'anglicanisme que Donne a laissée après sa mort, et préfère se concentrer sur les méandres de sa carrière avant d'accéder au poste suprême. Par exemple, en 1613, au moment d'obtenir un poste auprès de Robert Carr, vicomte de Rochester, une lettre de Donne, décrite comme « servile et impudente à la fois »<sup>15</sup> exprime ce que Carey qualifie de « dépendance abjecte »<sup>16</sup>. Lorsqu'il intègre finalement le clergé anglican à la demande du Roi Jacques – après avoir été un piètre membre du Parlement – on lui promet également une chaire à l'Université de Cambridge, promesse vue d'un très mauvais œil : « The University was furious at this

15 « The letter, at once cringing and impudent, survives. » (Carey 72).

16 Carey 72.

piece of royal high-handedness, and refused to confer the degree on Donne. He was regarded, it is clear, as a blatant careerist, who had no right to be in holy orders at all. »<sup>17</sup> En définitive, le personnage de Donne nous apparaît d'emblée complexe et ambivalent tant dans ses convictions que dans l'interprétation qui sera ensuite donnée de sa vie et de son œuvre. Néanmoins, l'accusation de carriérisme ou d'opportunisme portée contre Donne s'avère peut-être quelque peu anachronique. Il convient en tout cas de la replacer dans le contexte jacobéen. Dans son article « John Donne and the Countess of Bedford », P. Thomson retrace l'histoire de la relation entre le poète et une de ses mécènes<sup>18</sup>. Parmi plusieurs anecdotes, celle-ci peut illustrer la stratégie de Donne : en apprenant la mort du frère de la comtesse, et en sachant, comme tous ses contemporains, qu'elle allait en être l'héritière, il écrit rapidement une élégie en mémoire dudit frère (« Obsequies to the Lord Harington »). Touchée par le poème et la lettre qui l'accompagne, la comtesse propose à Donne de lui racheter ses dettes. Toute sa carrière est résumée en ces termes :

He was of necessity an opportunist [...], the story of his relations with her is a characteristic incident in his career before he became the Dean of St Paul's : his life seems a succession of bold bids for high prizes which never came off. The Islands Voyage in which he was involved with Essex disappointed everybody. His marriage, the hardest of his gambles, made his prospects worse afterwards than before. His application for the secretaryship of the Virginia Company was fruitless. At last, after he had thus failed to find an opening in the Army, the Court, the Government or Commerce, a place was found for him in the Church.<sup>19</sup>

Donne finira cependant par se détourner de la comtesse pour chercher d'autres moyens de subsistance suite aux difficultés financières de cette dernière. Ainsi, Donne aurait été opportuniste par nécessité. La même impression est laissée par sa conversion : il n'avait pas le choix, et ce sont bien le pragmatisme et une certaine fatalité qui semblent avoir guidé sa vie et non de profondes convictions.

---

17 Carey 75.

18 P. Thomson. « John Donne and the Countess of Bedford », *The Modern Language Review* 44-3 (1949).

19 Thomson 340.

L'ambivalence perceptible tant dans la vie que dans l'œuvre de Donne est résumée par la coexistence des deux noms qu'il se donnera lui-même et qui sont censés correspondre à deux périodes de sa vie, deux voix, deux poètes différents : Jack Donne, jeune auteur de poèmes sulfureux et de satires, et Dr Donne, Doyen de St Paul prononçant des sermons devant une audience médusée. C'est dans une lettre adressée à Sir Robert Ker, Comte d'Ancrum qui deviendra plus tard proche du prince Charles, que John Donne emploie ces deux noms : « Sending *Biathanatos* to Sir Robert Ker, for instance, he stressed that it was 'Jack Donne', not 'Dr Donne' who wrote it. »<sup>20</sup> Écrit en 1607 mais publié seulement en 1647, *Biathanatos* est un texte que John Donne ne destinait qu'à un lectorat restreint puisqu'il y fait une apologie du suicide. Par conséquent, deux personnages habiteraient le même poète : Jack Donne écrit des satires insolentes critiquant la société qui l'entoure tandis que Dr Donne s'installe confortablement dans ses fonctions ecclésiastiques. De la même façon, le jeune homme assiste à la persécution de ses proches catholiques tandis que, plus âgé, il se distingue par des écrits qui s'attaquent violemment à cette même religion, en particulier avec *Pseudo-Martyr* et *Ignatius his Conclave*, violente satire anti-jésuite publiée anonymement en 1611 d'abord en latin, puis dans la traduction anglaise de Donne, et qui met en scène le fondateur de la Compagnie de Jésus, Ignace de Loyola, siégeant aux côtés de Lucifer en enfer et repoussant tous ses rivaux potentiels. Cependant, la dichotomie Jack Donne/Dr Donne est désormais fortement contestée par de nombreux critiques. John Carey, juste après avoir cité la lettre de Donne faisant état de ses deux « identités » poursuit ainsi : « but there weren't two people. The more we read the poems and sermons the more we can see them as fabrics of the same mind, controlled by similar imaginative needs. »<sup>21</sup> Dans son introduction à l'édition des textes en prose de Donne, Neil Rhodes tient également à nuancer cette apparente cassure dans l'œuvre du poète :

It may be difficult to imagine the highly self-conscious and strong-willed individualist of the love poems in the submissive and self-effacing role of

---

20 John Carey reprend l'extrait de cette lettre (x), en citant Edmund Gosse comme source première : *Life and Letters of Dr John Donne, Dean of St Paul's* (1899).

21 Carey xi.

God's servant. Isaak Walton, his first biographer, saw him as a modern St Augustine, sinner turned saint, but the division is much less abrupt. Donne never reached a calm plateau from which he could survey the spiritual anxieties of his earlier life with equanimity, and the sense of struggle continued.<sup>22</sup>

Il semble donc que la complexité et l'ambivalence du personnage John Donne apparaissent déjà comme un problème, un sujet à débat et interprétation. A ce stade, un panorama du contexte historique nous semble indispensable afin de cerner au mieux l'œuvre de Donne.

## a) 2. Le sentiment de perte

Le règne d'Élisabeth, souvent décrit comme un âge d'or pour l'Angleterre, se caractérise par une prospérité économique et une relative harmonie politique. Le seul conflit dans lequel le pays est impliqué est celui l'opposant à l'Espagne : avant d'entrer au service de Lord Egerton, John Donne participe à deux expéditions contre les Espagnols à Cadix en 1596 puis aux Açores en 1597. Cependant, à partir de l'accession au trône d'Angleterre de Jacques I<sup>er</sup> en 1603, des événements marquants ainsi que des voix discordantes viennent troubler cette harmonie. La persécution dont sont victimes les catholiques est notamment liée à la conspiration des poudres de 1605, au cours de laquelle un attentat catholique contre le roi Jacques I<sup>er</sup> et le Parlement est déjoué. Au sein même de la jeune Église anglicane, les puritains réclament le changement et se font de plus en plus audibles : leur rejet de la hiérarchie épiscopale et leur volonté de réformer en profondeur l'Église d'Angleterre leur confèrent bientôt un statut d'agitateurs politiques<sup>23</sup>. En effet, si l'accession d'Elizabeth au trône d'Angleterre coïncide avec un retour au protestantisme, ce dernier se révèle trop modéré au goût de ces fervents

---

<sup>22</sup> Rhodes 19.

<sup>23</sup> C'est ce qu'explique William P. Holden dans son ouvrage *Anti-Puritan Satire* (New Haven : Yale University Press, 1954) : chapitre 1 : « The pattern of dispute ».

protestants bientôt nommés « puritains » par leurs ennemis<sup>24</sup>. Selon eux, la Réforme anglaise demeure inachevée et l'Église anglicane reste trop influencée, dans son fonctionnement, sa hiérarchie et son laxisme religieux, par l'Église catholique romaine. Plus qu'un simple courant religieux annexe à la religion d'état instaurée par la reine, le puritanisme est déjà une institution, une force religieuse et politique qui vise à étendre sa vision du protestantisme au pays entier<sup>25</sup>.

Cette période de transition entre deux monarques est également marquée par de grands bouleversements géographiques et scientifiques ; c'est le début d'une ère nouvelle dans laquelle les repères de l'homme vont être mis à mal, et qui va entraîner une douloureuse remise en question. Le nouveau monde est découvert, et de nouvelles colonies sont établies en Amérique. John Donne y fait référence dans son Élégie 19 « *To his Mistress Going to Bed* », lorsqu'il compare le corps de son amante à l'Amérique : « O my America, my new found land » (vers 27). Mais ce sont les découvertes astronomiques qui vont s'avérer d'une importance capitale et vont contribuer à déstabiliser l'esprit de cette Renaissance anglaise. Dans l'avant-propos de son ouvrage *Du Monde clos à l'univers infini*, Alexandre Koyré parle de « la profonde révolution spirituelle subie par l'esprit européen, dont la science moderne est la racine et le fruit »<sup>26</sup>. Auparavant, le système censé régir l'univers était celui pensé par Ptolémée : ce système géocentrique instaurait la Terre comme centre stable autour duquel gravitaient Soleil, Lune, et autres étoiles et planètes. Cette théorie va progressivement être remplacée par l'héliocentrisme de Copernic, puis de Galilée et de Kepler, selon lequel la Terre tourne autour du Soleil. Les hommes découvrent donc avec frayeur et stupéfaction qu'ils ne sont pas au centre, que l'univers est bien plus vaste que ce qu'ils s'imaginaient depuis des siècles. Comme le dit Alexandre Koyré, l'homme « perd sa place dans le monde, ou

---

24 Patrick Collinson souligne que les termes d' « anglicans » et « puritains » ne seront utilisés qu'*a posteriori* par les historiens. Patrick Collinson, *The Elizabethan Puritan Movement* (Londres : Jonathan Cape, 1971) : 26-27.

25 « Puritanism was more than a movement : it was already an institution, a church within the church, with its own standards and nascent traditions, and even its own discipline and spiritual government. [...] the attempt to improve the reformed conception of religion on a whole nation ; therefore it was not a mere sect », Collinson 14.

26 Alexandre Koyré, *Du Monde clos à l'univers infini* (Paris : Presses Universitaires de France, 1962).

plutôt perd le monde qui formait le cadre de son existence et l'objet de son savoir »<sup>27</sup>. La vision du monde anthropocentrique du Moyen Âge est dépassée : l'astronomie moderne donne à voir un Univers décentré. L'homme n'est plus spectateur de la nature et soucieux d'un « autre monde » : il doit apprendre à devenir possesseur et maître de ce monde-ci. En somme, deux découvertes capitales contribuent à ce bouleversement intellectuel, religieux et philosophique : tout d'abord, la destruction du Cosmos, c'est-à-dire la destruction « d'une Terre lourde et opaque au-dessus de laquelle brillent des sphères célestes et incorruptibles » au profit d'un « Univers indéfini et infini, dépourvu de hiérarchie naturelle, dont tous les composants sont placés au même niveau ontologique ». L'autre découverte est l'infinetisation de l'Univers, un espace composé d'un « ensemble indifférencié de lieux intramondains » qui devient étendu de façon homogène et donc nécessairement infini, et qui va bien au-delà de ce monde<sup>28</sup>. S'ensuit donc un sentiment vertigineux d'être face à un vide infini et insondable, une remise en question de l'ordonnement et de la hiérarchie du monde. C'est un sentiment que l'on perçoit nettement dans le *First Anniversary*, dans lequel Donne décrit un monde réduit au chaos en raison de cette « nouvelle philosophie » :

And new philosophy calls all in doubt,  
The element of fire is quite put out ;  
The sun is lost, and th' earth, and no man's wit  
Can well direct him where to look for it. (205-208)<sup>29</sup>

Dans le texte satirique et anticatholique *Ignatius his Conclave*, Donne ne s'attaque pas uniquement aux religieux comme pourrait le laisser croire le titre : les astronomes sont aussi victimes de l'arme satirique. Le texte nous donne à voir un défilé de prétendants souhaitant siéger au trône des enfers aux côtés de Lucifer, Ignace de Loyola convoitant le poste suprême et rejetant tous les autres candidats venus « postuler » pour cette place ; le premier des candidats s'avère être Copernic, suivi de Machiavel, tandis que Galilée fait son apparition à la fin du texte. Le texte s'attaque en particulier à la vanité de

---

27 Koyré 11.

28 Koyré 11-12.

29 Alexandre Koyré mentionne ces vers de Donne : « Les vers célèbres de John Donne nous offrent une expression frappante, bien qu'un peu attardée, du scepticisme et de l'ahurissement résultant de la révolution copernicienne », Koyré 11.



ces scientifiques puisqu'il fait dire à Copernic : « me, who have turned the whole frame of the world, and am thereby almost a new creator ». Les astronomes sont donc bel et bien accusés de mettre à mal toutes les conceptions pré-établies qui conféraient au monde sa stabilité et son harmonie. La satire est ici scientifique dans la mesure où la cible du satiriste est la figure du scientifique pédant qui se prend pour Dieu : son discours est reproduit afin de dénoncer son arrogance et les méfaits dont il s'est rendu coupable, à savoir renverser le monde, le plonger dans le chaos et lui faire perdre son harmonie et sa cohérence.

En effet, un des sentiments qui prédomine chez les penseurs, poètes, écrivains et artistes de l'époque est un sentiment de perte. Dans le *First Anniversary*, John Donne déplore la perte de cohérence dans le monde : « 'Tis all in pieces, all coherence gone » (vers 213) est un vers qui interpelle le lecteur en lui donnant à voir le chaos ambiant et la perte d'harmonie, tout en conservant paradoxalement un rythme iambique parfaitement régulier. Il convient d'ailleurs de signaler qu'il s'agit d'un texte commandé par Sir Robert Drury, un propriétaire terrien au caractère bouillant et à l'esprit peu éclairé devenu mécène de John Donne par l'intermédiaire de la sœur de ce dernier, voisine de la famille Drury<sup>30</sup>. Il fut composé en guise d'hommage à sa fille Elizabeth, décédée à l'âge de quatorze ans. Ainsi, si cette élégie déplore la perte de la jeune fille dans un premier temps, elle se transforme peu à peu en un panorama du monde chaotique et désormais privé d'harmonie et de repères dans lequel vit le poète. Dans son ouvrage justement intitulé *All Coherence Gone*, Victor Harris dresse un bilan de l'inquiétude qui agite les intellectuels de l'époque en Europe : autorité de l'Église attaquée par la Réforme puis la Contre-Réforme, découvertes astronomiques qui font entrer l'homme dans une ère incertaine caractérisée par le décentrement cosmique et la mutabilité, hiérarchie de l'univers bousculée par l'homme, coupable d'avoir violé cette harmonie en désobéissant à Dieu. En somme, un angoissant sentiment d'achèvement semble se faire jour : « The whole creation was seen to be involved in the fitful globe of

---

30 John Carey décrit Sir Robert Drury en ces termes : « a Suffolk landowner known for his hot temper and inability to hold his tongue. Despite these qualities he coveted a career in the diplomatic service – an aspiration which earned him a good deal of ridicule. » Carey 69.

mortality. [...] The end was near. »<sup>31</sup> De la même façon, Laetitia Coussement-Boillot parle de la « crise épistémologique » qui touche l'Europe à la fin du XVI<sup>e</sup> et au début du XVII<sup>e</sup> siècle, crise qui, en poésie, provoque une remise en cause du langage et marque un « point d'inflexion esthétique »<sup>32</sup>. En effet, dans cette atmosphère de doute et d'interrogations, l'outil utilisé par le poète, à savoir la langue, est tout naturellement sujet à caution. « C'est toute l'époque qui est marquée par la conscience aiguë de la vanité des entreprises humaines », poursuit Coussement-Boillot. Par ailleurs, le désordre ne s'avère pas uniquement cosmique et intellectuel, c'est aussi la fin d'un système social, comme nous l'explique P. Thomson dans son article consacré aux relations de Donne avec ses mécènes<sup>33</sup>. En effet, les années 1590 marquent le déclin de l'ancien système de mécénat : « even in Sidney's day patronage was not what it had been. Poets were already beginning to complain of the lack of patronage and the degeneracy of modern taste. »<sup>34</sup>. De surcroît, les poètes à la recherche de mécènes se font de plus en plus nombreux tandis que l'aristocratie s'appauvrit et que les querelles religieuses, notamment entre anglicans et puritains, viennent troubler les relations entre poètes et mécènes<sup>35</sup>. Cette période correspond à une « crise de l'aristocratie » que Lawrence Stone a longuement étudiée dans son ouvrage<sup>36</sup>. Selon lui, le mode de vie et la mentalité de l'élite héréditaire en Angleterre sont basés sur une nette distinction entre les classes, l'inégalité des chances due à l'héritage, une arrogante confiance en soi, une attitude paternaliste vis-à-vis des catégories sociales économiquement inférieures et une relative tolérance vis-à-vis des plaisirs de la chair. Ces principes vont être peu à peu remplacés par une pensée protestante et capitaliste centrée sur des notions d'avancée sociale par le travail, d'indépendance, d'égalité des chances, de concurrence et de chasteté et sobriété<sup>37</sup>. L'aristocratie anglaise, qui inclut évidemment les mécènes potentiels, a confié ses

---

31 Victor Harris, *All Coherence Gone* (University of Chicago Press, 1949) 2.

32 Laetitia Coussement-Boillot, *Copia et Cornucopia : la poétique shakespearienne de l'abondance* (Peter Lang éd., 2008) 12.

33 P. Thomson, « John Donne and the Countess of Bedford ».

34 Thomson 1. « Sidney's day » correspond à la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, Philip Sidney étant un des poètes élisabéthains les plus reconnus. Le déclin avait donc déjà commencé bien avant que Donne ne débute sa carrière.

35 Thomson 1.

36 Lawrence Stone, *The Crisis of the Aristocracy : 1558-1641* (Oxford : Clarendon Press, 1965).

37 Stone 8-9.

pouvoirs à un État trop puissant, a gaspillé ses ressources dans l'achat de terrains, a augmenté ses loyers suite à la baisse de son pouvoir d'achat et se voit accusée de connivence avec une cour tyrannique, corrompue et pervertie<sup>38</sup>. Pour John Donne, il s'agit donc d'une période délicate où règnent insécurité financière, questionnement existentiel sur la place de l'homme dans l'univers et doute quant à la fiabilité du langage. Lawrence Stone qualifie la période de moment charnière séparant l'Angleterre médiévale de l'Angleterre moderne<sup>39</sup>. Peut-être faut-il signaler également la peste bubonique qui frappe Londres à deux reprises du vivant de Donne, en 1603 et en 1625, ce qui ne fait qu'ajouter à l'aspect mortifère et inquiétant de cette période. Comment ne pas s'étonner, dans ce contexte, de la récurrence du thème du pourrissement dans les textes, dont certains semblent régis par la mort et la décomposition du corps humain, mais aussi bien sûr du corps social et de l'univers ? Dans le *First Anniversary*, aussi intitulé *An Anatomy of the World*, le poète dissèque le corps malade du monde et s'adresse à lui en ces termes : « sick world, yea dead, yea putrified » (vers 56) tandis que, dans *Death's Duell*, le dernier sermon prononcé par John Donne, souvent considéré comme sa propre élégie<sup>40</sup>, il décrit une orgie d'asticots qui résultent de la mort d'une famille avant d'imaginer sa propre mort : « when my mouth shall be filled with dust, and the worme shall feed, and feed sweetly upon me. »<sup>41</sup> Ce désenchantement reflète un état d'esprit propre à la période de Donne en Angleterre, puisque cette époque est caractérisée par un pessimisme ambiant qui favorise l'émergence de la satire.

---

38 Stone 12.

39 « the real watershed between medieval and modern England », Stone 15.

40 *Death's Duell, or, a Consolation to the Soule, against the Dying Life and Living Death of the Body*, 25 February 1631. *Selected Prose*. éd. N. Rhodes. Donne meurt six jours après avoir prononcé ce sermon devant le Roi au palais de Whitehall. Avant le texte, une note nous indique : « This Sermon was, by Sacred Authoritie, stiled the Author's owne funeral Sermon. It was preached not many dayes before his death ; as if, having done this, there remained nothing for him to doe, but to die », Rhodes 310.

41 Donne, *Death's Duell* 318.

### a) 3. Un âge propice à la satire

La période élisabéthaine correspond avant tout à l'âge d'or du théâtre, où s'illustrent William Shakespeare, Christopher Marlowe ou Ben Jonson. Mais la satire est un genre également très en vogue dans l'Angleterre de la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle : parfois qualifié de genre extratextuel, la satire se nourrit du monde réel, et la période est une source d'inspiration pour elle. À l'instar de John Donne, d'autres auteurs publient des textes satiriques tels Joseph Hall, John Marston, Thomas Lodge ou Thomas Nashe. Tous sont issus du même milieu social et culturel, certains sont médecins, comme Lodge, ou ecclésiastiques, comme Hall ou Donne. L'autre point commun entre ces auteurs réside dans leur façon de percevoir la société qui les entoure, une approche critique qui aboutit à la même démarche littéraire. Raman Selden prétend que ces auteurs partageaient une vision cynique et élitiste du monde<sup>42</sup>. David Colclough souligne la démarche commune des satiristes élisabéthains :

The Satires [...] are the product of, and shot through with, the social life of late sixteenth-century London [...]. Their speakers are urbane observers, outsiders, watching with anxious disapproval the hunt for place and promotion at court and in the courts, drawn in despite themselves (like the personae of Horace's satires, to which they are heavily indebted) to the corrupting conversation of the bore or malcontent, and finding themselves tainted by it.<sup>43</sup>

Il est peu aisé de déterminer qui, parmi eux, peut être considéré comme le premier satiriste anglais. Marston publie son violent et obscur *Scourge of Villainie* en 1598, un an après le *Virgidemiarium* de Joseph Hall<sup>44</sup> ; John Donne, quant à lui, a vraisemblablement écrit ses satires entre 1593 et 1598. Les satires génériques, en anglais *formal verse satires*, sont à la mode et prennent comme modèles les satires romaines d'Horace, Juvénal ou Perse. Marston publie également en 1598 *The Metamorphosis of Pigmalion's Image and Certain Satyres*, un recueil d'imitations poétiques d'Ovide et de

42 Selden 46 : « They shared a cynical and elitist outlook ».

43 Colclough 2.

44 Joseph Hall écrit : « I first adventure ; follow me who list / And be the second English Satyrst », *Virgidemiarium*, prologue, livre 1, vers 3-4.

Juvénal. Le *Fig for Momus* (1595) de Thomas Lodge est un autre exemple, parmi de nombreux autres possibles, de recueil de satires génériques calquées sur les satires romaines ; les poèmes de Lodge seront d'ailleurs eux-mêmes imités par John Marston et Edward Guilpin. Comme le souligne David Colclough, les thématiques des satires élisabéthaines sont constantes : le satiriste observe, tout à la fois amusé et dégoûté, les vices et les maux de ses contemporains, dont l'ambition, le pédantisme, le vice ou la lâcheté sont d'inépuisables sources d'inspiration. Dans l'Angleterre de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, les courtisans obséquieux, les voyageurs de retour d'Europe continentale et désireux d'étaler leur savoir et leur culture, les hommes de loi ou d'Église corrompus sont des cibles de choix pour les satiristes ; c'est donc tout naturellement que les personnages typiques de la comédie élisabéthaine tels que le flatteur, l'usurier ou le parvenu, offrent une cible à leurs satires. Le *Fig for Momus* de Thomas Lodge porte la mention, sur sa première page : « By Thomas Lodge of Lincoln's Inn, Gentleman », ce qui signale d'emblée son appartenance à une classe sociale identifiée de jeunes hommes ayant reçu la même éducation, classe à laquelle John Donne appartient également. Une des satires du recueil peut être étudiée à titre d'exemple car elle illustre les thématiques communes aux satires de cette période. Elle débute par ces vers :

Whence comes it that the world begins  
 To wink at follies and to sooth up sinnes ?  
 Can other reason be alledged than this,  
 The world sooths sinn, because it sinfull is ?  
 The man that lives by bribes, and usurie,  
 Winkes (like a fox) at loathsome letcherie.<sup>45</sup>

Le satiriste poursuit ainsi : « For folly is rewarded and respected / Where subtiltie is hated and rejected » (21-22). Il observe l'état du monde, corrompu et avili par le vice des hommes (ici les pots-de-vin et l'usure), et dresse un constat désabusé de l'inversion des valeurs morales et du chaos qui en résulte. La période élisabéthaine se révèle particulièrement propice à l'expression d'un tel désenchantement, et les satiristes n'ont aucune peine à s'inspirer de la réalité qui les entoure pour imiter le courroux de leurs

---

<sup>45</sup> Thomas Lodge, *A Fig for Momus* (Londres, 1595) : « To Master E. Dig : Satyre I », vers 1-6.

ancêtres romains. C'est ce qu'explique Wesley Milgate dans l'introduction à son édition *Satires, Epigrams and Verse Letters* de Donne :

We do not need, however, to rely on external information to prove that Donne's subjects flourished in reality all about him. [...] What Donne describes has the unmistakable air of the contemporaneous, the up to date. All his fools and knaves are up and doing, vividly active before our eyes. [...] You have only to step outside your door, it would seem, to be plunged into this welter of evil and stupidity.<sup>46</sup>

Par ailleurs, les satires, extrêmement populaires, sont utilisées par les poètes à des fins très concrètes : elles permettent à leur auteur de se faire un nom car, même si elles ne sont pas publiées, elles circulent sous forme manuscrite. John Carey insiste sur la fonction pragmatique de ce genre littéraire :

Virtually all the English satirists between Gascoigne and Marston were, like Donne, ambitious young men who deliberately gave their satires informal publication, by circulating them in manuscript, in order to bring themselves to notice. Their satirical verses did not reflect serious discontent with the age, but amounted to self-advertisement within the court group, of a kind necessary for those not born into wealthy or influential families. When Donne had managed to attract the interest of his superiors, he quickly dropped satire-writing<sup>47</sup>.

Par conséquent, il convient de relativiser l'indignation des satiristes élisabéthains, qui relève peut-être moins d'un réel mécontentement que d'une convention littéraire et sociale. La satire exige une posture critique à l'égard de la société mais permet également de se faire remarquer, comme le confirme l'analyse de Wesley Milgate : « It has been suggested that this earnestness is indeed a pose, and that, like the other satirists of the fifteen-nineties, Donne wrote to attract the attention of the Court and probably neither felt nor reflected any serious discontent with the age. »<sup>48</sup> C'est également ce que

---

46 Wesley Milgate, *Donne : The Satires, Epigrams and Verse Letters* (Oxford : Clarendon Press, 1967).

47 Carey 49.

48 Milgate xxi.

souligne Anne-Marie Miller-Blaise lorsqu'elle étudie l'influence d'Horace dans les *Satires* de Donne : [le poète est] « un nouvel Horace en somme, dont les paroles incisives déjouent toute suspicion de pure ambition, dont [...] la maîtrise du genre de la satire le désigne à la fois comme un homme libre, refusant toute forme d'asservissement, et un *self made man*, digne de conseiller les hommes de pouvoir. »<sup>49</sup> Dans son ouvrage *Manuscript, Print and the English Renaissance Lyric*, Arthur Marotti étudie l'articulation entre la circulation des manuscrits et le début de la publication des œuvres<sup>50</sup>. En effet, la fin du XVI<sup>e</sup> siècle correspond à une période au cours de laquelle les deux systèmes coexistent et se superposent. Il souligne par ailleurs que les manuscrits perdurent et ce malgré l'invention de l'imprimerie et le bouleversement qui s'ensuit. Le processus d'« institutionnalisation » de la littérature induit par l'impression et la publication des œuvres littéraires se fait très lent en Angleterre ; d'ailleurs, l'édition posthume des poèmes de John Donne de 1633 marque, selon Marotti, une étape cruciale vers la suprématie de l'imprimerie sur la circulation des manuscrits. Ces derniers étaient réservés à un lectorat restreint, et s'inscrivaient dans un contexte social ou institutionnel bien défini, qu'il s'agisse de la cour, d'une université, des *Inns of Court* ou du cercle familial. Deux types d'écrits circulaient surtout sous forme de manuscrits : les écrits obscènes, produits de jeunes étudiants, et les écrits dits « politiques », qui incluent les satires. Par ailleurs, ce que Marotti nomme *answer poetry* était encouragé par les manuscrits, qui favorisaient l'écriture de poésie parodique, imitative ou faisant l'objet de compétition entre les auteurs. Enfin, la dernière spécificité du manuscrit concerne son aspect malléable puisque, par définition, les textes étaient recopiés et nécessairement modifiés. Il mentionne la transformation des poèmes de Donne au cours du XVII<sup>e</sup> siècle. Contrairement à ses confrères satiristes, Joseph Hall ou John Marston, John Donne n'a pas vu ses satires publiées de son vivant : elles n'ont circulé que sous forme manuscrite. Les seuls poèmes publiés au cours de sa vie sont le poème « Upon Mr Thomas Coryat's Crudities », l'élégie du prince Henry dans le recueil *Lachrymae Lachrymarum* et les deux *Anniversaires*. Dans son article « 'The Press and the Fire' : Print and Manuscript

49 Anne-Marie Miller-Blaise, « Du for privé et de sa publicité. Portraits horatiens de l'artiste dans les *Satires* de John Donne », *L'Invention de la vie privée et le modèle d'Horace* (Classiques Garnier, 2017) 352.

50 Arthur Marotti, *Manuscript, Print and the English Renaissance Lyric* (Ithaca, Londres : Cornell University Press, 1995).

Culture in Donne's Circle », Richard B. Wollman souligne que Donne ne souhaitait pas la publication de ses écrits afin de rester un « poète de coterie »<sup>51</sup>. Cependant, il réfute la théorie selon laquelle cette démarche implique une désinvolture et un détachement de Donne vis-à-vis de ses poèmes. Il rejette l'accusation de nonchalance souvent portée contre Donne, qui aurait fait peu de cas de la survie de ses écrits en évitant leur publication. Selon lui, la perception des critiques est trop influencée par leur vision contemporaine de la littérature, objet stable et publié ; les manuscrits sont perçus de façon péjorative et les motivations de Donne sont réduites à leur visée pragmatique et opportuniste. Or, il affirme que les poèmes de Donne n'étaient en rien réduits à l'oubli et qu'il s'agissait là d'une stratégie délibérée de la part du poète :

There were widespread communication networks in the fifteenth and sixteenth centuries; to remain in manuscript was not necessarily to descend into obscurity. As for Donne's poems, there were probably more transcripts made than of the verse of any other British poet of the 16th and 17th centuries. Donne was aware of his immense popularity; he was not afraid of the physical survival of his poems but of the proliferation of misinterpretation by readers.<sup>52</sup>

John Donne aurait donc craint la multiplication des interprétations et des malentendus qu'implique naturellement la publication des ses poèmes ; le manuscrit permet de privilégier un certain dialogisme et une intimité avec le lecteur. Richard B. Wollman avance pour preuve la publication des deux *Anniversaires* en 1612 : « He regrets printing the *Anniversaries* not because of a "gentlemanly disdain" for professionalism, but because the censures that he receives after publication only confirm for him that in print he can no longer control the rampant misinterpretation of his poem . »<sup>53</sup> Ainsi, la circulation manuscrite de ses poèmes aurait permis à Donne, aussi paradoxal que cela puisse paraître, de « stabiliser » son œuvre en exerçant sur elle un certain contrôle.

---

51 Richard B. Wollman. « 'The Press and the Fire' : Print and Manuscript Culture in Donne's Circle », *Studies in English Literature : 1500-1900* 33-1 (1993) : « As a poet Donne actively shunned print throughout his lifetime and chose to remain a "coterie poet" whose writing existed almost exclusively in manuscript. » (85).

52 Wollman 88.

53 Wollman 95.



Enfin, un événement crucial confère au genre satirique un aspect tout particulier dans l'Angleterre élisabéthaine : le 1er juin 1599, un édit de John Whitgift, archevêque de Cantorbéry et de Richard Bancroft, évêque de Londres, interdit une liste d'œuvres satiriques, parmi lesquelles les deux ouvrages de Marston et celui de Hall que nous avons mentionnés<sup>54</sup>, ainsi que toutes les œuvres de Thomas Nashe et Gabriel Harvey. Quatre jours plus tard, une grande partie de ces publications est brûlée sur la place publique. Richard A. McCabe nous rappelle le contenu de cet édit<sup>55</sup> : tout d'abord des ouvrages précis de Hall et Marston sont cités, à savoir le *Virgidemiarium*, *the Scourge of Villainie* et *Pigmalion and Certain Other Satyres*, suivis de références plus vagues à d'autres auteurs et d'autres écrits. Le terme « satire » est mentionné à sept reprises et celui d'« epigram » trois fois. Après avoir énuméré cette liste, l'édit se conclut ainsi : « Suche bookes as can be found or are allready taken of the Argumentes aforesaid or any of the bookes above expressed let them bee presentlye broughte to the Bishop of London to be burnt. » Cet épisode majeur dans l'histoire de la littérature élisabéthaine fait dire à Debora Shuger : « It is the most sweeping and stringent instance of modern censorship. »<sup>56</sup> Si l'on examine en détails la liste des ouvrages interdits, il est évident que c'est la satire qui est visée, et non le contenu pornographique des écrits, comme d'autres historiens l'ont avancé :

Satire, therefore, was the overriding concern and the new formal verse writings head the list. The ban quite clearly singles out this genre as its principal object of attack. Whereas histories and plays are to be sent to receive 'authoritie' before being published, the prohibition against satires and epigrams is absolute : 'that noe Satyres or Epigramms be printed hereafter'.<sup>57</sup>

Cependant, les satires de John Donne ne tombent pas sous le coup de l'interdiction car en 1599 elle ne sont pas encore publiées et ne circulent que sous forme manuscrite.

---

54 Voir a) 3.

55 Richard A. McCabe. « Elizabethan Satire and the Bishops' Ban of 1599 », *The Yearbook of English Studies* 11 (1981) : 188-193.

56 Debora Shuger, « Civility and Censorship in Early Modern England », *Censorship and Silence : Practices of Cultural Regulation* (Los Angeles : éd. Robert C. Post, 1998) : 89-110.

57 McCabe 190.

Néanmoins, elles contribuent au succès grandissant du genre pendant cette période, ce qui inquiète les autorités :

After the publication of the first Hall's *Virgidemiarum* in 1597, the output of satirical writings had accelerated in an astonishing manner. Hall himself published his last *Byting Satyres* the following year, and these were accompanied by William Rankins's *Seven Satyres*, Everard Guilpin's *Skialetheia*, and *The Metamorphosis of Pigmaliions Image and Certain Satyres* and *The Scourge of Villanie*. In 1599 came two more editions of *The Scourge* complete 'Satira Nova', an attack on Hall, whose *Byting Satyres* were also reissued. Thomas Middleton's *Micro-cynicon: six snarling satyres* was published in the same year and it seems that their author had intended to add to their number later. Donne's satires were apparently circulating in manuscript at the same time. Verse satire, in short, was clearly one of the most popular forms of the day, and the epigram, its sister genre, shared in this new popularity – all of which might have been quite harmless were it not becoming increasingly obvious that the enthusiastic response of the reading public was prompted by an awareness that the new writers were beginning to realize the full potentials of their medium as a vehicle for social complaint.<sup>58</sup>

Les évêques Whitgift et Bancroft responsables de cette interdiction ont des antécédents de censeurs ; par ailleurs, il est désormais avéré qu'ils n'agissaient pas uniquement en tant qu'hommes d'église mais bien dans l'intérêt de l'État. Il s'agit bel et bien d'une censure politique : comme l'explique Richard McCabe, la satire a atteint en 1599 un point de non-retour, elle s'approche trop dangereusement de la vérité<sup>59</sup>. A titre d'exemple, Joseph Hall s'en prend vigoureusement, dans le *Virgidemiarium*, au mouvement des *enclosures* qui appauvrit les paysans anglais. Par conséquent, ce qui est appelé le « Bishops' Ban » va donner à la satire un parfum de scandale et de clandestinité et aux satiristes un costume de criminels, voire de justiciers qui, envers et contre tout, dénoncent et mettent à nu les travers d'une société qui veut les réduire au silence.

---

58 McCabe 191.

59 « By 1599 with the queen visibly approaching death and the future of the government uncertain, the authorities must have decided that satire had gone far enough. Even when it was not a matter of political innuendo or faction-fighting, the purely generalized comments upon the state of society came too close to the truth for comfort. » McCabe 192.

#### a) 4. John Donne et la satire : bilan critique

La plupart des études critiques s'accordent sur la place marginale de la satire au sein de l'œuvre de Donne : plus libre, moins sérieux et appliqué, le poète y ferait entendre une voix qui diffère de celle de ses sermons, poèmes religieux ou érotiques. Tout d'abord, à l'instar de ses confrères satiristes et fidèle à l'« esprit satirique » qui dénonce et s'indigne, John Donne y exprime sa colère face à une réalité sociale dont il s'emploie à montrer les travers ; c'est ce qu'explique Arnold Stein dans son article justement intitulé « Donne and the Satiric Spirit » : « But it is in satire that we find the freest expression of ideas dangerous in their realism. Many of his thrusts are directed, not at private morals or at safe objects like gluttony, avarice, and lust; they are directed at wealth, at officers, at court, even at the legal religion. »<sup>60</sup> Comme affranchi de toute contrainte, John Donne le satiriste donne libre cours à son esprit malséant, insolent et provocateur ; c'est ainsi que le décrit Louis Lecoq dans son étude sur la satire élisabéthaine : « La satire élisabéthaine toute entière tourne le dos à la politesse et à l'élégance, et Donne plus violemment qu'aucun de ses contemporains refuse de se plier aux exigences du bon goût. »<sup>61</sup> Ainsi, la satire chez Donne est presque invariablement associée à ses écrits de jeunesse, à des textes écrits par un poète insolent, nonchalant et capricieux ; la satire et sa violence seraient donc les signes d'une certaine immaturité aussi bien dans la posture de Donne que dans son écriture. Une fois de plus, l'analyse de Louis Lecoq vient conforter cette perception : « Nulle part ailleurs Donne n'a affecté plus insolemment le mépris de toute convention et le refus de toute contrainte. [...] On dirait qu'il n'a écrit que pour lui-même, traitant son lecteur avec désinvolture et l'entraînant deci-delà, au gré d'une humeur fantasque et changeante. » Lecoq va jusqu'à parler de « vanité adolescente » dans son chapitre consacré à John Donne. Par conséquent, si l'on se tourne de nouveau vers les deux directions différentes prises par la poésie de Donne, vers les deux voix qu'il a lui-même désignées sous les noms de « Jack Donne » et « Dr Donne », c'est bien vers la première que la satire semble se ranger, la voix de la jeunesse, de l'insolence, de l'expression inconsidérée d'une certaine liberté.

---

60 Arnold Stein, « Donne and the Satiric Spirit », *ELH* 11-4 (1944) : 269.

61 Lecoq 387.

Dans son article au sujet de la Satire 3, Richard Strier insiste sur l'importance de cette dichotomie qui, bien qu'artificielle, nous aide à comprendre l'impulsion satirique de Donne :

Recent scholarship has rejected the bifurcation between "Jack Donne" and "Doctor Donne." In many ways this has been a progress, but in doing this, we have rejected Donne's own conception of his life, since he rather than his biographers originated these terms, and we have also, I am afraid, lost our sense of Jack.<sup>62</sup>

De la même façon, Arnold Stein, au moment d'étudier les « talents » satiriques de Donne, écrit : « These talents, occasionally used by Dr. Donne, are a never-failing source of artistic pleasure and comfort to Jack Donne. »<sup>63</sup> S'il peut arriver à Dr Donne de laisser s'exprimer sa verve satirique, il sait la contrôler et l'utiliser à bon escient tandis que le jeune Jack Donne y trouve un plaisir constant et une source d'auto-satisfaction. Seul Paul R. Sellin, dans son article sur la Satire 3, émet un doute quant à la date d'écriture du texte, et donc remet en question la thèse selon laquelle seul un John Donne jeune et insouciant peut être l'auteur de satires :

We say the work is early because we think it reflects his early religious ideas; yet the poem itself is one of the only pieces of concrete evidence from which we infer Donne's attitudes toward religion when he was young. An investigation I am conducting into his stay in the United Provinces as a diplomat in 1619, however, has caused me to wonder whether "Satyre III" might possibly be a late poem, a poem written after Donne took orders, rather than the earlier effusion of troubled youth that nearly everyone assumes it to be.<sup>64</sup>

Par conséquent, il est très souvent – et peut-être trop rapidement – considéré comme un fait acquis que le statut marginal des satires est dû à leur période d'écriture, et donc à l'arrogante jeunesse de leur auteur. De surcroît, une théorie avancée par quelques

---

62 Richard Strier. « Radical Donne : Satire III », *ELH* 60-2 (1993) : 283.

63 Stein 270.

64 Paul R. Sellin. « The Proper Dating of John Donne's Satyre III », *Huntington Library Quarterly* 43-4 (1980) : 275.

critiques ajoute un argument qui vient accentuer l'aspect provocateur de ces textes : Herbert Grierson fut le premier à affirmer que John Donne laissait transparaître dans les satires sa sympathie à l'égard de la religion catholique. Bien que très fréquemment contestée, cette thèse est confortée par l'analyse de Clayton D. Lein de la Satire 2<sup>65</sup> : selon lui, le texte réserve ses attaques les plus cinglantes au pouvoir protestant. Seuls les adeptes de cette religion sont coupables de la destruction des valeurs morales, eux seuls sont attirés par l'appât du gain ; les catholiques, au contraire, sont ménagés par le courroux du satiriste. En effet, ils sont « désarmés, pauvres et ne méritent même pas de haine »<sup>66</sup>. Il conclut son analyse ainsi : « Grierson's intuition that in the Satyres Donne writes as a Catholic holds true, at least for Satyre II. » En définitive, même si les critiques situent la satire à la marge de la poésie de John Donne, ils s'accordent à dire que ces textes de jeunesse ont permis à « Jack Donne » une liberté de ton et de style qui le distingue d'emblée de ses contemporains.

En effet, il existe un certain consensus critique autour des satires de Donne : bien que très peu nombreuses, elles sont considérées comme les plus abouties de la période, et Donne comme le meilleur satiriste de son temps. Au moment de dresser un panorama des satiristes de la période, Louis Lecoq place Donne en première position, le considérant comme plus subtil, éloquent et profond que ses confrères Hall et Marston, qui ont pourtant produit bien davantage d'écrits satiriques ; *Virgidemiarium* compte vingt-cinq satires et *The Scourge of Villainy* dix, sans oublier qu'il ne s'agit pas là de leurs seuls ouvrages satiriques :

Hall et Marston, quoiqu'ils s'en défendent, mettent plus d'apprêt dans leurs vers. Leur déshabillé est fait pour être porté en public. Le négligé de Donne a plus d'élégance. Il est réservé à de rares amis et ce n'est que par indiscretion que le commun des lecteurs est supposé l'apercevoir. Ni ce petit bourgeois de province qu'est Joseph Hall, ni ce clerc londonien qu'est Marston ne savent affecter la nonchalance, l'insolence ou la passion avec la distinction naturelle de John Donne.<sup>67</sup>

---

65 Clayton D. Lein. « Theme and Structure in Donne's Satyre II », *Comparative Literature* 32-2 (1980) : 145.

66 Donne, « Papists » are « poor, disarm'd [...] not worth hate », Satire II, vers 10.

67 Lecoq 221.

Arnold Stein établit la même distinction entre Donne et les deux autres poètes lorsqu'il compare les techniques employées : « Satiric illustrations, which are consciously, and sometimes awkwardly, cultivated by Hall and Marston, become an easy natural part of his expression. »<sup>68</sup>. Alvin Kernan considère que ses satires « sont les satires formelles les plus cohérentes et ordonnées de la période »<sup>69</sup> et Wesley Milgate, dans l'introduction de son édition des satires, rappelle ce qu'on écrit Alexander Pope au XVII<sup>e</sup> siècle, « Donne's Epistles, Metempsychosis and Satires are his best things », et Coventry Patmore au XIX<sup>e</sup> siècle, « Donne's Satires are the best in the English language ». Le consensus veut que Donne soit celui qui s'est le mieux approprié les codes de la satire romaine afin de produire des poèmes profondément originaux : Wesley Milgate écrit : « It is rarely possible to put a finger on specific lines from Latin satirists Donne is copying or referring to. [...] For the first time in English there is a sustained 'imitation' of a Latin genre. »<sup>70</sup> Raman Selden souscrit à cette analyse dans son ouvrage *English Verse Satire* : « Donne paid no servile debt to any classical model. He was too innovative to be classified 'Horatian' or 'Juvenalian'. »<sup>71</sup>, tout comme Sophie Duval et Marc Martinez, pour qui Donne est « le seul qui fasse preuve d'originalité par son indépendance vis-à-vis des modèles latins. »<sup>72</sup>. John Donne semble donc bien être le meilleur satiriste de langue anglaise de son temps, malgré le nombre réduit de satires formelles qu'il a écrit.

Néanmoins, s'il est bien le meilleur satiriste élisabéthain, Donne reste avant tout un poète métaphysique connu pour ses poèmes d'amour, ses sonnets sacrés et ses sermons. Ses satires ont beau être considérées comme les meilleures de la période, elles ne demeurent que des satires. En effet, au sein du corpus élargi des poèmes de John Donne, la satire garde une place tout à fait mineure. Dans ses nombreux articles et ouvrages, Robert Ellrodt se contente d'y faire allusion. Louis Lecoq contribue à dévaluer cette

---

68 Stein 270.

69 Kernan 118.

70 Milgate xvii.

71 Selden 59.

72 Sophie Duval, Marc Martinez, *La Satire* (Paris : Armand Colin, 2000) 103.

forme poétique lorsqu'il explique, au sujet des épigrammes de Donne, qu'elles donnent « l'impression d'avoir été griffonnées sur un coin de table par un soldat ou un voyageur qui cherchait à occuper un moment d'oisiveté »<sup>73</sup>. Il va plus loin en écrivant que Donne lui-même n'accordait que peu de crédit à cette forme poétique : « Donne n'a pas confié à la satire un rôle éminent. Il connaissait les limites et les faiblesses de cette poésie. »<sup>74</sup> L'introduction de Wesley Milgate est elle-même ambivalente dans la mesure où ce dernier débute en affirmant que les satires sont inférieures au reste de la poésie de Donne tout en essayant de réhabiliter leur valeur. En effet, il loue le talent de Donne et son habileté poétique en conférant à l'écriture des satires un rôle d'entraînement ; la satire n'aurait été qu'une sorte de galop d'essai permettant à Donne d'exercer et de rôder son génie, le poète étant destiné à écrire des oeuvres bien plus belles et importantes par la suite : « Few of Donne's contemporaries can match him in portraying changing moods through sustained speech, and the practice of verse satire undoubtedly helped him develop this skill. »<sup>75</sup> A l'instar de Louis Lecoq, bien que de façon moins péremptoire, il affirme que John Donne lui-même devait ressentir les limites du genre : « Perhaps he felt he had drained the genre of any virtues it might have had. [...] We may be thankful he did not stretch out his material over greater length. »<sup>76</sup> En somme, les satires de John Donne, bien qu'excellentes, ne sont peut-être pas à la hauteur de son génie en raison de leur nature même : le problème résiderait donc dans le genre satirique.

La satire telle qu'elle est abordée par les critiques que nous avons mentionnés se cantonne principalement aux cinq satires formelles de John Donne, ainsi qu'aux épigrammes. Or, il s'agit peut-être là d'une vision trop restrictive, comme l'affirme Wesley Milgate : « The great defect of so-called formal satire is that it is not a form at all, but a mode of approach. »<sup>77</sup> Ainsi, la satire formelle calquée sur les modèles romains ne constitueraient que la surface émergée d'un corpus satirique plus large, d'un ensemble de textes influencés par le mode ou l'« esprit » satirique, cher au critique

---

73 Lecoq 362.

74 Lecoq 395.

75 Milgate xxiii.

76 Milgate xxiv.

77 Milgate xxxiii.

Arnold Stein, auteur de l'article « Donne and the Satiric Spirit » : « The satiric spirit extends, in various subtle forms, throughout almost all of his writings, and, indeed, may be identified as the creative impulse itself. »<sup>78</sup> Cette approche élargie de la satire sera la nôtre dans le cadre de cette étude : il conviendra en effet de ne pas se limiter aux textes explicitement satiriques (les cinq Satires, les épigrammes, la *Métempsychose* aussi intitulée *Poema Satyricon*) mais d'examiner comment d'autres textes, en vers ou en prose, sont également concernés tels que les éloges paradoxaux (*Biathanatos*, les *Paradoxes*), la satire ménippée (*Ignatius his Conclave*) ou des écrits divers qui *a priori* n'ont rien de satirique (*Verse Letters*, *Holy Sonnets*, *Songs and Sonnets*). L'hybridité de certains textes est un aspect central du corpus de John Donne dans la mesure où la satire y croise d'autres influences afin de former un ensemble unique. La satire formelle, ou générique, sera donc le point de départ d'une étude qui abordera peu à peu un corpus plus élargi. À cet égard, ce n'est pas tant le discours social ou politique développé par la satire qui nous préoccupera mais plutôt l'esthétique qu'elle permet de mettre au jour, ceci afin de démontrer qu'elle n'est pas qu'un genre utilitaire et mineur dont Donne n'est pas tout à fait digne, le fruit d'un simple élan de jeunesse qui l'aurait embarrassé par la suite.

---

78 Stein 269.





## b) La satire formelle chez John Donne

### b) 1. Définition

La satire est une tradition littéraire qui vise à mettre à nu une société donnée, à en exposer les maux et à les dénoncer<sup>79</sup>. Pendant la période élisabéthaine, elle va notamment viser les courtisans et leur flagornerie, la corruption de la justice, les pédants, les paresseux ou les femmes. La satire possède une cible et s'emploie à la couvrir de ridicule, et finalement à l'accuser de fautes précises. Elle « s'adapte constamment à de nouvelles circonstances politiques, sociales et littéraires qui, à leur tour, lui fournissent sa forme, sa matière et donc sa raison d'être. »<sup>80</sup> Comme l'indique Claude Rawson, il s'agit d'un art principalement conservateur, qui prône le retour à d'anciennes valeurs et s'inquiète de la menace d'un monde nouveau et mauvais<sup>81</sup> ; par conséquent, la période élisabéthaine, traversée par un sentiment de crise profond, se prête particulièrement à l'écriture de satires. C'est donc vers le monde extérieur que la satire est tournée. Elle ne permet pas l'introspection mais permet au satiriste d'observer et juger le monde qui l'entoure : la Satire 1 de Donne en est un bon exemple. Au cours des cinquante premiers vers pourtant, le poète exprime le souhait de rester enfermé chez lui parmi ses livres ; puis, il s'interroge sur le bien-fondé d'une sortie, craint que son ami venu le chercher ne l'abandonne dès leur première rencontre avec une tierce personne. La satire à proprement parler, c'est-à-dire la peinture féroce de l'attitude servile de son ami et de son admiration outrée pour tout ce qui touche à la cour, le rythme saccadé des dialogues, les sarcasmes, les jeux de mots, tout ceci ne se déclenche qu'à partir du vers 52 : « I shut my chamber door, and come, let's go. » Ce n'est qu'en entrant dans l'espace public, dans la cité, que le satiriste peut observer le monde qui l'entoure et exercer son courroux.

---

79 En plus de l'ouvrage de Sophie Duval et Marc Martinez, voir : Bernd Renner (éd.), *La Satire dans tous ses états* (Cahiers d'Humanisme et Renaissance 92, Genève : Droz, 2009), et M. T. Jones-Davies (éd.), *La Satire au temps de la Renaissance* (Paris : Jean Touzot, 1986).

80 Renner 15.

81 Claude Rawson, *English Satire and the Satiric Tradition* (Oxford, New York : Basil Blackwell, 1984) : I-XIII.

Il convient de faire la distinction entre le mode satirique – la satire générale, qui peut revêtir différents aspects et permet au propos satirique de se développer – et la satire formelle à proprement parler, ou satire romaine. Cette dernière est un héritage direct de la *satura* latine et obéit à des codes littéraires précis. Tout d'abord, elle se caractérise par un « mélange », comme l'indique l'étymologie latine *satura lanx*, sur laquelle nous reviendrons, aussi bien dans les thèmes abordés que dans la forme (vers, prose, dialogue ou récit peuvent cohabiter au sein d'un seul texte). La satire donne la parole à un esprit critique et libre de s'attaquer aux mœurs romaines (ou élisabéthaines pour Donne). Selon les satiristes, elle est tantôt enjouée et ironique, tantôt sarcastique et indignée. Si l'isométrie est instaurée par Lucilius, c'est l'hexamètre dactylique qui devient la norme formelle de la satire régulière à partir d'Horace. Par ailleurs, la satire romaine utilise très fréquemment le dialogue en mettant en scène le satiriste d'une part et son interlocuteur, ou *adversarius*, d'autre part dans un cadre dramatique codifié, à la cour, dans la rue, au cours d'une déambulation. La satire s'inscrit donc par définition dans un cadre urbain puisqu'elle vise à exposer la folie des hommes, bien plus nombreux en ville qu'à la campagne. La présence de l'*adversarius* permet d'insuffler à la satire une dynamique discursive, de donner à l'argumentaire développé une apparence d'objectivité et de diversifier les styles et les tons<sup>82</sup>. Robert C. Elliott identifie le « cadre » de la satire générique, le satiriste et son interlocuteur, et la décompose en deux étapes : l'attaque du vice, puis la révélation de la vertu<sup>83</sup>. Il ajoute : « The avowed purpose is to expose some aspect of human behavior [...] to demonstrate clinically that it's ridiculous or wicked or repulsive, and to try to stimulate in the reader (or listener in Roman times) the appropriate negative answer. »<sup>84</sup> Ainsi, le satiriste se pose en observateur face à un fanfaron, et sa vision est transmise au lecteur. La Satire 1 de Donne citée précédemment s'inscrit ainsi précisément dans le genre satirique car, à l'instar de ses prédécesseurs romains, le satiriste trouve sa cible au gré de ses pérégrinations et en expose les défauts

82 Les caractéristiques de la satire romaine sont passées en revue dans *La Satire*, Duval, Martinez ; voir également l'introduction de Wesley Milgate.

83 Clayton D. Lein confirme cette analyse et souligne que cette structure binaire se retrouve dans les satires de Donne : « This division into two main sections, not necessarily related, which so many critics deplore in Donne, is found in all the major Roman satirists. », « Theme and Structure in Donne's Satyre II », *Comparative Literature* 32-2 (1980) : 132.

84 Elliott chapitre III « Roman Verse Satire ».

grâce au dialogue dans la seconde partie du poème. Dans la Satire 4, le poète est à la fois horrifié et fasciné par son passage à la cour. De retour chez lui – la solitude est qualifiée de « saine » car c'est bien le monde extérieur qui est insalubre et donc objet de la satire – il repense au spectacle auquel il a assisté, et c'est donc par le regard et l'observation que la satire s'exprime, puisque le verbe « saw » est répété trois fois en six vers :

At home in wholesome solitariness  
My precious soul began, the wretchedness  
Of suitors at Court to mourn, and a trance  
Like his, who dreamed he saw hell, did advance  
Itself on me, such men as he saw there,  
I saw at Court, and worse, and more.(155-160)

Dans un autre texte satirique, *Ignatius his Conclave*, c'est aussi dans une sorte de transe que le poète nous communique directement les résultats de son observation : « In the twinkling of an eye, I saw all the roomes in Hell open to my sight », « I saw all the channels in the bowels of the Earth » (vers 109-110). Dans les deux textes, la « transe » du satiriste indique que celui-ci assiste, impuissant et médusé, au spectacle offert par les vices qu'il entend dénoncer ; dans la Satire 4, ce spectacle s' « avance » vers lui sans qu'il lui soit nécessaire de faire quoi que ce soit. L'enjambement des vers 158 et 159 « did advance / Itself on me » renforce cela, comme si la vision se déplaçait de façon autonome et contre la volonté du poète. Dans *Ignatius*, les chambres de l'enfer et les entrailles de la Terre lui sont offertes (« open to my sight »). Donne se met en scène en tant qu'observateur passif et contraint de constater la corruption du monde : sa dénonciation n'est pas volontaire, elle s'impose à lui, elle est inévitable. Comme l'a écrit Juvénal des siècles auparavant, il est difficile de ne pas écrire de satires tant le monde extérieur nous y pousse<sup>85</sup>.

Le tout premier satiriste est peut-être Archiloque qui, au VII<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ, écrit de féroces satires redoutées de ses ennemis en utilisant le vers iambique. Viennent ensuite les maîtres de la *satura* ou satire générique : Horace, puis soixante-

---

85 Voir p. 61.

quinze ans après, Perse et Juvénal. De ces modèles satiriques, on retient souvent au sein même de la *satira* une classification binaire qui repose sur une différence de ton : les satires d'Horace, et de ceux suivant son modèle, visent à corriger les erreurs et les folies des hommes en revêtant un sourire malicieux, en utilisant le sous-entendu et l'ironie et en affichant une relative bienveillance. Les satires de Juvénal, au contraire, se caractérisent par une extrême violence dans le ton employé; elles ne s'interdisent nullement la satire politique et laissent transparaître dédain et colère<sup>86</sup>. La Satire 1 de Perse permet d'illustrer le parallèle entre les satires romaines et celles de John Donne. Intitulée « Contre les mauvais écrivains », il s'agit d'un dialogue entre le poète et un ami, qui défend la thèse selon laquelle tout écrivain a soif de reconnaissance et de gloire. Le satiriste, quant à lui, est bien sûr opposé à cette idée : en bon misanthrope, il estime que les meilleurs écrivains, comme lui, ne jouissent d'aucune gloire et ne la recherchent pas. Par conséquent, les poètes en vogue sont des plus médiocres. En voici un extrait :

#### AMI DE PERSE

Soyez plus juste au moins: car est-il un seul homme  
Qui ne veuille obtenir les louanges de Rome,  
Et laisser de beaux vers, quelque ouvrage de choix,  
Que le cèdre défend du beurre et des anchois?  
PERSE.

Qui que vous soyez, vous, avec qui je converse,  
Mon interlocuteur et ma partie adverse,  
Quand j'écris, s'il m'échappe un trait piquant et fin  
(Phénix rare en mes vers!), s'il m'en échappe enfin,  
Je suis homme, et crains peu qu'on vante mon génie.  
Mais tous ces cris, *Courage! admirable!* je nie  
Qu'ils soient et la mesure et la règle du goût.  
Scrutez bien ces grands mots: vous en aurez dégoût!  
On en régale aussi Labéon, que j'abhorre  
Lorsqu'il traduit Homère, ivre et plein d'ellébore;  
Et nos patriciens, qui, sur un lit moelleux,  
Digèrent, en dictant leurs vers doux et mielleux.<sup>87</sup>

La charge menée ici contre les mauvais écrivains consiste pour le satiriste à se draper

---

86 Robert C. Elliott l'explique ainsi : « He lived in an age of appalling corruption, a time that cried out for high indignation. », chapitre « Roman Verse Satire ».

87 <http://remacle.org/bloodwolf/satire/perse/satire1.htm>, consulté le 5 août 2016.

dans une modestie feinte avant de tourner en ridicule les « grands mots » de poètes comme Labéon, qui fait ici l'objet d'une attaque *ad hominem*, puis les autres poètes, décrits comme indolents, goinfres et en état d'ébriété constant. Voici maintenant un extrait de la Satire 2 de John Donne, elle aussi une attaque visant les mauvais poètes :

And they who write, because all write, have still  
That excuse for writing, and for writing ill.  
But he is worst, who (beggarly) doth chaw  
Others' wits' fruits, and in his ravenous maw  
Rankly digested, doth those things outspew,  
As his own things ; and they are his own, 'tis true,  
For if one eat my meat, though it be known  
The meat was mine, th' excrement is his own. (23-30)

Les mêmes stratégies sont mises en œuvre : le satiriste se différencie de la masse des poètes médiocres (« because all write », « if one eat my meat »), porte un jugement moral sur sa cible (avec l'adverbe « beggarly ») puis un jugement esthétique sur la qualité des écrits produits. De surcroît, les deux poètes utilisent les images de nourriture et de boisson, et décrivent le corps qui les digère à des fins satiriques. Ces métaphores rappellent l'origine du mot « satire », qui provient de l'expression latine *satura lanx*, qui désigne un plat composé d'un mélange d'ingrédients. Chez Perse, les mauvais poètes sont ivres et digèrent tout en composant. Donne reprend cette image de la digestion et l'explicite en dressant un parallèle clair entre la poésie de bas étage et les matières fécales. La filiation entre la satire de Donne et son ancêtre romain nous paraît ici évidente. Le « dégoût » exprimé et ressenti par Perse trouve son illustration seize siècles plus tard dans un texte adoptant les mêmes codes et la même démarche intellectuelle. Par ailleurs, les deux poèmes illustrent la prise de distance du satiriste vis-à-vis de la poésie elle-même : ses thèmes rebattus, sa prétention, ses techniques éculées. C'est ce qu'Arnold Stein nomme « hackneyed art » dans son analyse de l'esprit satirique :

This spirit, when applied to poetry, mocked the attitudes, the tastes, the conventions that had become empty patterns without true artistic vitality. Satire, with its penetrating realism and hard-boiled commonsense, has always been an effective purge for hackneyed art. [...] The homely

expressions of satire have been a traditional antidote against highflown art. Lucilius, the father of Latin satire, studied ancient comedy, which made a practise of laughing at the expense of the inflated language of tragedy.<sup>88</sup>

La satire constitue donc un renouveau et permet de redonner force et vitalité à des formes poétiques pompeuses et sclérosées ; elle permet par ailleurs de purger ce corps malade que constitue la communauté des mauvais poètes.

Selon nous, une autre composante non seulement du genre satirique mais aussi de l'esprit satirique n'est pas à négliger, car elle est perceptible depuis ses origines jusqu'à la satire élisabéthaine et même au-delà : il s'agit de la violence. Claude Rawson, dans l'introduction de son ouvrage, rappelle que la satire entretient un rapport étroit avec la mort et l'instinct de tuer.<sup>89</sup> D'après lui, la satire a changé de statut à travers les siècles : d'abord instrument de magie visant à nuire, elle est devenue objet esthétique provoquant l'admiration. Mais il ne faut pas oublier que la satire originelle était un outil d'agression ; dans la Grèce antique, en Arabie préislamique ou en Irlande, les malédictions du poète avaient le pouvoir de tuer. De la même façon, Robert C. Elliott, dans son premier chapitre « Satire and Magic : History », dit d'Archiloque, le premier satiriste connu, que ses mots tuaient ses ennemis en les poussant au suicide. Il poursuit ainsi : « The iambic verses of a major poet [...] were believed to exert malefic power, which resided in his command over the word. The word could kill, and according to the popular belief it DID kill. »<sup>90</sup> La peur du ridicule et des dommages provoqués par la satire est peut-être, des siècles plus tard, ce qui a poussé la signature du *Bishops' Ban* en 1599, conférant aux satiristes élisabéthains le même statut de dangereux sorciers que leurs ancêtres. Cette violence et la peur qu'elle inspire est bien sûr à observer dans les textes satiriques, et nous devons tout naturellement nous pencher sur le père de cette satire enragée : Juvénal. Ces vers extraits de la Satire 1 sont une illustration typique de l'expression de la colère du satiriste :

---

88 Stein 1.

89 Rawson I-XIII.

90 Elliott, chapitre I.

Quand l'hymen, rougissant d'un opprobre nouveau,  
 Pour un infâme eunuque allume son flambeau;  
 Quand, le sein découvert, échevelée, ardente,  
 Mævia dans le cirque, amazone impudente,  
 Le javelot en main, poursuit un sanglier;  
 Quand celui dont le rude et frémissant acier  
 Sur ma barbe incommode errait dans ma jeunesse,  
 Lui seul à tous nos grands le dispute en richesse;  
 Quand des fanges du Nil, sur nos bords transplanté,  
 Crispinus, un esclave, à Canope acheté,  
 Rejette sur l'épaule une pourpre insolente,  
 Et, les doigts en sueur, dans la saison brûlante,  
 Pour un plus lourd fardeau, mortel trop délicat,  
 De ses bagues d'été nous étale l'éclat,  
 Certes, au plus patient des mœurs de cette ville,  
 De laisser la satire il serait difficile.<sup>91</sup>

Le poète énumère ici une série de situations qui provoquent son indignation : quatre situations rythmées par la conjonction anaphorique « quand » – c'est aussi le cas en latin avec la répétition de « cum » – et dépeintes de façon de plus en plus longue et détaillée avec des adjectifs exprimant le scandale (« impudent », « insolent », « infâme »). Cette accumulation finit par faire bondir le poète, pourtant un des « plus patients des mœurs de cette ville », qui n'a d'autre choix que d'éruer et de délivrer sa satire. La conclusion de l'extrait est une des phrases les plus fameuses de l'histoire littéraire satirique : *difficile est saturam non scribere*. Le satiriste ne peut pas s'empêcher d'écrire, ce sont les circonstances, la société décadente et corrompue autour de lui, qui l'y obligent, d'où la violence de ses textes, qui semblent nous crier son indignation au visage. Parmi les satiristes élisabéthains, c'est John Marston qui est souvent considéré comme le plus fidèle disciple de Juvénal, celui dont la satire est la plus virulente et la plus agressive. Le poème intitulé « Detraction » est extrait de *The Scourge of Villainie* et Marston y vilipende les critiques de son oeuvre. En voici la première strophe :

Foul canker of fair virtuous action,  
 Vile blaster of the freshest blooms on earth,  
 Envy's abhorred child, Detraction,

---

91 Juvénal, satire I, <http://remacl.org/bloodwolf/satire/juvenal/satire1a.htm>, consulté le 5 août 2016.



I here expose to thy all-tainting breath  
The issue of my brain; snarl, rail, bark, bite,  
Know that my spirit scorns Detraction's spite.<sup>92</sup>

Une pluie d'insultes est déversée sur le critique à l'aide de groupes nominaux pour le moins imagés (vers 1, 2 et 3). Ce dernier est accusé de provoquer le pourrissement par ses paroles et de nuire à tout ce qu'il touche. Le poète se prétend imperméable à la série d'agressions décrites par la succession de verbes monosyllabiques du vers 5 ; mais ces verbes, qui décrivent une bête sauvage qui grogne, mord ou aboie, donnent plutôt l'impression, avec le rythme saccadé qu'ils confèrent au vers et la série de syllabes accentuées, que c'est bien le satiriste qui aboie et agresse sa cible. Le poème s'achève sur le distique : « Spite of despite and rancour's villainy / I am myself, so is my poesy », ce qui confère au texte un aspect définitif et pour le moins assertif : le jugement du satiriste est sans appel, sa virulence est un mal nécessaire, et il ne fera aucune concession.

## b) 2. Fausse étymologie

L'étymologie culinaire *satura* confère au genre satirique un aspect composite aussi bien formel que thématique ; en effet, comme dans une *satura lanx*, le satiriste y mélange les thèmes, les tons et les formes textuelles. Bernd Renner souligne d'ailleurs que dans les encyclopédies de littérature française du XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle, « mélange » était synonyme de « satire »<sup>93</sup>, terme qui partage son étymologie avec les mots « saturation » ou « satiété ». Néanmoins, les satiristes élisabéthains font souvent mention des « satyres », hommes-chèvres mythologiques, sauvages et lubriques, qui apparaissent dans les drames satyriques grecs, et dont le nom possède une étymologie différente (le grec *sàturos*). Par conséquent, si la *satura* latine leur fournit en effet ses

---

92 Marston, *The Scourge of Villainy* (Londres, 1599).

93 Renner 15.

thèmes et ses codes, Donne et ses contemporains semblent commettre une erreur d'étymologie en mettant en avant la figure du satyre grec sarcastique et guère soucieux du bon goût. Dans l'article consacré à la satire dans le *Cambridge Companion to English Literature*, Michael Seidel écrit : « The etymology was specious, but even long after scholars dispensed with it, satirists themselves kept the connection alive [...] Powerful creatures came to the civilized city to make fun of its citizens. Isn't that what satirists do ? » Plus loin, il ajoute : « Indeed, the etymology of satire was accurately presented as Latin *satura lanx* meaning well-filled dish and signifying a medley or farrago of public literary styles. ».<sup>94</sup> Selon Bernd Renner, cette confusion étymologique a permis aux satiristes élisabéthains de s'affranchir des codes de la *satura* latine :

L'élargissement épistémologique explicite du genre qu'on observe à la Renaissance a alors été perçu comme une brèche herméneutique par les humanistes qui, eux, semblent bien conscients de l'étymologie erronée. L'esprit, l'esthétique et la fonction de la satire l'emportent ainsi sur des préoccupations étroitement génériques, cadre restreignant que la satire [...] ne saurait que faire exploser.<sup>95</sup>

Le jeu entre les étymologies de satire et satyre permettrait donc d'élargir le champ du genre satirique. En évoquant le style heurté de John Donne, C.S. Lewis avance :

He writes under the influence of the old blunder which connected *satira* with *satyros* and concluded that the one should be as shaggy and "salvage" as the other. Everything that might make his lines come smoothly off the tongue is deliberately avoided. Accents are violently misplaced, extra syllables are thrust in and some lines defy scansion altogether.<sup>96</sup>

Le style de Donne est ici comparé aux méfaits commis par les satyres grecs : la prosodie est maltraitée comme les jeunes filles sont violentées par les satyres, et les textes

---

94 Stephen N. Zwicker, *The Cambridge Companion to English Literature : 1650-1740* (Cambridge University Press, 1998).

95 Renner 13.

96 C. S. Lewis, *English Literature in the Sixteenth Century excluding Drama*, (Oxford : Clarendon Press, 1954) 469.

s'avèrent tout aussi inconvenants que le comportement de ces personnages. Cette approche est commune à tous les auteurs de satires contemporains de Donne, puisque les premiers vers de la Satire 3 du livre V du *Virgidemiarium* de Joseph Hall sont les suivants :

The Satyre should be like the Porcupine,  
That shoots sharpe quils out in each angry line,  
And wounds the blushing cheeke, and fiery eye,  
Of him that heares, an readeth guiltily.<sup>97</sup>

Le poète se considère donc comme l'équivalent du satyre qui agresse celui qui le lit ou l'écoute, qui provoque embarras et rougissement, comme celui des jeunes filles face à ces créatures lubriques) avec ses armes acérées, tel un porc-épic aux épines dangereuses. John Donne y fait d'ailleurs clairement référence en évoquant les « chèvres lubriques » dans un texte par ailleurs nullement satirique, le Sonnet Sacré 9, au vers 3 : « If lecherous goats, if serpents envious / Cannot be damn'd, alas ! Why should I be ? ».

Le « satyre » intervient dans le drame satyrique du théâtre grec, au V<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ. Ces pièces mettent en scène un chœur composé de satyres lubriques et avinés, mi-hommes mi-bêtes avec un phallus en cuir rouge menés par leur père Silène, un personnage pansu et obscène, et qui se moquent des héros mythologiques de façon triviale et grossière.

---

97 Joseph Hall, *Virgidemiarium* (Londres ,1597).



Dessin d'un satyre, *Monstrorum Historia*, Ulisse Adrovendi, Bologne, 1642.

Ce drame satyrique ou *satyricon* va peu à peu s'éloigner de la mythologie et du fantastique pour se rapprocher de la comédie ancienne : les satyres vont aborder l'actualité ou se faire railleur à l'encontre de personnalités publiques, comme l'expliquent Sophie Duval et Marc Martinez : « En adoptant les manières de la comédie, le drame satyrique conserve son caractère burlesque mais s'attaque aux hommes et à leurs affaires et non plus aux mythes. Il finit ainsi par perdre sa spécificité et se voue à la disparition. À mesure que l'esprit satirique s'affirme, le genre satyrique s'efface. »<sup>98</sup> Dans *Les Limiers* de Sophocle ou *Le Cyclope* d'Euripide, le satyre Silène, derrière une apparence repoussante, délivre un contenu riche et précieux<sup>99</sup>. Dans *Illiade* d'Homère, le personnage de Thersite est une figure qui, par son aspect difforme et sa fonction au sein du récit, rappelle les satyres : laid, lâche, méprisable et méprisé, il joue pourtant un rôle non négligeable grâce aux commentaires qu'il apporte<sup>100</sup>. Démagogue et agressif, il se moque d'Agamemnon et incite les soldats à lui désobéir, avant d'être puni et humilié par

---

98 Duval, Martinez 28.

99 Laetitia Coussement-Boillot consacre son septième chapitre à la figure du silène en expliquant : « Il dialectise la relation entre l'intérieur et l'extérieur et met en échec l'idéal de transparence et d'adéquation entre ce que l'on voit et ce qui est ». En se concentrant sur Shakespeare, elle rapproche cette figure des personnages de Richard III et Falstaff.

100 Michael Seidel qualifie Thersite de « premier satiriste de la littérature occidentale », Seidel 3.

Ulysse, sous les rires de l'assemblée. Dans *Troilus et Cressida* de Shakespeare, Thersite est toujours aussi lâche et repoussant, mais l'aspect visionnaire et clairvoyant du personnage est mis en avant, tout comme le talent comique dont il fait preuve. C'est par lui que naît la satire dans la pièce, comme l'indique cet extrait de la scène 3 de l'acte II, dans laquelle Thersite s'emploie à ridiculiser tous les personnages de la pièce :

*Thers.* : Agamemnon is a fool to offer to command Achilles, Achilles is a fool to be commanded of Agamemnon, Thersites is a fool to serve such a fool, and this Patroclus is a fool positive.

*Patro* : Why am I a fool ?

*Thers.* : Make that demand of the Creator, it suffices me thou art. (II, 3, 64-78)<sup>101</sup>

Son rôle de critique social, donc de satiriste, est ici évident. A la périphérie de l'intrigue, il se place en observateur et il est le seul à saisir la vérité, qui ne peut donc s'exprimer qu'au travers de ce physique et de cette langue repoussants. Laurence Sterne, dans *Tristram Shandy* en 1759, attribue à Thersite le rôle de maître satiriste, auteur de la satire la plus noire qui soit :

There is a pelting kind of thersitical satire, as black as the very ink 'tis wrote with – (and by the by, whoever says so, is indebted to the muster-master general of the Grecian army, for suffering the name of so ugly and foul-mouthed a man as Thersites to continue upon his roll, – for it has furnished him with an epithet).<sup>102</sup>

En somme, le satiriste élisabéthain écrirait, tel un satyre mu par une rage incontrôlable, pour exposer une terrible vérité, et cette férocité s'exprimerait dans l'écriture des satires, un style que nombre de critiques anglo-saxons qualifient de *harsh*, et que l'on pourrait traduire par « rugueux » ou « dur ». Donne emploi ce même adjectif en parlant de sa poésie dans une lettre adressée à « Mr. S. B. » : « I sing not, siren-like, to tempt ; for I / am *harsh*. » (vers 9-10). Son chant n'a donc pas vocation, à l'instar de

---

101 Shakespeare, *Troilus and Cressida* (Londres : Arden Shakespeare, 1982).

102 Laurence Sterne, *Life and Opinions of Tristram Shandy*, (1760-1770) (New York : W. W. Norton, 1980) 435.

celui des sirènes, à séduire mais au contraire heurte et brusque l'oreille et l'oeil. Ce parti-pris est d'ailleurs illustré dans cette citation précise : en effet, tout en clamant sa volonté de nous bousculer, le poète instaure un rythme bancal en opérant la césure entre sujet grammatical et verbe, qui se retrouvent dans deux vers distincts. Arnold Stein tente de définir et de circonscrire le concept esthétique de *harshness* qui caractérise le style satirique<sup>103</sup>. L'âpreté de cette poésie repose sur la prosodie irrégulière, la syntaxe malmenée et tortueuse et le sens de certains vers parfois difficile à saisir d'emblée. Voici ce qu'il dit au sujet des poèmes de Donne, et plus particulièrement de leur scansion :

The reader of Donne's poetry cannot relax, depending on the known measure; not a single faculty is relieved in the arduous effort of appreciating his verse. To read him metrically one cannot rely on the iambic base alone, and ears unprepared for stress-shifts will lose the rhythmic pattern altogether.<sup>104</sup>

Afin de vérifier si la lecture de la poésie de Donne est exigeante, il nous faut en examiner un exemple. Nous avons choisi les vers 37 à 42 de la Satire 5 :

The Iron Age that was, when justice was sold, now  
Injustice is sold dearer far ; allow  
All demands, fees, and duties ; gamesters, anon  
The money which you sweat, and swear for, is gone  
Into other hands : so controverted lands  
'Scape, like Angelica, the strivers' hands. (37-42)

La satire est un art conservateur, nous l'avons dit, et, dans les deux premiers vers, le poète établit d'emblée une comparaison entre le passé et le présent. Si la justice était certes corrompue lors de l'*Iron Age*, qui indique un passé déjà décadent, ce n'était rien en comparaison de ce qui se trame aujourd'hui. Justice est devenue injustice. Ces vers dénoncent un système judiciaire tellement corrompu que les plaideurs, en satisfaisant à toutes les exigences demandées, se trouvent dépossédés de tout bien au final. La

---

103 Arnold Stein, « Donne's Harshness and the Elizabethan Tradition », *Studies in Philology* 41-3 (1944) : 390-409.

104 Stein 393.

complexité du propos réside d'abord, selon nous, dans la série d'enjambements qui viennent systématiquement briser la cohérence syntaxique à laquelle nous sommes habitués : les « couples » verbe et complément d'objet (allow - all demands), adjectif - complément de lieu (gone - into other hands) et sujet - verbe (lands - escape) sont séparés et cette stratégie force le lecteur à une relecture attentive afin de saisir le sens des vers. Par ailleurs, des syllabes supplémentaires viennent plusieurs fois troubler le pentamètre (aux vers 37, 40 et 41), et la scansion nous apparaît quelque peu délicate, au dernier vers par exemple, qui débute de façon abrupte par l'élision « 'scape » qu'il faut accentuer. De plus, ce même lecteur se doit de saisir la référence au poème épique *Roland Furieux* (1516), où l'héroïne Angélique fuit tous ses prétendants qui, à la fin de leur querelle, voient l'objet de leur convoitise disparu. Cette rapide analyse pourrait être renouvelée à de très nombreuses reprises si l'on choisissait au hasard un extrait des satires de Donne ; nous avons bien affaire à une stratégie esthétique précise visant à rendre le lecteur attentif et perplexe, sans cesse en alerte. Au cours de la période élisabéthaine, l'ouvrage de rhétorique le plus important est celui de George Puttenham, *The Arte of English Poesie*, publié en 1589. Les normes esthétiques et poétiques y sont exposées et détaillées, et l'auteur y insiste sur l'harmonie et la régularité caractéristiques de la bonne poésie selon lui :

Poesie is a skill to speake & write harmonically: and verses or rime be a kind of Musicall vtterance, by reason of a certaine congruitie in sounds pleasing the eare, though not perchance so exquisitely as the harmonically concents of the artificial Musicke, consisting in strained tunes, as is the vocall Musike, or that of melodious instruments, as Lutes, Harpes, Regals, Records and such like.<sup>105</sup>

Les excès, défauts, disproportions sont donc à proscrire sous peine de heurter l'oreille comme le ferait un instrument mal accordé. Or, l'esthétique satirique correspond à une stratégie inverse, que Donne semble prôner en clamant qu'il n'a rien d'une sirène qui voudrait charmer son auditoire et en se comportant comme le difforme Thersite, qui crache la vérité au visage des gens qui l'entourent. C'est bien l'impression ressentie au

---

<sup>105</sup> Puttenham, *The Art of English Poesie* (Londres, 1589) « The Second Book », chapitre I « Of Proportion Poeticall ».

moment de lire, ou de dire, le vers 26 de la Satire 4 : « When next the 'prentices 'gainst strangers rise » ; comment le prononcer correctement, avec sa succession de sons [xt], [pr] et [st], sans visualiser le satiriste crachant littéralement ces mots ? Sophie Duval et Marc Martinez rappellent que cette tradition de l' « obscurité » satirique existe depuis la *satura* latine : en effet, l'obscurité légendaire des satires de Perse est due à leur grande concision et à l'absence de marqueurs explicites signalant le passage d'un interlocuteur à l'autre ou l'identité d'un personnage. Elle lui a en outre permis de contourner la censure du règne de Néron, et cette stratégie d'évitement était sans doute également présente dans l'esprit des satiristes élisabéthains.

Il nous faut maintenant revenir sur l'étymologie réelle du terme « satire », le latin *satura* inclus dans l'expression *satura lanx*, composée de l'adjectif *satur* supposément accolé au substantif féminin *lanx*, qui signifie plat : *satura lanx* désigne donc un plat varié et copieux, et la satire est associée aux concepts d'opulence et de fécondité<sup>106</sup>. Michael Seidel compare le satiriste à un *feast-giver*, celui qui organise un banquet, à l'instar de Trimalcion dans le *Satyricon* de Pétrone<sup>107</sup>. En effet, le récit du banquet constitue le cœur de cette oeuvre-clé de la satire et occupe près d'un tiers du roman. Seidel poursuit en comparant la satire à de la farce : « like stuffed-in or burst-out food, it is conditioned to be out of shape. »<sup>108</sup> A l'instar d'une nourriture abondante et diversifiée, la satire serait donc composée de divers ingrédients dont l'assemblage dépasse la mesure. Par conséquent, le style satirique viserait non seulement à dérouter son auditoire ou son lecteur, mais aussi à le gaver jusqu'à l'écoeurement à l'aide d'une esthétique de la disproportion et de la saturation, qui peut rappeler le grotesque, théorie que nous explorerons plus tard dans notre étude<sup>109</sup>.

Donne ne tente-t-il pas de « gaver » le lecteur lorsqu'il nous décrit la rhétorique de son mauvais poète et sa logorrhée : « words, words, which would tear / The tender labyrinth of a soft maid's ear, / More, more than ten Slavonians scolding » (Satire 2, vers 57-59). Les répétitions contribuent à cet effet de trop-plein, tout comme la présence

---

106 Duval, Martinez 80.

107 Michael Seidel, *Satiric Inheritance* (Princeton University Press, 1979) 8.

108 Seidel 9.

109 Voir p. 161.



non pas d'un Slave, mais de dix ; et il ne faudrait pas occulter la métaphore sexuelle des mots qui, à force de frapper les oreilles dans la jeune fille, finissent par déflorer son conduit auditif. La même stratégie est à l'oeuvre dans la Satire 4, lorsque le satiriste se trouve confronté au discours d'un ambitieux et tenace courtisan, dont il ne parvient pas à se débarrasser :

He with home-meat tries me : I belch, spew, spit,  
Look pale, and sickly, like a patient ; yet  
He thrusts on more ; and as if he undertook  
To say Gallo-Belgicus without book  
Speaks of all states, and deeds, that have been since  
The Spaniards came, to the loss of Amiens.  
Like a big wife, at sight of loathed meat,  
Ready to travail, so I sigh, and sweat  
To hear this Macaron talk : in vain. (109-117)

Le discours du courtisan est comparé à une viande indigeste que le satiriste se voit contraint d'avalier : la figure de l'*adversarius* enfourne cette nourriture dans la gorge du poète (« He thrusts on more ») qui, dégoûté et malade, rôte, crache et vomit. Le gavage est tel que le poète compare sa situation à celle d'une femme qui accouche péniblement et dont le ventre serait sur le point d'éclater (« like a big wife [...] / Ready to travail, so I sigh and sweat »). Les concepts de fécondité et de nourriture qu'implique l'expression *satura lanx* se retrouvent bel et bien ici. Par ailleurs, la langue du courtisan est « saturante » car elle multiplie les allusions historiques (« Spaniards », « the loss of Amiens »), et s'apparente à celle du « Gallo-Belgicus », une gazette en latin publiée deux fois par an entre 1588 et 1654 et connue pour ne faire circuler que de vulgaires ragots<sup>110</sup>. Le courtisan est qualifié de « Macaron », ce qui renvoie à la langue macaronique en vogue durant cette période, langue poétique qui applique artificiellement des terminaisons latines aux mots et qui, par extension, désigne tout mélange de langues. En définitive, le poème, en donnant à voir la disproportion, la saturation et le mélange, aura en fait contribué peu à peu à faire « gonfler » le ventre du satiriste, qui trouve là le moyen de dénoncer l'attitude de son interlocuteur. Mais on peut

---

110 Donne a écrit une épigramme intitulée « Mercurius Gallo-Belgicus » dans laquelle il vilipende la crédulité des lecteurs de cette gazette et les mensonges qui y sont publiés. (éd. A.J. Smith 152).

également y percevoir une illustration élisabéthaine de l'esthétique de la *satura lanx*. Des siècles plus tard, en 1973 au cinéma, la même stratégie nous semble être utilisée dans *La Grande Bouffe* de Marco Ferreri, satire d'un pessimisme extrême dans laquelle le festin est utilisé comme mode de suicide. C'est donc en mangeant de façon incessante que les personnages vont mourir les uns après les autres, en un lent gavage qui illustre le dégoût de Ferreri pour la société de consommation<sup>111</sup>.

### b) 3. Un exercice d'imitation

Extrêmement codifiée au point de devenir un genre littéraire, la *satura* latine a fait l'objet de nombreuses imitations, d'où les parallèles effectués entre les écrits satiriques de Donne et ceux de ses contemporains (Hall ou Marston) ainsi que ceux de ses illustres ancêtres (Horace, Juvénal, Perse), auxquels nous pourrions ajouter ceux de ses successeurs (Pope ou Swift). Par ailleurs, le satiriste prend pour cibles ceux qui, quelle que soit l'époque, sapent les bases d'une société harmonieuse selon lui ; toujours conservateur, il s'en prend systématiquement aux modes de son temps à travers les pédants, intellectuels et courtisans, à ceux qui provoquent changements et bouleversements, comme les scientifiques, penseurs et hommes politiques, et à ceux dont il réprovoque les comportements corrompus ou malhonnêtes. Ainsi, « Le Fâcheux » dont se moque Horace est-il différent du courtisan qui importune Donne dans la Satire 4 ? Voici comment Horace et sa cible se rencontrent :

Je m'en allais, d'aventure, par la Voie Sacrée pensant, selon mon habitude, à je ne sais quelles bagatelles et tout à elles.

Vient à moi un personnage que je connaissais seulement de nom, et, me saisissant la main :

« Comment te portes-tu, toi, ce que j'ai de plus cher au monde ?

- Fort bien, pour l'instant du moins, dis-je, et tous tes désirs sont les

---

<sup>111</sup> Il est intéressant de noter que, même en 1973, cette œuvre soulève une vague d'indignation lors de sa présentation au festival de Cannes.

miens. »  
 Comme il s'attachait à mes pas, je prends les devants :  
 « Y a-t-il quelque chose pour ton service ? »  
 Mais lui :  
 « Tu dois me connaître, je suis un lettré. »  
 Moi alors :  
 « Tu m'en seras d'autant plus précieux. »  
 Cherchant éperdument à m'en aller, tantôt je marchais plus rapidement,  
 tantôt je m'arrêtais, je disais n'importe quoi à l'oreille de mon esclave,  
 alors que la sueur me coulait jusqu'aux talons.  
 « O Bolanus, que tu es heureux à cause de ton esprit ! »  
 disais-je à part moi, pendant que l'autre racontait n'importe quoi et louait  
 les rues et la ville. (1-13)<sup>112</sup>

Le satiriste se trouve donc piégé, ne sait où aller ni que faire, tandis que l'importun se montre prétentieux et bavard. Voici comment cette même figure, seize siècles plus tard, vient à Donne :

He names me, and comes to me ; I whisper, 'God !  
 How have I sinned, that thy wrath's furious rod,  
 This fellow, chooseth me ?' He sayeth, 'Sir,  
 I love your judgement ; whom do you prefer,  
 For the best linguist ?' And I sillily  
 Said, that I thought Calepine's dictionary. (49-54)

Le parallèle est saisissant : le personnage, qui s'avance physiquement vers le satiriste dans les deux cas, met en avant son érudition et sa maîtrise de la langue ; Horace comme Donne lui opposent alors une attitude gentiment sarcastique. Horace manie l'ironie tandis que Donne fait mine d'avoir mal compris la question et nomme ainsi un dictionnaire polyglotte alors que son interlocuteur lui demande qui, selon lui, maîtrise le plus de langues étrangères. L'embarras du poète s'exprime de la même manière dans les deux textes : Horace se tourne vers son esclave, Donne vers Dieu. Plus tard, alors que la conversation forcée se poursuit, les deux satiristes vont faire usage de la seule arme qu'ils possèdent : la langue. En effet, dans les deux textes l'importun impose sa présence

---

112 Horace, Satire I, IX, « Le Fâcheux », <http://remacle.org/bloodwolf/cours/horace/facheux.htm>, consulté le 9 août 2016.

et c'est en jouant sur les mots que le satiriste parvient à l'éliminer. Chez Horace, le fâcheux doit se retirer mais hésite à le faire ; le satiriste fait donc ironiquement mine de se séparer de lui à regret. Il prie son interlocuteur de renoncer à lui quel qu'en soit le coût, alors qu'en réalité rien ne lui ferait plus plaisir :

Nous étions arrivés à hauteur du temple de Vesta ; déjà le quart de la journée était passé et, par hasard, mon homme devait répondre à ce moment à une citation en justice sous caution. S'il ne le faisait pas, il perdait sa caution.

« Si tu as de l'amitié pour moi, dit-il, assiste-moi ici un petit moment.

- Que je meure si j'ai la force de rester debout, ou si je connais quelque chose au droit civil ; et je me hâte où tu sais.

- Je suis perplexe ; que faire ? renoncer à toi ou à mon procès ?

- A moi, je t'en prie. » (35-41)

Chez Donne, le fâcheux se trouve en mauvaise posture et a besoin d'argent. Le satiriste va jouer sur le sens du mot « spare » puisque, lorsque son interlocuteur lui demande de l'argent à l'aide de ce verbe, le poète joue sur la polysémie du verbe et sa réponse affirmative signifie qu'il pourrait aisément se passer de sa compagnie :

[...] he tries to bring

Me to pay a fine to 'scape his torturing,

And says, 'Sir, can you spare me' ; I said, 'Willingly' ;

'Nay, Sir, can you spare me a crown ?' Thankfully I

Gave it, as ransom. (141-145)

Ainsi, c'est le satiriste qui, sous des airs polis et bienveillants, fait étalage de sa virtuosité linguistique afin de tourner l'importun en ridicule. Clayton D. Lein effectue un travail comparatif similaire entre le poème de John Donne et ses modèles latins, en établissant une liste des métaphores utilisées et de leurs sources<sup>113</sup> : par exemple, la poésie décrite comme une démangeaison à laquelle les poètes succombent (« Riddlingly it catch men », Satire 2 vers 8) vient directement d'une des satires d'Horace ; l'image du poète qui déchire la douce oreille des jeunes filles (« words, words, which would tear / The tender labyrinth of a soft maid's ear », vers 57-58) est empruntée presque mot pour

---

113 Clayton D. Lein, « Theme and Structure in Donne's Satyre II ».

mot à Perse. Clayton D. Lein affirme pour finir : « Such allusions demonstrate that the poem is a tissue of classical motifs »<sup>114</sup>.

Si la parenté entre ces deux textes nous semble évidente, de telles comparaisons pourraient être effectuées à maintes reprises entre les satires de Donne, celles des autres satiristes élisabéthains et les satires romaines. Par ailleurs, le genre satirique se perpétue bien au-delà puisqu'il connaît un succès tout aussi éclatant aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles en Angleterre et en France. Les *Satires* de Nicolas Boileau sont directement inspirées d'Horace et de Juvénal et lorsque, dans la Satire 6 publiée en 1666 intitulée « Les embarras de Paris », le satiriste dépeint les rues bruyantes et agitées par le crime qui l'empêchent de fermer l'oeil, le tableau qu'il nous offre nous rappelle immanquablement Horace importuné par son « Fâcheux » ou Donne qui ne trouve la paix qu'enfermé chez lui :

Encor je bénirais la bonté souveraine,  
Si le ciel à ces maux avait borné ma peine ;  
Mais si, seul en mon lit, je peste avec raison,  
C'est encor pis vingt fois en quittant la maison ;  
En quelque endroit que j'aïlle, il faut fendre la presse  
D'un peuple d'importuns qui fourmillent sans cesse.  
L'un me heurte d'un ais dont je suis tout froissé ;  
Je vois d'un autre coup mon chapeau renversé.  
Là, d'un enterrement la funèbre ordonnance  
D'un pas lugubre et lent vers l'église s'avance ;  
Et plus loin des laquais l'un l'autre s'agaçant,  
Font aboyer les chiens et jurer les passants.  
Des paveurs en ce lieu me bouchent le passage ;  
Là, je trouve une croix de funeste présage,  
Et des couvreurs grimpés au toit d'une maison  
En font pleuvoir l'ardoise et la tuile à foison. (26-41)

Ici encore, c'est le monde extérieur qui semble s'avancer vers le satiriste ; à peine sorti de son lit, ce dernier trouve mille raisons de s'agacer. Les importuns sont partout et, par leurs gestes, leurs comportements ou le bruit qu'ils produisent, provoquent la colère du poète ; les nombreuses indications spatiales (« Là », « plus loin », « en quelque endroit que j'aïlle ») contribuent à la peinture d'un tableau foisonnant (tout comme Donne,

---

114 Lein 132-133.

Boileau écrit « Je vois »), validant en cela la saturation propre au genre satirique. Alexander Pope écrit des *Imitations of Horace* en 1733, utilisant ce modèle afin de dépeindre les mœurs de son temps. Deux ans plus tard, en 1735, il choisit même de réécrire deux des cinq satires de John Donne, la deuxième et la quatrième : ces deux textes ne sont pas appelés « imitations » mais « versifications »<sup>115</sup>. En effet, Alexander Pope a simplifié le style de Donne, comme le montre cette comparaison entre le texte original et son imitation : « Aretine's pictures have made few chaste ; / No more can princes' Courts, though there be few / Better pictures of vice, teach me virtue » (Satire 4, vers 70-72). Donne accuse ici la cour d'immoralité et de luxure et, avec une grande concision, compare le spectacle qu'elle offre aux illustrations des écrits pornographiques de l'Arétin, qui n'incitent guère à la vertu. Presque deux siècles plus tard, voici la version de Pope :

Tho' in his Pictures Lust be full display'd  
Few are the Converts Aretine has made ;  
And tho' the Court show Vice exceeding clear,  
None shou'd, by my Advice, learn Virtue there. (94-97)

Le propos est exactement le même et la seule différence réside dans le style adopté par le poète : beaucoup plus régulière et explicite, la version de Pope s'avère en effet « excessivement claire » (« exceeding clear »).

En définitive, le genre satirique, bien que ciblant le monde extérieur et ses travers, et le rendant ainsi indissociable du contexte social, politique ou économique qui accompagne son écriture, semble également s'inscrire dans un cycle de reproductions textuelles. Au sujet des auteurs de satires de la Renaissance, Alvin Kernan affirme que, pour trouver l'inspiration, ils ne cherchaient pas dans leur cœur, mais allaient puiser aux sources de la production littéraire romaine, celle des prédécesseurs anglais et continentaux qui avaient connu le succès et enfin examinaient les toutes dernières formes poétiques à la mode<sup>116</sup>. Dans l'Angleterre élisabéthaine, les *formal satires*

---

115 Alexander Pope, *Satires of Dr. John Donne, Dean of St Paul's, Versified*, [www.bartleby.com](http://www.bartleby.com), consulté le 9 août 2016.

116 Alvin Kernan, *The Cankered Muse* (New Haven : Yale University Press, 1959) 39.

constituaient, pour le lecteur cultivé, un véritable plaisir intellectuel qui permettait une lecture double, celle de l'hypotexte latin et de l'hypertexte anglais. La satire serait-elle moins concernée par le monde extérieur que par elle-même ? Davantage que le tableau militant d'une période donnée, ne serait-elle que le fruit d'un pur jeu littéraire et intellectuel ? Remet-elle en cause le monde qui nous entoure ou la langue qui permet de le décrire ? Nous examinerons cet aspect ludique et distancié du genre satirique dans notre deuxième partie. Pour l'heure, il nous faut examiner plus avant d'autres textes de Donne qui, bien que satiriques, ne peuvent être qualifiés de *formal satires*, mais semblent bien obéir aux règles d'une autre forme de satire : la ménippée.

## c) la satire ménippée

La critique s'accorde à diviser le genre satirique en deux catégories : d'un côté la satire formelle en vers, dite « satire romaine » ; de l'autre, la satire ménippée, ou « anatomie ». Celle-ci se distingue de la première tout d'abord par sa forme, moins rigide et codifiée. En effet, la satire ménippée mêle prose et vers et peut même parfois prendre la forme du roman ou du poème épique. L'autre différence réside dans l'absence, ou en tout cas la difficulté à percevoir la cible du satiriste : si la satire romaine s'attaque à un objet précis et identifié, la satire ménippée, en revanche, digresse, dresse des listes, cite des sources, donne des exemples tant et si bien que son propos est dilué par la forme du texte. Pour Alvin Kernan, la satire romaine met en avant le satiriste tandis que la satire ménippée s'attache davantage à dépeindre une scène satirique. Selon lui, c'est la raison pour laquelle la première est écrite à la première personne tandis que la seconde est à la troisième personne<sup>117</sup>. Dustin Griffin établit la même distinction entre ces deux traditions satiriques et explique que, lorsque la satire devient recherche systématique plutôt qu'exposition frontale d'un mal, lorsqu'elle dissèque afin de mieux découvrir et lorsque prose et vers se mélangent en laissant transparaître un « élan inquisiteur », elle devient anatomie ou satire ménippée<sup>118</sup>. Enfin, Northrop Frye va plus loin et propose une définition plus large de la satire ménippée, qu'il rebaptise « anatomie ». En effet, selon lui la satire ménippée va bien au-delà du simple genre satirique hérité des modèles latins. Dans le glossaire à la fin de son *Anatomie de la Critique*, voici comment il définit l'anatomie : « forme de fiction en prose, connue sous le nom de Satire Ménippée ou Satire de Varron, et que représente notamment l'*Anatomie de la mélancolie* de Burton. Elle se caractérise particulièrement par l'intérêt porté à des idées diverses et des thèmes très variés et contient des passages en vers. » Il nous semble nécessaire de nous pencher plus avant sur cette définition afin d'aborder au mieux les textes de Donne qui se rattachent à cette tradition littéraire.

---

117 Kernan 15.

118 Griffin 40. Il emploie la périphrase « inquiring impulse ».



### c) 1. La tradition ménippéenne

L'adjectif « ménippéen » fait référence au philosophe cynique Ménippe, dont une satire fut reprise en latin par Varron. Ménippe est aussi l'objet d'un dialogue de Lucien de Samosate : *Ménippe ou la Nécyomancie*, dans lequel il descend aux enfers afin de découvrir quel genre de vie adopter. Dans son article « Donne's *Ignatius* and Menippean Satire », Eugene Korkowski tente de dresser l'historique de cette forme littéraire qui ne s'est jamais vraiment codifiée en genre :

From classical handbooks and from the remarks of Renaissance humanists on literary genres, [...] one may gain, if only piecemeal, an idea of Menippean satire after Menippus : most authorities agree that Varro's *Saturae Menippeae*, Seneca's *Apocolocyntosis*, Petronius' *Satyricon* and Lucian's works, were examples of the form.<sup>119</sup>

Les topoi de la satire ménippée incluent le voyage extraordinaire (comme dans les *États et Empires de la Lune* de Cyrano de Bergerac publié en 1657), le repas ridicule (dans le *Satyricon* ou les « non-anniversaires » d' *Alice's Adventures in Wonderland* de Lewis Carroll, publié en 1865) ou la descente aux enfers. La Renaissance connaît elle aussi la publication d'une *Satire Ménippée*, mais de l'autre côté de la Manche<sup>120</sup> : circulant en 1594, cet ouvrage collectif mêlant prose et vers est une satire visant la tenue des États Généraux à Paris en 1593 et la Ligue qui l'organise. Ce texte protestant se rie notamment des jésuites fanatiques, fervents ennemis d'Henry IV et désireux d'élire un roi catholique. Le texte imagine des rencontres clandestines réunissant à Paris jésuites, collecteurs d'impôts du pape, nécromanciens espagnols et autres fanatiques catholiques. Il inclut un épisode « lunaire », au cours duquel une nouvelle Église est établie sur la Lune. La *Satyre Ménippée* est traduite deux fois en anglais : *A Pleasaunt Poesie, A Satyre Menippized* en 1595, et *Englandes Bright Honour : shining through the darke disgrace of Spanies Catholicon* en 1602. Eugene Korkowski explique le propos de ce texte précis et son fonctionnement satirique en ces termes :

---

119 Korkowski 421.

120 *Satyre Ménippée de la Vertu du Catholicon d'Espagne et de la Tenue des Estats de Paris* (1594) (Paris, H. Champion, 2007) « Textes de la Renaissance » 117.

Unlike other theologians, the Jesuits were doubly susceptible to Menippean attack, because they considered themselves both a theological and pedagogical elite. Long before its first uses in religious controversy, the Menippean tradition had been used to satirize arrogant philosophical movements, pseudo-learning and breaches of the contemplative ideal in the daily life of the « intellectual ».<sup>121</sup>

Les jésuites font donc l'objet d'une attaque « ménippéenne », qui s'inscrit dans une tradition littéraire précise consistant à cibler non pas des comportements, des vices ou des maux concrets, mais des idées, en l'occurrence celles de la compagnie de Jésus. Robert C. Elliott qualifie ce genre d' « odyssee intellectuelle », dans laquelle les personnages ne sont plus que des agents abstraits au service de la satire.<sup>122</sup> A la Renaissance, ce sont tout naturellement les conflits religieux ainsi que les découvertes scientifiques et les discours savants qui nourrissent cette tradition satirique, parfait véhicule des controverses théologiques et intellectuelles.

Deux textes de John Donne semblent clairement s'inscrire dans cette tradition : la *Métempsychose* et *Ignatius his Conclave*. Les deux textes sont pourvus de titres très longs composés de différents segments dont la hiérarchie n'est pas claire : *The Progress of the Soul / Infinitati Sacrum / 16 Augusti 1601 / Metempsychosis / Poema Satyricon* pour le premier texte ; *Ignatius his Conclave or His Inthronisation in a late Election in Hell Wherein Many Things are Mingled by way of a Satyr / Concerning the Disposition of Jesuites, the Creation of a New Hell, the Establishing of a Church in the Moon / There is also added an Apologie for Jesuites / All Dedicated to the Two Adversary Angels, which are Protectors of the Papall Consistory and of the College of Sorbon* pour le second<sup>123</sup>.

Dès le seuil de la *Métempsychose*, le propos de la satire paraît confus, comme brouillé par la multiplicité des titres et sous-titres. Le corps des textes reproduit aussi la « mosaïque » qui définit la satire ménippée, puisque le poème débute par une épître en prose avant de développer son « Premier Chant », qui n'est pas suivi d'un second et se

---

121 Korkowski 424.

122 Elliott 188.

123 Londres, première publication : 1611.

compose de cinquante-deux strophes, tandis qu'*Ignatius* est en prose, émaillé de courts passages en vers et se conclut par une apologie adressée aux jésuites. Des deux textes, c'est sans doute ce dernier qui reprend presque parfaitement les schèmes de la satire ménippée. Le texte met en scène un voyage aux enfers sous forme de dialogue, à la manière de *Ménippe ou la Nécyomancie* de Lucien de Samosate ; ainsi que le souligne Eugene Korkowski, *Ignatius* inclut, tout comme son prédécesseur français *La Satire Ménippée*, un voyage sur la Lune afin d'y fonder une nouvelle Église<sup>124</sup> ; il assemble un nombre de caractéristiques qui le relie nettement aux autres satires ménippées de la période :

All of the Menippean satires I have so far described were visions of the next world or imaginary eavesdroppings on clandestine theological meetings, containing some reference to a previous Menippean model, and set in a mixture of prose and verse. Clearly then, at the time Donne wrote the *Ignatius*, there was a strong current of other works much like his own: written in Latin (the *Ignatius* appeared twice in Latin before it was published in English), aimed at the Jesuits (or involving them), set in the next world, describing a secret gathering, and judging the philosopher, savant, or theologian who deserved, better than his rivals and antagonists, the dubious distinctions of some fit niche in Hell, or some similar otherworldly locus. Donne's satire also shares with these other Menippean satires an elaborate effort at anonymity, the use of the victim's name in the title, along with an ironic epithet [...], and the prose-verse mixture. If we are to judge the genre of *Ignatius his Conclave* by looking about for works of a similar type, then, we cannot fail to notice a striking similarity to Menippean satires.<sup>125</sup>

Contrairement à *Ignatius*, *La Métempsychose* ne présente pas de similitude formelle aussi évidente avec les modèles ménippéens. Néanmoins, le titre rappelle l'*Apocoloquintose* de Sénèque – terme qui signifie « transformation en citrouille » –, qui est souvent considéré comme le premier modèle intact et complet de satire ménippée. Les deux termes en «-ose» impliquent la métamorphose, la transformation d'un corps en un autre. Par ailleurs, ces concepts nous renvoient à l'*Âne d'Or* d'Apulée, également intitulé *Les Métamorphoses*, autre texte fondateur ménippéen dans lequel le

---

124 Korkowski 424.

125 Korkowski 431-432.

protagoniste, transformé en âne, passe de main en main, puis est contraint de s'accoupler avec une femme. Le texte de Donne présente la même structure : l'âme du titre passe de corps en corps, ce qui correspond au topos ménippéen du voyage extraordinaire, et, dans les dernières strophes, l'accouplement entre un singe et une femme y est évoqué. En définitive, les deux textes sont bien des « odyssees intellectuelles » : leur forme complexe et bigarrée permet à la satire d'embrasser de vastes concepts et de s'ancrer dans l'abstrait et le général, au lieu de s'inscrire exclusivement dans une réalité élisabéthaine concrète.

## c) 2. L'anatomie générique

Il faut rappeler que le théoricien majeur de la tradition littéraire « ménippéenne », Northrop Frye, nomme aussi cette forme « anatomie », ce qui implique une dissection effectuée par l'auteur, une analyse extrêmement détaillée de son sujet. Ce terme est déjà en vogue à la période élisabéthaine car de nombreuses « anatomies » sont publiées, sans être nécessairement rattachées à la tradition ménippéenne. Gisèle Venet écrit d'ailleurs : « Le mot 'anatomie' a plus souvent à voir avec la plume qu'avec le scalpel : les penseurs et littérateurs [de l'Angleterre élisabéthaine] se battent à coups d'anatomies. »<sup>126</sup> En 1583, *The Anatomie of Abuses* de Philip Stubbs critique violemment les mœurs et les vices de l'époque en « vilipendant les abus scandaleux qui se commettent dans les théâtres ou par les pièces qu'on y joue, poisons des âmes par les émotions factices qui s'y créent. »<sup>127</sup> John Lily et *Anatomy of Wit* rencontrent un vif succès en 1579 et lancent la mode du langage précieux dit « euphuisme » à la cour d'Elisabeth, mode que suivra également un satiriste tel que Thomas Nashe avec son premier ouvrage, *The Anatomy of Absurdity*, en 1589 et qui « pourfend la niaiserie des puritains et vole au secours des comédiens et du droit à la fiction. »<sup>128</sup> Mais l'oeuvre qui nous intéresse en premier lieu,

---

126 Gisèle Venet, préface de *L'Anatomie de la mélancolie*, de Robert Burton (Paris : Gallimard, 2005) 12.

127 Venet 12.

128 Venet 12.

et qui est cette fois intrinsèquement liée à la satire ménippée, est *The Anatomy of Melancholy* de Robert Burton, publiée en 1621<sup>129</sup>. Bien que légèrement postérieure aux textes de Donne concernés par la tradition ménippéenne, cette oeuvre apparaît comme cruciale au moment d'aborder ce genre et d'en saisir les enjeux. L'auteur prétend écrire sous le nom de plume de « Démocrite Junior » et s'auto-proclame donc héritier du philosophe grec connu pour son rire. Ce très long texte divisé en trois grandes parties (« The Cause of Melancholy », « The Cure of Melancholy », « Love Melancholy and Religious Melancholy ») s'ouvre sur un portrait de l'auteur, suivi d'une table des matières extrêmement détaillée et fourmillant de sections et de sous-sections, d'une dédicace, d'un poème intitulé « Democritus Junior to his Book », d'un autre poème expliquant image par image le frontispice de l'ouvrage puis d'une longue préface satirique en prose, « Democritus Junior to the Reader ». L'ouvrage prétend traiter du mal élisabéthain par excellence, la mélancolie, en énumérant ses causes, ses effets, les moyens d'en guérir et en explorant toutes ses manifestations et implications. Il s'agit en fait d'une oeuvre foisonnante au contenu impossible à résumer, où citations, digressions, analyses, considérations philosophiques ou passages poétiques se côtoient afin de saisir la vérité de l'âme humaine. Ainsi, Gisèle Venet écrit que « tout est excuse à la digression et au méandre », d'où une sensation de vertige face au « nombre de sujets traités puisque la mélancolie est en tout et que réciproquement tout est mélancolie. »<sup>130</sup> L'ambition démesurée ainsi que la visée à la fois satirique et anatomique de l'ouvrage se retrouve dans le titre complet : *The Anatomy of Melancholy, What it is : with all the Kinds, Causes, Symptomes, Prognostickes and Several Cures of it. In Three Maine Partitions with their several Sections, Members and Subsections. Philosophically, Medicinally, Historically Opened and Cut Up*. On retrouve ici ce que Dustin Griffin appelle « élan inquisiteur » (ou *inquiring impulse*) car l'auteur se place dans la position de l'anatomiste qui dissèque un corps et l'examine de façon détaillée, ordonnée et méticuleuse. La satire ménippée, et le texte de Robert Burton illustre cela, prétend embrasser et analyser toute la condition humaine : elle tend à l'exhaustivité sans jamais y parvenir puisqu'une telle tâche est impossible. Ainsi, la satire ménippée s'apparente à

---

129 Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy* (Oxford, 1621).

130 Venet, préface de *L'Anatomie de la Mélancolie* 24.

une anatomie, une dissection méthodique faite de listes, de mélanges de langues, de styles et de caractères, de citations, de digressions. La fin de la longue préface de Burton « Democritus Junior to the Reader » contient à ce titre le passage suivant :

If hereafter anatomizing this surly humour, my hand slip, as an unskilful prentice I lance too deep, and cut through skin and all at unawares, make it smart, or cut awry, pardon a rude hand, an unskilful knife, 'tis a most difficult thing to keep an even tone, a perpetual tenor, and not sometimes to lash out.<sup>131</sup>

Burton s'identifie ici clairement à un médecin pratiquant l'autopsie d'un cadavre, un savant muni de son scalpel qui découpe la peau et provoque des entailles de sa main peu agile. Ainsi, l'ouvrage est une enquête sans fin, une oeuvre encyclopédique qui n'aboutit qu'à l'impossibilité de tout comprendre<sup>132</sup>.

La *Métempsychose* est sans nul doute l'un des textes les plus déroutants de John Donne, et les critiques divergent sur le statut à lui accorder et sa valeur littéraire. Si sa nature satirique ne fait pas de doute, son obscurité, son ton et les thématiques abordées posent problème. D. C. Allen estime que sa complexité et l'abondance des références utilisées rend sa lecture difficile, et ce même pour un lecteur de l'époque<sup>133</sup>. Janel M. Mueller pense que le poème est moins une satire qu'un poème narratif et épique, une sorte d'anti-épopée<sup>134</sup>, thèse que réfute Wesley Milgate, pour qui satire et épopée ne peuvent pas cohabiter dans la mesure où l'épopée est une célébration de l'homme tandis que la satire révèle ses folies et ses vices. Néanmoins, il reconnaît que la *Métempsychose* donne à voir une hybridité poétique inédite pour l'époque<sup>135</sup>. D'autres critiques délivrent un jugement très négatif à l'encontre du poème : Herbert J. C. Grierson écrit à son sujet : « the vein of sheer ugliness which runs through his work,

131 Burton, « Democritus Junior to the Reader », *The Anatomy of Melancholy*, éd. Ex-classics (105).

132 Cet encyclopédisme ménippéen se retrouve également par exemple dans *Bouvard et Pécuchet* de Gustave Flaubert (1881), dans lequel les deux personnages éponymes s'évertuent à rassembler et dresser la liste d'un maximum de connaissances afin de comprendre le monde, sans succès ; voir également *Moby Dick* de Herman Melville (1851), autre oeuvre encyclopédique aux nets accents ménippéens.

133 D. C. Allen, « The Double Journey of John Donne », A. Williams (éd.) *A Tribute to George Coffin Taylor* (University of North Carolina Press, 1952) : 83-99.

134 Janel M. Mueller, « Donne's Epic Venture in the Metempsychosis », *Modern Philology* 70-2 (1972).

135 Milgate 27.

presenting details that seem merely and wantonly repulsive.<sup>136</sup>» tandis que, pour Robert Ellrodt, la *Métempsychose* constitue une « entorse » à l'esthétique de Donne et n'est donc qu'un contre-exemple, un échec, un objet accidentel et inexplicablement présent au sein d'une oeuvre cohérente et harmonieuse<sup>137</sup>. Inachevé, mêlant prose et vers, oscillant entre épopée et épisodes graveleux, le texte narre le passage d'une âme de corps en corps. Née sur l'arbre de la connaissance, celle-ci va « s'enfuir » pour se rendre dans une autre plante, puis dans une racine de mandragore, un coq, un poisson, une souris, un loup, un singe et enfin une femme, Themech, l'épouse de Caïn, ce qui permet ainsi de refermer la boucle narrative de ce « Premier Chant » puisque les parents de Caïn, Adam et Ève, étaient présents au début du périple de l'âme. Le voyage ménippéen ici à l'oeuvre connaît d'ailleurs un certain succès au XVIII<sup>e</sup> siècle avec le sous-genre du « it-narrative », un récit dont le narrateur est un objet ou un animal. *Chrysal, or the Adventures of a Guinea* de Charles Johnstone<sup>138</sup>, par exemple, narre les péripéties d'une pièce de monnaie qui passe de main en main, tout comme l'âme de la *Métempsychose*. Il est intéressant d'observer que ce sous-genre n'était guère estimé des critiques de l'époque, qui le considérait comme de la littérature de bas-étage<sup>139</sup>.

Chaque étape du voyage permet le récit d'épisodes illustrant le vice et la violence du règne végétal, animal et finalement humain : ainsi, les propriétés hallucinogènes et aphrodisiaques de la mandragore sont mises à profit par Ève sur son propre fils Caïn, le coq assouvit son appétit sexuel sur sa mère et ses soeurs, le poisson est dévoré par un prédateur, ce qui est comparé à un viol, épisode qui se répète entre le loup et une chienne, puis entre le singe et une femme. Le propos de la satire est rendu plus explicite dans l'avant-dernière strophe, lorsque le dernier « réceptacle » de l'âme est décrit : « keeping some quality / of every past shape, she knew treachery, / Rapine, deceit, and lust, and ill's enow / To be a woman » (vers 506-509). Le poème se conclut sur l'être le plus pervers de tous, la somme de tous les vices traversés par l'âme : une femme.

---

136 Cité dans Mueller 27.

137 Robert Ellrodt, *L'Inspiration personnelle et l'esprit du temps chez les poètes métaphysiques anglais* 96.

138 Charles Johnstone, *Chrysal, or the Adventures of a Guinea* (Londres, 1760).

139 Voir Mark Blackwell (éd.), *The Secret Life of Things : Animals, Objects and It-Narratives in Eighteenth Century England* (Lewesburg : Bucknell University Press, 2007).

L'ironie finale du texte – qui qualifie de « qualités » les travers féminins – exprime le sarcasme du satiriste mais c'est surtout sur cet élan ménippéen que le poème se conclut : il a permis une énumération, une accumulation de vices et s'achève sur le résultat de cet examen, de cette « anatomie ». Les vers 507-508 dressent d'ailleurs cette liste avec le double emploi final de la conjonction « and », qui accentue encore l'impression d'entassement, de trop-plein. Ainsi, le texte tente d'examiner la nature humaine dans son ensemble à l'aide d'un assemblage hétéroclite de références – Pythagore, Luther, Mahomet sont mentionnés – , de digressions – ce n'est qu'après sept strophes que le voyage de l'âme débute réellement – , et d'épisodes successifs dont l'enchaînement n'apparaît pas toujours cohérent. Selon nous, c'est cet aspect foisonnant et hétéroclite du texte qui lui confère son caractère ménippéen. L'épître en prose peut rappeler la préface de Robert Burton dans *The Anatomy of Melancholy* : les deux textes s'ouvrent sur une adresse personnelle du poète au lecteur, et une affirmation d'indépendance et d'originalité. La préface de Burton intitulée « Democritus Junior to the reader » débute ainsi :

GENTLE Reader, I presume thou wilt be very inquisitive to know what antic or personate actor this is, that so insolently intrudes upon this common theatre, to the world's view, arrogating another man's name; whence he is, why he doth it, and what he hath to say; although, as he said, *Primum si noluerō, non respondebo, quis coactus est ?* I am a free man born, and may choose whether I will tell; who can compel me?

Le lecteur est pris à parti dès l'entrée dans le texte, et le poète justifie sa présumée « insolence » (« insolently ») en mettant en avant sa totale liberté : liberté de s'arroger le masque de Démocrite ou de passer d'une langue à l'autre au détour d'une phrase. L'épître, elle aussi en prose, de la *Métempsychose* présente des caractéristiques communes avec la préface de Burton. En effet, Donne y affirme d'emblée sa singularité en opposant les « autres » et lui-même, et en affirmant également sa liberté poétique : « Others, at the porches and entries of their buildings set their arms ; I, my picture [...] I censure much and tax ; and this liberty costs me more than others, by how much my own things are worse than others. » Lui aussi s'adresse directement au lecteur lorsqu'il lui rappelle la doctrine de Pythagore sur laquelle le poème se base : « All which I will



bid you remember, (for I would have no such readers as I can teach) is, that the Pythagorean doctrine doth not only carry one soul from man to man, nor man to beast, but indifferently to plants also.<sup>140</sup> » Par conséquent, les postures poétiques de Burton et Donne semblent bien similaires dans l'introduction qu'ils livrent au lecteur. De surcroît, le début de la *Métempsychose* confirme cette tendance ménippéenne à l'universalité, ce rejet du particulier et du concret :

I sing the progress of a deathless soul,  
Whom Fate, which God made, but doth not control,  
Placed in most shapes ; all times before the law  
Yoked us, and when, and since, in this I sing.  
And the great world to his aged evening,  
From infant morn, through manly noon I draw. (1-6)

Dès l'entrée dans le poème, la satire s'annonce englobante : son sujet est une âme qui prend diverses formes (« in most shapes »), à diverses périodes (« all times before the law / Yoked us, and when, and since ») et dans une volonté de retracer la chronologie du monde de façon exhaustive, depuis son matin jusqu'à son soir en passant par son midi (« aged evening, infant morn, manly noon »). Il ne s'agit pas ici de s'attaquer aux courtisans d'Elisabeth ou aux mauvais poètes, mais de « chanter » et « dessiner » le chemin d'une âme, de saisir le monde dans son universalité, sans contrainte géographique ni chronologique. Le ton grandiloquent du texte prête à sourire : il s'exprime par la présentation en chiasme des intentions du poète, qui encadre son propos par deux occurrences de la proposition « I sing » et l'achève par l'inversion syntaxique verbe-complément «The great world [...] I draw» ; par l'emploi d'un lexique de l'infini et de l'infiniment grand (« great », « all », « most », « deathless ») ; par le rythme iambique et régulier des premier et dernier vers, qui leur confère un aspect solennel. Il est possible de déceler d'emblée l'aspect parodique et l'échec annoncé du projet du poète, qui semble en effet se lancer dans une entreprise incontrôlable (« which God made but doth not control »). Par ailleurs, c'est dans la structure entière du texte que réside le propos satirique : le mouvement de l'âme est mis en avant – « fled away » au vers 124, « flies this soul » au vers 173, « she left her house the fish and vapoured forth » au vers 244 –

---

<sup>140</sup> Donne, éd. A.J. Smith 176.

et le corps qu'elle habite devient de plus en plus organique et humain pour aboutir à celui d'une femme, l'être le plus pervers de tous d'après le poème. Ainsi, le texte dessine peu à peu un corps humain sous nos yeux, et c'est dans cette élaboration que réside l'anatomie, ou satire ménippée : sous des airs de poème narratif épique, le texte anatomise l'être humain pour en dévoiler les vices et la corruption, ce qui le rapproche du propos misanthrope et conservateur inhérent à toute satire. La quinzième strophe illustre parfaitement cette stratégie : à ce moment du récit, l'âme est située dans une racine de mandragore, qualifiée plus loin de « living buried man » au vers 160, et on assiste à une scène troublante au cours de laquelle la racine semble prendre vie :

His right arm he thrust out towards the east,  
Westward his left ; th'ends did themselves digest  
Into ten lesser strings, these fingers were :  
And as a slumberer stretching on his bed,  
This way he this, and that way scattered  
His other leg, which feet with toes upbear. (141-146)

Le corps humain prend nettement forme sous les yeux du lecteur, ses membres étalés tels un dormeur qui s'étire, ou un corps qu'on dissèque sur une table d'autopsie. En somme, la *Métempsychose* s'inscrit bien dans la tradition ménippéenne car elle « anatomise » l'homme depuis sa création.

Un autre texte de Donne est susceptible d'appartenir au genre de la satire ménippée, mais son statut est plus problématique et divise les critiques. Le *First Anniversary*, aussi intitulé *An Anatomy of the World*, prend la forme d'une longue élégie, d'une lamentation sur la mort d'Elizabeth Drury, fille du riche propriétaire terrien Sir Robert Drury. Comme le souligne A.J. Smith, les circonstances dans lesquelles les deux *Anniversaires* furent composés ne sont pas claires, mais il est tout à fait probable que Drury ait commandé les textes pour commémorer la mort de sa fille auprès d'un poète en vue de l'époque, en l'occurrence John Donne<sup>141</sup>. Par conséquent, le texte ne naît nullement du sentiment d'indignation du satiriste, mais simplement d'un contrat qu'il faut honorer afin de gagner sa vie : d'emblée, le statut du *First Anniversary* se démarque de celui des

---

141 A. J. Smith 594.

autres satires car il est clairement placé sous le sceau du carriérisme de Donne. Au lieu de dénoncer les méfaits des puissants et la corruption ambiante, il pleure la mort de la fille *a priori* inconnue e l'un de ces puissants. Néanmoins, le texte dépeint surtout un monde en déclin, une perte de valeurs et exprime un désarroi vertigineux. D'ailleurs, le titre complet en est une indication : *An Anatomy of the World, Wherein, by Occasion of the Untimely Death of Mistress Elizabeth Drury, the Frailty and the Decay of this Whole World is Represented*. La mort de la jeune fille apparaît comme un prétexte, une base sur laquelle le poète va s'appuyer pour développer son propos, en l'occurrence l'anatomie d'un monde malade. Une fois de plus, le désordre cosmique ici à l'oeuvre permet d'établir un parallèle avec une des oeuvres archétypales de la satire ménippée, *The Anatomy of Melancholy* de Burton, dont voici un autre extrait de la préface « Democritus Junior to the Reader » :

Yet in some sort to give thee satisfaction, which is more than I need, I will show a reason, both of this usurped name, title, and subject. And first of the name of Democritus; lest any man, by reason of it, should be deceived, expecting a pasquil, a satire, some ridiculous treatise (as I myself should have done): some prodigious tenet, or paradox of the earth's motion, of infinite worlds, *in infinito vacuo, ex fortuita atomorum collisione*, in an infinite waste, so caused by an accidental collision of motes in the sun.

Derrière son masque de Démocrite, Burton se défend d'écrire une satire et de dépeindre un univers « infini », dans lequel la Terre serait en mouvement au sein d'un vide immense. Or, il s'agit bien évidemment du propos du texte, défini de façon ironiquement négative par le poète. Le *First Anniversary*, par la référence à l'« anatomie » que comporte son titre et le chaos cosmique qu'il traite, se rapproche donc de la forme ménippéenne.

Les seuls poèmes publiés du vivant de Donne, les deux *Anniversaries* provoquèrent notamment la réaction outrée, et souvent citée, de Ben Jonson : « Donne's *Anniversaries* are profane and full of blasphemies ; if it had been written of the Virgin Mary it had been something. »<sup>142</sup> Les deux poèmes ont suscité une surprise quelque peu indignée auprès du lectorat de l'époque, pour qui la forme de l'éloge funèbre n'était pas en

---

142 A.J. Smith 594.

adéquation avec le sujet du poème, une simple jeune fille totalement inconnue du poète lui-même. Pour les critiques postérieurs, ces poèmes ont toujours joui d'une réputation assez mauvaise : bancals et peu sincères, ils feront dire à Herbert J. C. Grierson qu'ils sont « une combinaison de l'exécrable et du magnifique ».<sup>143</sup> De plus, tous s'accordent à établir une nette hiérarchie de valeur entre le *Second Anniversary*, un des « plus grands poèmes religieux du XVII<sup>e</sup> siècle », et le *First Anniversary*, « dont il faut bien reconnaître que, malgré son admirable structure, il n'éblouit que par endroits.»<sup>144</sup> Harold Love souscrit à cette analyse lorsqu'il écrit : « There seems to be growing agreement that *The Second Anniversary*, at least, is far more successful than earlier writers were prepared to recognize. In the case of the first, *An Anatomy of the World*, opinions have been much more divided, and some impenitently hostile. »<sup>145</sup> Tout d'abord, une telle « hostilité » semble causée par le point de départ du poème, la mort d'Elizabeth Drury : le long titre contient en effet la mention « by Occasion of the Untimely Death of Mistress Elizabeth Drury ». Cette mort constitue en apparence le point thématique central du poème, mais elle se révèle surtout n'être que le prétexte à une lamentation plus vaste sur le chaos de l'univers et sa corruption. Louis Martz compare la structure du poème aux élégies de Pétrarque, chez qui la célébration d'un idéal féminin est ordonnée et équilibrée, contrairement à Donne :

Petrarch has successfully combined eulogy with religious themes by keeping his sequence always focused on his central symbol of perfection: the *contemptus mundi*, the hyperbole of the world's destruction, the praise of Laura in Heaven, are all justified by maintaining Laura as the origin and end of the poems' emotions, and thus making her the First Cause of the sequence: Donne's *Anatomy* has no such focus: it has instead a central inconsistency which defeats all Donne's efforts to bring its diverse materials under control. [...]

The poem does not justify the elaborate imagery with which Donne attempts to transmute the girl into a symbol of virtue's power.<sup>146</sup>

Les analyses de W.B. Lebars – « The death of Elizabeth Drury merely crystallized these

---

143 Grierson, *The Poems of John Donne* (Oxford, 1912) xxxviii.

144 Louis Martz, « John Donne in Meditation : the Anniversaries », *ELH* 14-4 (1947) : 247.

145 Harold Love, « The Argument of Donne's 'First Anniversary' », *Modern Philology* 64-2 (1966) : 125.

146 Martz 255-259.

ideas around an opportunity and throughout the two poems »<sup>147</sup> – et Victor Harris – « Donne laments the decay of all the world's beauty and thus anatomizes his own doubt and despair. But the mere death of Elizabeth Drury is too slight a basis to support this image of corruption : the elegy is not always artistically valid and sometimes even grotesque. »<sup>148</sup> – viennent conforter cette position : le sujet choisi par Donne n'est pas conforme à son propos ni à la forme poétique choisie. Comme le souligne George Williamson<sup>149</sup>, Donne enfreint les règles dictées par George Puttenham dans *The Arte of English Poesie*, où il est expliqué : « Wherefore the Poet in praising the maner of life or death of anie meane person, did it by some litle dittie or Epigram or Epitaph in fewe verses & meane stile conformable to his subject. » Autrement dit, l'éloge funèbre choisi par Donne convient aux dieux ou aux héros ; un genre littéraire inférieur aurait été plus approprié pour chanter les louanges d'Elizabeth. En effet, les critiques estiment que le *First Anniversary* est bel et bien un éloge funèbre, genre hérité de la rhétorique grecque et composé des trois parties distinctes : l'éloge de l'individu, la lamentation puis la consolation<sup>150</sup>. Victor Harris signale d'ailleurs que l'emploi du terme « anniversary » est nécessairement synonyme d' « élégie »<sup>151</sup>, et que le questionnement sur la nature profonde du monde et son ordre naturel et cosmique est un topos du genre<sup>152</sup>. Il observe que chaque sous-section du poème est effectivement divisée en trois parties, mais celles-ci ne sont pas délimitées aussi nettement que dans les éloges funèbres classiques : il affirme que l'ambiguïté du poème est due à la confusion entre lamentation et éloge. W.B. Lebans dresse le même constat : si l'héritage classique de l'éloge funèbre ne fait aucun doute, son découpage du *First Anniversary* en « tranches » thématiques censées correspondre exactement aux trois parties « lament », « panegyric » et « consolation » est parfois laborieux et quelque peu artificiel<sup>153</sup>. C'est en décomposant ainsi la structure du poème que Louis Martz aboutit à une conclusion tout autre : selon lui, la division du

---

147 W.B. Lebans, « Donne's Anniversaries and the Tradition of Funeral Elegy », *ELH* 39-4 (1972) : 556.

148 Harris 124.

149 George Williamson, « The Design of Donne's 'Anniversaries' », *Modern Philology* 60-3 (1963) : 184-185.

150 Deux exemples parmi de nombreux autres peuvent être données : Plutarque et sa *Consolation à Appoloniüs* et Sénèque et sa *Consolation à Marcia*.

151 Harris 163.

152 Harris 123.

153 Lebans 550-551.

texte en cinq parties, l'alternance du mépris du monde et de l'éloge d'Elizabeth, et la « dévotion méthodique à la Vierge Marie », exprimée par le langage hyperbolique pétrarquien à propos de la jeune fille, prouvent que ce sont les *Exercices Spirituels* du jésuite Ignace de Loyola qui posent les fondements du poème. George Williamson réfutera plus tard cette théorie en rappelant que la figure d'Ignace de Loyola est justement la cible satirique de Donne dans *Ignatius* ; par conséquent, il est peu probable que ce dernier se soit inspiré des exercices et enseignements prônés par le fondateur des jésuites. Harold Love tente d'apporter un nouvel éclairage critique en se débarrassant de l'influence de Martz, selon lui trop pesante sur l'ensemble des études portant sur le poème : il réhabilite les parties d'« éloge » du poème, c'est-à-dire les refrains débutant en « She, she is dead », qualifiés d'inutiles et de maladroits par Martz.

In denying the Eulogies a meaningful function in the poem, he [Martz] not only missed a significant aspect of its thesis but robbed it of what should be its strongest assault on the imagination : Donne's stammered horror ("Shee, shee is dead; shee's dead.. .") at the sheer fact of this death, at the realization that, despite the miracles of beauty and order of which it was capable, the natural world was ultimately irredeemable. [...]

His purpose, as an anatomist, is argument, and the topic that he sets out to argue is the corruptness of the world. His general thesis is the fact that even the most perfect thing in the world, Elizabeth Drury, has been unable to escape its corruption and has had to suffer death. If the purest part is rotten, there can be no hope of soundness anywhere.<sup>154</sup>

L'anatomiste Donne expose et examine les différentes strates de la corruption du monde ; Elizabeth ne sert que de contrepoint afin de mieux mettre en valeur la noirceur du propos et l'horreur du poète. Harold Love conclut sa démonstration sur ces mots : « Elizabeth Drury, has been unable to escape its [the world's] corruption and has had to suffer death. If the purest part is rotten, there can be no hope of soundness anywhere. » Un tel pessimisme, un tel désenchantement sur l'état du monde rappelle la satire, bien qu'aucun critique précédemment cité n'ait fait mention de ce genre littéraire. Pour eux, la présence du terme « anatomie » dans le titre du poème indique que Donne entreprend une « analyse systématique » ou encore qu'il est utilisé simplement dans le cadre d'un

---

154 Love 127-128.

éloge funèbre<sup>155</sup>. Cependant, Harold Love, au moment de revenir sur la différence avec le *Second Anniversary*, plus clair dans son propos et harmonieux dans sa forme, fait allusion à ce qui s'apparente au style satirique : « There must be many for whom the earlier poem with all its rough edges is still the most satisfying.<sup>156</sup> » La « rugosité », le refus de plaire et de séduire du *First Anniversary* n'est pas sans rappeler le style *harsh* des satiristes. Helen Gardner est la seule qui rapproche explicitement l'emploi du terme « anatomie » du genre satirique ; en effet, elle estime que sa simple présence signifiait pour les lecteurs de l'époque qu'il s'agissait d'une satire. Elle conclut ainsi son article : « I am much more aware of the gusto and ingenuity of the anatomist than of any religious yearning for a lost Paradisical perfection. »<sup>157</sup>

En effet, le poète se place dans la position d'un anatomiste qui se penche sur le corps d'un monde à l'agonie et en ausculte les maux :

But though it be too late to succour thee,  
Sick world, yea dead, yea putrefied, since she  
Thy' intrinsic balm, and thy preservative,  
Can never be renewed, thou never live,  
I (since no man can make thee live) will try,  
What we may gain by thy anatomy. (55-60)

Le poète adopte ici la posture d'un médecin au travail sur une table d'autopsie, sur le point d'explorer les causes encore inconnues de la mort non pas d'Elizabeth, mais du monde (« I will try / What we may gain by thy anatomy »). Il ignore ce qu'il va découvrir, et se trouve dans l'incertitude totale ; les choses dont il est sûr, celles qu'il constate, sont la mort et la putréfaction, comme l'indiquent le vers 56 et la répétition « yea dead, yea putrefied ». Il est trop tard pour secourir le monde puisque la jeune fille était l'élément qui le maintenait en vie ; il ne reste plus qu'à en examiner le cadavre. Le « she » d'Elizabeth, s'il est bel et bien présent et apparaît de façon récurrente tout au long du poème tel un refrain, ne constitue qu'une présence lointaine qui rythme le texte :

---

155 Voir respectivement Hardison et Williamson.

156 Love 131.

157 Helen Gardner, critique de *John Donne : the Anniversaries* (éd. Frank Manley) dans *The Journal of English and Germanic Philology* 63-4 (1964) : 784.

« She, she is dead ; she's dead » revient à quatre reprises mais la figure d'Elizabeth Drury n'est évoquée qu'en creux, afin de souligner à quel point le diagnostic du poète-anatomiste est alarmant, à quel point le monde est dépravé, laid, corrompu et pourrissant : « She, she is dead, she's dead ; when thou know'st this / Thou know'st how ugly a monster this world is » (vers 125-126). Par ailleurs, l'hommage à la jeune fille, quand il s'exprime, est tellement hyperbolique qu'il en devient suspect ; à l'instar de la *Métempsychose*, la pompe du poème prête presque à sourire et il nous paraît vraisemblable que le texte penche davantage du côté de la satire ménippée que de l'élégie, comme le montrent ces vers :

She whom wise nature had invented then  
 When she observed that every sort of men  
 Did in their voyage in this world's sea stray,  
 And needed a new compass for their way ;  
 She that was best, and first original  
 Of all fair copies ; [...]  
 She to whom this world must itself refer,  
 As suburbs, or the microcosm of her,  
 She, she is dead ; she's dead : when thou knows't this,  
 Thou knows't how lame a cripple this world is. (223-228 ; 235-238)

La redondance de *she*, noeud syntaxique de l'énoncé qui provoque systématiquement l'accentuation sur la première syllabe du vers et martèle ainsi le rythme du poème, et le ton épique employé pour vanter les mérites extravagants de la jeune fille relèvent davantage d'une satire que d'un éloge funèbre : elle est d'abord comparée à une boussole créée par la nature afin de guider les hommes égarés, puis à « l'origine de toutes les belles copies », et enfin au centre de toute chose auquel le monde doit se référer. Elizabeth Drury, une jeune fille morte à quatorze ans, est donc censée être une figure centrale et un point de repère universel. L'hyperbole et l'abstraction de ces comparaisons provoquent moins l'admiration que la perplexité, voire le sourire, du lecteur. Par conséquent, le *First Anniversay* prouve que la satire ne se cantonne pas qu'à deux catégories distinctes, la *satura* latine et la satire ménippée : plus qu'un genre littéraire strict, elle s'avère aussi être un mode capable de s'infiltrer dans les textes, de faire ressentir sa présence sans que les textes ne relèvent d'une forme proprement satirique.



## d) Le mode satirique

Cette section a pour but d'examiner non pas les textes qui relèvent d'une forme explicitement satirique, mais ceux qui sont écrits sur un « mode » satirique. Au-delà de la satire formelle en vers qui suit le modèle romain, au-delà de la satire ménippée qui mêle prose et vers, la satire s'avère en effet plus diffuse dans l'œuvre de John Donne : à de nombreux endroits ses échos, son influence, ses thèmes ou ses procédés stylistiques y sont perceptibles, comme l'indique George Williamson dans son article sur les *Anniversaries*. Il y mentionne la « touche satirique » présente dans le *Second Anniversary* qui, nous l'avons vu, n'appartient ni au genre de la satire formelle ni à la tradition ménippéenne : « On our company in this life and the next Donne argues, with a touch of satire, that no station in this life is free from corruption when compared with the virtue and concord of heaven.<sup>158</sup> » C'est donc tout naturellement que notre corpus va s'élargir afin d'inclure certains sermons, les *Verse Letters*, les *Songs and Sonnets* ou les écrits en prose. Il est d'ailleurs à noter que c'est justement dans l'une de ces *Verse Letters* que l'on trouve une référence éclairante à la satire ; le poète loue les qualités du chant écrit par son ami, destinataire de la lettre (« To Mr R.W. ») :

In it is cherishing fire which dries in me  
Grief which did drown me : and half quenched by it  
Are satiric fires which urged me to have write  
In scorn of all. (5-8)<sup>159</sup>

La satire n'est plus, dès lors, un genre littéraire mais un état d'esprit qui va pousser Donne, à l'instar de Juvénal, à écrire. Les « feux satiriques » embrasent ainsi l'œuvre entière du poète et vont permettre à la satire de resurgir à divers endroits au lieu de se cantonner dans une forme codifiée. Une autre lettre, « To the Countess of Huntingdon »<sup>160</sup>, illustre l'intrusion de la satire à l'intérieur d'un texte dont ni le format ni le propos ne semblent pourtant y être propices. La Comtesse est la belle-fille de Thomas

---

158 Williamson 191.

159 Donne, « To Mr R. W. », éd. A. J. Smith 205.

160 Donne, éd. A. J. Smith 239.

Egerton, un des premiers employeurs de Donne, et le poète a vraisemblablement écrit cette lettre à l'occasion du mariage de la jeune femme<sup>161</sup>. Il s'agit donc d'un texte de commande adressé au membre d'un cercle de mécènes, voué à rendre hommage à la future mariée et à louer ses qualités. Les vingt premiers vers remplissent ce contrat puisqu'ils décrivent la position supérieure de la Comtesse vis-à-vis des poètes qui lui adressent leurs textes. Vus d'en haut, ceux-ci ne lui apparaissent qu'en miniature :

But, as from extreme heights who downward looks,  
Sees men at children's shapes, rivers at brooks,  
And loseth younger forms ; so, to your eye  
These (Madam) that without your distance lie,  
Must either mist, or nothing seem to be. (11-15)

Néanmoins, le poète instaure déjà une différence entre ces poètes placés tout en bas de l'échelle (« These ») et lui-même, en position intermédiaire : « But, I who can behold them move, and stay, / Have found myself to you, just their midway » (vers 17-18). Puis, à partir du vers 21, un brusque changement s'opère, introduit par l'adversatif accentué « Yet » : en effet, alors que le poète venait de souligner sa posture d'humble serviteur (« For, as they do / Seem sick to me, just so must I to you », vers 19-20), il semble ne plus pouvoir se contenir et éructe son indignation face à cette posture :

Yet neither will I vex your eyes to see  
A sighing ode or cross-armed elegy.  
I come not to call pity from your heart,  
Like some white-livered dotard (21-24)

Le poète se rebelle et refuse d'inspirer pitié et attendrissement, il rejette la posture d'amoureux transi dans ce qui s'apparente à un sursaut d'orgueil, qui est exprimé littéralement par le vers : « I may be raised by love, but not thrown down. » (vers 28). Outre l'allusion sexuelle qui rappelle le ton de certains épisodes satiriques de l'*Âne d'Or* ou du *Satyricon*, le poète s'élève après s'être abaissé et la colère qui transparaît dans ces vers aux accents « juvénaaliens » permet bel et bien à la satire d'affleurer à la surface du texte.

---

161 A. J. Smith 239.

## d) 1. La métaphore de l'anatomie

Il s'agit ici de se pencher non plus sur le genre littéraire de l'anatomie, ou satire ménippée, mais sur l'image métaphorique de la dissection. En effet, le mode satirique peut se manifester par le biais de métaphores obsédantes, et celle de l'anatomie en est une. La figure du corps que l'on scrute, examine, étudie avec minutie est présente dans plusieurs textes qui ne relèvent pas du genre satirique. Or, nous l'avons vu, l'anatomie d'un corps, dont on passe en revue les différents éléments comme on examine les couches et fragments d'une société, correspond néanmoins à une stratégie satirique. Dans la comédie satirique *Every Man Out of his Humour*, Ben Jonson met en scène le personnage d'Asper, qui expose ainsi son projet concernant les vices et les manies de ses congénères dès le début de la pièce :

Well I will scourge those apes,  
And to these courteous eyes oppose a mirror  
As large as is the stage whereon we act,  
Where they shall see the time's deformity,  
Anatomiz'd in every nerve and sinew,  
With constant courage and contempt of feare<sup>162</sup>. (127-132)

Extraite d'une œuvre qui se prétend ouvertement satirique – son titre complet est *The Comicall Satyre of Every Man Out of his Humour* – l'anatomie est ici mentionnée à des fins très concrètes : la scène est un miroir grossissant tendu au public, qui va pouvoir assister à l'autopsie de son époque et en examiner les moindres nerfs et tendons. La dissection sert ici de métaphore permettant l'intrusion de la satire : où et comment est-elle mise en œuvre chez John Donne ?

Dans le *Second Anniversary*<sup>163</sup>, le terme d'« anatomie » n'apparaît à aucun endroit, ce qui évite toute confusion avec une éventuelle appartenance au genre satirique. Le texte reprend le thème de la mort d'Elizabeth Drury et narre plus précisément l'ascension de son âme vers le ciel, son voyage depuis son enveloppe charnelle jusqu'au

---

162 Ben Jonson, *Every Man Out of his Humour* (Londres, 1600).

163 Première publication : 1612, conjointement avec le *First Anniversary*, qui fut publié seul un an auparavant en 1611.

Paradis. L'autre titre du poème est « Of the Progress of the Soul », ce qui le rapproche malgré tout de la satire puisqu'il est identique au sous-titre de la *Métempsychose*, « the Progress of the Soul ». Bien que le poème entier n'ait pas de visée satirique – il s'agit davantage d'une méditation sur la vacuité de la connaissance humaine – il est permis d'y voir des « percées » qui permettent à la satire de trouver sa place ici et là au sein du poème. Tout d'abord, la langue du satiriste est clairement mentionnée au vers 333, lorsque les paroles terrestres sont décrites comme vaines et indignes de l'âme de la jeune fille :

Are there not some Courts (and then, no things be  
So like as Courts) which, in this let us see,  
That wits and tongues of libellers are weak,  
Because they do more ill, than these can speak ? (331-334)

La langue de la cour est bien plus néfaste que les écrits de n'importe quel poète et ces vers, par leur attaque directe et frontale d'une cible identifiée et par leur syntaxe complexe faite d'un enjambement et d'une incise, auraient très bien pu figurer dans la Satire 4, satire formelle dirigée contre les courtisans. Par ailleurs, la métaphore de l'anatomie permet de s'interroger sur la visée satirique du poème : absent en apparence, l'examen du corps trouve tout de même son expression dans la description de la « prison » charnelle dont s'échappe l'âme d'Elizabeth. Le poème s'appesantit sur ce corps putride et malsain :

Think in how poor a prison thou didst lie  
After, enabled but to suck and cry.  
Think, when 'twas grown to most, 'twas a poor inn,  
A province packed up in two yards of skin,  
And that usurped or threatened with the rage  
Of sicknesses, or their true mother, age. (173-178)

Le corps n'est réduit qu'à une prison – métaphore reprise dans la *Métempsychose* : « prisons of flesh » (vers 67) – et cette réduction s'opère non seulement avec la répétition de l'adjectif « poor » (« how poor a prison », « 'twas a poor inn ») mais aussi grâce à la conjonction « but » au vers 174. Il ne se résume qu'à un amas de chairs, un

morceau de viande rongé par la maladie et le temps qui passe. Les vers s'emploient à le réduire à son aspect matériel : il n'est qu'une enveloppe charnelle (« packed up in two yards of skin »), et la référence au bébé qui tète et pleure (« enabled but to suck and cry ») accentue sa triviale corporalité. Le poète ne procède-t-il pas ici à une sorte d'« anatomie » ? N'observe-t-il pas ce corps de façon froide et clinique ? Cette démarche ne nous paraît guère éloignée de la satire ménippée, ou anatomie générique. Le même phénomène est à l'œuvre dans le Sermon 9 de Donne, qui débute par un panorama détaillé des canaux et contenants du corps humain :

We know the receipt, the capacity of the ventricle, the stomach of man, how much it can hold ; and wee know the receipt of all the receptacles of blood, how much blood the body can have ; so wee doe of all the other conduits and cisterns of the body. But this infinite Hive of honey, this insatiable whirlpool of the covetous mind, no Anatomy, no dissection hath discovered to us. When I looke into the larders, and cellars, and vaults, into the vessels of our body for drink, for blood, for urine, they are pottles, and gallons<sup>164</sup>.

L'auditeur a ici l'impression de voyager littéralement à travers un corps humain grâce à l'accumulation d'organes et de liquides corporels mentionnés : cet effet d'accumulation qui rappelle la satire ménippée et ses catalogues. De plus, le poète se place nettement dans la posture du scientifique qui inspecte le corps (« I looke into », « Anatomy », « dissection »). Mais cette démarche est dénoncée comme vaine et inutile : l'observation minutieuse du corps n'aboutit qu'au vide et la vérité de l'âme n'est pas mise au jour. Le *Second Anniversary*, en dévoilant un corps disséqué et examiné sous toutes ses coutures, établit le même constat :

Know'st thou but how the stone doth enter in  
The bladder's cave, and never break the skin ?  
Know'st thou how blood, which to the heart doth flow,  
Doth from one ventricle to th'other go ?  
And for the putrid stuff, which thou dost spit,  
Know'st thou how thy lungs have attracted it ? (269-274)

La répétition du questionnement « know'st thou ? » vise bien entendu à souligner

---

164 Donne, « From a Sermon Preached at White-Hall , 8 April 1621 », éd N. Rhodes 169.

l'ignorance de l'anatomiste qui, malgré une inspection du corps dans ses moindres détails, ne parvient pas à en saisir le fonctionnement : le lecteur voyage des reins jusqu'aux poumons en passant par le cœur, mais la circulation des fluides et des liquides, le fonctionnement interne du corps, qu'il s'agisse du sang, de la bile ou des calculs rénaux, demeurent un mystère insondable. La métaphore de l'anatomie est au service d'une stratégie de dévoilement du vide : la médecine, la science et les découvertes scientifiques n'aboutissent à rien. En définitive, et bien que ces textes ne puissent pas être qualifiés de satires, l'esprit satirique parvient à s'infiltrer, comme si le poète éprouvait des difficultés à se détacher des motifs et des topoi propres au genre. Ainsi, l'écriture satirique se vide ici de sa portée axiologique et pragmatique : la satire fournit un mode d'écriture sans qu'il y ait pour autant de visée satirique, et ce grâce à la métaphore de l'anatomie.

Par ailleurs, cette métaphore de l'anatomie contamine également le corps de celui qui énonce les textes. Ainsi, une autre constante se doit d'être mentionnée dans l'œuvre de John Donne : il s'agit de la figure du poète alité et malade. En plusieurs endroits, le poète se met lui-même en scène dans des textes qui le dépeignent souffrant et recevant la visite de médecins, qui vont inévitablement se pencher sur son corps malade. Le premier exemple est constitué de l'ensemble des « Meditations », *Devotions Upon Emergent Occasions*<sup>165</sup>. Écrites alors qu'il est réellement malade et, pense-t-il, sur le point de mourir, ces « dévotions » sont pour John Donne l'occasion de narrer, pas à pas, l'évolution de sa maladie et sa mort prochaine<sup>166</sup>. La neuvième méditation nous permet de lire cette phrase éclairante : « I have cut up mine own Anatomy, dissected my selfe, and they are gon to read upon me. »<sup>167</sup> Le texte s'apparente donc à l'anatomie du propre corps disséqué du poète, et le résultat de ses observations va d'ailleurs faire l'objet d'une lecture par les médecins. Le poème « Hymn to God my God in my Sickness » dépeint la même scène : « Whilst my physicians by their love are grown / Cosmographers, and I

---

165 Donne, éd. N. Rhodes 98-137, première publication : 1624.

166 Dans son introduction, Neil Rhodes précise : « It was a momentous opportunity for him to record the process of his own death, and he worked with literally feverish activity to do so, having the book ready for publication before he had left the sickroom. », Rhodes 12.

167 Donne, éd. N. Rhodes 112.

their map, who lie / Flat on this bed<sup>168</sup> » (vers 6-8). Le poète est allongé sur son lit comme sur une table d'autopsie, mais aussi et surtout comme une carte, feuille de papier qui s'offre à la lecture. L'anatomie métaphorique est-elle ici aussi prétexte à l'intrusion de la satire ? Ou n'est-elle que support à un auto-portrait et ne fait-elle que désigner l'acte d'écriture du poète ? Cette « auto-anatomie » nous semble différente des observations cliniques et détaillées des précédents textes, dans lesquels l'incursion de la satire était nettement perceptible. Néanmoins, la notion de réflexivité n'est pas étrangère à la satire ; la définition qu'en donne Jonathan Swift signifie néanmoins que cette réflexivité ne va pas de soi et que le spectateur choisit de ne pas y voir son propre visage: « Satire is a glass wherein beholders do generally discover everybody's face but their own.<sup>169</sup> » Comme dans la pièce de Ben Jonson, le miroir tendu au lecteur/spectateur permet au propos satirique de se développer ; or, le poète John Donne, lorsqu'il se met en scène et décrit son propre corps souffrant, ne voit-il pas son propre reflet dans un miroir ? N'utilise-t-il pas l'écriture satirique et sa métaphore de l'anatomie afin de développer un propos plus intime ? C'est tout d'abord dans un sermon que l'on retrouve cette image du miroir qui permet au poète de contempler son propre corps à l'agonie, et ainsi d'effectuer sa propre « anatomie » : Donne le prédicateur y explique à son auditoire que nul ne peut prétendre être présent de façon intégrale et complète, corps et âme.

I am here speaking to you, and yet I consider by the way, in the same instant, what it is likely you will say to one another, when I have done. You are not all here neither ; you are here now, hearing me, and yet you are thinking that you have heard a better Sermon somewhere else, of this text before. [...] You are here, and you remember your selves that now yee think of it, this had been the fittest time, now, when everybody else is at Church, to have made such and such a private visit. [...] I cannot say, you cannot say so perfectly, so entirely now, as at the Ressurrection, *Ego*, I am here ; I, body and soul ; I, soul and faculties.<sup>170</sup>

L'insistance accordée à la première personne « I » montre que tenter de se définir, de saisir tout son être est par nature impossible. Le « I » du poète, tout comme celui de

168 Donne, éd. A. J. Smith 347, première publication : 1635.

169 Jonathan Swift. « The Battle of the Books », *A Tale of a Tub*, (1704) (Édimbourg, 1750).

170 Donne, « From a sermon preached at Lincoln's Inn, Easter Term, 1620 », éd. N Rhodes 167.

chacun des fidèles présents, est nécessairement pluriel et fragmenté, rendant ainsi toute « anatomie » vaine. Quelques lignes plus loin apparaît l'image du miroir : « *Ego*, I, the same person ; *Ego videbo*, I shall see ; I have had no looking-glasse in my grave, to see how my body looks in the dissolution ; I know not how. » Quel dommage de ne pas avoir pu contempler le pourrissement de mon propre corps, semble ainsi déplorer Donne, qui s'imagine, après sa mort, regretter ne pas avoir eu de miroir dans sa tombe. Parvenir à regarder sa mort, examiner la putréfaction de son corps et procéder ainsi à sa propre autopsie relève presque ici du fantasme. De nombreux autres poèmes, tels « The Damp » ou « The Funerall » entre autres, emploient cette même image du poète dans sa propre tombe ou sur son lit de mort ; ceci est d'ailleurs à rapprocher de la célèbre peinture de John Donne dans son linceul, qu'il commande quelque temps avant sa mort et fait accrocher dans sa chambre, en guise de *memento mori*, tel un miroir anticipant la mort<sup>171</sup>.



« John Donne in his Shroud », dans *Poems, with elegies on the authors death by J.D.*, Londres : Miles Flesher, 1633.

Au sein du corpus le plus étudié et célébré de Donne – ses poèmes d'amour ou *Songs and Sonnets* – la métaphore de l'anatomie est là aussi lancinante, notamment dans la

---

171 L'anecdote est relatée par Izaak Walton, qui décrit les conditions dans lesquelles la statue et la peinture furent exécutées, voir pages 274-275.



dernière strophe du poème « Love's Exchange »<sup>172</sup> : le poète s'y plaint des tourments que lui fait subir l'amour, qui ne lui donne rien en échange de son âme. Le texte débute ainsi : « Love, any devill else but you, / Would for a given Soul give something too. » Le poème s'achève sur l'image de Donne que l'amour se plaît à torturer :

For this, Love is enrag'd with mee,  
Yet kills not. If I must example bee  
To future Rebels ; If th'unborne  
Must learn by my being cut up, and torne :  
Kill, and dissect me, Love ; for this  
Torture against thine own end is,  
Rack't carcasses make ill Anatomies. (36-42)

Les tortures de l'amour écartèlent et démembrant (« cut up », « torne ») le corps du poète, comme ceux des martyres catholiques avant lui. Mais ce dernier réclame la mort afin d'être disséqué, afin de fournir un parfait sujet d'anatomie. C'est sur ce terme que se termine le poème : l'anatomie de son corps désigne ainsi un tout poétique harmonieux, un idéal à atteindre. Le poème « The Will » met lui aussi en scène le poète et l'amour<sup>173</sup> : Donne se place une fois de plus dans la posture du mourant et adresse ses dernières volontés, distribue les dons à diverses personnes. Les accents satiriques sont nettement perceptibles dans les deux premières strophes :

Before I sigh my last gaspe, let me breath,  
Great love, some Legacies ; here I bequeath  
Mine eyes to Argus, if mine eyes can see,  
If they be blinde, then Love, I give them thee ;  
My tongue to Fame ; to'Embassadours mine eares ;  
To women or the sea, my teares.  
Thou, Love, hast taught mee heretofore  
By making mee serve her who'had twenty more,  
That I should give to none, but such, as had too much before.

My constancie I to the planets give ;  
My truth to them, who at the Court doe live ;  
Mine ingenuity and opennesse,  
To Jesuites ; to Buffones my pensiveness ;

---

172 Donne, éd. A.J. Smith 68. -

173 Donne, éd. A.J. Smith 90.

My silence to'any, who abroad hath beene ;  
My mony to a Capuchin.  
Thou Love taught'st mee, by appointing mee  
To love there, where no love receiv'd can be,  
Onely to give to such as have an incapacitie. (1-18)

Le poète donne à ceux qui possèdent déjà en abondance dans la première strophe, le géant mythologique Argus déjà pourvu d'innombrables yeux par exemple, et à ceux qui sont en manque dans la deuxième (la réflexion revient aux bouffons) ; mais, dans un cas comme dans l'autre, ce topos du don use de thèmes satiriques, bien qu'il ne s'agisse pas d'une pure satire. Les ambassadeurs trop curieux, les femmes trop geignardes, les planètes inconstantes, les courtisans menteurs, les jésuites trompeurs, les voyageurs bavards ... tous semblent directement issus des thèmes satiriques élisabéthains. Par conséquent, Donne parvient à articuler au sein des *Songs and Sonnets* métaphore anatomique, avec la figure du poète mourant, et esprit satirique : la satire n'est pas ici un but en soi, mais fournit bien un mode d'écriture qui se « répand » dans une grande partie des écrits de Donne.

Au-delà de cette analogie anatomique, le mode satirique se manifeste dans une des composantes essentielles des textes de Donne, le paradoxe, et plus particulièrement dans une forme héritée de la scolastique, l'éloge paradoxal. Par son étymologie – le grec *paradokson*, *para* à côté et *doksa* opinion – le paradoxe permet d'exprimer une pensée qui se situe à la marge de l'opinion commune. L'éloge paradoxal va donc consister à louer un sujet ou objet *a priori* indigne de tels éloges. Certains textes de Donne tels que les *Paradoxes* ou *Biathanatos* appartiennent à cette tradition littéraire ; sans relever de la forme strictement satirique, ces éloges paradoxaux laissent néanmoins affleurer la satire.

## d) 2. L'éloge paradoxal

Il nous faut en premier lieu dresser un rapide bilan théorique de cette forme littéraire qui est intrinsèquement lié à la satire. Il s'agit d'y louer un objet ou une personne ridicule et normalement indigne de louanges ; un décalage y apparaît donc entre « un discours emphatique régulier et la thèse ou l'objet loué, avec comme troisième composante l'opinion générale, ou *doxa* sur laquelle va jouer l'effet de paradoxe. »<sup>174</sup> Cette « tradition pseudo-encomiastique », l'*encomium* étant un genre littéraire de la rhétorique grecque visant à faire l'éloge d'une personne ou d'un objet, naît donc avec la rhétorique elle-même et en constitue un des exercices, fort apprécié des sophistes<sup>175</sup>. En effet, comme nous le rappelle Patrick Dandrey, les rhéteurs de la Grèce antique apprennent à leurs élèves à louer les pires tyrans et à blâmer les grands princes en guise d'entraînement<sup>176</sup>. Après un déclin au Moyen Âge, le genre, à l'instar de beaucoup d'autres hérités de l'Antiquité connaît un regain d'activité à la Renaissance, où l'on assiste à une foisonnante production d'éloges paradoxaux écrits aussi bien en latin qu'en langue vernaculaire. L'exemple le plus célèbre, le « point de perfection » du genre, selon Patrick Dandrey, est l'*Éloge de la Folie* d'Érasme, publié en 1511 et qualifié de texte « à la fois facétieux, satirique et paradoxal »<sup>177</sup>. Dédiée à son ami Thomas More, cette œuvre donne la parole à la Folie, qui fait l'éloge de la démence et de l'aveuglement des hommes pour aboutir à un examen critique des pratiques de l'Église catholique romaine. Le genre est ici intimement lié à la satire puisqu'il permet, par le biais du renversement ironique et donc sous couvert d'un éloge, de mettre en accusation les pratiques d'une société donnée. Toujours selon Patrick Dandrey, l'éloge paradoxal s'exprime dans trois « veines » : la veine sophistique (l'éloge faussement sérieux d'un objet dérisoire), la veine philosophique (l'éloge apparemment frivole d'un sujet grave) et enfin la veine satirique, où l'adversaire mis en scène accable sa propre cause sous des traits caricaturaux le transformant en une marionnette stupide et odieuse<sup>178</sup>. Pour Henry

---

174 Dandrey 3-4..

175 Henry Knight Miller, « The Paradoxical Encomium », *Modern Philology* 53-3 (1956).

176 Dandrey 12.

177 Dandrey 50.

178 Dandrey 17.

Knight Miller, l'éloge paradoxal est un outil qui sert le propos plus large de la satire : « Normally no more than a piece of learned jesting, the paradoxical encomium rose above itself in the hands of an Erasmus or a Swift and became a satirical weapon of the first order. »<sup>179</sup> Dans l'œuvre de John Donne, la satire use-t-elle de l'éloge paradoxal ou l'éloge paradoxal y fait-il figure de genre à part entière dans lequel la satire ne fait que de furtives apparitions ?

L'Angleterre élisabéthaine n'est pas épargnée par cette vogue de l'éloge paradoxal. Thomas Nashe, un des plus fameux satiristes, publie *Lenten Stuff* ou *Praise of the Red Herring* en 1599, éloge de la ville de Yarmouth et de son hareng à l'odeur nauséabonde. John Donne, quant à lui, écrit une somme de *Paradoxes* finalement publiés en 1633 sous le titre : *Juvenilia, or Certain Paradoxes and Problems*. Les paradoxes sont au nombre de onze et font l'éloge du maquillage des femmes (« That Women ought to Paint Themselves »), de leur inconstance (« A Defence of Women's inconstancy ») ou de la discorde (« That by Discord Things Increase »), tout en réfutant les idées reçues selon lesquelles le rire est le propre de la folie (« That a Wise Man is Knowne by Much Laughing »), le corps et les biens matériels sont futiles (« That the Gifts of the Body are Better than those of the Mind or of Fortune ») ou la mort est l'apanage des braves (« That only Cowards Dare Dye »). A l'instar des satires, les éloges paradoxaux s'inscrivent dans un cycle littéraire d'influences et d'imitations ; en 1707 est publié *Athenian Sport* ou *Two Thousand Paradoxes Merrily Argued*, collection d'éloges paradoxaux compilés par John Dunton dans laquelle figurent quatre des onze éloges de John Donne<sup>180</sup>. En 1823, Thomas de Quincey écrit un court traité intitulé « On Suicide »<sup>181</sup> et le point de départ de sa réflexion n'est autre que *Biathanatos*, traité sur le suicide de Donne<sup>182</sup> ; celui-ci y défend, de manière rigoureuse et argumentée, la thèse

---

179 Knight Miller 172. Plus tôt dans l'article, il précise : « The technique of ironic praise is, of course, one of the basic tools of the satirist [...] The encomiastic element in these satiric productions [il prend l'exemple de Pope, Swift ou Defoe] is, however, subservient to another purpose : the paradoxical praise is a technique, not an end. » (166).

180 « That Old Men are more Fantastique than Younge » est le paradoxe n°89, « That Nature is our Worst Guide » le n° 90, « That by Discord Things Increase » le n° 82 et « That it is Possible to Find some Vertue in some Women » le n° 87.

181 Thomas de Quincey, « On Suicide », *Essays in Philosophy* (Boston, New York : Houghton, Mifflin and Co, 1856).

182 Donne, *Biathanatos, A Declaration of that Paradoxe, or Thesis, that Self-Homicide is not so*

selon laquelle mettre fin à ses jours n'a rien d'un péché, au mépris bien évidemment de la *doxa* établie. De Quincey reprend ce postulat et établit une différence entre le « self-homicide », acte de bravoure que l'homme se doit d'accomplir lorsque sa dignité est bafouée, et le « self-murder », condamnable car il sert un intérêt personnel. *Biathanatos* jouit donc d'un statut particulier dans l'œuvre de John Donne : texte dérangent que le Doyen de St Paul n'a jamais publié de son vivant, cet éloge du suicide constitue un exemple typique illustrant la tradition pseudo-encomiastique et oscille entre une veine philosophique et une autre plus satirique. En effet, si *Biathanatos* n'est jamais qualifié de « satire », il est difficile de ne pas y percevoir l'esprit satirique de Donne, qui s'amuse à vanter les mérites du suicide afin de mieux choquer son lecteur. Tout d'abord, l'obscurité stylistique, la *harshness*, caractéristique des satires romaines puis élisabéthaines, est présente ici aussi : une argumentation tortueuse et peu aisée à suivre s'y développe, comme dans la section I.i.7 incluse dans « Of the Law of Nature » dans laquelle Donne parvient à démontrer que tout péché est naturel, et donc n'en est pas vraiment un<sup>183</sup>. Il commence par affirmer : « This terme the law of Nature is so variously and unconstantly deliver'd, as I confesse I read it a hundred times before I understand it once, or can conclude it to signifie that which the author should at that time meane. » Ainsi, l'obscurité du concept est d'emblée érigée en principe indéniable. Il poursuit en nuancant la gravité des péchés dit « contre-nature » : « Many things which we call sin, and so evill, have been done by the commandment of God ». En convoquant le théologien Thomas de Vio ou l'exemple de St Augustin, il prouve que le mensonge est un péché bien plus grave et qui trahit la nature, avant de montrer que celle-ci, tellement vaste et indéfinie, ne peut qu'englober et produire la notion de péché. Ainsi, la conclusion paraît sans appel : « All sinne is naturall. » Les tours et détours du raisonnement, les différents patronymes que le lecteur se doit de connaître (Soto, Sayre, Anselm, Hierome), les références théologiques ou historiques rappellent non seulement l'obscurité des satires romaines mais également la tradition ménippéenne : l'écriture encyclopédique de *Biathanatos* lui confère un aspect satirique, à l'instar de *Anatomy of Melancholy* de Robert Burton. Par ailleurs, il est possible d'y déceler des accents de

---

*Naturally Sinne, that it may never be otherwise* (Londres, première publication : 1647).  
183 Donne, éd. N. Rhodes 64-65.

perversité « juvénalienne » lorsque Donne se complaît à répertorier et dépeindre les différentes façons de mourir des martyrs, nous donnant ainsi à voir un cruel livre d'images qui illustreraient les diverses pratiques masochistes et suicidaires. De plus, le texte s'avère évidemment subversif, et n'a pas été publié du vivant de Donne, à son grand soulagement ; la section III.iii.8, par exemple, remet en question la pertinence du commandement « Thou shalt not kill » en constatant qu'il sert à condamner le suicide mais non les massacres perpétrés pendant une guerre ou les condamnations à mort : « For though the words be generall, *Thou shalt not kill*, we may kill beasts ; Magistrates may kill men ; and a private man in a just war may not onely kill, contrary to the Sound of this Commandment, but hee may kill his Father, contrary to another. »<sup>184</sup> Donne souligne ici l'hypocrisie du commandement divin et invite presque à l'insubordination. Bien qu'il soit permis d'y voir surtout l'héritage des exercices de rhétorique qui consistent à louer ce qui est blâmable et blâmer ce qui est louable, il ne fait guère de doute que ce texte aurait figuré dans la liste des ouvrages bannis par l'édit de 1599 sur les satires s'il avait été publié, tant il frôle le blasphème et développe un propos dangereux et séditieux<sup>185</sup>.

*Ignatius his Conclave* est le dernier texte concerné par cette tradition pseudo-encomiastique. Lui aussi délicat à inscrire dans un unique genre littéraire, il emprunte pourtant beaucoup aux codes de l'éloge paradoxal tout en respectant ceux de la satire ménippée. Le narrateur voit en rêve les différentes joutes verbales opposant le fondateur de la Compagnie de Jésus, Ignace de Loyola, et ses rivaux qui lui disputent la place aux côtés de Lucifer en enfer. Le texte met donc en scène une compétition au cours de laquelle les protagonistes rivalisent de cruauté, de mesquinerie et de vice : il s'agit bien de faire l'apologie du mal dans la mesure où c'est l'enfer, et non le paradis, qui est convoité. Ainsi, Ignace rejette un par un chaque prétendant (Copernic, Paracelse, Machiavel) en minimisant les maux dont ils sont coupables d'une part, et en

184 Donne, éd. N. Rhodes 75-76.

185 Douglas Trevor fait ainsi la remarque suivante : « While Donne denies in *Biathanatos* that his study of selfslaughter is blasphemous, his decision to keep the book in manuscript form suggests fear on his part that too wide a readership might cause the work to be accused of injecting “poyson” into the flower of learning. Donne realizes, in other words, that his studious inclinations flirt with danger—at the very least in the form of public censure, at the most, spiritual corruption », « John Donne and Scholarly Melancholy », *Studies in English Literature 1500-1900* 40-1 (2000) : 90.

« magnifiant » ceux commis par les jésuites. Leurs infamies, leurs péchés, leurs abus et leurs mensonges sont donc recensés et décrits avec minutie et cynisme puisque c'est Ignace lui-même qui les narre fièrement. Patrick Dandrey estime que ce texte est un « pamphlet qui relève "peu ou prou" de la tradition pseudo-encomiastique » car cette écriture « procède à une distorsion, constituée par l'inversion des valeurs et des critères, les vices faisant l'objet de louanges et les vertus de condamnations ». Il conclut en affirmant que dans ce cas, « l'éloge paradoxal est purement satirique »<sup>186</sup>. Satire et éloge paradoxal sont donc ici entremêlés, et le second est bel et bien au service de la première. Voici ce qu'Ignace de Loyola, en s'adressant à Lucifer, déclare au sujet d'un de ses rivaux, Machiavel :

[This man] was so farre from invoking you, or sacrificing to you, that he did not so much as acknowledge your kingdome nor beleeeve that there was any such thing in Nature as you. I must confess that he had the same opinion of God also ; therefore deserves a place here and a better then any of the Pagan or Gentile Idolaters.<sup>187</sup>

En rejetant Lucifer et en refusant de l'invoquer, Machiavel provoque l'indignation d'Ignace. En revanche, il lui reconnaît le mérite d'en faire autant pour Dieu, ce qui lui vaut tout de même quelques éloges. La mécanique de l'éloge paradoxal, qui repose sur l'exacte inversion des vices et des vertus, est donc mise en place ici, au service bien entendu du propos satirique anti-jésuite de Donne.

Le poème « The Anagram » constitue un autre exemple d'éloge paradoxal dans le corpus de Donne : en seconde position parmi les « Elegies », publiées dans la toute première édition des poèmes en 1633, cette « Elegy 2 » fait l'éloge de la laideur d'une femme. En effet, la tradition pseudo-encomiastique fait, par définition, la part belle au genre du blason et surtout à son pendant, le contre-blason. Ainsi, à l'instar de Shakespeare qui dans son sonnet 130 chante les charmes de sa maîtresse<sup>188</sup> – charmes aux atouts contraires aux canons esthétiques attendus – John Donne loue la soi-disant beauté, qui n'est en fait que laideur, d'une femme tellement repoussante qu'elle fait

---

186 Dandrey 84.

187 Donne, *Ignatius his Conclave* 111.

188 Shakespeare, Sonnet 130, première publication : 1609.

même fuir godemichés et autres instruments de masturbation féminine (« Whom dildoes, bedstaves, and her velvet glass / Would be as loth to touch as Joseph was », vers 53-54<sup>189</sup>). Voici les premiers vers de Donne :

For, though her eyes be small, her mouth is great,  
Though they be ivory, yet her teeth are jet,  
Though they be dim, yet she is light enough,  
And though her harsh hair fall, her skin is rough. (3-6)

Chaque vers est construit sur une opposition binaire et logique, indiquée par la récurrence des « though » et « yet » : une qualité physique censément approuvée par la *doxa*, la couleur blanche de l'ivoire par exemple, est systématiquement contrebalancée par un trait disgracieux. Ce rythme binaire instaurant la comparaison peu flatteuse entre la femme décrite et les canons de beauté traditionnels se retrouve au début du sonnet de Shakespeare :

My mistress' eyes are nothing like the sun ;  
Coral is far more red than her lips' red ;  
If snow be white, why then her breasts are dun ;  
If hairs be wires, black wires grow on her head. (1-4)

Les vers 3 et 4 en particulier suivent la même structure que les vers de Donne précédemment cités : ils sont divisés en deux parties qui mettent en opposition d'une part une beauté idéale et codifiée, y compris dans les comparaisons éculées qu'elle inspire aux poètes, telles que la peau blanche comme de la neige ou la bouche rouge comme le corail, et d'autre part la laideur du sujet loué. Par ailleurs, les mêmes caractéristiques physiques sont passées en revue dans le même ordre. Le poète se concentre d'abord sur la blancheur idéale des femmes pour ensuite décrire la chevelure hirsute de la bien-aimée : la répétition du son [h] de « harsh hair » à l'instar du mot « wires » dans un même vers renforcent l'aspect peu harmonieux du tableau dépeint. De surcroît, le titre du poème « the Anagram » nous apporte un autre éclairage :

Though all her parts be not in th' usual place,

---

189 Donne, éd. A. J. Smith 97.



She hath yet an anagram of a good face.  
If we might put the letters but one way,  
In the lean dearth of words, what could we say ? (15-18)

L'objet de l'éloge, le visage de la femme, est ici comparé à un mot dont les lettres sont placées dans le désordre. Le poète inscrit son texte dans un mouvement ludique ; l'anagramme est en effet un jeu littéraire qui consiste à permuter les lettres d'un mot afin d'en dégager un sens nouveau. Ainsi, ce contre-blason revêt un aspect littéraire et intellectuel puisqu'il permet un commentaire sur le langage, sa richesse et le plaisir qu'il procure ; « what could we say ? » s'apparente à une invitation au jeu de la part du poète, qui nous y engage d'un air complice. Cette référence à l'anagramme formée par le visage de la femme ne désigne-t-elle pas la stratégie du poète lui-même, qui s'amuse avec le genre du blason et fait étalage de sa virtuosité, comme les rhéteurs de la Grèce antique ? Dans son *Anatomie de la Critique*, Northrop Frye, au sujet de la satire ménippée, parle de « libre jeu de la fantaisie intellectuelle »<sup>190</sup>. Concernant John Donne, cette périphrase peut s'appliquer de façon plus étendue aux textes que nous avons choisi d'étudier. En effet, c'est précisément grâce à cet aspect ludique, l'ambivalence et la manipulation de la langue, que Donne met à distance la satire et se démarque du strict cadre du genre satirique.

---

190 Frye, chapitre « Formes continues particulières de la fiction en prose ».

**Deuxième partie :**  
**Satire, jeu et artifice**



La mise à distance, voire l'émancipation de Donne vis-à-vis du genre satirique s'opère d'abord grâce à son utilisation ludique de la satire. Celle-ci est tantôt absente lorsqu'elle est attendue, tantôt présente là où elle ne devrait pas se trouver, et ce cache-cache relève d'un jeu plus global qui concerne le statut du poète, la langue poétique et les références utilisées. Ce goût du jeu peut aussi expliquer la réflexivité de la satire : Donne, contrairement à la plupart des autres satiristes, ne vise pas à établir une vérité en dénonçant simplement les vices de la société élisabéthaine. Son propos satirique n'est pas tourné de façon unilatérale vers le monde extérieur mais également vers lui-même. En effet, si la satire a pour but d'exposer et de juger un travers bien précis dans un contexte donné, celle de Donne ne délivre pas toujours un message aussi clair. Son propos apparaît souvent brouillé tant et si bien que la cible du satiriste n'est pas toujours aisément identifiable. Ainsi, Donne affiche un certain détachement vis-à-vis du genre littéraire qu'il exploite puisqu'il en emprunte les codes et conventions mais en détourne quelque peu le propos. L'attitude légèrement désinvolte qu'il affiche à l'égard du message qu'il est censé transmettre et l'intérêt qu'il porte au contraire à la virtuosité formelle des textes n'est pas sans rappeler le mouvement pictural dit « maniériste ». Dans les textes de Donne, tout comme dans un tableau du Gréco par exemple, c'est bien la forme qui frappe d'emblée davantage que le fond ; l'artiste ne cherche pas tant à nous convaincre qu'à nous éblouir, nous surprendre ou nous inquiéter par son savoir-faire. Ainsi, le courant maniériste, mouvement artistique européen et contemporain de Donne, va apporter un éclairage essentiel sur les textes. Ce courant marque en effet la victoire de l'ornement et de l'artifice sur l'affirmation d'un discours franc et univoque ; il signale également le triomphe de l'esthétique sur le didactique dans la mesure où le peintre comme le poète préfèrent jouer et faire montre de leur virtuosité dans un monde où il leur paraît vain d'expliquer et de convaincre. Par conséquent, aussi bien dans la satire ménippée que dans la satire formelle, John Donne opère une sorte de pas de côté, se décale par rapport aux autres satiristes élisabéthains, en s'affranchissant des modèles pré-existants et en brouillant son propos satirique. Cette stratégie met enfin en lumière sa profonde méfiance envers les théories et opinions propres à son époque d'une part, mais aussi envers le texte lui-même, son rôle et la langue poétique d'autre part. Le doute investit le corpus de toutes parts et lui insuffle son originalité.



## a) Donne joue

Le jeu implique l'absence de « sérieux » ou d'implication de la part du poète ; il induit un décalage entre la posture qu'il adopte et celle qui est normalement attendue. Anna K. Nardo est l'une des rares critiques à avoir travaillé sur cette notion dans son ouvrage *The Ludic Self*<sup>1</sup> : dès l'introduction, elle oppose les auteurs qui se perçoivent comme sérieux et « auto-auréolés » (« serious selves projected by 'self-crowned laureates' ») tels Jonson, Spenser ou Milton et ceux qui font figure d'acteurs jouant un rôle de façon détachée (« detached role players on a world stage »), comme le personnage de Hamlet ou Donne lui-même<sup>2</sup>. Selon elle, cette propension au ludisme tient au son goût de John Donne pour l'entre-deux, ce qu'elle nomme l' *in-between* dans le quatrième chapitre de son étude, « John Donne at Play in Between ». Elle y souligne le penchant du poète à se placer à la marge, craignant à la fois d'être séparé et possédé par l'être aimé, qu'il s'agisse d'une maîtresse ou de Dieu. Le jeu lui permet en effet d'opérer une mise à distance sécurisante, comme les enfants qui « font semblant » : « Donne's poems enjoy the in-between reality of play, which is neither dream nor fact, which is both true and not, where questions about sincerity are simplistic. »<sup>3</sup> Ce constat lui permet d'établir un lien avec la vie du poète, dont le mariage constitue par exemple une preuve de cet élan contradictoire puisque Donne a épousé Ann More en toute connaissance de cause, en sachant que cela nuirait à sa carrière : « All his life Donne shied away from a defined identity, both lamenting and courting a fringe existence that made him a nobody. »<sup>4</sup> Il s'agit donc d'explorer les différentes facettes du jeu dans les textes de Donne, et plus particulièrement dans le corpus satirique.

---

1 Anna K. Nardo, *The Ludic Self in Seventeenth Century English Literature* (Albany : State University of New York Press, 1991).

2 Nardo, « Self and Play : Definitions » 2.

3 Nardo 56.

4 Nardo 68.

## a) 1. Ambivalence du texte

La satire, aussi bien dans la tradition romaine qu'élisabéthaine, s'attaque à une cible précise et identifiée. John Donne vise les courtisans dans la Satire 4 ou les mauvais poètes dans la Satire 2. Néanmoins, ce n'est pas le cas de la Satire 3 : en effet, si le texte respecte en apparence la forme de la *satura* latine, son contenu, en revanche, s'avère surprenant. Une satire intitulée « On Religion » pourrait nous laisser imaginer une attaque contre l'Église catholique, exercice dans lequel John Donne affiche sa virtuosité dans *Ignatius*. Pourtant, c'est à une réflexion sur le choix individuel d'une religion, et sur le cheminement intellectuel que ce choix implique, à laquelle nous assistons. Les satires romaines et ses imitations font s'exprimer plusieurs voix : celle du satiriste et celle de l'*adversarius*. Or, la Satire 3 n'adopte pas cette forme dialogique pourtant propre à la satire romaine : aucune cible extérieure n'est identifiée, aucun adversaire ne s'élève face aux sarcasmes et à l'œil critique de Donne et aucune autre voix ne se fait entendre. Le texte débute sur un mouvement introspectif grâce auquel le poète exprime des sentiments intimes et contradictoires. Tandis que les Satires 1, 2 et 4 s'ouvrent de façon abrupte en exposant immédiatement la colère du satiriste face au monde qui l'entoure<sup>5</sup>, celle-ci décrit au contraire un univers statique et ne s'aventure pas dans le monde extérieur. Le satiriste est partagé entre rire et larmes ; il est comme bloqué dans un entre-deux inconfortable dont l'aspect douloureux est souligné par les références physiologiques des vers , à savoir la rate, les larmes et les maladies qu'il faut soigner :

Kind pity chokes my spleen ; brave scorn forbids  
Those tears to issue which swell my eye-lids,  
I must not laugh, nor weep sins, and be wise,  
Can railing then cure these worn maladies ? (1-4)<sup>6</sup>

Donne s'interroge en outre sur le bien-fondé de la raillerie dans de telles circonstances : en effet, il traverse une période de doute religieux, exprimé par l'impératif du vers 43 : « Seek true religion » et celui, encore plus frappant, du vers 77 : « doubt wisely ». Par

5 « Away thou fondling motley humorist, Leave me » (début de la Satire 1). « Sir ; though (I thank God for it) I do hate / Perfectly all this town » (début de la Satire 2) ; « I have been in a purgatory, such as feared hell is / A recreation » (vers 2-4 de la Satire 4) ;

6 Donne, éd. A. J. Smith 161.

conséquent, au lieu d'asséner un jugement et une opinion tranchée, cette satire enjoint le lecteur à douter et à rechercher la vérité, comme l'indiquent également les nombreuses formes interrogatives du texte : les cent dix vers du poème en contiennent près de trente-cinq. En somme, la Satire 3 se démarque des autres car elle est dépourvue de cible réelle et concrète. Le même phénomène peut s'observer dans la *Métempsychose* : cet ample texte brasse les références et les digressions, fait se succéder divers épisodes de façon disparate tant et si bien qu'il est délicat d'en identifier la cible. Bien que le poème soit intitulé notamment « Poëma Satyricon », il débute par douze strophes dont le message n'apparaît pas clairement : le poète y déclare son intention (« I sing the progress of a deathless soul », vers 1) avant une succession de strophes aux accents solennels voire pompeux. Il s'adresse à l'œil du paradis (« Thee, eye of heaven », vers 11), au commissaire de Dieu (« Great Destiny the commissary of God », vers 31), chante son œuvre et semble écrire sa propre légende avant de s'intéresser au genre humain touché par une corruption grandissante. Il est fait mention des civilisations successives (perse, grecque, romaine) et des piliers de Seth dans la strophe 1, des fleuves d'Europe dans la strophe 2 (la Seine, le Po, la Tamise, le Tage, le Danube), du Tigre et de l'Euphrate dans la strophe 6, de Luther et Mahomet dans la strophe. Ainsi, le propos satirique se trouve « dilué » et n'est pas perceptible de façon nette et univoque ; le poème prend plusieurs directions différentes et, même si des éléments isolés permettent au lecteur de percevoir une cible précise – ceux qui se pâment d'admiration devant le Prince aux vers 136-137 par exemple : « Just as in our streets, when the people stay / To see the Prince, and have so filled the way / That weasels scarce could pass » – le propos global de la satire est difficile à saisir. L'âme, protagoniste du récit, ne fait son apparition qu'à la treizième strophe dans un poème qui en compte cinquante-deux ; au fur et à mesure de son voyage, les corps qu'elle habite se font de plus en plus humains (plante, moineau, poisson, souris, loup, singe et femme : Themech, épouse et sœur de Caïn). Par ailleurs, l'âme se montre de plus en plus corrompue : là réside peut-être le propos satirique du poème. C'est l'homme que le poète s'attache à dépeindre et ce sont ses vices qu'il expose, peu à peu dévoilés tandis que le corps de l'âme prend forme humaine. En définitive, et ce malgré cette interprétation, la *Métempsychose*, tout comme la Satire 3, ne délivrent pas un message clair et précis. Anne-Marie Miller-Blaise fait d'ailleurs



l'analyse suivante : « Les satires de Donne, comme celles d'Horace, ne prétendent rien réformer d'elles-mêmes, [...] mais offrent constamment au poète l'occasion de se mirer avec un regard aussi distancié et ironique que celui qu'il pose sur le monde alentour. »<sup>7</sup>

Par ailleurs, si certaines satires ne semblent pas respecter la contrainte qui consiste à strictement s'attaquer à une cible, d'autres textes de Donne, *a priori* non-satiriques, contiennent pourtant des « relents » de satire. Les élégies en sont un exemple : bien que s'inscrivant dans un genre voué à rendre hommage à une personne, certains textes développent bel et bien un propos satirique. La *Verse Letter* adressée à la Comtesse de Huntingdon<sup>8</sup>, dévoile nettement cette ambivalence et s'avère même contradictoire dans son propos. En effet, Donne se défend d'abord de vouloir s'abaisser à chanter les louanges d'une femme, comme le feraient certains poètes de façon forcée et ridicule, et qui ne lui inspirent que pitié et mépris :

Yet neither will I vex your eye to see  
A sighing ode, nor cross-armed elegy. (21-22)

Who first looked sad, grieved, pined, and showed his pain,  
Was he that first taught women to disdain. (35-36)

L'accent misogyne et « juvénalien » du poème est ici aisément perceptible : le poète rejette cette poésie misérabiliste qui consiste à soupirer, se lamenter et faire étalage de sa peine puisqu'au final cette attitude n'est pas « masculine » et provoque le dédain des femmes. Ces vers rappellent certains passages de Juvénal, l'archétype du satiriste misogyne et chantre de la « virilité », une qualité censée se perdre parmi ses contemporains. Or, le poème est bien un texte de commande et il va falloir s'exécuter néanmoins :

But (Madam) I now think on you ; and here  
Where we are at our heights, you but appear,  
We are but clouds you rise from, our noon ray  
But a foul shadow, not your break of day. (77-80)

---

7 Miller-Blaise 353.

8 Donne, éd. A. J. Smith 240.

Il paraît difficile de ne pas lire ces vers à la lumière des précédents et de ne pas s'interroger sur le propos et la fonction du texte. Bien qu'il ne soit pas estampillé « satire », comment ne pas discerner les accents satiriques contenus dans l'éloge adressé à la Comtesse ? La description hyperbolique de sa « hauteur » vient se heurter à l'orgueil affiché du poète dans les vers précédents et rappelle la démesure de l'hommage rendu dans la satire « Upon Mr Thomas Coryat's Crudities » au personnage éponyme. En effet, ce poème, d'abord publié dans l'ouvrage *Coryat's Crudities hastily gobbled up in five months' travels* (1611), est un des « mock-panegyrics » écrits en guise de préface au récit de voyage de Thomas Coryat, qui fut au service du Prince Henry et publia un compte-rendu de son tour d'Europe.<sup>9</sup> Ainsi, cette satire se moque de l'ouvrage en revêtant les habits de l'éloge, un éloge grandiloquent, pompeux et évidemment ironique : « Infinite work, which doth so far extend, / That none can study it to any end. » (vers 9-10)<sup>10</sup>. Cette surenchère, ce « gonflement » de l'hommage contribue en réalité à le vider de sa substance et à exposer le vide et l'aspect dérisoire de la cible satirique. Or, cette outrance est aussi perceptible dans le *Second Anniversary*, suite du *First Anniversary*, également écrit pour commémorer la mort d'Elizabeth Drury. Le poème dépeint le voyage de l'âme de la jeune fille, qui s'élève et contemple le monde humain du haut de son piédestal. Totalement idéalisé, le portrait d'Elizabeth n'est pas sans rappeler, par son ton hyperbolique et la démesure des comparaisons employées, celui de Thomas Coryat et de son œuvre :

As these prerogatives being met in one,  
 Made her a sovereign State, religion  
 Made her a Church ; and these two made her all.  
 She who was all this all, and could not fall  
 To worse, by company, (for she was still  
 More antidote, than all the world was ill). (373-379)

Le poème, avec la répétition de « all », cherche à englober, embrasser l'État, l'Église, le monde entier afin de trouver un point de comparaison digne d'Elizabeth. De plus, la jeune fille est décrite comme l'antidote à tous les maux du monde : le dernier vers du

---

<sup>9</sup> A. J. Smith qualifie le personnage d' « érudit excentrique » (« a learned eccentric »500).

<sup>10</sup> Donne, éd. A. J. Smith 173.

passage indique à quel point la comparaison est outrée car Elizabeth surpasse à elle seule tout ce qui existe (« more [...] than all the world »). Ainsi, le poème instaure la tension entre l'immensité et la jeune fille en glorifiant cette dernière et en l'« agrandissant ». Mais de tels compliments ne sont-ils pas quelque peu exagérés au sujet d'une jeune fille de quatorze ans ? Voici un extrait de la fin de la satire visant Thomas Coryat :

Therefore mine impotency I confess,  
The healths which my brain bears must be far less ;  
Thy giant wit o'erthrows me, I am gone ;  
And rather than read all, I would read none. (72-75)

« All » est ici encore employé, et l'hyperbole visant à englober la cible dans un cadre gigantesque (avec l'adjectif « giant ») et, en définitive, beaucoup trop grand, est similaire à celle du poème précédent. Il est néanmoins évident que, dans ce cas précis, le lecteur habitué aux codes du genre satirique saisit d'emblée l'intention et le propos de Donne, d'autant plus que le poème est publié accompagné d'autres textes visant eux aussi à se moquer de Thomas Coryat et de son ouvrage.<sup>11</sup> En revanche, s'il est certain que le *Second Anniversary* ne se présente pas comme une satire, la stratégie esthétique mise en place entre parfois en contradiction avec le propos développé. En effet, A. J. Smith signale que les *Anniversaries* furent mal accueillis lors de leur publication du vivant de Donne. Il rapporte une citation de Ben Jonson, qui aurait accusé les poèmes d'être « profanes et blasphématoires » et davantage appropriés s'ils avaient été écrits en hommage à la Vierge Marie<sup>12</sup>. Cette apparente parenté avec la satire soulève donc la question de l'ambivalence du texte : dans le cas des *Anniversaries*, les textes illustrent un cas d'hybridité générique entre satire et éloge.

En effet, cette hybridité peut conduire à s'interroger sur le statut même de certains textes. L'exemple le plus emblématique, que nous avons déjà mentionné, est celui du *First Anniversary* : s'agit-il d'une satire ou d'une élogie ? Les critiques eux-mêmes ne

---

11 A. J. Smith précise : « some Court wag thought to make sport of it by getting all the wits of the day to write mock-panegyrics which were printed with the book as prefatory commendations . Donne's poem is one of these.» 500.

12 Voir p. 88.

sont pas d'accord sur ce point. La Satire 3 reprend, comme nous l'avons vu, les aspects formels d'une satire mais pas le contenu. Il est possible d'établir un parallèle avec certains poèmes religieux de Donne, comme les *Holy Sonnets* : le Sonnet 18, notamment, ressemble de façon frappante à la Satire 3 puisqu'il est constitué d'une série de questions, dix vers sur les quatorze que compte le poème, qui permettent au poète de s'interroger sur sa foi et la religion à adopter.

Show me dear Christ, thy spouse, so bright and clear.  
What, is it she, which on the other shore  
Goes richly painted ? Or which robbed and tore  
Laments and mourns in Germany and here ?  
Sleeps she a thousand, then peeps up one year ?  
Is she self thruth and errs ? Now new, now outwore ?  
Doth she, and did she, and shall she evermore  
On one, on seven, or on no hill appear ? (1-8)

Comme dans la Satire 3, le poète est à la recherche de l'Église qui lui convient, personnifiée par une figure féminine (l'épouse ici<sup>13</sup>, la maîtresse dans la Satire 3 : « Is not our mistress fair religion ? » vers 5). Sa quête le conduit à un tour d'Europe, de l'Allemagne à Rome, mentionnée grâce aux « sept collines », et un voyage similaire est effectué dans la Satire 3, de Rome à Genève. Cependant, étant donné le statut particulier de la Satire 3 au sein même du corpus satirique de Donne, l'ambivalence des deux textes s'en trouve encore accentuée : ce sonnet sacré possède d'importantes similitudes avec une satire, mais cette satire se démarque des autres car elle ne dénonce aucun vice et propose un questionnement sur la religion. Ainsi, au lieu de se demander si le sonnet est satirique, il est légitime de s'interroger sur le caractère sacré de la satire. Par ailleurs, le statut de Donne lui-même au sein de ses textes constitue parfois un problème : son dernier poème, « An hymn to the Saints, and to Marquis Hamilton », est un texte de commande, éloge funèbre écrit en mémoire de James Hamilton, figure importante des

---

13 Voir l'Apocalypse 21-2 : « Et je vis la cité sainte, Jérusalem nouvelle, qui descendait du ciel, de chez Dieu ; elle s'est faite belle, comme une jeune mariée parée pour son époux. » ; 21-9 : « Alors, l'un des Sept anges aux sept coupes remplies des sept derniers fléaux s'en vint me dire : 'Viens, que je te montre la Fiancée, l'Épouse de L'Agneau.' Il me transporta donc en esprit sur une montagne de grande hauteur, et me montra la Cité sainte, Jérusalem, qui descendait du ciel, de chez Dieu. », *La Bible de Jérusalem* (Paris : Éditions du Cerf, 1998) 2082-2083.

cours anglaise et écossaise et mort en 1625.<sup>14</sup> La courte lettre qui le précède et qui est publiée conjointement avec le poème dès la première édition de 1633, indique que Donne semble avoir composé le poème à contre-cœur. Dans cette lettre, adressée à Sir Robert Carr, il écrit les lignes suivantes : « Call therefore this paper by what name you will », « If you had commanded me to have waited on his body to Scotland and preached there, I would have embraced the obligation with more alacrity. » (5, 7-9). A l'instar de la lettre adressée à la Comtesse de Huntingdon, le poème se lit à la lumière de ces quelques lignes écrites avant et l'on peut dès lors s'interroger légitimement sur les intentions de John Donne. Quel est le rôle du poète dans une telle œuvre ? Joue-t-il celui du satiriste féroce qui méprise l'écriture de tels poèmes tout en s'y pliant ? Ou s'amuse-t-il à faire douter le lecteur ? Nous arrivons à un motif central du corpus de Donne : celui du jeu. L'ambivalence serait ainsi cultivée par le poète, et les textes constitueraient des jeux auxquels le lecteur est invité.

## a) 2. Le jeu textuel

La critique consacrée à la satire ou à l'éloge paradoxal fait état de cette notion de jeu de la part des poètes. Dustin Griffin intitule le troisième chapitre de son ouvrage *Satire : a Critical Reintroduction* « Display and Play » ; il y mentionne le plaisir et l'entrain avec lequel le satiriste déploie son talent<sup>15</sup>. Dans l'ouvrage collectif *English Satire and the Satiric Tradition*<sup>16</sup>, Douglas Gray s'intéresse au jeu et à la créativité, ainsi qu'au plaisir que prend le satiriste à l'ouvrage<sup>17</sup>. Patrick Dandrey compare l'éloge paradoxal à « un jeu gratuit et virtuose »<sup>18</sup> auquel se livrent les rhéteurs professionnels. Par conséquent, les

---

14 Donne, éd. A.J. Smith 263, dans la catégorie « Epicedes and Obsequies, Upon the Deaths of Sundrey Personages ».

15 D. Griffin, *Satire : a Critical Reintroduction* 86 : « playfulness of satire ».

16 éd. C. Rawson (Oxford : Blackwell, 1984).

17 Rawson 23 : « game and creativity : delight and pleasure in making satire ».

18 Dandrey 18.

formes codifiées utilisées par les poètes sont prétexte au jeu, ce qui est nettement exprimé à la fin d'un fameux exemple d'éloge paradoxal, *L'Éloge d'Hélène* de Gorgias :

J'espère avoir réduit à néant, dans ce discours, la mauvaise réputation d'une femme, et m'être tenu à la règle que j'avais fixée au commencement de mon discours. J'ai tenté d'annuler l'injustice de cette mauvaise réputation et l'ignorance de l'opinion. Et si j'ai voulu rédiger ce discours, c'est afin qu'il soit, pour Hélène, comme un éloge, et pour moi, comme un jeu.<sup>19</sup>

La pirouette finale indique clairement l'intention première du poète : après avoir loué les qualités d'Hélène et s'être évertué à retourner les arguments en sa défaveur, il reconnaît qu'il ne s'agissait en réalité que d'un exercice destiné à afficher son talent. Qu'en est-il de John Donne ? Dans la Satire 2 sur les mauvais poètes, il semble se rire de l'obscurité de ses vers et de la difficulté éprouvée par le lecteur à en saisir le sens :

But when he sells or changes lands, he impairs  
His writings, and (unwatched) leaves out, *ses heires*,  
As slily as any commenter goes by  
Hard words, or sense ; or in Divinity  
As controverters, in vouched texts, leave out  
Shrewd words, which might against them clear the doubt. (vers 97-102)

En accusant certains lecteurs de mettre de côté ce qui les perturbe ou les embarrasse dans un texte, le poète ne fait-il pas étalage de sa propre virtuosité ? Ne s'agit-il pas là d'une forme d'ostentation ? Les textes représentent des énigmes à déchiffrer, ils sont un défi pour le lecteur et Donne en est l'habile créateur. *Biathanatos* est un texte qui semble également remplir cette fonction : tout comme *L'Éloge d'Hélène*, il s'agit moins de louer les mérites du suicide que d'exhiber son talent poétique. Dans l'introduction de son édition, Neil Rhodes aborde le problème posé par le texte en ces termes :

The result is a work of rather doubtful character [...] ; it is not entirely clear whether or not Donne means us to take his arguments seriously [...]. The mere physical appearance of the book might suggest a satire on casuistry, as each page in the original edition is so festooned with brackets and

---

19 Gorgias, *Éloge d'Hélène* (Paris : Les Belles Lettres, 2016).

indices and marginalia that it resembles a computer programme as much as a literary text. [...] Not surprisingly, then, modern writers have questioned the intentions of the work.<sup>20</sup>

Il conclut en s'interrogeant sur le supposé statut de « canular incroyablement érudit » que constituerait le texte (« a gigantically learned spoof »). Il est vrai que le lecteur de ce texte est davantage amusé, voire impressionné, par les tours et détours pris par une argumentation tortueuse que convaincu par le propos. A l'instar de la laideur d'une femme ou d'un trait de caractère déplaisant, le suicide ne serait donc que l'objet d'un plaisant exercice rhétorique. Dans la section « Of the Law of Nature », qui suit immédiatement la préface, le poète examine la notion de péché et s'interroge sur sa gravité :

For God, who can command a murder, cannot command an evill, or a sinne, because the whole frame and government of the world being his, he may use it as he will. As, though he can doe a miracle, he can do nothing against nature, because that is the nature of everything which he works in it. Hereupon, & upon that other true rule, whatsoever is wrought by a superior Agent upon a patient who is naturally subject to that Agent is naturall, we may safely infer that nothing, which we call sinne is so against nature, but that it may be sometimes agreeable to nature.<sup>21</sup>

Grâce à ses talents rhétoriques et son discours sinueux, Donne parvient à la conclusion suivante : le péché, et donc le suicide, peut parfois s'avérer naturel et bénéfique. De plus, la formulation « we may safely infer » ne laisse aucun doute quant à son assurance et donne à cette affirmation un aplomb presque comique tant le raisonnement paraît absurde. D'ailleurs, la section suivante débute par : « Our safest assurance, that we be not mislead with the ambiguity of the word Naturall Law ». La notion de sécurité réapparaît (« safely », « safest »), comme si le poète assurait au lecteur qu'il est en terrain sûr, que la thèse qu'il défend est inattaquable, sensée, nullement déviante et trompeuse ; or, « that we be not mislead » correspond à la stratégie du poète qui s'emploie à manipuler le lecteur et à le perdre dans les méandres de son argumentation. Il est intéressant de noter que la même formule est employée dans la *Métempsychose*, au

---

20 N. Rhodes 10.

21 Donne, *Biathanatos*, « of the Law of Nature », I. i. 7, éd. N. Rhodes 65.

vers 471 : situé à la jonction des strophes 47 et 48, ce vers signale l'erreur commise par le singe, trompé par la beauté de Siphatecia, la cinquième fille d'Adam, et qui va tenter d'être son amant malgré son statut animal. La strophe 47 s'achève ainsi : « With outward beauty, beauty they in boys and beasts do find » (il est question du genre humain) et la strophe 48 débute par : « By this misled, too low things men have proved ». Le singe du poème représente tous les hommes ; il est dupé par une réalité trompeuse, « misleading » en anglais. S'il s'applique aux personnages du poème, ce terme peut tout aussi bien désigner la position du lecteur lui-même, dont le cheminement à travers le poème, tout comme celui de l'âme, ne se fait pas sans difficulté, et qui se trouve trompé par un parcours sinueux et semé de pièges et de fausses pistes. Cette même strophe 48 se poursuit donc par le récit du rapport sexuel entre la femme et le singe :

This ape, though else through-vain, in this was wise,  
 He reached at things too high, but open way  
 There was, and he knew not she would say nay ;  
 His toys prevail not, likelier means he tries,  
 He gazeth on her face with tear-shot eyes,  
 And up lifts subtly with his russet paw  
 Her kidskin apron without fear or awe  
 Of Nature ; Nature hath no goal though she have law. (473- 480)

Grâce à cette description lente et progressive, le lecteur horrifié a donc le sentiment qu'il s'apprête à assister à un rapport sexuel bestial et monstrueux entre une femme dont on ignore si elle est consentante et un singe qui n'est pas conscient de la portée de ses actes. Le poète semble ici sourire sous cape de l'effet de terreur et de dégoût produit. Ceci rappelle un épisode similaire de l'*Âne d'Or* d'Apulée, où le rapport concerne une femme et un âne, et nous amène à entrevoir un autre aspect du ludisme créatif de John Donne, qui se livre à une sorte de jeu monstrueux propre à bousculer et dégoûter le lecteur à travers le récit d'épisodes choquants ou de descriptions explicites et macabres. *Biathanatos* donne à voir une galerie de candidats au suicide que Donne dépeint avec un plaisir presque sadique. Au moment d'illustrer son propos avec des exemples historiques, il procède à une énumération détaillée et gratuite des diverses manières de se suicider : les Athéniens s'empoisonnaient, les Romains se tranchaient les veines (« Amongst the Athenians condemned men were their own executioners by



poyson. And amongst the Romans often by bloodlettings »<sup>22</sup>) Il narre même un épisode d'enfants-martyrs chrétiens à qui on apprenait à provoquer et offenser leurs bourreaux afin qu'ils soient jetés au bûcher plus rapidement : « For that age was growne so hungry and ravenous of it [Martyrdome], that many were baptised onely because they would be burnt, and children taught to vexe and provoke Executioners, that they might be thrown into the fire. »<sup>23</sup> C'est avec un plaisir, semble-t-il enfantin, qu'il insiste sur certains détails scabreux dans la *Métempsychose* : une souris y ronge le cerveau d'un éléphant dans la strophe 40 :

In which as in a gallery this mouse  
Walked, and surveyed the rooms of this vast house,  
And to the brain, the soul's bedchamber, went,  
And gnawed the life chords there. (391- 394)

On peut également y lire que les sucs digestifs d'un cygne consomment l'âme dans la strophe 25 :

Now swam a prison in a prison put,  
And now this soul in double walls was shut,  
Till melted with the swan's digestive fire,  
She left her house the fish, and vapoured forth. (241- 244)

Dans son article « Donne's Epic Venture in the *Metempsychosis* »<sup>24</sup>, Janel Mueller cite Herbert J. C. Grierson, qui jugea sévèrement cette tendance à la description scabreuse chez John Donne dans son édition des poèmes de 1912 :

Grierson's judgment is particularly revealing in its mingled expressions of censure and incomprehension: "The 'wit' of Donne did not apparently include invention, for many of the episodes seem pointless as well as disgusting, and indeed in no poem is the least attractive side of Donne's mind so clearly revealed, that aspect of his wit which to some readers is more repellent, more fatal to his claim to be a poet, than too subtle ingenuity or misplaced erudition – the vein of sheer ugliness which runs through his work, presenting details that seem merely and wantonly

---

22 Donne, *Biathanatos*, éd. N. Rhodes, I. iv, 1 68.

23 Donne, éd. N. Rhodes, I. iii, 2 68.

24 Mueller 111.

repulsive."<sup>25</sup>

Les adjectifs « pointless », « disgusting », « repellent », « fatal » ou « misplaced » devraient indiquer une faillite totale du poème et l'échec de John Donne. Au contraire, ce dernier provoque délibérément cette réaction de rejet. Pour Claude Rawson, une telle posture s'explique par les origines mêmes de la satire : d'abord une arme, elle est ensuite devenue un genre littéraire à part entière mais ne s'est pas débarrassée pour autant de son aspect punitif. La mort et l'instinct de tuer y sont encore détectables et les restes d'injures et de violence ne sont pas sans rappeler le langage et les libertés de l'enfant<sup>26</sup>. De plus, une telle stratégie de la part du poète est à rapprocher de la notion d'abjection : davantage encore que de punir, il s'agit principalement de révolter le lecteur. Julia Kristeva, dans son ouvrage *Pouvoirs de l'horreur*, définit ainsi ce concept :

Il y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable. C'est là, tout près mais inassimilable. Ça sollicite, inquiète, fascine le désir qui pourtant ne se laisse pas séduire. Apeuré, il se détourne. Écœuré, il rejette. Un absolu le protège de l'opprobre, il en est fier, il y tient. Mais en même temps, quand même, cet élan, ce spasme, ce saut, est attiré vers un ailleurs aussi tentant que condamné. Inlassablement, comme un boomerang indomptable, un pôle d'appel et de répulsion met celui qui en est habité littéralement hors de lui.<sup>27</sup>

Ainsi, l'abjection se divise en deux étapes : le lecteur est d'abord dégoûté et rejette l'objet décrit car il le voit comme une menace, avant d'être attiré malgré lui. Les deux phases de ce phénomène d'abjection se retrouvent notamment dans *Biathanatos*, où les macabres exemples choisis par Donne révoltent le lecteur, puis finalement le fascinent. Il en est de même pour la satire en général puisque le satiriste dénonce des vices intolérables, immoraux et donc répugnants ; cependant, afin d'y parvenir, il n'a pas d'autre choix que de les exposer et les décrire de façon précise et détaillée. Par conséquent, il s'amuse à provoquer ce double sentiment de répulsion et de fascination

---

25 Grierson, *The Poems of John Donne* (Oxford, 1912).

26 Rawson 2.

27 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur* (Paris : Éditions du Seuil, 1980).

chez le lecteur.

Par ailleurs, l'aspect ludique des textes de John Donne se décline sous une autre forme, celle des relations transtextuelles, qu'il s'agisse d'intertextualité ou d'hypertextualité. Dans son ouvrage *Palimpsestes – La littérature au second degré*, Gérard Genette définit ces différents types de relation<sup>28</sup>. L'intertextualité indique une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes tandis que l'hypertextualité est une relation de dérivation qui implique un rapport d'imitation ou de transformation à partir d'un texte antérieur. Le genre satirique dans l'Angleterre élisabéthaine instaure nécessairement la présence d'un texte antérieur ou hypotexte, par exemple les satires de Juvénal ou d'Horace, et celle d'un hypertexte, c'est-à-dire la satire élisabéthaine, écrite *a posteriori* et qui résulte d'une transformation du texte antérieur. Par conséquent, il s'agit d'un genre imitatif et la relation entre satires romaines et satires élisabéthaines est hypertextuelle : les premières ont engendré les deuxièmes. De surcroît, un texte comme la *Métempsychose* est parfois qualifié de satire parodique. La parodie, toujours selon Genette, est une pratique hypertextuelle qui se situe au croisement du registre ludique et de la transformation, comme l'indique le tableau ci-dessous qui illustre les pratiques hypertextuelles<sup>29</sup> :

REGISTRE	LUDIQUE	SATIRIQUE	SÉRIEUX
MODE DE DÉRIVATION			
Transformation	Parodie	Travestissement	Transposition
Imitation	Pastiche	Charge	Forgerie

28 Gérard Genette, *Palimpsestes : La littérature au second degré* (Paris : Éditions du Seuil, 1982).

29 Il s'agit d'une reprise du « tableau général des pratiques hypertextuelles » de Gérard Genette figurant dans son ouvrage (45).

Le texte qui en résulte exige donc de la part du lecteur une grande capacité d'encodage et s'apparente ainsi à un amusant objet à déchiffrer et à mettre en relation avec le texte antérieur, que le lecteur doit connaître. Ainsi, la *Métempsychose* est un poème qui, sans les lectures extérieures adéquates, échappe quelque peu au lecteur : certains critiques affirment qu'il s'agit d'une parodie d'Ovide, d'autres de Spenser, d'autres encore de Du Bartas<sup>30</sup>. Il est possible de qualifier également *Biathanatos* de parodie de casuistique, comme le fait Neil Rhodes bien qu'il choisisse d'employer le terme de « satire » et non celui de « parodie » : « The mere physical appearance of the book might suggest a satire on casuistry »<sup>31</sup>. Selon lui, l'aspect extérieur du texte suffit à évoquer la présence d'un texte antérieur, que Donne s'attacherait à imiter à des fins parodiques. En outre, Rhodes suggère que *Biathanatos* fait écho aux *Essais* de Montaigne, notamment cette citation : « I have the keys of my prison in mine own hand »<sup>32</sup>, qu'il met en parallèle avec « et que le présent que nature nous ait fait le plus favorable, et qui nous oste tout moyen de nous pleindre de nostre condition, c'est de nous avoir laissé la clef des champs »<sup>33</sup>, passage lui-même inspiré de la Lettre 70 de Sénèque à Lucilius « Du Suicide ». Dans ce cas précis, il ne s'agit pas d'hypertextualité mais plutôt d'une série d'échos intertextuels : le texte de John Donne n'est pas dérivé de Montaigne, ni ce dernier de Sénèque, mais Donne et Montaigne font coexister et résonner un autre texte au sein du leur<sup>34</sup>. Ainsi, le lecteur se trouve face à un entrelacement de références à d'autres textes qu'il se doit de démêler ; inviter le lecteur à ce jeu intellectuel importe bien plus que de chercher à le convaincre du bien-fondé du suicide, ce qui n'est qu'une convention littéraire parmi d'autres. Un autre texte apporte un éclairage intéressant sur les relations textuelles et le ludisme de l'écriture de Donne : il s'agit de la satire « Upon Mr Thomas Coryat's Crudities » qui, comme l'indique d'emblée son titre, est directement liée à un texte antérieur. Néanmoins, il ne s'agit ni d'une parodie ni d'une imitation car la satire apporte un commentaire amusé qui vise à tourner en ridicule le texte initial. La fin du poème

---

30 Le statut de la *Métempsychose* et les différentes visions des critiques sont étudiés plus en détail dans le paragraphe suivant.

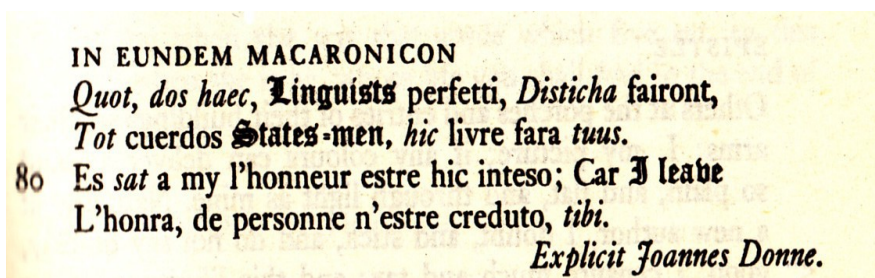
31 Rhodes 10.

32 Donne, *Biathanatos* 61.

33 Michel de Montaigne, *Essais*, (1580-1588) (Paris : Pocket, 1998) livre II chapitre 3.

34 Robert Burton dans son *Anatomy of Melancholy* fait résonner *Ignatius his Conclave* de Donne lorsqu'il nomme l'enfer : « Ignatius' parlour » (« With a Digression of the Air »).

s'apparente à un véritable puzzle visuel et sonore que le lecteur doit essayer de déchiffrer, et qui, cette fois, parodie la langue poétique « macaronique »<sup>35</sup>. Voici le passage tel qu'il apparaît dans l'édition d'A.J. Smith (175) :



IN EUNDEM MACARONICON  
*Quot, dos haec, Linguists perfetti, Disticha fairont,*  
*Tot cuerdos States-men, hic livre fara tuus.*  
80 *Es sat a my l'honneur estre hic inteso; Car I leabe*  
*L'honra, de personne n'estre creduto, tibi.*  
*Explicit Joannes Donne.*

Ainsi, si ces vers relèvent de l'hypertextualité puisqu'ils imitent un genre poétique précis, le poème entier dévoile une stratégie intertextuelle en faisant référence de façon explicite à l'ouvrage de Thomas Coryat, qui est peu à peu réduit à son aspect le plus matériel et physique : ses feuilles de papier sont louées pour leur capacité à envelopper des médicaments, à protéger contre le mousquet ou à fabriquer d'autres livres : « Some shall wrap pills, and save a friend's life so, / Some shall stop muskets, and so kill a foe », vers 61-62 ; « Some leaves may paste strings there in other books », vers 67. Robert Burton fait preuve de la même verve satirique lorsqu'il évoque les écrivains qui s'inspirent de leurs prédécesseurs :

They pilfer out of old writers to stuff up their new comments, scrape Ennius dung-hills, and out of Democritus' pit, as I have done. By which means it comes to pass, "that not only libraries and shops are full of our putid papers, but every close-stool and jakes, *Scribunt carmina quæ legunt cacantes* [they write poems which are read while shitting]; they serve to put under pies, to lap spice in, and keep roast-meat from burning.<sup>36</sup>

Tout comme John Donne, Robert Burton réduit ici une certaine littérature à un simple objet fonctionnel qu'il vaut mieux employer à toute autre chose plutôt que de la lire. Au-delà du propos satirique sur la vacuité et l'inutilité du contenu du texte initial, l'intertextualité même du poème devient triviale et matière à jouer et plaisanter.

---

35 Voir la définition p.70.

36 Burton 37.

Cette intertextualité est mentionnée par John Donne dans l'épître en prose de la *Métempsychose* : tout en rejetant l'influence de textes antérieurs, le poète reconnaît qu'elle existe. Il affirme d'abord : « Now when I begin this book, I have no purpose to come into any man's debt », avant d'ajouter quelques lignes plus loin : « if I do borrow any thing of antiquity, [...] you shall still find me to acknowledge it. »<sup>37</sup> Ainsi, s'il refuse devoir quoi que ce soit à quiconque, il reconnaît ses emprunts à la littérature antique. Les relations transtextuelles sont donc à la fois repoussées et mises en avant dès l'entrée dans le poème. Les textes qui ont influencé Donne au moment de l'écriture du poème sont variés et les critiques divergent sur le statut à donner à la *Métempsychose* : est-ce une satire, une parodie, une épopée ? Janel Mueller estime que le texte n'est pas une satire, mais une épopée :

One place to start is the hardy assumption that Donne was writing satire in the *Metempsychosis*. [...] The epic conventions are there: formal announcement of subject, invocation of Destiny, catalogs and similes, diction, and stanza form. [...] The *Metempsychosis* confronts the scholar and critic with a number of distinctive characteristics : a rapid and continuous narrative sequence, a commitment to myth, the dominant themes of change and gradation into evil rather than achieved and assailable vice, a strong narrative presence which is subject to wide variations of tone and mood, and a full-blown epic framework.<sup>38</sup>

Elle poursuit ensuite en comparant le poème aux *Métamorphoses* d'Ovide et à *The Faerie Queen* d'Edmund Spenser afin d'appuyer la théorie selon laquelle le texte n'est pas une satire mais un « mock epic », une parodie d'épopée. George Williamson, quant à lui, tient l'hybridité du texte pour acquise en le qualifiant de « satire épique » (« epic satire »)<sup>39</sup>. S'il y a un autre texte à rapprocher de la *Métempsychose* selon lui, il s'agit de *Paradise Lost* de John Milton bien que ce long poème épique n'ait été publié qu'en 1667, bien après la mort de John Donne. S'il n'a pu influencer directement ce dernier, Williamson trouve éclairante la comparaison entre les deux textes, qui lui permet de justifier le statut hybride de la *Métempsychose* : « Where Milton's *Paradise Lost* tells how sin brought death into the world, Donne's *Progresse of the Soule* gives satirical

37 Donne, éd. A. J. Smith 176.

38 Mueller 113.

39 George Williamson, « Donne's Satirical Progresse of the Soul », *ELH* 36-1 (1969) : 250-264.

form to the same theme, also leading from Paradise to Calvary, but obliquely ridiculing his own time. »<sup>40</sup> Un dernier texte est souvent cité en référence au poème de Donne : *La Sepmaine* de Guillaume du Bartas, long poème publié en France en 1578 et qui narre la création du monde<sup>41</sup>. Dans son article « Donne and du Bartas : the Progresse of the Soule as Parody », Susan Snyder décrit l'immense succès de ce poème à l'époque et explique que la *Métempsychose* ne peut en être qu'une parodie, et que tout lecteur contemporain décelait nécessairement la trace de ce texte dans celui de John Donne, sorte de pendant amoral et hérétique à celui de du Bartas, au contraire très pieux. Elle conclut sa démonstration par ces mots :

If I am right about the relation of the *Progresse of the Soule* to the *Sepmaines*, most critics have been taking the poem too seriously. [...] Not that the *Progresse* is parody and nothing else: the ideas Donne played with to poke holes in Du Bartas' ponderous orthodoxy were doubtless interesting to him in themselves. Many he developed later in other contexts and moods. But we miss an important dimension of the poem if we fail to see in it a clever, "advanced" young man having fun at the expense of the literary and religious Establishment.<sup>42</sup>

Les notions de jeu et d'amusement réapparaissent donc au moment d'analyser les rapports que les poèmes de Donne entretiennent avec d'autres textes. Or, ce ludisme ne réside pas uniquement dans l'entrelacement d'échos et d'influences avec d'autres écrits, mais aussi dans le maniement et l'emploi de la langue poétique.

---

40 Williamson 251.

41 Guillaume du Bartas, *La Sepmaine ou création du monde*, (Paris : Michel Gadouilleau et Jean Febvrier, 1578).

42 Susan Snyder, « Donne and du Bartas : the Progresse of the Soule as Parody », *Studies in Philology* 70-4 (1973) : 407.

### a) 3. Détournement de la langue et manipulation

John Donne s'amuse à manier les calembours, comme dans l'épigramme « A Lame Beggar » : « I am unable, yonder beggar cries, / To stand, or move ; if he say true, he lies. » L'homophonie des deux verbes signifiant « être allongé » et « mentir » permet au poète de faire un trait d'esprit. Néanmoins, ce jeu qui brouille les pistes du signifiant et du signifié ne se cantonne pas uniquement aux épigrammes ou aux textes satiriques. Le poème religieux « Hymn to God the Father » est une réflexion sur le salut de l'âme et fut mis en musique du vivant de John Donne. La très belle dernière strophe met en lumière ce jeu d'homophonie :

I have a sin of fear, that when I have spun  
My last thread, I shall perish on the shore;  
But swear by thyself, that at my death thy Son  
Shall shine as he shines now, and heretofore;  
And, having done that, thou hast done;  
I fear no more.<sup>43</sup>

En s'adressant directement à Dieu, le poète exprime son désarroi face à la mort ; le « Fils » de Dieu devient un astre scintillant, par l'homophonie des mots « Son » et « sun ». Le calembour ne se contente pas ici d'être une simple saillie amusante mais permet l'expression d'un propos bien plus profond. Par ailleurs, la répétition du mot « done » dans l'avant-dernier vers met évidemment en parallèle « done » et le nom du poète « Donne », si bien que la fin du vers signifie « You have Donne ». Le poète, par ce calembour, se met en scène lui-même dans une sorte de poème élégiaque sur sa propre fin. Dans son ouvrage *The Ludic Self*, Anna K. Nardo se livre à une analyse de ce poème, qui selon elle illustre de façon frappante la *persona* ludique adoptée par Donne au sein de ses textes :

Behind the penitent dances the irrepressible, slippery sinner, who seems almost gleeful at dredging up sin after sin to exhaust even God's patience. The refrain sounds like the boast of a playful child running from his father, playing catch-me-if-you-can or hide-and-seek with the reader. [...] Donne

---

43 Donne, éd. A.J. Smith 349.



is testing the reader's ability to get the joke : is he a tease whose insatiable needs demand repeated assurances of love, and who, while pleading to God for these assurances, always has an eye on the reader, whom he also wants to impress with his flashy wit ?<sup>44</sup>

Le ton solennel et implorant du poème n'est ainsi pas exempt d'ambiguïté et de malice de la part de John Donne, dont les poèmes sont donc marqués par le jeu.

Par ailleurs, le décalage entre signifiant et signifié ne concerne pas uniquement le simple calembour : l'éloge paradoxal consiste bel à bien à louer de façon ironique un objet méprisable en le couvrant d'éloges, en vantant sa beauté ou sa pureté. La langue, peu fiable, trompeuse et déviante, est donc l'instrument grâce auquel le poète va s'amuser à manipuler le lecteur. C'est en détournant son usage et sa signification qu'il cherche à convaincre le lecteur du bien-fondé du suicide dans *Biathanatos*. Dans la section « Of the Law of God », il reprend un argument des casuistes :

The Casuists say, That in extreame necessitie, I sinne not if I induce a man to lend me money upon usury ; And the reason is, because I incline him to a lesse sinne, which is usury, when else he should be a homicide, by not relieving me. And in this fashion God him selfe is said to work evill in us, because when our heart is full of evill purposes, he governs and disposes us rather to this than to that evill, wherein though all the vitiousness be ours, and evill, yet the order is from God, and good.<sup>45</sup>

Après avoir démontré que l'usure est un moindre péché que l'homicide, et qu'ainsi un homme coupable de ce péché l'est moins que s'il s'y était refusé car cela aurait entraîné la mort d'un autre homme, le poète parvient progressivement à la conclusion suivante : le péché est vertu. L'argumentaire déviant est constitué de connecteurs qui font s'enchaîner des arguments avec une logique qui échappe quelque peu au lecteur (« And the reason is », « And in this fashion », « because », « though », « yet ») mais lui donne une impression d'ordre et de cohérence. Finalement, le mal et le bien sont entremêlés, les mots sont vidés de leur substance et les deux contraires – vice et vertu – deviennent synonymes. Patrick Dandrey, au début de son étude sur l'éloge paradoxal, confirme cet

---

44 Nardo 12-13.

45 Donne, éd. N. Rhodes 78.



**Brutus**

Sir, I hope

My words disbenched you not ?

**Coriolanus**

No, sir, yet oft

When blows have made me stay I fled from words.

You soothed not, therefore hurt not ; but your people,

I love them as they weigh –

**Menenius**

Pray now, sit down.

**Coriolanus**

I had rather have one scratch my head i'th'sun

When the alarum were struck than idly sit

To hear my nothings monstered. *Exit* (II. 2. 65-75)

Le langage et son pouvoir de persuasion, bien que destinés à chanter ses louanges, font souffrir Coriolan, qui préfère se retirer de la scène plutôt que d'entendre cette langue à l'œuvre. Les textes de John Donne sont eux aussi traversés par cette crise du langage : au sujet d'*Ignatius his Conclave*, Jean-Louis Bourget explique que la langue d'Ignace n'est que logorrhée, « une langue dont le prestige et le pouvoir se fondent sur le non-sens, l'inefficacité et les absences. ». En somme, le texte met en lumière le « hiatus entre la forme et le fond »<sup>48</sup>. Par ailleurs, le texte n'échappe pas à l'hybridité générique qui parcourt l'œuvre de Donne dans la mesure où Patrick Dandrey estime qu'il s'inscrit dans la tradition de l'éloge paradoxal et ne mentionne aucunement la satire<sup>49</sup>. Ignace y fait constamment l'éloge des nombreux crimes perpétrés par les jésuites tant et si bien que le texte entier s'apparente à une antiphrase longue de deux cent vingt pages, puisque l'objectif du texte consiste à exposer et dénoncer ces crimes. La langue du texte doit sans cesse être « retournée » et prise à rebours afin d'en saisir le propos. *Ignatius* s'achève par une « Apologie pour les jésuites » qui vient conclure et, par son titre même, résumer l'ironie du texte : « But if any man think this Apologie too short, he may think the whole book an Apologie, by this rule of their own, That is their greatest argument of innocency to be accused by us »<sup>50</sup>. Ainsi cette conclusion vient résumer la stratégie du texte entier,

---

48 J-L Bourget. « John Donne : his Conclave », *John Donne* (Paris : L'Âge d'Homme, 1983) 125.

49 « La polémique sur le serment de fidélité (*Oath of allegiance*) qui fit rage autour de 1606-1607 lui avait fourni l'occasion d'exercer plus sérieusement son talent de pseudo-encomiaste aux dépens du fondateur de la Compagnie de Jésus. », Dandrey 85.

50 Donne, *Ignatius* 218.

qui doit être lu et interprété « à l'envers ». Selon Donne, il constitue pour lui une apologie au même titre que, pour les jésuites, les accusations portées à leur encontre constituent des preuves de leur innocence ; il prétend user de la même arme rhétorique – et malhonnête – que ses adversaires en détournant la langue et en manipulant son auditoire. L'apologie est en réalité une attaque féroce et, par conséquent, l'ouvrage est une accusation à charge contre les jésuites, bien entendu coupables. Le poète expose l'usage et les détournements subis par la langue en utilisant la même technique que ceux qu'il dénonce.

En outre, certains textes mettent en scène de façon explicite la langue poétique à l'œuvre. Le poème « *An Elegy upon the Death of Mistress Boulstred* » fait partie des *Epicedes and Obsequies* de l'édition d'A.J.Smith, textes de commande rédigés à la mémoire de figures importantes disparues et que Donne ne connaissait certainement pas. Le poème s'ouvre sur un constat accablant : non seulement le langage est impuissant à retranscrire fidèlement les émotions, mais il tend également, par sa présence même, à en atténuer la portée.

Language, thou art too narrow, and too weak  
To ease us now ; great sorrow cannot speak ;  
If we could sigh out accents, and weep words,  
Grief wears, and lessens, that tears breath affords.  
Sad hearts, the less they seem, the more they are,  
(So guiltiest men stand mutest at the bar) (1-6)<sup>51</sup>

Les premiers vers du poème clament leur impuissance : ils disent qu'ils sont imparfaits (« too narrow and too weak ») et disent même qu'elles ne peuvent rien dire (« great sorrow cannot speak »). Ainsi, le poète débute en affichant l'inefficacité et la futilité de son outil, la langue, puisque c'est le silence qui semble le plus éloquent (« guiltiest men stand mutest at the bar »)<sup>52</sup>. De surcroît, le texte met en avant son artificialité et, une fois encore, la rhétorique trompeuse dont il fait usage : c'est en s'exprimant le plus que l'on

---

51 Donne, éd. A.J. Smith 251.

52 Le parallèle avec *Coriolanus* peut être poursuivi davantage : ce sont les personnages silencieux qui sont les plus sincères (Coriolan et son épouse Virgilia). De plus, Cominius débute son éloge de Coriolan de la même façon que Donne dans son poème : « I shall lack voice ; the deeds of Coriolanus / Should not be uttered feebly » (II. 2. 80-81).

ressent le moins, le langage ne sert donc qu'à masquer la vérité et manipuler un auditoire (« Sad hearts, the less they seem, the more they are »). Par conséquent, la suite du poème ne sera qu'un défilé de paroles et d'effets qui ne pourront qu'échouer à retranscrire le chagrin provoqué par la mort de Miss Boulstred. L'expression « great sorrow cannot speak », placée au tout début du texte, en annule d'emblée l'efficacité et donne l'impression que le poète, conscient des limites de son entreprise, s'amuse à montrer sa virtuosité dans un texte certes plaisant mais forcément stérile. La distance et le rejet de la langue poétique sont encore plus nets dans le poème « To Mr B.B. », dans lequel Donne dénigre son œuvre en l'accusant d'être vaine et indigne d'être qualifiée de poétique :

Hence comes it, that these rhymes which never had  
 Mother, want matter, and they only have  
 A little form, the which their father gave ;  
 They are profane, imperfect, oh, too bad  
 To be counted children of poetry  
 Except confirmed and bishoped by thee. (23-28)<sup>53</sup>

Ainsi, sa poésie manque de substance (« want matter »), tel un petit écrin qui ne renferme rien (« a little form »), imparfaite et finalement médiocre : l'exclamation « oh too bad / To be counted children of poetry » traduit non seulement le désespoir apparent du poète mais également le fait que son seul salut réside dans l'approbation du lecteur, qui doit finalement décider de la valeur de ces vers (« confirmed and bishoped by thee »). La langue ne sert donc que l'artifice et ne renferme rien de tangible, ce qui confère au poète un rôle d'aimable imposteur, de virtuose dont l'impact des paroles est immanquablement limité. John Donne paraît conscient de cet état de fait, et sa Satire 2 qui vise les mauvais poètes en est la preuve. Avant de s'attaquer à sa cible précise, à savoir les poètes qui se convertissent en hommes de loi, Donne le satiriste énonce des généralités sur les poètes : ces derniers inspirent la haine davantage encore que la pitié : « Yet there's one state / In all things so excellently best, / That hate, towards them, breeds pity towards the rest (2-4)<sup>54</sup>. Leur poésie est comparée à un fléau ou à une maladie

---

53 Donne, éd. A.J. Smith 201.

54 Donne, éd. A.J. Smith 158.

contagieuse :

Though poetry indeed be such a sin  
As I think that brings dearths, and Spaniards in,  
Though like the pestilence and old fashioned love,  
Riddlingly it catch men. (5-8)

Cette maladie s'empare des hommes tandis que leurs auteurs se comportent en mendiants qui quémandent auprès d'hommes plus riches : « And they who write to lords, rewards to get / Are they not like singers at doors for meat ? » (vers 21-22). Il est aisé de voir que le satiriste est bien conscient que son arme peut parfaitement se retourner contre lui-même : la carrière de John Donne ne se résume-t-elle pas à une série de faveurs accordées suite à ses demandes parfois pressantes et répétées ? Par ailleurs, l'attaque ne vise pas uniquement le poète mais, une fois encore, la langue poétique dont il fait usage :

But he is worst, who (beggarly) doth chaw  
Others' wits' fruits, and in his ravenous maw  
Rankly digested, doth those things out spew,  
As his own things ; and they are his own, 'tis true,  
For if one eat my meat, though it be known  
The meat was mine, th'excrement is his own.  
But these do me no harm, nor they which use  
To outdo dildoes, and out-usure Jews ;  
To out-drink the sea, to outswear the Litany. (27-33)

Emprunter à un texte antérieur afin d'écrire un poème équivaut ainsi à déféquer après avoir mangé un plat, à recracher un aliment que l'on aurait longtemps mâché en le faisant passer pour sa propre création. Même si la viande consommée n'appartient pas au mauvais poète, il pourra tout de même revendiquer la paternité des matières fécales qu'il produit. Ainsi, la relation d'hypertextualité théorisée par Genette est ici comparée de façon triviale à la digestion, puis l'expulsion, de nourriture . De plus, ces vers doivent être mis en parallèle avec un passage de la Satire 4, dans laquelle le satiriste exprime son effroi face à la langue dont use un courtisan :

In his tongue, called compliment :  
In which he can win widows, and pay scores,  
Make men speak treason, cozen subltest whores,  
Out-flatter favourites, or out-lie either  
Jovius, or Surlius, or both together. (44-48)

Dans les deux satires, le pouvoir néfaste et malsain de la langue est mis en exergue. Cette langue est suffisamment puissante pour accomplir des exploits discutables : grâce aux verbes affublés du préfixe *out-*, elle parvient à surpasser godemichés, Juifs, favoris de la cour, menteurs et hagiographes de la Contre-Réforme (Jovius et Surlius). Elle égale et dépasse leur perversité et leurs péchés. Elle dupe les plus subtiles des prostituées et force les traîtres à dévoiler leurs intentions. Elle franchit à chaque fois une limite (balisée par *out-*) et signale un trop-plein aberrant, comme dans « out-drink the sea », à la fois grotesque et quasi-blasphématoire puisque nul homme ne peut prétendre à une telle action. Par conséquent, la virtuosité du poète ne sert pas ici la beauté mais le vice et la laideur, et Donne en est le complice.

En somme, le ludisme des textes de John Donne met au jour un phénomène de distanciation vis-à-vis de ses écrits et de l'acte d'écriture. Le lecteur a parfois la sensation de voir le poète sourire ou de l'entendre rire en se moquant de lui-même ou en se jouant des conventions et des normes littéraires. Dans son ouvrage sur la *Poétique shakespearienne de l'Abondance*, Laetitia Coussement-Boillot souligne la « célébration de la rhétorique comme art de la vraisemblance et non du vrai » au sujet du monologue de Richard de Gloucester dans la troisième partie d'*Henry VI*<sup>55</sup> :

Why, I can smile, and murder whiles I smile,  
And cry 'Content' to that which grieves my heart,  
And wet my cheeks with artificial tears,  
And frame my face to all occasions.  
I'll drown more sailors than the mermaid shall;  
I'll slay more gazers than the basilisk;  
I'll play the orator as well as Nestor,  
Deceive more slyly than Ulysses could,  
And, like a Sinon, take another Troy.  
I can add colours to the chameleon,

---

55 William Shakespeare, *King Henry VI, Part III* (1595) (Oxford : Clarendon Press, 2001).

Change shapes with Proteus for advantages,  
And set the murderous Machiavel to school. (III. 2. 1671- 1682)

Selon elle, cet exemple illustre la « mise en cause du langage, qui constitue un point d'inflexion esthétique » caractéristique de la poésie élisabéthaine<sup>56</sup>. Richard, tel un poète, un acteur ou un même un peintre, se vante de pouvoir feindre une émotion, duper son auditoire par son éloquence et se parer de formes diverses. Ce passage marque en effet la victoire de la vraisemblance sur le vrai, le triomphe de l'artifice (« Wet my cheeks with artificial tears »). Cette posture esthétique est à rapprocher d'un mouvement pictural de l'époque qui apporte un éclairage supplémentaire sur les textes de John Donne: le maniérisme.

---

56 Coussement-Boillot 12.





## b) le maniérisme chez John Donne

C'est le terme italien de *maniera* qui donne son origine à l'appellation « maniérisme ». Au XVI<sup>e</sup> siècle à Rome et à Florence, la *maniera* indique le style personnel où se reconnaît la main du peintre. Ce mouvement pictural fait son apparition après la Renaissance et précède le baroque, même si Daniel Arasse estime que placer le mouvement dans ce cadre chronologique pose problème<sup>57</sup>. Élaborée par Vasari au XVI<sup>e</sup> siècle, la *maniera* implique un anti-classicisme, délibérément opposé aux harmonies de la Renaissance classique. Daniel Arasse retrace ainsi l'histoire de la *maniera* et de l'apparition du terme « maniérisme » :

Le mot même de maniérisme ne voit en effet le jour qu'en 1792. Dans sa *Storia pittorica della Italia*, Luigi Lanzi fait alors du *manierismo* un phénomène historique propre à la 'troisième époque' des écoles de Florence et de Rome : c'est un *lavoro di pratica*, « comme un mécanisme, imitation non de la nature (que l'on ne regardait pas) mais des idées capricieuses qui naissaient dans la tête des artistes. » Lanzi l'indique lui-même : il s'inspire directement de Giovanni Pietro Bellori qui avait déjà condamné, dans ses *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni* publiées à Rome en 1672, les artistes qui, « abandonnant l'étude de la nature, ont vicié l'art par la manière (*maniera*), c'est-à-dire une idée fantastique, appuyée sur le métier (*pratica*) et non sur l'imitation. »<sup>58</sup>

Didier Souiller, dans son article « Le maniérisme en question »<sup>59</sup>, tente de définir cette « manière » : art destiné à des élites, hermétisme, érudition, clin d'œil sont autant de traits censés caractériser le maniérisme. Robert Ellrodt, quant à lui, résume la « manière » de l'artiste en ces termes : une attention prédominante, sinon exclusive, accordée à la forme, une recherche de la virtuosité poussée jusqu'à l'extravagance, le « style pour le style »<sup>60</sup>.

57 « Il n'est pas davantage possible de concevoir le maniérisme comme une transition, en quelque sorte nécessaire dans la dialectique à long terme d'une histoire linéaire de l'art, entre l'idéal classique (de Raphaël par exemple) et le XVII<sup>e</sup> siècle (classique ou baroque) », Daniel Arasse, *La Renaissance maniériste* (Paris : Gallimard, 1997) 8.

58 Arasse 9-10.

59 Didier Souiller (éd.), *Maniérisme et littérature* (Paris : Éditions L'Harmattan, 2013) 12.

60 Robert Ellrodt, « L'Esthétique de John Donne », *Le continent européen et le monde anglo-américain aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Actes du Colloque - Société d'études anglo-américaines des 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles (1986) : 50-61.

Néanmoins, ce mouvement s'applique en tout premier lieu à la peinture et non à la littérature. Comme le rappelle Didier Souiller, ce sont les beaux-arts qui arrivent en premier et employer la périphrase « littérature maniériste » revient à « affirmer *a priori* ce que l'on veut démontrer »<sup>61</sup>. Le maniérisme utilisé à des fins d'analyse et de critique littéraire est assez récent et cette transposition peut poser problème. Robert Ellrodt le reconnaît dans son étude majeure de la poésie de John Donne :

Maniérisme, baroque, ces concepts sont redoutables et je les ai longtemps écartés de ma définition de la poésie métaphysique. Mais la recherche d'analogie entre les arts est séduisante et j'incline aujourd'hui à considérer la poésie de Donne comme maniériste alors que les sermons seraient plutôt baroques.<sup>62</sup>

Néanmoins, dans son introduction à l'anthologie bilingue des poèmes de Donne publiée en 1993, il incite de nouveau à la prudence lorsqu'il s'agit de rapprocher beaux-arts et littérature :

Cela dit, une influence directe des arts plastiques est peu probable malgré l'intérêt pour la peinture dont témoignent les allusions du poète à Dürer et à Hilliard. Son testament fait mention de tableaux et son goût prononcé pour les jeux d'ombre et de lumières dans les portraits « taken in shadows » suggère une attention particulière à la *maniera*. Mais les analogies entre l'art maniériste et la poésie de Donne procèdent sans doute des affinités inconscientes qui unissent certains artistes à un moment particulier de l'histoire.<sup>63</sup>

Dans son article « De quelques réticences à l'égard des catégories »<sup>64</sup>, François Lecercle expose le problème en expliquant que les enjeux du maniérisme diffèrent entre peinture et littérature : la « manière » du peintre est intrinsèquement conflictuelle car elle rejette les canons esthétiques et ainsi l'autorité de l'Église, tandis que, chez le poète, ce n'est pas tant la forme qui est hérétique même si elle est novatrice, mais l'énoncé lui-même. Line Cottegnies raconte qu'elle s'est heurtée à l'hostilité de confrères lorsqu'elle a

---

61 Souiller 11.

62 Ellrodt 59.

63 Ellrodt, *John Donne : Poésie* (Paris : Imprimerie Nationale, 1993) 28.

64 Souiller (éd) 35.

soulevé la question en Angleterre<sup>65</sup>. Par ailleurs, si la notion de *maniera* fut élaborée par Vasari au XVI<sup>e</sup> siècle, les styles esthétiques dits « maniériste » et « baroque » ont été élaborés après-coup ; de plus, François Lecerle souligne que ce n'est qu'au XX<sup>e</sup> siècle que le maniérisme a connu une certaine fortune critique suite au succès prodigieux du baroque, qui l'avait vidé de sa substance<sup>66</sup>. Selon Didier Souiller et Line Cottagnies, historiens de l'art et critiques anglais ne considèrent pas la notion de maniérisme comme pertinente dans un contexte anglophone et souhaitent surtout marquer la spécificité de l'île par rapport aux influences continentales, allant même jusqu'à « exagérer l'isolement artistique de l'Angleterre et nier son européanité »<sup>67</sup>. Toujours selon Line Cottagnies, les « frémissements » qui s'attachent à se pencher davantage sur le texte que sur ses conditions de production dans les études de l'Angleterre des XVI<sup>ème</sup> et XVII<sup>ème</sup> siècles sont « teintés de méfiance à l'égard des catégorisations issues d'une histoire de l'art que domine une Europe continentale durablement marquée par l'ombre de l'Italie papiste »<sup>68</sup>. Si pour elle, l'existence d'un maniérisme littéraire en Angleterre – et son ancrage dans un grand Texte européen humaniste – ne font pas de doute, il serait peut-être sage de ne pas comparer trop hâtivement des œuvres picturales précises à des textes littéraires anglais :

L'analyse sortirait peut-être confortée, dès lors, en omettant, pour le cas anglais, la référence aux arts visuels, qui trouble les repères plutôt qu'elle n'aide à la compréhension. En effet, on prête particulièrement le flanc à la critique, me semble-t-il, en utilisant comme fondement de la réflexion l'analogie avec des œuvres d'art dont on ne sait pas si elles étaient connues en Angleterre.<sup>69</sup>

Le maniérisme littéraire chez John Donne fait néanmoins consensus parmi les critiques européens. Après avoir expliqué la raison pour laquelle l'*Eupheus* de John

---

65 « Je me souviens des réactions outrées rencontrées à la fin des années 1980 lorsque j'essayais de décrire mon projet de maîtrise sur les sonnets maniéristes de Shakespeare à des doctes Fellows d'un Collège d'Oxford : 'Baroque and Mannerism are no literary categories !', s'offusquait-on. », Cottagnies, « L'impossible maniérisme anglais ou L'Angleterre est-elle soluble dans l'Europe ? », Souiller (éd) 311.

66 Lecerle dans Souiller 34.

67 Cottagnies dans Souiller 315.

68 Cottagnies 325.

69 Cottagnies 324.

Lily<sup>70</sup> est considéré comme maniériste, elle étend ce raisonnement à Donne :

Ils sont nombreux à faire du Lily de l'*Eupheus* l'auteur maniériste anglais par excellence, dont le nom même en est venu à désigner une forme de maniérisme stylistique, l'« eupheisme ». On égrène alors les caractéristiques de son *style* : la *copia*, l'artificialité, la sinuosité, les jeux sonores, bref une *maniera* anti-classique. [...] De même un consensus semble également se dégager pour décrire John Donne comme maniériste. Les perspectives dépravées de son traitement du pétrarquisme et la sinuosité de sa syntaxe et de sa logique semblent éminemment caractéristiques de ce style au plus grand nombre des tenants de ce type d'approches.<sup>71</sup>

Ce concept esthétique se caractérise en effet par un phénomène de sinuosité et de distorsion et de déformation, ainsi que par un goût pour les références et les citations et une distanciation de l'artiste vis-à-vis de sa production. Après avoir examiné l'origine du maniérisme et en avoir dressé un bilan théorique précis, il conviendra d'observer les caractéristiques du maniérisme et ses manifestations chez John Donne ; ainsi, il sera possible de voir dans quelle mesure ce mouvement esthétique éclaire la dimension ludique des textes de Donne.

---

70 John Lily, *Euphues. The anatomy of vvrit* (Londres, 1597).

71 Cottagnies 320-321.

## b) 1. L'esthétique maniériste

Le siècle du maniérisme et du baroque est marqué par plusieurs événements historiques qui laissent une empreinte forte et durable. Le sac de Rome a lieu en 1527. L'atmosphère en Europe occidentale est celle de l'inquiétude qui suit la fin d'une unité chrétienne après la révolution luthérienne. Le contexte de Contre-Réforme qui vise à lutter contre ce mouvement voit s'organiser le Concile de Trente (1545-1563), qui dicte de nouvelles règles et, selon nombre d'historiens, marque la rupture entre l'Église catholique du Moyen Âge et celle des temps classiques. Murray Roston, dans le chapitre « Mannerist Perspective » de son ouvrage *The Soul of Wit*, distingue maniérisme et baroque en admettant d'abord que tous deux s'inscrivent dans ce même contexte. Mais il affirme ensuite que le baroque ré-affirme l'autorité de Rome en faisant étalage d'une splendeur et d'une richesse stylistique tandis que le maniérisme exprime une auto-critique et une spiritualité raffinée et sensible. Il prend l'exemple des cathédrales baroques où prédominent un goût pour le tactile, le monumental et le solide quand le maniérisme, lui, donne à voir l'abstrait et le manque de substance<sup>72</sup>. L'approche de Gisèle Mathieu-Castellani dans son article « Vision baroque, vision maniériste » est similaire : en établissant une rigoureuse comparaison entre les deux mouvements esthétiques, elle aboutit à la même conclusion. La parole du baroque est forte et assurée tandis que la parole maniériste s'avère incertaine et sceptique. Le discours baroque est « celui de quelqu'un qui croit et veut faire croire » et dont le locuteur adopte une « posture didactique » ; le maniériste « manque de conviction » et « doute de posséder la Vérité ». Le baroque expose une vision globale de l'univers et ses objets « au sein d'un espace qui ignore les limites et gomme les contours » ; le regard du maniériste est « myope » et « grossit démesurément le trait au détriment de la vision d'ensemble ». En somme, si le baroque cherche à convaincre, son prédécesseur maniériste veut « frapper par son ingéniosité et déconcerter »<sup>73</sup>. La visée du maniérisme serait donc moindre et n'aurait pas la même portée ni la même ambition que son successeur baroque. En effet, Didier Souiller affirme :

---

<sup>72</sup> Roston 27-36.

<sup>73</sup> Gisèle Mathieu-Castellani, « Vision baroque, vision maniériste », *Études Epistémè* 9 (2006), *Baroque/s et maniérisme/s littéraires*, Actes du Colloque 39-58.

Avec le Baroque, l'aspect ludique du maniérisme est dépassé ; le vertige n'est plus cultivé pour lui-même mais éprouvé avec angoisse. Le Baroque et ses trompe-l'œil donnent une solution à l'agitation stérile du maniérisme, qui s'attarde sur l'objet en lui-même, sans l'inclure dans ce grand mouvement de célébration et de gloire.<sup>74</sup>

Il est significatif que Didier Souiller emploie « lui-même » à deux reprises : preuve de la dimension réflexive du maniérisme, mouvement moins soucieux de l'extérieur que de sa propre virtuosité. L'analyse de Patricia Falguières vient confirmer ce point de vue : selon elle, les créateurs de la *maniera* tels Rosso ou Pontormo avait un « sens exacerbé du style et de ses nécessités ». Ils avaient la « conviction que l'idée fait l'art et que l'aptitude à l'invention fait l'artiste »<sup>75</sup>. C'est également la position adoptée par Tony Gheeraert, qui décrit ainsi l'origine du maniérisme artistique :

Son origine réside dans un sentiment d'impuissance face aux chefs-d'œuvre des maîtres, dont les réussites sont trop éclatantes pour être rejetées, et trop admirables pour être égalées. Pris entre la pulsion de répétition et l'exigence d'originalité, la génération des disciples qui succèdent aux maîtres de la grande Renaissance auront à cœur, par tous les moyens, de se singulariser, pour tenter, parfois en vain, de tuer ces pères encombrants. Aussi leur art est-il souvent citationnel : les artistes maniéristes reproduisent afin de subvertir ; ils s'attachent à multiplier les références aux œuvres antérieures, à imiter jusqu'à l'outrance la manière des maîtres, pour mieux exercer à leurs dépens l'art du détournement. À la fois envieux et dépités, admiratifs et jaloux, ressentant avec une inquiétude tourmentée la faiblesse de leur pinceau, de leurs outils ou de leur plume, il ne reste comme ressource, à ces tenants de la « *bella maniera* », qu'à jouer indéfiniment avec ces modèles trop parfaits. Le maniérisme est une esthétique qui n'existe que dans l'écart et la prise de distance par rapport aux modèles, aux traditions, aux réussites d'un art précédemment parvenu à son point de perfection. C'est, envisagé dans cette perspective, un anticlassicisme ou du moins un contrepoint au classicisme<sup>76</sup>.

Le maniérisme peut donc être résumé en ces termes : jeu, prise de distance, doute et artifice. Robert Ellrodt, dans son article sur l'esthétique de John Donne, arrive à la

---

74 Souiller 16.

75 Patricia Falguières, *Le Maniérisme : une Avant-Garde au XVI<sup>e</sup> siècle* (Paris : Gallimard, 2004) 23.

76 Tony Gheeraert, <http://manierisme.univ-rouen.fr/spip/>, 2.1.1. « Mélancolie de la beauté », consulté le 23/12/2016.

conclusion suivante : « Le maniérisme est un style décoratif qui [...] ne comporte aucune recherche d'effets dramatiques ou dynamiques : il anesthésie la passion, stérilise l'émotion [...] c'est un art raffiné, essentiellement mondain. ». Cependant, il s'appuie sur l'ouvrage d'Arnold Hauser pour distinguer deux types de maniérisme :

N'est-ce pas reprendre la distinction proposée par Arnold Hauser entre un maniérisme décoratif, qui apparaît le premier, et un maniérisme spirituel qui conduit au baroque ? A ceci près que l'on peut aussi discerner dans le maniérisme décoratif une évolution de la grâce affectée à une affectation d'étrangeté. Même limité à des aspects formels l'art authentiquement maniériste suscite la perplexité par le jeu des contrastes et des dissonances, par les incertitudes de la composition. C'est en s'intériorisant qu'il deviendra le maniérisme spirituel des artistes qui projettent sur le monde les déformations d'une sensibilité individuelle.<sup>77</sup>

Ainsi, le maniérisme, même s'il affiche ostensiblement son goût du « style pour le style », permettrait aux artistes d'exprimer une vérité personnelle. Cantonner ce mouvement à sa dimension décorative et ludique serait quelque peu réducteur. Afin notamment d'éclaircir ce point, ses caractéristiques formelles doivent maintenant être examinées plus avant.

Tout d'abord, les critiques mentionnés précédemment ont tous fait état d'un manque de « sérieux » du maniérisme si on le compare au baroque. Au lieu d'affirmer des vérités ou de célébrer une gloire divine, l'artiste maniériste s'empare des codes esthétiques qu'il maîtrise à la perfection non pas pour exprimer un propos mais afin d'en explorer les possibilités et de les manipuler, les détourner et faire étalage de son savoir-faire en un geste qui peut paraître vain. D'où le concept de « dédoublement réflexif », employé par Robert Ellrodt et repris par Jean-Pierre Maquerlot dans son ouvrage *Shakespeare and the Mannerist Tradition*<sup>78</sup> sous le terme anglais de *self-consciousness*. Selon Robert Ellrodt, « John Donne est le premier auteur de la Renaissance anglaise dont l'œuvre est profondément marquée par la constance et l'acuité du dédoublement réflexif »<sup>79</sup>. Ce

---

77 Ellrodt 57. Il fait référence à l'ouvrage d'Arnold Hauser *Der Manierismus* (Munich : Beck, 1964).

78 Robert Ellrodt l'emploie, notamment, dans son article « Présence et Permanence de John Donne », *John Donne*, Benoist 17-29. J-P Maquerlot, *Shakespeare and the Mannerist Tradition : a Reading of Five Problem Plays* (Cambridge University Press, 1995) 11.

79 Robert Ellrodt, *Montaigne et Shakespeare : L'émergence de la conscience moderne* (Paris : José



phénomène permet de « détacher l'observateur de lui-même » grâce à « une lucidité aiguë à l'égard de lui-même »<sup>80</sup>. Par conséquent, à l'instar de Montaigne et Shakespeare, John Donne serait conscient de sa propre distance à lui-même, ce qui rendrait possible « la concomitance de l'émotion et de l'ironie, si souvent observée et jugée éminemment moderne »<sup>81</sup>. L'art maniériste laisse en effet transparaître une prise de conscience de l'artiste sur son geste créatif, le vidant quelque peu de sa substance et d'un éventuel message clair et univoque. Ainsi, le maniérisme accorde une place importante à l'ironie et aux « plaisanteries douteuses », comme le souligne Patricia Falguières qui cite en guise d'exemple les jeux d'eau maniéristes du château d'Hellbrunn, où le visiteur est surpris, en s'asseyant, par des jets d'eau surgissant des chaises<sup>82</sup>. Jean-Pierre Maquerlot estime quant à lui que le but principal du maniériste est « de s'amuser avec les effets déconcertants » que son art peut produire<sup>83</sup>. Par ailleurs, le maniérisme exprime nécessairement une incertitude, qu'elle soit religieuse, morale ou philosophique et reflète en cela le sentiment qui prédomine dans l'Europe du XVI<sup>e</sup> siècle, sentiment exprimé dans le *First Anniversary* de Donne, ou *The Anatomy of the World*. Les hommes font face à un monde qui, à cause des découvertes astronomiques et géographiques et du bouleversement religieux, se trouve privé des repères habituels, un monde sans base stable et rassurante : « And new philosophy calls all in doubt », « 'Tis all in pieces, all coherence gone » (*First Anniversary*, vers 205 et 213). Les artistes maniéristes sont souvent décrits comme inspirés par leur angoisse et leur mélancolie ; Tony Gheeraert emploie l'expression « pulsion de mort » au sujet de leur geste créatif, aussi qualifié d'« imitation désespérée et outrée ». Patricia Falguières évoque la « mélancolie inguérissable » des peintres maniéristes italiens provoquée notamment par l'insurpassable exemple de Michel-Ange et illustrée par le journal du peintre

---

Corti, 2011) 92.

80 Ellrodt *John Donne : Poésie* 13-14.

81 Ellrodt 95 : *Montaigne et Shakespeare*. Au sujet de l'influence de Montaigne sur Donne, Robert Ellrodt affirme dans son introduction aux poèmes (1993) que John Donne avait lu les *Essais* avant de se rétracter dans son ouvrage de 2011 : « Si j'ai dès 1960 rapproché Donne de Montaigne à cet égard malgré de profondes différences sous d'autres aspects, ce n'est pas en raison d'une influence. A la différence de Shakespeare, il ne paraît pas s'être intéressé aux *Essais* », 92.

82 Falguières 109.

83 Maquerlot 71 : « try out, half-seriously, half-jokingly, what disconcerting effects may be drawn ».

Pontormo<sup>84</sup>. Cette inquiétude ronge tout autant qu'elle inspire les artistes maniéristes tant et si bien que le mouvement est qualifié de « malade » ou d' « hystérique » par ses détracteurs<sup>85</sup>. Une dernière caractéristique du maniérisme est son éloignement par rapport au réel : les figures sont tordues, les proportions corrompues, les couleurs acides. L'artiste ne cherche pas à reproduire fidèlement la réalité ; c'est au contraire la subjectivité qui l'intéresse. Il s'attarde sur des détails et rejette la globalité d'une scène ou d'un paysage. Les poèmes font la part belle aux citations et digressions au détriment du propos général du texte. Le maniérisme se caractérise par la fragmentation : le monde est en ruines, et ce sont ces ruines que le maniériste s'attache à représenter plutôt que le monde lui-même, qui a perdu tout ordonnancement et qu'il est vain de célébrer. Ainsi, Robert Ellrodt compare la poésie de John Donne à des tableaux maniéristes car le poète nous fait vivre des instants aux moyens de « gros plans », comme les tableaux où « les personnages sont projetés vers nous », ce qui illustre « l'irruption de l'art dans la subjectivité ». La poésie de Donne, tout comme une image maniériste, fait brusquement surgir un élément du néant puis le fait repartir. Il conclut avec une expression qui synthétise cet élan maniériste : la « vigueur hallucinée »<sup>86</sup>. Robert Ellrodt s'emploie à comparer certaines stratégies esthétiques de Donne avec les tableaux maniéristes du Rosso ou du Tintoret :

Ainsi se crée un sentiment d'attente, comme en cette acrobatique *Déposition de la Croix*, du Rosso. De même, l'imagination de Donne épouse l'instant, comme en ses célèbres ouvertures. Elle s'attache au surgissement, à la direction ou à la trajectoire du mouvement, comme en la projection de l'âme à travers les sphères dans le *Second Anniversaire*.

Pour illustrer l'invasion de l'espace clos par le surnaturel, je renvoie à une comparaison entre la Cène de Léonard de Vinci et une Cène du Tintoret : on y retrouve, par ailleurs, tous les traits qui opposent l'art classique et l'art maniériste. Donne de même enferme l'infini dans une chambre, incarne le spirituel dans le sensible, l'éternel dans l'instant. Et ce surnaturalisme se caractérise, comme en la toile du Tintoret, par une attention extrême aux détails naturalistes.<sup>87</sup>

---

84 Falguières 54.

85 Roston 21. Il cite Germain Bazin qui qualifie ainsi le maniérisme : « a sickness of styles ».

86 Ellrodt, « Présence et Permanence de John Donne ».

Les ouvertures des Satires 1, 2 et 4 sont à ce titre emblématiques : les trois textes débutent de façon brusque et projettent la scène vers le lecteur. La Satire 1 débute ainsi : « Away, thou fondling motley humorist » ; la Satire 2 : « Sir ; though ( I thank God for it) I do hate / Perfectly all this town » ; la Satire 4 : « Well ; I may now receive and die. » D'emblée les trois textes font surgir la subjectivité de la scène avec les pronoms « I » et « thou » et donnent directement accès aux pensées et à l'univers du poète. La brusquerie mentionnée par Robert Ellrodt se retrouve dans le rythme des vers, en particulier les premiers des Satires 2 et 4 : « Sir, though (I thank God for it) I do hate » met en scène un satiriste qui semble s'adresser frontalement au lecteur tandis que « Well ; I may now receive and die » donne à voir un poète qui là aussi s'adresse à nous afin de nous livrer ses pensées au beau milieu d'une conversation qui aurait déjà commencé auparavant. Dans les deux cas, les tout premiers mots « Sir » et « Well », monosyllabiques et accentués, marquent l'oralité du poème et son irruption dans la subjectivité de Donne. Cependant, ce positionnement subjectif peut aussi être considéré comme une des caractéristiques du genre satirique, que l'on retrouve chez Horace ou Juvénal et ne doit donc pas son existence au seul maniérisme. La satire d'Horace « Voyage à Brindisi » débute par ces vers : « J'avais troqué Rome et sa grande presse / Pour la modeste auberge d'Arícia », et donne ainsi au lecteur l'impression qu'il écoute un récit de voyage que son interlocuteur ne fait que poursuivre. « Gourmet ? Gourmand ? », quant à elle, s'ouvre sur des propos rapportés directement par Horace et qui renforcent encore davantage l'oralité du texte :

« Vivre de peu, très chers, que c'est beau, que c'est grand ! »  
 Ces propos ne sont miens : c'est ceux d'un paysan,  
 Ofellus, dont l'avis, le bon sens et l'adresse  
 Ont de Minerve acquis ces mots pleins de sagesse.

Ce passage illustre parfaitement la « projection de personnages vers le lecteur » que Robert Ellrodt a décrite au sujet de John Donne ; or, les satires romaines usaient déjà de ce stratagème. Rien d'étonnant néanmoins selon Ellrodt, pour qui imiter les satiristes

---

87 Ellrodt, « L'Esthétique de John Donne » 58.

plutôt que d'autres poètes antiques correspondait à l'état d'esprit de Donne et de ses camarades :

En cette fin de siècle et fin de règne – Elisabeth mourra en 1603 – l'étudiant de Lincoln's Inn est l'un des jeunes hommes, Hall, Marston et bien d'autres, qui ressentent ou feignent la colère pour fustiger la société ou railler les illusions et les thèmes de leurs prédécesseurs : les enchantements romanesques, l'évasion pastorale, l'idéalisation platonique. Pour exprimer leur souci de vérité, leur intérêt pour le réel, le contemporain, l'immédiat, ils choisissent il est vrai, une forme ancienne, la satire romaine, mais délaissent Théocrite ou Virgile, Pétrarque ou l'Arioste, pour imiter Horace, Perse, Juvénal et Martial, c'était innover. Donne fut le premier à cultiver l'aisance horatienne plutôt que la déclamation juvénalienne. Lui seul a retrouvé l'art d'une mise en scène dramatique qui fait vivre les personnages devant nos yeux, comme en témoigne l'ouverture de la Satire 1 et la promenade à travers les rues de Londres.<sup>88</sup>

Ainsi, l'esprit sceptique et lucide du maniérisme vient se marier à celui de la satire romaine chez John Donne. Sa Satire 3, en revanche, se démarque des autres satires car elle ne présente pas de similitude aussi flagrante avec les modèles antiques. Le satiriste n'est confronté à aucun adversaire dont il pourra se moquer ; en lieu et place d'un dialogue et d'une situation censée illustrer un vice de la société élisabéthaine, on a affaire à un texte introspectif dans lequel le poète s'interroge sur la « vraie religion » (« Seek true religion », vers 43). Nulle oralité, nul sarcasme ou épisode cocasse ne viennent troubler ce long questionnement spirituel. Le doute que le texte exprime au moyen de digressions et d'interrogations en fait, selon Murray Roston, un exemple parfait de texte maniériste : « In Tintoretto, in El Greco and, not least, in Donne, there is spiritual agony and self-torture in the struggle to achieve salvation, a struggle demanding troubled introspection and near-despair. »<sup>89</sup> S'il est un texte de Donne où l'influence du maniérisme est manifeste et ne peut faire débat, c'est le *First Anniversary*. Toutes les caractéristiques énoncées précédemment y figurent : la mort d'Elizabeth Drury n'est qu'un prétexte puisque Donne ne chante ses louanges que de façon anecdotique et superficielle. Au lieu de cela, il fait étalage de son brio de poète avec un objectif peu clair : s'agit-il de pleurer la perte d'un monde privé de ses repères ? D'en

---

88 Ellrodt, *John Donne : Poésie* 8.

89 Roston 47.

faire la satire ? D'en dépeindre les aspects les plus terribles ? Le dédoublement réflexif mentionné par Robert Ellrodt est ici à l'œuvre dans la mesure où Donne se pose en observateur distant du monde qui l'entoure et souligne son geste de créateur. De plus, le « regard myope » du maniériste, insensible à la globalité du monde et peu soucieux d'en représenter fidèlement la réalité, est bien présent dans le texte : en visant à embrasser l'univers entier, les personnages du texte sont comme rapetissés. Au lieu d'être englobant, le regard du poète donne à voir une vision « resserrée » :

And as in lasting, so in length is man  
Contracted to an inch, who was a span. (135-136)  
And as in bodies, so our minds are cramped :  
'Tis shrinking, not close weaving that hath thus,  
In mind and body both bedwarfed us. » (152-154)

Cette attention démesurée aux détails atteint son paroxysme avec la référence à la fourmi du vers 190 : « Be more than man, or thou' art less than an ant ». Donne choisit de concentrer l'attention du lecteur sur l'infiniment petit afin de brouiller sa vision d'ensemble, traduisant ainsi le trouble philosophique et cosmique qu'il ressent. De surcroît, le propos même du poème énonce les propriétés du mouvement maniériste. En dépeignant un monde malade, en ruines et privé de repères, sans proportion ni équilibre, le poète décrit les lignes et les figures d'un tableau maniériste bien plus qu'il ne s'attache à louer les qualités de la jeune fille disparue. Lorsque le poète se lamente ainsi : « All their proportion's lame, it sinks, it swells » (vers 277) au sujet des étoiles ; ou lorsqu'il s'exclame : « [She] Is discord, rude incongruity » (vers 324) ou « the art is lost » (vers 396), c'est bien en des termes esthétiques qu'il parle de l'univers, et non en des termes moraux ou politiques. La mort d'Elizabeth Drury provoque la chute d'un monde devenu corrompu et néfaste, mais aussi et surtout laid et difforme. C'est d'ailleurs en ces termes que Tony Gheeraert parle du poème : « Le *Premier Anniversaire*, parce qu'il tire directement les conséquences esthétiques des remises en causes intellectuelles de l'automne de la Renaissance, peut ainsi être lu comme le grand manifeste du maniérisme littéraire. »<sup>90</sup> Les textes de John Donne doivent maintenant être examinés dans le détail afin d'y déceler les traces laissées par le courant maniériste.

---

90 Tony Gheeraert, 2.3.1.3 « Toute cohérence abolie : mélancolie élisabéthaine ».

## b) 2. La référence picturale

Le monde décrit par John Donne dans le *First Anniversary* constitue un tableau défaillant et laid, dont les lignes, les couleurs et les proportions ne sont pas harmonieuses et provoquent son échec : « For the world's beauty is decayed, or gone, / Beauty, that's colour, and proportion. », « Such divers down-right lines, such overthwarts, / As disproportion that pure form » (vers 249-250 et 256-257). Ce même texte contient une référence à la ligne « serpentine » (« He comes no more, but with a cozening line, / Steals by that point, and so is serpentine », vers 272) ; ce qui indique une connaissance des théories esthétiques et picturales de l'époque selon certains critiques. En effet, la *linea serpentinata* en italien était un des traits caractéristiques de la peinture et de la sculpture maniériste, illustrée par exemple par l'*Enlèvement des Sabines* de Giambologna.



*L'Enlèvement des Sabines*, Giambologna, 1579-1583, Florence, Italie.

Cette ligne serpentine et cette recherche du mouvement sont une des « marques » du style maniériste :

[*La figura serpentinata*] porte à son paroxysme et finit par détruire le noble balancement du *contrapposto* (une des valeurs les plus sacrées de la Renaissance classique) : la dynamique, la fluidité de la ligne en mouvement l'emportent sur la cohérence anatomique. [...] Car la plus grande grâce et la plus grande beauté que puisse avoir une figure, c'est d'avoir l'art de bouger, ce que les peintres appellent fougue de la figure. Et pour représenter ce mouvement, il n'y a pas de forme plus adaptée que celle de la flamme de feu. La flamme ondulante et entortillée de la *serpentina* réalise la synthèse spatiale, coordonnée et dynamique d'une série d'oppositions ; c'est un oxymoron visuel, multiplié par deux et par trois. Il emprisonne le mouvement et l'exprime dans l'inertie du marbre et de la toile comme dans le *Génie de la Victoire* de Michel-Ange. La figure serpentine aura suscité une pluie de positions acrobatiques, de raccourcis, d'envols.<sup>91</sup>

La ligne serpentine illustre donc la volonté de l'artiste peintre ou sculpteur de représenter le mouvement au détriment de la fidélité à la réalité. Ainsi, il est peu probable que John Donne utilise innocemment le terme « serpentine » sans avoir connaissance de ses implications esthétiques. Le Sermon V. 347 contient une référence encore plus explicite au courant maniériste et à sa théorie. En effet, Donne décrit le cheminement ascendant de l'âme vers Dieu en ces termes :

So to gather upon God by a rolling Trench, and by a winding staire, as Abraham gained upon God, in the behalf of Sodome ; for this is an act of the wisdom of the Serpent, which our Saviour recommends unto us, in such a Serpentine line, (as the Artists call it) to get up to God. (V. 347)

Comme le remarquent Ann Hurley et L. E. Semler, cette citation prouve que les théories esthétiques maniéristes étaient connues de Donne<sup>92</sup>. Ce dernier y fait référence en indiquant clairement qu'il s'agit d'un terme se rapportant aux arts visuels. Néanmoins, est-il permis de qualifier la poésie de Donne de « serpentine » ? Dans son article sur

---

91 <https://www.aparences.net/periodes/le-manierisme/le-manierisme-en-europe/> , consulté le 20 avril 2017.

92 Ann Hurley, *John Donne's Poetry and Early Modern Visual Culture* (Selinsgrove : Susquehanna University Press, 2005) 174. L.E. Semler, *The English Mannerist Poets and the Visual Arts* (Farleigh Dickinson University Press, 1998) 50-51.

l'esthétique de John Donne, Robert Ellrodt reconnaît la présence d'une « ondulation » et d'un « jeu des lignes » dans des œuvres d'art maniéristes mais demeure vague et n'illustre son propos d'aucun exemple au moment de comparer ce phénomène aux poèmes de Donne : « C'est bien l'impression que donne parfois la dialectique sinieuse des poèmes de Donne »<sup>93</sup>. La ligne serpentine, si elle est clairement mentionnée par le texte, est-elle un élément constitutif marquant dans les poèmes de Donne ? Il est permis de voir dans les brusques ouvertures des poèmes – qui « happent » le lecteur et le projettent vers l'instant présent – cette même volonté de représenter le mouvement : « For God's sake hold your tongue, and let me love », « So, so, break off this last lamenting kiss », « Oh do not die »<sup>94</sup>. Par ailleurs, le cheminement sinieux parcouru par l'âme dans la *Métempsychose* et indiqué notamment par l'expression « By this misled »<sup>95</sup> illustre lui aussi une sorte de « ligne serpentine » qui parcourt le poème entier et lui confère son dynamisme.

Il ne s'agit pas de la seule référence explicite à la peinture dans les textes de John Donne : le poème « The Storme » s'ouvre sur une référence au célèbre peintre de cour élisabéthain Nicholas Hilliard, auquel le poète se compare : « a hand, or eye / By Hilliard drawn, is worth an history, / By a worse painter made ; and without pride [...] / My lines are such. » (vers 3-7). L'aspect « visuel » de sa poésie est aussi mis à profit au sein du genre satirique, et la Satire 4 fait s'articuler violence du propos et procédés picturaux. La satire se divise en deux parties aux cours desquelles le poète se rend à la cour et en fait un compte-rendu détaillé et sarcastique. Le second mouvement du texte débute par ces vers :

At home in wholesome solitariness  
 My precious soul began, the wretchedness  
 Of suitors at Court to mourn, and a trance  
 Like his, who dreamed he saw hell, did advance  
 Itself on me, such men as he saw there,  
 I saw at Court, and worse, and more. (vers 155-160)

---

93 Ellrodt, « L'Esthétique de John Donne » 57.

94 Donne, éd. A.J. Smith : « The Canonization » 47, « The Expiration » 56, « A Fever » 57.

95 Le passage est cité et expliqué dans cette partie en a) 2.



Il s'agit donc peut-être davantage d'une « transe » que d'une expérience réellement vécue par le satiriste : seul, il se trouve confronté à un tableau, une galerie des horreurs qui s'avance vers lui. Il n'est pas acteur mais littéralement spectateur d'une « vision » qui s'impose à lui, d'un spectacle qui se déroule devant ses yeux, comme l'indique l'itération du verbe « saw » à trois reprises. Tel un peintre, le poète nous donne à voir un tableau de la cour et la peinture devient moyen d'exprimer son sarcasme. De surcroît, le texte est lui aussi source de références picturales précises puisque le satiriste, au moment de répondre à son interlocuteur qui chante les louanges de la cour et de sa société, rétorque que l'image d'un mal n'encourage nullement son spectateur à en tirer une leçon bénéfique :

[...] but Spartan's fashion,  
To teach by painting drunkards, doth not last  
Now ; Aretine's pictures have made few chaste ;  
No more can princes' Courts, though there be few  
Better pictures of vice, teach me virtue. (vers 68-72)

Les sonnets pornographiques de Pierre l'Arétin furent écrits en 1527 afin d'accompagner seize dessins érotiques de Giulio Romano, et ces gravures étaient fréquemment attribuées par erreur à l'Arétin lui-même. Il est aussi fait référence à la méthode employée par les Spartiates qui, selon Plutarque, montrait aux jeunes gens des ivrognes repoussants afin de les convaincre du vice que constituait la boisson. Malheureusement, dans un cas comme dans l'autre, le satiriste juge cette méthode purement illustrative mais inefficace d'un point de vue pédagogique. Le texte emploie le même stratagème car il constitue la meilleure « image du vice » possible selon le poète ; fidèle à lui-même et à son esprit satirique cynique et désabusé, un tel tableau, aussi fascinant soit-il, ne peut servir de leçon. Par ailleurs, la peinture tangible en tant que substance colorante est elle aussi présente dans le texte : tout comme dans le Paradoxe 2, le maquillage des courtisanes permet au poète de jouer avec les connotations qu'implique la présence de couleurs et de teintes (« cochineal », « scarlet », « dye »). Le visage des femmes devient un tableau criard sur lequel les couches de peinture se superposent et cohabitent de façon irrégulière : « She fears her drugs ill laid, her hair loose set. » (vers 196).

Un autre poème donne à voir un parallèle avec les tableaux maniéristes d'un artiste : les portraits composés de fruits, de branches ou d'objets de Giuseppe Arcimboldo. Dans les strophes 15 et 16 de la *Métempsychose*, une plante prend vie et forme humaine :

His right arm he thrust out towards the East,  
Westward his left; th'ends did themselves digest  
Into ten lesser strings, these fingers were:  
And as a slumberer stretching on his bed,  
This way he this, and that way scattered  
His other leg, which feet with toes upbear;  
Grew on his middle parts, the first day, hair,  
To show, that in love's business he should still  
A dealer be, and be used well, or ill:  
His apples kindle, his leaves, force of conception kill.

A mouth, but dumb, he hath; blind eyes, deaf ears,  
And to his shoulders dangle subtle hairs;  
A young *Colussus* there he stands upright,  
And as that ground by him were conquered  
A leafy garland wears he on his head  
Enchased with little fruits, so red and bright  
That for them you would call your Love's lips white;  
So, of a lone unhaunted place possessed,  
Did this soul's second inn, built by the guest  
This living buried man, this quiet mandrake, rest. (141-160)

On assiste ici littéralement à la naissance d'un être vivant, décrit sous toutes ses coutures de façon détaillée ; chaque zone du corps est passée en revue puisque le poète commence par les bras, puis passe aux jambes, aux organes génitaux et termine par la tête. Cette mandragore, cet être végétal, rappelle inévitablement le tableau d'Arcimboldo intitulé *L'Hiver*, exécuté en 1573 : un assemblage de racines, de feuilles, de fleurs, de fruits et de légumes y composent un visage humain.



**L'Hiver, Arcimboldo, 1573, musée du Louvre, Paris.**

Dans son ouvrage consacré à la poétique shakespearienne de l'abondance, Laetitia Coussement-Boillot distingue *copia* rhétorique et *copia* « ornementale »<sup>96</sup>. Il s'agit d'un pur plaisir textuel de l'auteur qui réside essentiellement dans la description, d'où l'emploi de l'expression « tableaux extravagants » appliquée à Shakespeare, et qui fut d'abord formulée par le critique Benno Geiger au sujet des œuvres de Giuseppe Arcimboldo. Laetitia Coussement-Boillot explique que le texte, tout comme un tableau arcimboldien, fait se déployer une « surenchère ornementale » et correspond à une esthétique de la *copia* ou de l'abondance rhétorique. Elle cite ensuite Érasme et son traité *De Copia* : « We fill in the colours and set it up like a picture to look at, so that we seem to have painted the scene rather than described it, and the reader seems to have seen rather than read ». L'analyse de Philippe Hamon dans son ouvrage *Du Descriptif* apporte un éclairage supplémentaire : « Décrire, ce n'est jamais décrire un réel, c'est faire preuve de son savoir-faire rhétorique »<sup>97</sup>. On retrouve bien ce qui caractérise le mouvement maniériste et sa prise de distance ironique et virtuose avec la réalité, ainsi que cette volonté de « peindre » une scène, comme dans la Satire 4 de Donne. Dans cet extrait de la *Métempsychose*, il est possible de déceler cette même rhétorique de l'abondance, ne

---

96 Coussement-Boillot 58-69.

97 Philippe Hamon, *Du Descriptif* (Paris : Hachette Livre, 1993) 13.

serait-ce qu'à cause de la longueur de la description, qui s'étire sur deux strophes entières. Les bras, puis les jambes, sont décrits sur un rythme binaire et répétitif qui reflète la nature double des ces membres : « His right arm he thrust out towards the East / Westward his left », « This way he this, and that way scattered ». La conjonction « And » vient également rythmer cette accumulation de détails. Enfin, les termes monosyllabiques qui viennent interrompre la régularité des vers (« but dumb », « rest », « so », « or ill ») s'apparentent à des détails qui viennent s'amonceler à la surface du texte, qui regorge ainsi de mots et ressemble donc bien à un « tableau extravagant ». Cette accumulation de détails et d'ornements nous conduit à examiner une forme esthétique complémentaire du maniérisme : le grotesque.

Le sens péjoratif de l'adjectif « grotesque », synonyme de bizarre et difforme, n'apparaît qu'au XVII<sup>e</sup> siècle. A la Renaissance, lors de fouilles archéologiques à Rome, des peintures murales sont retrouvées dans des lieux ensevelis alors appelés « grottes », dont le plus fameux exemple est la *Domus Aurea* de Néron, et qui donneront donc naissance au terme de « grotesque ». Mikhaïl Bakhtine affirme que cette peinture ornementale « a frappé les contemporains par le jeu insolite, fantaisiste et libre des formes végétales, animales et humaines qui passaient de l'une à l'autre, se transformaient de l'une en l'autre. »<sup>98</sup> En effet, le grotesque donne à voir le monstrueux : créatures de l'Apocalypse, sauterelles à tête humaine, bêtes aux cous multiples, serpents menaçants, masques ricanants à la langue pendante et gargouilles servent d'ornement. Alessandra Zamperini mentionne d'ailleurs « l'accent maniériste » et l'« anti-naturalisme » de ces décorations, dépourvues d'intention narrative et faisant se juxtaposer créatures fictives et réelles<sup>99</sup>. Sa définition du grotesque est la suivante :

Un système d'images dans lequel s'insèrent des créatures réelles et imaginaires, animales ou végétales, rapprochées selon une logique de métamorphose. Fleures, plantes, animaux, ou même être mythologiques, griffons, harpies, centaures se détachent sur des fonds uniformes et se terminent en rinceaux végétaux. Elles naissent ou accomplissent des actions « invraisemblables » (en équilibre sur une corolle de fleur, dansent sur des

---

98 Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge* (1965) (Paris : Gallimard, 1970) 41.

99 Alessandra Zamperini, *Les Grotesques* (Paris : Citadelles et Mazenod, 2013).

stèles ou habitent des structures architectoniques à l'aplomb paradoxal).<sup>100</sup>

Redécouvert à la Renaissance, ce style ornemental s'est vu adopter par les artistes de la période : en effet, ces derniers perpétuaient ainsi un héritage antique tout en laissant s'exprimer une imagination débridée. Alessandra Zamperini souligne que le grotesque était déjà considéré comme hétérodoxe à l'époque romaine, et continue à jouer ce rôle subversif à la Renaissance. Ces images « contrecarraient les principes de base de la culture antique » et la Renaissance leur donne une place prépondérante : « L'Antiquité les avait reléguées dans les endroits de moindre résistance (frises et acrotères essentiellement), où elles pouvaient donner l'impression de ne rien présenter d'offensant. Mais elles allaient en sortir et se développer comme un genre en soi, jusqu'à envahir un palais tout entier. »<sup>101</sup> La villa Foscari par exemple, construite entre 1550 et 1560 en Vénétie, contient de nombreuses pièces décorées, sinon envahies en effet, par l'imagerie grotesque :



---

100Zamperini 6-7.

101Zamperini 9.



**Plafond en grotesque et vue d'ensemble d'une pièce, villa Foscari, Vénétie, Italie.**

Par conséquent, le grotesque accompagne le maniérisme dans la mesure où il procède du même éloignement vis-à-vis de la réalité et de sa reproduction fidèle ; ses images et leur redécouverte sont contemporaines du maniérisme pictural, et tous deux permettent à l'artiste de jouer avec les règles esthétiques classiques, de s'en amuser et de faire étalage de sa virtuosité. Alessandra Zamperini mentionne même « la désinvolture, pour ne pas dire la complaisance, à montrer des images irréelles, jamais vues dans la nature »<sup>102</sup>. Par ailleurs, l'utilisation du grotesque dans le cadre plus large du maniérisme littéraire est souligné par Géralde Nakam dans son article sur la « maniera » de Montaigne<sup>103</sup>. Elle y étudie comment le style ornemental grotesque se reflète dans l'organisation du texte : « Montaigne l'applique à ses *Essais*, par autodépréciation et avec humour : il va encadrer de figures indéfinissables et risibles une grande œuvre centrale. » Cette même tendance à l'ornement est-elle également présente chez John Donne ?

Le Sonnet 8 interroge la foi apparente et la sincérité du sentiment religieux affiché par certains : le poète se demande si Dieu sait distinguer le vrai du faux. En voici les

102 Zamperini 6-7.

103 Géralde Nakam, « La "maniera" de Montaigne : quelques traits et leurs sens », *Études Epistémè* 9 (2006) : 136-137.

huit premiers vers :

If faithful souls be alike glorified  
As angels, then my father's soul doth see,  
And adds this even to full felicity,  
That valiantly I hell's wide mouth o'erstride :  
But if our minds to these souls be descried  
By circumstances, and by signs that be  
Apparent in us, not immediately,  
How shall my mind's white truth by them be tried ? (1-8)

Le poème s'interroge sur une question typiquement maniériste, celle du faux-semblant et de l'artifice. L'angoisse exprimée ici provient d'une inquiétude née de l'apparence : et si Dieu ne voyait pas les signes extérieurs de la foi ? Et si celle-ci était trop masquée, dissimulée ? Au contraire, saurait-il démasquer les imposteurs, ceux qui affichent les signes extérieurs de la foi sans la ressentir réellement ? Au beau milieu de cette réflexion, une métaphore surprenante surgit au quatrième vers : « That valiantly I hell's wide mouth o'erstride ». Sans rapport direct avec le propos du reste du poème, l'image d'une bouche béante qui conduit aux enfers s'impose aux yeux du lecteur et rappelle la sculpture dite de l'Entrée des Enfers des jardins maniéristes de Bomarzo en Italie.



***La Porte de l'ogre (ou Entrée des Enfers), jardins de Bomarzo, construits entre 1548 et 1580, province de Viterbe, Italie***

Construits avant l'écriture des Sonnets Sacrés<sup>104</sup>, il est impossible de savoir si Donne connaissait ces jardins, mais la similitude des deux images est frappante. D'autre part, le poème « *Elegy upon the Untimely Death of the Incomparable Prince Henry* » fait partie d'un recueil d'éloges rédigé en mémoire du prince Henry, fils aîné de Jacques Ier mort à l'âge de dix-huit ans<sup>105</sup>. A. J. Smith explique que cette mort provoqua l'émoi de l'opinion publique ; s'ensuivit alors un nombre conséquent de poèmes élégiaques. Donne aurait prétendu avoir écrit le sien afin d'égaliser en obscurité celui d'Edward Herbert<sup>106</sup>. Faire étalage de leur virtuosité en feignant l'émotion : telle était la mission des auteurs de ces poèmes, dans un esprit conforme à celui du maniérisme une fois de plus. Comme dans le *First Anniversary*, John Donne commence le poème en décrivant un univers constitué de cercles concentriques ordonnés et dont la stabilité est mise à mal par la mort du prince. Les vers 21 à 24 établissent une comparaison entre un simple ébranlement du monde et la mort du prince, qui « décentre » littéralement l'univers et provoque le désarroi des hommes, qui ne savent plus que croire.

If then least moving of the centre, make  
 More, than if whole hell belched, the world to shake,  
 What must this do, centres distracted so,  
 That we see not, what to believe or know ? (21-24)

L'image du « rôle de l'enfer » surgit brusquement au vers 22, sans raison apparente ; elle n'est pas essentielle à l'argumentation développée et ne vient qu'illustrer l'image du monde qui tremble. A l'instar des grotesques, l'image fournit un ornement à la fois cocasse et inquiétant au texte. Dans les deux cas – le Sonnet Sacré 8 ou l'élégie au prince Henry – on a bien l'impression d'avoir affaire au monstrueux qu'affectionne le grotesque, et le sentiment éprouvé par lecteur correspond en effet à celui décrit par Wolfgang Kayser dans son étude sur le grotesque dans l'art et la littérature : de l' « effroi

---

104Les critiques s'accordent sur le fait que les Sonnets Sacrés furent écrits par Donne après qu'il fut ordonné prêtre en 1615, ou du moins quelques années auparavant (pas avant 1609).

105*Lachrymae Lachrymarum, or the Spirit of Tears distilled from the untimely Death of the Incomparable Prince Panaretus* (éd. J. Sylvester, 1613).

106« Donne's poem appeared in one of several collections of mourning tributes, along with poems by some of his friends. Jonson told Drummond of Hawthornden that 'Donne said to him, he wrote that epitaph on Prince Henry to match Edward Herbert in obscureness' », A.J. Smith 581.



et de l'horreur accompagnés d'un sourire »<sup>107</sup>.

D'autres textes sont parsemés de détails corporels qui n'ont aucune utilité narrative et, là encore, frappent le lecteur par leur aspect incongru et quelque peu repoussant : dans la Satire 4, la vanité des courtisans est telle qu'elle gonfle comme une vessie prête à exploser (« O sun, in all thy journey, vanity, / Such as swells the bladder of our Court ? », vers 167-168). En outre, des pustules et autres verrues viennent « orner » les textes comme elles le feraient sur un corps ou un visage, ou comme des gargouilles viendraient orner une frise : « Are these but warts, and pock-holes in the face / Of th'earth ? » (*First Anniversary*, 300-301), « Canst thou be like / A prosperous nose-born wen ? » (« Upon Mr Thomas Coryat's Crudities », 18-19). La langue des importuns, qu'ils soient courtisans ou mauvais poètes, est comparée à de la viande avariée qui devient matière fécale dans la Satire 2 – « For if one eat my meat, though it be known / The meat was mine, th'excrement was his own » (29-30) – et provoque un tel dégoût chez le poète que ce dernier en crache, rote et vomit dans la Satire 4 – « thus / He with home-meats tries me ; I belch, spew, spit, / Look pale, and sickly, like a patient. » (108-110). La récurrence de ces images peut se rattacher au concept de « réalisme grotesque » développé par Mikhaïl Bakhtine : il s'agit d'une conception esthétique dominée par l'imagerie du corps matériel. Tout ce qui est spirituel, idéal et abstrait se trouve rabaisé sur le plan matériel et corporel :

[Les images grotesques] apparaissent comme difformes, monstrueuses et hideuses considérées du point de vue de toute esthétique « classique », c'est-à-dire celle de *la vie quotidienne toute prête et accomplie*. Accouplement, grossesse, accouchement, dépeçage du corps s'opposent au corps humain tout prêt et achevé, épuré des scories de la naissance et du développement. L'accent est mis sur les parties du corps ouvertes au monde extérieur (orifices, bouche bée, organes génitaux, seins, phallus, gros ventre, nez. [...]) Rien n'est tout prêt, c'est l'inachèvement même. Telle est précisément la conception grotesque du corps.<sup>108</sup>

Ainsi, ce corps grotesque permet à John Donne d'exercer son courroux satirique en

---

107 « fear and horror mixed with a smile », Wolfgang Kayser, *The Grottesque in Art and Literature* (1957) (New York : Columbia University Press, 1966) 31.

108 Bakhtine 34-35.

bousculant les conventions esthétiques classiques et provoque chez le lecteur un sentiment mi-amusé, mi-effrayé. La Satire 4 dresse en effet un tableau tout à la fois cocasse et terrifiant de la cour : en insistant sur ces détails corporels, le satiriste fait certes rire son lecteur, mais ce rire n'est pas dénué d'inquiétude. Le poème débute ainsi :

Well ; I may now receive, and die ; my sin  
Indeed is great, but I have been in  
A purgatory, such as feared hell is  
A recreation, and scant map of this. (1-4)

C'est une vision d'horreur à laquelle le lecteur s'apprête à assister, censée inspirer une plus grande crainte que l'enfer. Le poète nous y prépare donc, et les derniers vers du texte viennent confirmer que le tableau dépeint inspire peut-être davantage la crainte que le rire. Au moment de quitter enfin la cour, le poète se trouve en présence des gardes du corps de la Reine et décrit son sentiment de cette façon : « I shook like a spied spy » (vers 237). Le verbe « shake » est ambivalent dans la mesure où il peut tout aussi bien désigner un tremblement de peur que le poète secoué de rires après avoir assisté au navrant spectacle offert par les courtisans. Or, cette ambivalence rejoint les deux conceptions opposées du grotesque qui divisent ses théoriciens : Wolfgang Kayser et Mikhaïl Bakhtine. Selon le premier, l'esthétique grotesque transforme peu à peu le rire du spectateur/lecteur en un sourire embarrassé, avant de lui faire éprouver une forme de désespoir. Les images grotesques nous font certes sourire mais aboutissent à un sentiment d'effroi face à l'horreur dépeinte. Elles sont qualifiées d' « inquiétantes et sinistres » et sont censées provoquer « une peur insoutenable face à la crainte de la dissolution du monde »<sup>109</sup>. Le second réfute nettement cette vision de l'esthétique grotesque : « Nous sommes frappés en lisant ses définitions [celles de Kayser] par le ton général lugubre, terrible, effrayant du monde grotesque que l'auteur est seul à saisir. » Le grotesque de Mikhaïl Bakhtine est jubilatoire et régénérant :

Le monde existant se détruit afin de renaître et de se rénover. En mourant,

---

109 Kayser 31 : « ominous and sinister », « an agonizing fear in the presence of a world which breaks apart and remains inaccessible, the fear of the dissolution of our world ». Alessandra Zamperini semble souscrire à cette théorie : dans son ouvrage *Les Grotesques*, elle évoque l' « effroi suscité » par les grotesques, qui provoquent un « embarras sans remède », Zamperini 7.

le monde donne le jour. Dans le grotesque, la relativité de tout ce qui existe est toujours joyeuse, le grotesque est toujours imprégné de la joie des successions. (57)

Dans le système de l'imagerie grotesque, la mort et le renouveau sont inséparables dans le tout que forme la vie, et ce tout est moins que toute autre chose apte à susciter la peur. (60)

Ces deux facettes du grotesque se retrouvent bel et bien dans l'usage qu'en fait John Donne, en particulier dans les satires. De plus, il est un autre poème qui met en lumière de façon encore plus nette la dimension tout à la fois mortifère et régénératrice, effrayante et jubilatoire des images grotesques : la *Métempsychose*.

Le poème raconte le voyage d'une âme à travers différents protagonistes : chacun de ces corps meurt, et l'âme renaît sans cesse au sein d'un corps différent. Le poème fait se succéder des épisodes cruels qui narrent la mort de différents êtres, très souvent attaqués par des prédateurs, à d'autres dans lesquels l'âme retrouve inlassablement un autre corps vivant. La strophe 13 illustre ce double mouvement mortifère et régénérateur du texte. L'âme se trouve alors dans la pomme du jardin d'Eden :

Just in that instant when the serpent's gripe,  
Broke the slight veins, and tender conduit-pipe,  
Through which this soul from the tree's root did draw  
Life, and growth to this apple, fled away  
This loose soul, old, one and another day.  
As lightning, which one scarce dares say, he saw,  
'Tis so soon gone, (and better proof the law  
Of sense, than faith requires) swiftly she flew  
To a dark and foggy plot ; her, her fate threw  
There through th'earth's pores, and in a plant housed her anew. (121-130)

La cruauté de la mort est mise en avant avec la référence aux « tendres veines » impitoyablement broyées par le serpent ; néanmoins, cette image corporelle est immédiatement contrebalancée par le rapide transfert de l'âme vers une autre « maison » et le champ lexical employé accentue l'impression de vitalité dégagée par le texte (« fled away », « loose », « lightning », « swiftly », « anew »). Le bas corporel de Mikhaïl Bakhtine joue également un rôle prépondérant dans le poème puisqu'il met en scène de

façon répétée des épisodes de copulation : la strophe 20 décrit l'appétit sexuel grandissant, et parfois indécent, du moineau :

Already this hot cock in bush and tree  
In field and tent o'erflutters his next hen,  
He asks her not, who did so taste, nor when,  
Nor if his sister, or his niece she be. (193-196)

La même scène se reproduit dans la strophe 42 dans laquelle un loup s'attaque à une chienne : « « ere she could bark, / Attached her with strait grips, yet he called those, / Embracements of love » (415-417) ; la strophe 49, quant à elle, décrit le rapport sexuel entre un singe et une femme, déjà mentionné auparavant. Un autre système d'images revient de façon constante tout au long du poème : celui des fluides corporels, acteurs de la fécondation et du développement. Avant d'être réduit à néant par le suc digestif d'un cygne qui l'a avalé (« Till melted with the swan's digestive fire », vers 243), le poisson qui abrite l'âme naît de la reproduction entre deux autres poissons, dont le processus de fécondation est décrit avec minutie : « a female fish's sandy roe / With the male's jelly, newly leavened was, / For they had intertouched as they did pass » (223-225). Une des dernières strophes du poème, la cinquantième, décrit le développement *in utero* du dernier hôte de l'âme, un être humain, fait de chairs humides et tièdes, de fluides qui s'entremêlent et que le lecteur a presque l'impression de sentir et de toucher :

Adam and Eve had mingled bloods, and now  
Like chemics' equal fires, her temperate womb  
Had stewed and formed it : and part did it become  
A spongy liver, that did richly allow,  
Like a free conduit, on a high hill's brow,  
Like-keeping moisture unto every part. ( 493- 498)

La théorie de Mikhaïl Bakhtine se trouve ici vérifiée dans la mesure où le bas corporel du texte marque sans cesse l'inachèvement, la mort et la naissance qu'elle engendre immédiatement. Les corps du poème sont tous tournés vers l'extérieur : ils copulent ou tuent à l'aide de leurs orifices ou organes externes ; un espadon utilise même son bec, ou son nez, organe central de l'imagerie grotesque, afin de tuer : « the swordfish upward

spins, / And gores him with his beak » (356-357). C'est grâce à ce système d'images en apparence mortifères que le poème se régénère sans cesse ; il est d'ailleurs lui-même inachevé car intitulé « First Song », premier chant jamais suivi d'un second. Ainsi, l'explication de Mikhaïl Bakhtine du motif ornemental grotesque semble parfaitement s'appliquer à la *Métempsychose* :

On ne voit pas non plus la statique coutumière dans la peinture de la réalité : le mouvement cesse d'être celui de formes toutes prêtes – végétales et animales – dans un univers lui aussi tout prêt et stable ; il se métamorphose en mouvement interne de l'existence même et s'exprime dans la transmutation de certaines formes en d'autres, dans l'éternel inachèvement de l'existence.<sup>110</sup>

Le poème s'attache en effet à décrire un être en perpétuelle mutation, pris dans un mouvement sans fin. L'hybridité des corps – tantôt formes animales, tantôt formes végétales, tantôt être humains – fait écho à celle des créatures grotesques : centaures, griffons, harpies. Le grotesque est caractérisé par la métamorphose<sup>111</sup> : il s'agit également du principe fondateur du poème, indiqué dès son titre, la « métempsychose ». En somme, on peut considérer que la *Métempsychose* reprend de façon systématique et cohérente les caractères de l'imagerie grotesque.

Après ce passage en revue des influences picturales dans le corpus de Donne, il est maintenant nécessaire d'examiner les caractéristiques formelles du maniérisme afin d'en déceler les traces chez John Donne. Assiste-t-on à une transposition du maniérisme pictural vers un maniérisme littéraire ?

---

110 Bakhtine 41.

111 Alessandra Zamperini parle d'une « logique de métamorphose » du grotesque (Zamperini 7) tandis que Mikhaïl Bakhtine insiste sur l' « ambivalence, les deux pôles du changement de l'imagerie grotesque : le début et la fin de la métamorphose » (Bakhtine 33).

### b) 3. Déséquilibre et disproportion

Au moment de distinguer baroque et maniérisme, Gisèle Mathieu-Castellani écrit : « La poésie maniériste joue de l'incertitude qui s'établit non seulement entre l'œuvre et son lecteur, mais aussi entre l'écrivain et son discours, entre le sujet et le monde, dont il ne perçoit que des reflets mouvants. »<sup>112</sup> Ceci apporte un éclairage sur l'esthétique maniériste et la vision de son sujet : les « reflets mouvants » d'un objet réfléchi sur l'eau sont nécessairement peu fiables et trahissent la réalité. Au lieu de refléter une image fidèle, stable, réaliste et naturelle, l'objet représenté est déformé, flou et changeant. Ainsi, ces « reflets mouvants » se retrouvent dans certains textes de John Donne, où apparaissent des images changeantes, déformées ou disproportionnées.

Tout d'abord, la disproportion y joue un rôle important, ne serait-ce que dans le *First Anniversary*, où la perte de la proportion est déplorée tout au long du poème. Les vers 249 à 257 n'en sont qu'un exemple, mais il s'agit du passage le plus emblématique :

For the world's beauty is decayed, or gone,  
Beauty, that's colour, and proportion.  
We think the heavens enjoy their spherical,  
Their round proportion embracing all.  
But yet their various and perplexed course,  
Observed in divers ages, doth enforce  
Men to find out so many eccentric parts,  
Such divers down-right lines, such overthwarts,  
As disproportion that pure form. (249-257)

Le cercle parfait formé par l'univers est ici corrompu, cette « forme pure » est comme salie par des éléments disparates et des lignes confuses et abruptes. L'homme lui-même n'est plus représenté de façon fidèle et l'échelle utilisée trahit sa vraie stature : « And as in lasting, so in length is man / Contracted to an inch » (135-136), « 'Tis shrinking, not close weaving that hath thus, / In mind and body both bedwarfed us. » (153-154). La représentation de l'homme est bel et bien disproportionnée ici, elle le rapetisse et ne correspond pas à une image fidèle et harmonieuse. Si, comme l'affirme Didier Souiller,

---

<sup>112</sup> Mathieu-Castellani 46.

« l'esthétique maniériste privilégie le détail aux dépens de la proportion »<sup>113</sup>, la disproportion des poèmes serait un défaut à la fois dénoncé et cultivé par le poète. Dans la Satire 4, Donne tourne en ridicule un courtisan et le soin extrême apporté à ses vêtements ; ce dernier prend des mesures précises afin de s'assurer que son corps est parfaitement proportionné selon les « règles de Dürer », c'est-à-dire l'ouvrage *Traité des Proportions du Corps Humain* publié en 1528 et destiné à la formation des peintres :

And then by Dürer's rules survey the state  
Of his each limb, and with strings the odds tries  
Of his neck to his leg, and waist to thighs.  
So in immaculate clothes, and symmetry  
Perfect as circles, with such nicety  
As a young preacher at his first time goes  
To preach, he enters [...] (204-210)

La proportion trouvée par le courtisan, soi-disant aussi « parfaite qu'un cercle », est ici moquée : la recherche de la symétrie et de l'harmonie est décrite comme futile et c'est avec ironie que le satiriste mentionne l'« immaculé » des vêtements, qui démontre que le vice et les péchés sont bien maladroitement dissimulés. Les proportions parfaites confinent donc à la gaucherie : tel un jeune prédicateur novice et quelque peu niais, le courtisan a forcé le trait et le tableau constitué par son apparence apparaît naïf et peu digne d'intérêt. C'est peut-être à ce même courtisan que Donne fait allusion dans la strophe 14 de la *Métempsychose* : en décrivant la place que parvient non sans efforts à se faire la plante, nouvel « hôte » de l'âme vagabonde du poème, dans son nouvel environnement, le poète compare ce phénomène à celui d'une foule empressée qui, à l'arrivée du Prince, s'écarte pour le laisser passer :

Just as in our streets, when the people stay  
To see the Prince, and have so filled the way  
That weasels scarce could pass, when she [= *the plant*] comes near  
They throng and cleave up, and a passage clear,  
As if, for that time, their round bodies flattened were. (136-140)

Ainsi, à l'instar de l'environnement qui entoure la plante nouvelle venue, la foule sans

---

113 Souiller, « Le maniérisme en question » 19.

doute composée de flatteurs et d'arrivistes – comme l'indique la référence à la fouine « weasel » – devient compacte afin de se scinder en deux et d'ouvrir un passage. On assiste donc à un phénomène de compression puis de séparation, comme une torsion de l'image : les corps auparavant arrondis se retrouvent aplatis, ce qui abolit toute idée de proportion (« their round bodies flattened were »). Le poète Donne semble donc se livrer au même jeu que les peintres maniéristes : représenter fidèlement la réalité ne l'intéresse pas, seuls ses « reflets mouvants » en sont dignes.

Disproportion rime souvent avec déséquilibre, notamment dans le *First Anniversary* :

[...] but yet confess, in this  
The world's proportion disfigured is,  
That those two legs whereon it doth rely,  
Reward and punishment are bent awry. (301-304)

Le chaos que le poète se plaît à décrire donne vie à un monde « défiguré » par sa disproportion, mais aussi déséquilibré : les deux piliers sur lesquels il repose – récompense et punition – ne sont pas droits ni parallèles, et le monde s'apparente à un pantin désarticulé que ses jambes peinent à soutenir, rappelant en cela les personnages de certains tableaux maniéristes, aux positions peu naturelles et déséquilibrées, comme dans cette *Déposition de Croix* du Pontormo.





***La Déposition de Croix*, le Pontormo, 1526-1528, Eglise Santa Felicita, Florence**

Dans le *First Anniversary*, le déséquilibre et donc l'absence de régularité et d'harmonie ne sont pas seulement moraux ou cosmiques, il sont aussi esthétiques. A l'instar de la Maison Penchée des jardins de Bomarzo, dont la réalisation débuta en 1550, le déséquilibre est évident et cultivé en tant que tel ; un édifice normalement voué à la solidité et à la stabilité est ici comme « dévoyé ». La structure penchée de la maison amuse tout d'abord avant de mettre nettement à distance la fonction première et pragmatique du bâtiment : le spectateur y voit un trait d'esprit architectural, qui se soucie peu de réalisme ou d'un quelconque aspect pratique.



***La Maison Penchée, jardins de Bomarzo, Latium, Italie.***

La notion de dévoiement est utilisée par Tony Gheeraert, qui dresse un parallèle entre le décentrement esthétique opéré par la création maniériste et « la crise de l'univers ptoléméen », remplacé par « la vision copernicienne de l'univers et l'élimination définitive du géocentrisme »<sup>114</sup>. L'artiste maniériste décentre son sujet et le projette vers un univers flou et instable, ce qui reflète le bouleversement provoqué par les découvertes astronomiques de l'époque.

Then, as mankind, so is the world's whole frame  
Quite out of joint, almost created lame :  
For, before God had made up all the rest,  
Corruption entered, and depraved the best :  
It seized the angels, and then first of all  
The world did in her cradle take a fall,  
And turned her brains, and took a general maim  
Wronging each joint of th' universal frame. (*First Anniversary*, 191-198)

Donne décrit ici un tableau dont le cadre (« frame ») se disloque, un monde tordu et boiteux (« lame »), un monde qui n'a pas l'apparence qu'il devrait avoir (« depraved », « maim », « wronging »). L'emploi récurrent des termes « frame » et « joint » indique encore une fois que le chaos provoqué par la mort d'Elizabeth est surtout esthétique et

---

<sup>114</sup> Tony Gheeraert, 2.1.5.1. « Dévoiement ».

contribue à corrompre le tableau de l'univers en le privant d'harmonie, de centre et d'équilibre. Néanmoins, le positionnement de Donne pose ici question : comme il s'agit d'un texte en partie satirique, le poète dénonce et expose l'état du monde, et l'esthétique maniériste employée ici traduit cette corruption. Or, le maniérisme se caractérise également par l'incertitude et le doute : le *First Anniversary* en expose les caractéristiques formelles tout en déplorant le chaos qui en résulte. Dans ce cas précis, satire et maniérisme semblent entrer en conflit dans la mesure où le genre satirique implique l'énonciation claire d'un discours critique tandis que le maniérisme remet toute certitude en question et s'amuse avec les codes esthétiques. Ce poème précis illustre donc la profonde originalité de John Donne satiriste : il parvient tout à la fois à dénoncer et exposer les maux d'un monde pervers tout en usant d'une esthétique prônant le dévoiement et la désinvolture. Il est néanmoins légitime de s'interroger au sujet du corpus satirique entier : le maniérisme est-il une arme au service de la satire ou au contraire réduit-il son efficacité ? John Donne souscrit-il totalement à cette esthétique ou la met-il à distance ? Quel rôle s'attribue-t-il dans les textes où l'influence maniériste est perceptible ?

#### **b) 4. La main de l'artiste**

John Donne se met en scène en tant que poète à l'œuvre dans l'épître en prose de la *Métempsychose* quand il se distingue des autres et décrit la stratégie qui lui est propre, et ce dès l'entrée dans le texte : « Others at the porches and entries of their buildings set their arms ; I, my picture. » Cette singularité du poète est mise en lumière par l'isolement syntaxique de la première personne du singulier, ainsi que par le choix du tableau ou plutôt du portrait : le lecteur entre donc dans le poème observé par un portrait du poète lui-même. La personnalité, la « patte » de John Donne va marquer le texte d'une empreinte visible. Selon Gisèle Mathieu-Castellani, l'esthétique maniériste

est celle du caprice, « à la fois manifestation d'une humeur et privilégiant la liberté individuelle »<sup>115</sup>. C'est cette liberté que Donne revendique et affiche en soulignant son geste poétique et sa singularité. La Satire 3 en est un autre exemple : en faisant la part belle au doute et à l'incertitude, en décrivant une inlassable quête de vérité, il exprime et met en scène sa liberté personnelle et artistique puisqu'il s'affranchit d'abord des règles du genre satirique : il n'y a pas d'adversarius ni de dialogue dans le texte. Il ignore également celles de la société élisabéthaine puisqu'il choisit dans le poème de n'être ni protestant ni catholique et laisse libre cours à ses doutes et hésitations : un tel positionnement est problématique dans une Angleterre qui persécute les catholiques et affiche un anglicanisme fervent et patriote :

Of force must one, and forced but one allow ;  
And the right ; ask thy father which is she,  
Let him ask this ; though truth and falsehood be  
Near twins, yet truth a little elder is ;  
Be busy to seek her, believe me this,  
He's not of none, nor worst, that seeks the best.  
To adore, or scorn an image, or protest,  
May all be bad. (70-77)

Donne déplore tout d'abord le choix forcé d'une seule et unique religion imposé par la société élisabéthaine : distinguer le vrai du faux est une tâche ardue à laquelle il s'attelle de mauvaise grâce. La syntaxe qui fait s'accumuler les différentes options qui s'offrent à son interlocuteur et donc à lui (« not of none, nor worst » ; « adore, or scorn an image, or protest »), les trois verbes faisant référence au catholicisme, à l'anti-catholicisme et au protestantisme) lui permet de s'en dissocier ; l'énonciateur, en énumérant les choix dont il dispose, implique qu'il ne parvient à en faire aucun, il se positionne à l'écart du débat et affirme sa totale liberté et son indépendance : puisque vérité et mensonge sont quasi-interchangeables (« Though truth and falsehood be / Near twins »), le poète s'en distancie.

Par ailleurs, et à l'instar des peintres maniéristes, certains textes de Donne mettent en avant le geste créatif aux dépens de leur sujet. Dans les satires, les éloges paradoxaux ou

---

115 Mathieu-Castellani 49.

les élégies, il s'agit avant tout de se plier à des critères précis, voire de jouer avec eux. Par conséquent, ces genres littéraires possèdent un caractère maniériste intrinsèque dans la mesure où ils se préoccupent davantage de leur mise en forme que de leur propos. Dans la lettre introductive au poème « An Hymn to the Saints, and to Marquis Hamilton » et adressée à Sir Robert Carr, Donne met en opposition la sincérité et la bonne poésie : « you know my uttermost when it was best, and even then I did best when I had least truth for my subject. In this present case there is so much truth as it defeats all poetry. »<sup>116</sup> La vérité serait donc l'ennemi de la poésie selon John Donne ; ses textes ne doivent rien à l'expression de ses sentiments profonds, mais au contraire doivent tout à son savoir-faire. Ce poème précis amène à s'interroger sur la littérature de l'éloge à la Renaissance, que l'ouvrage *The Enduring Monument* d' O.B. Hardison s'attache à étudier<sup>117</sup>. Dans son chapitre 5 intitulé « Occasional Poetry », l'auteur y décrit ainsi la démarche des poètes de cette période : « Instead of looking into his heart, the poet looked into the purse of his patron and in handbooks of rhetoric »<sup>118</sup>. Il ajoute ensuite que ce type de poésie, s'il est tombé en désuétude et s'est retrouvé déconsidéré à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, était tenu en haute estime à la Renaissance<sup>119</sup>. Ainsi, cette poésie « de circonstance » constituait la norme à l'époque de John Donne ; il était naturel et logique de la considérer avec distance et ironie et d'en exposer les mécanismes et les artifices.

On assiste donc à la victoire de l'artifice sur le naturel. C'est ce qu'explique Gisèle Mathieu-Castellani au moment de distinguer le maniérisme du baroque : « Le maniériste entend exalter l'artificiel, l'anti-naturel, l'anormal dans la vie, dans l'art. [...] Si l'art de la pointe est typiquement maniériste, et non pas baroque, n'est-ce pas qu'il n'a pas pour visée de convaincre, mais de frapper par son ingéniosité, de déconcerter ? »<sup>120</sup> Les jardins de Boboli à Florence illustrent ce phénomène avec leurs fameuses grottes maniéristes : décorées de stalactites, elles ont été créées afin de donner l'illusion du réel,

---

116 Donne, éd. A.J. Smith 263.

117 O.B. Hardison, *The Enduring Monument : a Study of the Idea of Praise in Renaissance Literary Theory and Practice* (Chapel Hill : The University of North Carolina Press, 1962).

118 Hardison 107.

119 Hardison affirme : « it was highly valued ».

120 Mathieu-Castellani 50-51.

afin de l'imiter de façon exubérante et fantasque. Le visiteur est moins frappé par la ressemblance avec une vraie grotte que par l'idée de l'artiste.



**Grotte de Buontalenti, jardins de Boboli, Florence, 1550-1593**

Le Paradoxe 4 de Donne, « That Nature is our Worst Guide », illustre ce goût pour l'artifice et ce rejet de la nature. Comme l'indique son titre, le texte développe l'idée selon laquelle la nature n'est absolument pas fiable et qu'elle est source de corruption. Comme dans la Satire 3, ce sont notamment les formes interrogatives qui permettent au poète de jouer avec les idées reçues et les conventions littéraires :

Can she be a good guide to us which hath corrupted not us only but her selfe ? Was not the first man by desire of knowledg corrupted, even in the white integrity of Nature ? And did not Nature, if Nature do any thing, infuse into him this desire of knowledge, and so this corruption in him, in her selfe, in us ? [...]

For our mind is heavy in our bodies afflictions, and rejoyceth in the bodies pleasure : How then shall this nature governe us, which is governed by the worst part of us ? [...]

We call our bastards allwayes our naturall issue, and we designe a foole by no name so ordinarily as by the name of naturall.<sup>121</sup>

---

121 Donne, éd. N. Rhodes 40.

Ainsi, l'homme n'est pas d'abord pur puis corrompu par le monde extérieur, c'est la nature elle-même que le poète accuse de provoquer cette corruption. C'est elle qui l'a poussé dans une quête de connaissance qui a provoqué sa chute, c'est elle qui est source des plaisirs de la chair. Il est évident que les arguments avancés par le poète sont déviants et peu fiables, mais son propos consiste à nier de façon systématique les bienfaits de la nature. Elle est source de mépris et de dégoût pour le poète, qui s'amuse aussi à dénigrer l'adjectif dérivé « naturall », tout juste bon à qualifier les idiots et les bâtards, enfants « naturels ». Il s'agit ici de louer le concept opposé, à savoir l'artificiel :

Lastly by following her [Nature], we lose the pleasant and lawfull commodities of this life, for we shall drinke water, and eate akornes and rootes, and those not so sweete and delicate as now by mans art and industry they are made. We shall lose allso the necessities of Societies, Lawes, Arts, and Sciences, which are all the workmanship of man.<sup>122</sup>

La nature est donc synonyme d'une vie rustique sans joie ni plaisir, et nous prive de tout ce qui est conçu par l'homme. Elle le prive de divertissements, de vin et de cuisine raffinée car la suivre réduit à boire de l'eau et manger des glands tout en s'ennuyant profondément. De surcroît, ce qui s'apparente à un éloge paradoxal de la ville et de ses distractions futiles a une autre portée grâce au double emploi du mot « art »<sup>123</sup>. S'il est avéré que Donne exécrait la vie rurale et ne se trouvait à son aise qu'à Londres, le texte fait surtout l'éloge de la sophistication et de l'artifice, qui sont supérieurs à la simple imitation de la nature. L'artiste n'est jamais meilleur que lorsqu'il abandonne cette volonté de s'approcher à tout prix de la réalité et qu'il laisse libre cours à sa fantaisie. C'est là un enjeu majeur de la poésie de Donne qui se dévoile à travers cet éloge paradoxal. Un autre texte fait écho à celui-ci, le Paradoxe 2 « That Women Ought to Paint Themselves » : une fois encore, le poète prend le contre-pied de l'idée reçue selon laquelle le maquillage des femmes est une perversion.

What thou lov'st most in her face is color, and this painting gives that. But thou hat'st it not because it is, but because thou knowest it : Foole, whom

---

122 Donne, éd. N. Rhodes 41.

123 Dans son article « Le Maniérisme en question », Didier Souiller mentionne « l'exaltation de l'art sur la nature », concept parfaitement illustré par ce texte de John Donne, Souiller 29.

only ignorance makes happy. The Stars, the Sun, the Skye, whom thou admirest, alas have no color, but are faire because they seem color'd ; If this seeming will not satisfy thee in her, thou hast good assurance of her color, when thou seest her lay it on. If her face be painted upon a boord or a wall, thou wilt love it, and the boord and the wall. Canst thou lothe it then, when it smiles, speekes and kisses, because it is painted ? Is not the earths face in the most pleasing season new painted ? Are we not more delighted with seeing fruits, and birds, and beasts painted, than with the Naturalls ? And do we not with pleasure behold the painted Shapes of Devills and Monsters, whom true we durst not regard ?<sup>124</sup>

Le poète s'adresse à un homme qui désapprouve le maquillage des femmes et l'accuse de naïveté voire d'hypocrisie : un visage maquillé est toujours un spectacle plaisant, et juger cette pratique revient à ignorer qu'il s'agit d'un artifice, d'un ornement appliqué sur un visage qui, nu et naturel, présente indiscutablement moins d'intérêt. Tous les spectacles « naturels » – les astres, les paysages, la faune, la flore – sont appréciés par l'homme par l'intermédiaire de la peinture, c'est-à-dire lorsqu'ils sont artificiellement reproduits. Par conséquent, dénoncer le maquillage des femmes est une absurdité car seul l'artifice, et non la nature, provoque un plaisir esthétique. Le poète encourage ainsi les femmes à se « peindre » le visage puisqu'il y fait l'éloge non seulement du résultat final mais aussi des actes d'imitation et de dissimulation. En effet, c'est cet acte, ce geste créatif qui intéresse le poète et qu'il met en avant. L'emploi du verbe « paint » est à ce titre significatif au regard de l'influence du mouvement maniériste, dont la dernière caractéristique formelle doit maintenant être examinée : les échos et allusions à d'autres œuvres.

---

124 Donne, éd. N. Rhodes 38.



## b) 5. La référence culturelle

La *Métempsychose* s'ouvre sur une strophe dans laquelle le poète décrit son ambitieux projet narratif : il veut « chanter » et « dessiner » le voyage d'une âme dans un texte qui refléterait ce dont toutes les civilisations et toutes les époques ont été témoins.

I sing the progress of a deathless soul,  
Whom Fate, which God made, but doth not control,  
Placed in most shapes ; all times before the law  
Yoked us, and when, and since, in this I sing.  
And the great world to his aged evening,  
From infant morn, through manly noon I draw.  
What the gold Chaldee, or silver Persian saw,  
Greek brass, or Roman iron, is in this one ;  
A work to outwear Seth's pillars, brick and stone,  
And (holy writ excepted) made to yield to none. (1-10)

Le ton grandiloquent de la strophe est souligné par la structure en chiasme des premiers vers, qui permet aux périphrases « I sing » et « I draw » des vers 1 et 6 d'encadrer le projet narratif du poète. En outre, celui-ci convoque les civilisations passées afin de les inclure dans son poème : Chaldéens, Perses, Grecs et Romains seraient ainsi présents au sein du poème, qui surpasserait les « stèles de Seth », c'est-à-dire les deux stèles sur lesquelles le fils d'Adam grava la somme de toutes les connaissances humaines<sup>125</sup>. De plus, le poète compare son projet à la Bible en précisant avec une feinte humilité qu'il s'agit là du seul texte qui dépasserait le sien. Ainsi, la *Métempsychose* est (presque) l'égal de la Bible : « And (holy writ excepted) made to yield to none » (10). L'ambition démesurée et affichée d'emblée par le texte prête à sourire et s'inscrit dans un mouvement satirique, et en particulier dans la tradition ménippéenne, qui critique les discours philosophiques et les positions savantes : ainsi, l'érudition y « devient spectacle »<sup>126</sup>. Par ailleurs, ce « spectacle », cet étalage de références que le lecteur se doit de saisir s'inscrit dans la tradition maniériste. La première strophe du poème se soucie peu d'harmonie et de cohérence narrative ; elle privilégie au contraire le foisonnement syntaxique (« and when, and since, in this I sing », vers 4) et citationnel,

125 Cet épisode est rapporté dans *Les Antiquités Juives* de Flavius Josèphe, fin du I<sup>er</sup> siècle.

126 Marc Martinez et Sophie Duval, *La Satire* 177.

avec l'énumération des diverses civilisations<sup>127</sup>. Une fois de plus, le maniérisme rejoint donc la tradition ménippéenne de la satire.

Ce goût pour la citation est comparé à un « joyau serti dans l'œuvre » par Didier Souiller. Les citations servent alors principalement à « fragmenter le réel » et sont dépourvues de valeur référentielle<sup>128</sup>. La dernière strophe de la Satire 4 illustre cette profusion de références : épuisé et étourdi par le spectacle de la cour, le poète se retire et passe par la grande salle du château de Hampton Court. Voici comment il décrit sa sortie :

Tired, now I leave this place, and but pleased so  
As men which from gaols to execution go,  
Go through the great chamber (why is it hung  
With the seven deadly sins?). (229-232)

La référence aux tapisseries représentant les sept péchés capitaux présentes dans le château est incluse entre parenthèses dans l'enjambement des vers 231 et 232 : il est légitime de s'interroger sur l'utilité de cette référence ici, si ce n'est pour indiquer qu'il s'agit en effet du palais royal, et sans doute aussi d'introduire un commentaire moral sur les péchés de la cour. Les parenthèses et l'enjambement rappellent le « joyau serti » de Didier Souiller, comme si cette référence avait été délicatement placée au sein du texte en guise d'ornement. La forme interrogative vient renforcer l'aspect gratuit et « léger » de la référence : comme les tableaux, le texte maniériste est parsemé d'échos et de citations dépourvus de signification profonde. Il convient de rappeler l'étymologie latine du terme « satire » : *satur lanx* indique un pot-pourri. Lorsque Laetitia Coussement-Boillot emploie l'expression de « copia ornementale » au sujet des textes de cette période<sup>129</sup>, elle confirme que cette esthétique de la fragmentation et du pot-pourri verbal est à l'œuvre notamment chez John Donne. Celui-ci débute son traité sur le suicide

---

127 Selon Tony Gheeraert, faire un tel étalage de références correspond en effet à la stratégie de l'artiste maniériste : « Aussi leur art est-il souvent citationnel : les artistes maniéristes reproduisent afin de subvertir ; ils s'attachent à multiplier les références aux œuvres antérieures, à imiter jusqu'à l'outrance la manière des maîtres, pour mieux exercer à leurs dépens l'art du détournement. » Tony Gheeraert, 2.1.1 « Mélancolie de la Beauté »

128 Souiller 19-20.

129 Coussement-Boillot chapitre 2.

*Biathanatos* en mentionnant cette propension à la citation : en faisant mine de prévenir son lecteur, il anticipe les accusations de pédantisme ou de préciosité qui pourraient être portées contre lui.

Every branch which is excerpted from other authors, and engrafted here, is not written for the readers faith, but for illustration and comparison. Because I undertooke the declaration of such a proposition as was controverted by many, and therefore was drawne to the citation of many authorities, I was willing to goe all the way with company, and to take light from others, as well in the journey as at the jouneys end. If therefore in multiplicity of not necessary citations there appeare vanity, or ostentation, or digression my honesty must make my excuse and compensation, who acknowledg as *Pliny* doth, *That to chuse rather to be taken in a theft, than to give every man his due is obnoxii animi, et infelicis ingenii.* (preface)<sup>130</sup>

Ce passage s'apparente à une explication de l'usage de la citation par John Donne. Il commence par affirmer que tout ce qui « provient d'autres auteurs » sert à « illustrer » et « comparer » ; ainsi, les références accompagnent le poète, qui justifie tout d'abord clairement leur présence. Les citations sont bénéfiques et, dans le cheminement que constitue le poème, elles sont un guide utile et bienveillant : « I was willing to goe all the way with company, and to take light from others, as well in the journey as at the jouneys end. » Cependant, le poète poursuit en présentant par avance des excuses au sujet de la « multiplicité » des citations et de l'impression de « vanité » ou d'« ostentation » qu'elles pourraient donner. Ainsi, en se défendant d'être pédant ou confus dans son propos, il remet donc indirectement en cause l'utilité de toutes ces références et par-là même la thèse développée quelques lignes auparavant. Enfin, il conclut justement avec l'emploi d'une citation d'abord en anglais puis en latin, extraite de l'*Histoire Naturelle* de Pline l'Ancien : « *to chuse rather to be taken in a theft, than to give every man his due is obnoxii animi, et infelicis ingenii.* » [= un esprit malfaisant et une disposition malheureuse]. De façon évidemment ironique, ces derniers mots dénoncent la vanité et le « vol » que constitue l'emploi abusif de citations tout en illustrant de façon flagrante l'ostentation que Donne prétend vouloir éviter. L'ironie, le détachement du poète et le ludisme dont il fait preuve au moment d'afficher sa virtuosité

---

130 Donne, éd. N. Rhodes 62.

sont là encore caractéristiques tout à la fois du maniérisme et de la satire ménippée.

*Ignatius his Conclave* est l'autre long texte en prose de Donne dans lequel les références abondent. Elles sont si nombreuses et les discours d'Ignace si riches et longs que le narrateur lui-même s'en trouve lassé : « Truly I thought this Oration of Ignatius very long : and I began to think of my body which I had so long abandoned, lest it should putrifie, or grow mouldy, or be buried ; yet I was loath to leave the Stage till I saw the Play ended ».<sup>131</sup> La *copia* d'Ignace orne tellement le texte que ce dernier finit par provoquer l'ennui, d'autant plus que les références brandies par le fondateur des jésuites sont utilisées à mauvais escient. En effet, comme dans la Satire 4, les dessins accompagnant les sonnets pornographiques de Pierre l'Arétin sont mentionnés, et l'erreur qui consiste à attribuer la paternité des dessins à l'Arétin lui-même est commise par l'arrogant et autoritaire Ignace : « Amongst the rest, I was sorry to see him use Peter Aretino so ill as he did : For though Ignatius told him true when he boasted of his licentious pictures, that because he was not much learned [...] »<sup>132</sup>. Par conséquent, la référence culturelle permet aussi de rire de l'ignorance d'autrui : en plus d'orne le texte, elle permet au lecteur, complice du satiriste, de s'en saisir et de comprendre son usage à des fins satiriques.

Ainsi, l'abondance de références culturelles permettrait de railler tantôt l'ignorance de celui qui ne les saisit pas, tantôt le pédantisme de celui qui les utilise<sup>133</sup>. Le maniérisme a souvent été accusé d'être précieux, artificiel et vain : la somme de citations et de références que contient le texte maniériste ne renfermerait finalement que du vide. La même analyse est permise concernant la satire ménippée, qui permet « au satiriste d'anatomiser le corps social en fragments » et provoque un « effet amplificateur qui met à nu le vide ultime »<sup>134</sup>. Maniérisme et satire ménippée se rejoignent donc et procèdent du même mouvement qui vise, derrière la virtuosité et l'érudition affichées de l'artiste, à ne dévoiler que le vide. John Donne a vécu dans une bouillonnante période faite de

---

131 Donne, *Ignatius his Conclave* 176.

132 Donne 178.

133 Marc Martinez et Sophie Duval écrivent que la satire ménippée se caractérise par un « encyclopédisme, qui raille le pédantisme », Duval, Martinez 238.

134 Duval, Martinez 191.

bouleversements religieux et de découvertes astronomiques et scientifiques ; l'esthétique maniériste lui permet d'adopter une posture d'observateur sceptique, à la fois amusé et dépourvu d'illusions.

## c) Le doute

« Doubt wisely » : cette injonction semble résumer à elle seule l'esprit du maniérisme et celui de la satire ménippée. La remise en question est ainsi intimement liée au concept de sagesse (« wisely ») chez John Donne, mais cette phrase est étonnamment extraite non pas d'une satire ménippée mais de la Satire 3 (77). D'ordinaire ces satires, par leur style agressif et vindicatif – à l'instar de celles du contemporain de Donne John Marston – affirment une vérité plutôt qu'elles ne la questionnent dans la mesure où leur postulat de départ est une norme pervertie par une réalité néfaste et corrompue, le fonctionnement harmonieux de la société empêché par la corruption de ses élites par exemple. Le genre satirique, par définition, laisse peu de place au doute : sûr de son fait, le satiriste attaque une cible et dénonce un état. Il ne s'interroge guère sur les bases théoriques sur lesquelles repose son propos, d'où la grande originalité de John Donne par rapport aux autres satiristes élisabéthains. Même s'il s'agit également d'attaquer un vice présent dans la société environnante, Donne invite son lecteur à la méfiance vis-à-vis d'une époque dans laquelle découvertes et nouvelles théories s'entrechoquent en une cacophonie qui laisse le poète perplexe. Comme dans un tableau maniériste, le monde qu'il dépeint possède des contours troubles et instables. Ainsi, ce doute transparaît au travers d'un profond scepticisme à l'encontre de la « nouvelle philosophie » mentionnée dans le *First Anniversary* ; le célèbre vers « And new philosophy calls all in doubt » (205) traduit une incrédulité face notamment aux découvertes astronomiques de l'époque. Cette incrédulité s'exprime également par le paradoxe : outil fondamental dans les textes de Donne puisque, par son étymologie même, il va à l'encontre d'une *doxa* ou d'un dogme, il s'oppose à une vérité établie et *a priori* incontestable. Ainsi, cette remise en cause de l'évidence explique la place prépondérante, parmi les modes de la satire, de l'éloge paradoxal chez John Donne : le rôle majeur de ce type d'écrit prend tout son sens car il s'inscrit dans une recherche de la vérité, une démarche d'investigation menée par le poète, comme l'indique l'autre titre du *First Anniversary* : *An Anatomy of the World*.

## c) 1. Scepticisme

Le sentiment qui prévaut à l'époque de John Donne est une méfiance vis-à-vis des nouvelles découvertes et plus généralement d'un nouveau mode de pensée et d'une nouvelle vision du monde<sup>135</sup>. Toute connaissance est donc sujette à controverse et le scepticisme s'invite partout. Dans l'Antiquité, ce courant philosophique fondé par Pyrrhon établit l'impossibilité, pour la pensée humaine, d'établir une vérité avec certitude. Son principal objectif est de nous faire parvenir à une forme de quiétude, loin de la douleur ressentie face à l'incohérence de nos certitudes ou des conflits de dogmes. Sextus Empiricus, dans ses *Esquisses Pyrrhoniennes*, résume le scepticisme antique en ces termes :

Le scepticisme est la faculté de mettre face à face les choses qui apparaissent aussi bien que celles qui sont pensées, de quelque manière que ce soit, capacité par laquelle, du fait de la force égale qu'il y a dans les objets et les raisonnements opposés, nous arriverons d'abord à la suspension de l'assentiment, et après cela à la tranquillité.<sup>136</sup>

Ce courant a une grande influence sur les penseurs de la Renaissance, en particulier sur Michel de Montaigne, pour qui tenter de comprendre le fonctionnement du monde est vain ; c'est dans le livre II de ses *Essais*, l'*Apologie de Raymond Sebond*, qu'il exprime le plus clairement la vanité de toute connaissance humaine :

Que nous prêche la vérité, quand elle nous prêche de fuir la mondaine philosophie : quand elle nous inculque si souvent, que notre sagesse n'est que folie devant Dieu : que de toutes les vanités, la plus vaine c'est l'homme : que l'homme qui présume de son savoir ne sait pas encore que sait que savoir : et que l'homme qui n'est rien, s'il pense être quelque chose, se séduit soi-même et se trompe ?<sup>137</sup>

Ainsi, le scepticisme du XVI<sup>e</sup> siècle laisse s'exprimer un certain défaitisme face à la

---

135 Murray Roston, dans son ouvrage *The Soul of Wit*, qualifie le poète de « sceptique typique de la Renaissance » (5) tandis que Laetitia Coussement-Boillot décrit la « crise épistémologique qui touche l'Europe à la fin du XVI<sup>e</sup> et au début du XVII<sup>e</sup> siècle » (12).

136 Sextus Empiricus, *Esquisses Pyrrhoniennes*, III<sup>e</sup> siècle, I. 8.

137 Montaigne, *Essais*, (1580) livre II, chapitre 12.

connaissance. La découverte du Nouveau Monde ou de l'héliocentrisme ne sont pas tant sources d'émerveillement que de crainte et de doute. Chez le satiriste, cet état d'esprit se manifeste tout d'abord par une posture réactionnaire : à l'instar de ses prédécesseurs romains, celui-ci loue le passé, en particulier sa jeunesse, afin de mieux critiquer le présent et ses vices. Le passé est rassurant, stable et harmonieux tandis que la situation présente se révèle chaotique, immorale et source d'inquiétude. Cette opposition binaire qui caractérise le positionnement conservateur du satiriste se retrouve dans une lettre en vers « To Sir Henry Wotton »<sup>138</sup>, aux accents satiriques très marqués. Le poète s'adresse à son ami en commençant par affirmer que le vice omniprésent à la cour ne constitue pour personne une découverte. L'énergie et l'apparente spontanéité de cette lettre rappellent les ouvertures des satires formelles de Donne : « Here's no more news, than virtue, I may as well / Tell you Cadiz' or Saint Michael's tale for news, as tell / That vice doth here habitually dwell. » (1-3). Un certain cynisme marque d'emblée le texte puisque le poète ne s'indigne plus de la déliquescence morale qui l'entoure, mais préfère l'observer d'un œil sarcastique et avisé. La parenté de ce poème avec les cinq satires formelles se révèle encore plus frappante aux vers 5 et 6 : « So, may God frown, / If, but to loathe both, I haunt Court, or Town. » Ces quelques mots sont comme un condensé des propos de la Satire 2 (« I do hate / Perfectly all this town », 1-2) et de la Satire 4 (« therefore I did show / All signs of loathing », 136-137) ; ils reprennent le motif satirique de « l'observateur conventionnel et discret face aux fanfarons et pédants », ou de l'*eiron* face à l'*alazon*, termes empruntés au théâtre grec par Northrop Frye<sup>139</sup>. Employés par Aristote dans l'*Éthique à Nicomaque*, le terme d'*alazon* désigne l'imposteur qui se veut ou se prétend supérieur à sa propre nature tandis que l'*eiron* représente l'homme qui délibérément se rabaisse et se critique lui-même. Cette attitude a pour effet de le rendre invulnérable et d'attirer la sympathie du public à son encontre tandis que l'*alazon* se trouve être la victime prédestinée<sup>140</sup>. L'hostilité que le présent et ses modes –personnifiés par la figure du fanfaron, ou *alazon* – inspirent au poète réactionnaire – l'*eiron* – apparaît à la septième strophe, aux vers 19-21 : « Believe me Sir, in my youth's giddiest days, / When to be like the Court, was a play's praise, / Plays

138 Donne, éd. A.J. Smith, « To Sir Henry Wotton (Here's no more News) » 213.

139 Northrop Frye, *Anatomie de la critique*.

140 Frye 55-56.



were not so like Courts, as Courts are like plays. » Un passé ordonné, qui inspire une certaine nostalgie au satiriste, est confronté à un présent qui brouille les repères et confond la vie et le théâtre, les courtisans et les acteurs, la réalité concrète et la fiction frivole ; cette confusion est d'ailleurs exprimée par la structure en miroir du dernier vers, qui illustre l'inversion des valeurs provoquée par ces nouvelles modes.

Le scepticisme de Donne va au-delà de la simple critique de son époque car ce sont bel et bien les nouvelles connaissances qui font essentiellement l'objet de son courroux. Au milieu du bouillonnement intellectuel que constitue la Renaissance, le poète adopte une posture distanciée et méfiante. Dans un texte qui n'est pourtant pas une satire formelle, le *Second Anniversary*, ce sont les intellectuels qui constituent la cible du propos satirique :

We see in authors, too stiff to recant,  
A hundred controversies of an ant ;  
And yet one watches, starves, freezes, and sweats,  
To know but catechism and alphabets  
Of unconcerning things, matters of fact ;  
How others on our stage their parts did act ;  
What Caesar did, yea, and what Cicero said.  
Why grass is green or why our blood is red,  
Are mysteries which none have reached unto.  
In this low form, poor soul, what wilt thou do ?  
When wilt thou shake off this pedantry,  
Of being taught by sense, and fantasy ? (281- 292)

Les connaissances des hommes sont ici énumérées, amassées, et le poème articule cette accumulation stérile et chaotique : une simple fourmi soulève cent questions (« A hundred controversies of an ant ») ; quatre verbes accolés les uns aux autres décrivent une action finalement inutile (« watches, starves, freezes, and sweats ») ; l'adjectif privatif « unconcerning » (5) ou la conjonction « but » (4) réduisent la portée des découvertes humaines ; les références entremêlées à César, Cicéron, l'herbe ou le sang contribuent à l'impression d'imbroglio intellectuel dépeint par le poète. Ce dernier vise à démontrer ainsi combien ces connaissances sont futiles, stupides et rendent les hommes arrogants (« too stiff to recant », « pedantry »). La posture du poète est ici celle d'un

observateur méfiant, voire défiant, face aux nouvelles théories scientifiques et à la soif de connaissance des hommes ; cette posture illustre en cela l' « anti-intellectualisme » qui caractérise la satire ménippée selon Northrop Frye<sup>141</sup>, bien que le statut satirique du *Second Anniversary* pose question. Mais le plus grand pourfendeur des nouvelles théories et découvertes scientifiques chez Donne est bien entendu Ignace de Loyola dans la satire ménippée *Ignatius his Conclave*. Tout au long du texte, Ignace s'attaque à une série de scientifiques, penseurs et astronomes qui se présentent devant Lucifer afin d'obtenir la faveur d'une place aux enfers à ses côtés. À travers ses diatribes consécutives, le fondateur de l'ordre des jésuites s'emploie à décrédibiliser et humilier ses adversaires en minorant l'importance de leurs découvertes. Appelés à plusieurs reprises « Innovators », ces derniers n'ont pas droit à la parole et subissent de plein fouet les attaques d'Ignace avant de se retirer les uns après les autres. Il semble néanmoins aller de soi que l'entrée des enfers est réservée à ces « innovateurs », comme l'explique Ignace lui-même : « But yet although the entrance into this place may be decreed to none, but to Innovators, and to only such of them as have dealt in Christian business, and of them also, to those only which have had the fortune to doe much harme. »<sup>142</sup> La nouveauté et l' « innovation » sont donc naturellement associées au mal et à l'hérésie. Parmi les victimes d'Ignace se trouve le médecin Paracelse, dont les connaissances médicales sont systématiquement dévaluées par le jésuite, qui lui demande : « But must you therefore have access to this secret place ? What have you compassed even in Physick itself, of which we Jesuits are ignorant ? » avant d'asséner le jugement suivant : « Physick is a soft and womanish thing. For since no medicine doth naturally draw blood, that science is not worthy of our study. Besides, why should those things which belong to you, be employed to preserve from diseases, or to procure long life ? ». Il poursuit sa démonstration en expliquant que l'évêque de Rome mérite davantage cette place que Paracelse lui-même, puisqu'il est bien plus puissant, et que le pouvoir de détruire importe davantage que celui de guérir. La conclusion qui provoque le départ d'un Paracelse défait est la suivante : « Neither Paracelsus truly deserve the name of an Innovator »<sup>143</sup>. Par conséquent, Ignace n'estime que les meurtriers, les tyrans et les

141 Il explique que la satire ménippée peut « à tout moment basculer dans l'anti-intellectualisme ».

142 Donne, éd. de 1653 (135).

143 Donne 129.

charlatans : eux seuls méritent le titre d' « innovateur » selon lui. Le texte contribue donc à dévaluer ce terme et la notion même de progrès scientifique est remise en question. Cependant, Ignace de Loyola combat ses adversaires afin d'obtenir une place aux côtés de Lucifer en enfer : pour ce faire, il déploie des trésors de cynisme et défend les pires exactions commises par l'Église catholique romaine. Donc, la cible réelle de la satire n'est pas tant la figure du scientifique arrogant aux découvertes futiles qu'Ignace lui-même, qui pourfend Paracelse ou Copernic. Dans cet exemple précis, il attaque Paracelse sur le terrain du bien et du mal : dans une ironique inversion des valeurs caractéristique du texte entier, il remporte la victoire dans la mesure où Paracelse sauve des vies tandis qu'Ignace contribue à en détruire. En effet, *Ignatius his Conclave* se caractérise par l'antiphrase : le propos du texte doit souvent être lu à rebours, si bien que le lecteur se trouve dans une position parfois inconfortable dans laquelle il ne sait comment interpréter le discours du locuteur. Ainsi, la position du satiriste Donne n'y est peut-être pas aussi anti-intellectuelle qu'il y paraît puisqu'il ne semble épouser le discours d'Ignace que pour mieux le caricaturer. Un autre passage illustre l'ambiguïté du positionnement de Donne, dans lequel Ignace s'adresse cette fois à l'astronome Copernic, défenseur de la théorie de l'héliocentrisme :

But for you, what new thing have you invented by which our Lucifer gets anything ? What cares he whether the earth travel or stand still ? Hath your raising up of the earth into heaven, brought men to that confidence, that they build new towres or threaten God again ? Or do they out of this motion of the earth conclude, that there is no hell, or deny the punishment of sin ? Do not men believe ? Do they not live just as they did before ? Besides, this detracts from the dignity of your learning and derogates from your right and title of coming to this place, that those opinions of yours, may very well be true. If therefore any man have honour or title to this place in this matter, it belongs wholly to our Clavius, who opposed himself opportunely against you, and the truth, which at that time was creeping into every mans minde.<sup>144</sup>

La première partie de cette tirade rappelle les questions lancinantes qui rongent le poète dans les deux *Anniversaries* : vêtu des habits du sceptique, et caché derrière le masque d'Ignace de Loyola, il remet en question l'intérêt de la découverte astronomique et lui

---

144 Donne 120-121.

reproche de bouleverser le monde et de le transformer en un espace chaotique dans lequel les hommes se prendraient pour Dieu. Le scientifique est donc sur le banc des accusés. L'héliocentrisme constitue une offense à Dieu et à Lucifer : il est stupide, vain et dangereux. Néanmoins, la notion de vérité apparaît ensuite et permet de ré-évaluer la teneur du discours d'Ignace : en effet, les théories de Copernic sont particulièrement dangereuses et néfastes car il se pourrait qu'elles soient vraies (« those opinions of yours, may very well be true ») et c'est l'adversaire de Copernic, l'astronome jésuite Clavius, qui mérite l'honneur d'une place aux enfers car il réfute l'héliocentrisme et donc la vérité. Le scepticisme initial de la tirade est ainsi lui-même tourné en dérision car il traduit l'ignorance et le mensonge des jésuites. Le texte se révèle sceptique vis-à-vis des nouvelles théories scientifiques de l'époque, avant d'exprimer en creux un second scepticisme vis-à-vis de ces mêmes discours sceptiques : il s'agit ici de l'apogée de l'« anti-intellectualisme » de la satire ménippée dans la mesure où absolument toutes les théories et même les discours critiquant ces théories sont sujets à caution.

Le scepticisme s'exprime par ailleurs à travers une posture de résistance face au monde : le satiriste rejette la compagnie de ses semblables et par-là même la société et ses valeurs. La Satire 1 met en scène un poète désireux de s'isoler parmi ses livres et de rester à l'écart de la société des hommes :

Away thou fondling motley humorist,  
Leave me, and in this standing wooden chest,  
Consorted with these few books, let me lie  
In prison, and here be confined, when I die. (1-4)

Les premiers mots des vers 1 et 2 – « away » et « leave me » – frappent le lecteur par l'immédiateté du rejet exprimé : le poète ouvre la satire en fermant sa porte, il repousse autrui et souhaite se retirer, à l'écart de tout discours humain qui proviendrait de l'extérieur. Le même souhait est exprimé dans une lettre en vers adressée à « Mr E.G. » : « Therefore I'll leave it, and in the country strive / Pleasure, now fled from London, to retrieve. »<sup>145</sup> La ville de Londres, lieu de culture et de savoir, là où se concentrent tous les penseurs et intellectuels élisabéthains, est ici objet de dégoût et de désillusion. Il

---

<sup>145</sup> Donne, « To Mr E.G. », éd. A.J. Smith 202, vers 13-14.

convient de s'en détourner afin de trouver une autre vérité. Une autre lettre adressée à « Sir Henry Wotton » indique encore plus cruellement combien le poète est pris au piège puisque ce dernier, au moment de comparer les trois lieux mis à sa disposition – la ville, la cour et la campagne – , est bien en peine de choisir celui qui lui convient car aucun n'est souhaitable :

Cities are worst of all three ; of all three  
(O knotty riddle) each is worst equally.  
Cities are sepulchres ; they who dwell there  
Are carcasses, as if no such there were.  
And Courts are theatres, where some men play  
Princes, some slaves, all to one end, and of one clay.  
The country is a desert, where no good,  
Gained (as habits, not born) is understood.  
There men become beasts, and prone to more evils ;  
In cities blocks, and in lewd Court, devils.<sup>146</sup>

Les trois lieux sont passés en revue et rejetés l'un après l'autre, aucun ne trouve grâce aux yeux du poète. La ville est un sépulcre, un lieu mortifère dans lesquels les habitants sont comparés à des carcasses, plus morts que vivants. La cour n'est qu'un théâtre où chacun prétend être ce qu'il n'est pas, et où les mensonges et les faux-semblants règnent en maîtres. La campagne équivaut à un désert dépourvu de civilisation qui transforme les hommes en bêtes sauvages. Le scepticisme du poète se fait ici presque nihilisme puisque l'homme est piégé, n'a aucun endroit où aller ni aucune doctrine à laquelle adhérer. Cette lettre rejoint et dépasse la précédente « To Mr E.G. » dans laquelle le poète déclare : « Our theatres are filled with emptiness » au vers 8. Le scepticisme conduit donc Donne à faire face à un vide sidérant ; à force de rejeter toute découverte, toute théorie et toute compagnie, il se retrouve privé de repères. Neil Rhodes qualifie le scepticisme de John Donne d' « auto-destructeur »<sup>147</sup> : le doute prend une telle place dans les textes qu'il conduit à la destruction et à la perte.

---

146 Donne, « To Sir Henry Wotton », éd. A.J. Smith 214, vers 19-28.

147 Rhodes 12 : « Donne's scepticism seems so complete that it is almost self-annihilating as the object of its inquiry ».

## c) 2. Le vide

La lettre en vers « To Mr B. B. » met en scène une tension entre la plénitude et le néant, entre la somme des lectures et des connaissances amassées et le vide qui en résulte. John Donne s'adresse à un ancien camarade de l'école de droit de Lincoln's Inn et l'interpelle avec ces mots :

Is not thy sacred hunger of science  
Yet satisfied ? Is not thy brain's rich hive  
Fulfilled with honey which thou dost derive  
From the arts' spirits and their quintessence ?  
Then wean thyself at last, and thee withdraw  
From Cambridge thy old nurse, and, as the rest,  
Here toughly chew, and sturdily digest  
Th' immense vast volumes of our common law (1-8)

L'image de la corne d'abondance apparaît aux vers 2 et 3 puisque le cerveau est comparé à une ruche débordante de miel (« thy brain's rich hive / Fulfilled with honey »). Les connaissances et les textes de loi emmagasinés par l'ami du poète constituent une nourriture riche et la métaphore alimentaire se poursuit dans la strophe entière. A force de les mâcher puis de les digérer, les volumes imposants au point d'être « immenses » et « vastes » au sein d'un même groupe nominal – « Th' immense vast volumes of our common law » – finissent par combler la faim intellectuelle de Mr B. B. Mais cette plénitude se trouve contredite par la seconde strophe, consacrée à l'inspiration poétique de Donne :

My Muse (for I had one) because I am cold,  
Divorced herself : the cause being in me,  
That I can take no new in bigamy,  
Not my will only but power doth withhold.  
Hence comes it, that these rhymes which never had  
Mother, want matter, and they only have  
A little form, the which their father gave. (19-25)

Après avoir mis en avant l'abondance de la nourriture intellectuelle dont se repaissait son ami, le poète souligne désormais la maigreur de ses propres écrits, privés

d'inspiration réelle et manquant de substance. C'est donc la « matière » qui est ici au cœur du poème et qui importe à Donne : entre trop-plein et vide, le texte hésite et met en scène « l'oscillation entre le sentiment de plénitude qu'offre le texte et la vanité d'une telle entreprise », comme l'explique Laetitia Coussement-Boillot, dont l'étude de William Shakespeare sur la poétique shakespearienne de l'abondance s'avère fort utile au moment d'aborder le thème du vide dans le corpus de Donne<sup>148</sup>. En mettant en opposition les images de la corne d'abondance d'une part, et d'un tonneau troué qu'il faut remplir indéfiniment d'autre part, son ouvrage étudie une écriture shakespearienne, et élisabéthaine, qui aspire à la plénitude mais se trouve menacée par la vacuité<sup>149</sup>. La même tension entre la logorrhée et le néant qui la menace est perceptible chez John Donne, notamment dans la lettre « To Mr B. B. » qui illustre parfaitement l'opposition entre l'abondance d'un savoir illustrée par le texte lui-même d'une part, et l'angoisse provoquée par un sentiment de vacuité d'autre part.

Ce langage foisonnant qui ne parvient pas à masquer son inefficacité est bien entendu l'une des cibles du satiriste, qui s'emploie à dénoncer l'usage de cette langue trompeuse. Les discours d'Ignace de Loyola sont très longs et occupent la plus grande partie d'*Ignatius his Conclave*. C'est grâce à la parole qu'il vainc ses adversaires, grâce à ses longues tirades qu'il les étouffe. Jean-Loup Bourget, dans son article étudie la langue d'Ignace, qu'il nomme « litanie jésuitique »<sup>150</sup>. Selon lui, le texte expose le détournement et l'usage corrompu de la langue opérés par Ignace, non seulement en termes de sens mais aussi en termes d'abondance et de vide :

[Le texte] accuse le langage de Loyola de n'être que logorrhée : langage qui ne reconnaît pas la complémentarité, l'union intime d'un signifiant et d'un signifié, langage dont le prestige et le pouvoir se fondent sur le non-sens, sur l'inefficacité, sur des absences : *abondance* d'un pseudo-signifiant qui ne renvoie qu'à l'*absence* d'un signifié.

---

148 La troisième et dernière partie de l'étude est intitulée « Plénitude et Vacuité : *cornucopia* ou tonneau des Danaïdes ? »

149 Elle reprend une citation de Claude-Gilbert Dubois dans le chapitre 7 : « C'est une des hantises de la Renaissance que cette idée du contenant sans contenu : le nuage, la bulle, l'outre pleine de vent, la corne vide. »

150 Jean-Loup Bourget. « John Donne : His Conclave », *John Donne*, Jean-Marie Benoist (éd) 127.

A la fin du texte, lorsque Lucifer lui-même commence à douter du bien-fondé des discours tenus par Ignace, il développe un intérêt pour la « candidature » aux enfers de Philippe Néri, figure importante du concile de Trente. Ignace, dans un dernier combat, se lance dans une diatribe narrée par Donne grâce au discours indirect libre et ponctuée de chiffres : en effet, le discours d'Ignace est tellement mécanique et creux qu'il est désormais mis à distance par le texte lui-même. Ainsi, sa parole n'est plus retranscrite directement et les rouages de son argumentation sont mis en évidence par une numérotation qui donne l'impression de lire un catalogue d'arguments. Celui-ci, bien que réduisant Philippe Néri au silence, provoque davantage l'embarras de Lucifer que son approbation :

He said therefore, that he now perceived that Lucifer had not been altogether so much conversant with Philip, as with the Jesuits, since he knew not how much Philip had ever professed himself an enemy to him (1) For he did not only deny all visions and apparitions, (2) and commanded one to spit in Maries face when she appeared again, because he thought it was the Devil ; (3) and drove away another that came to tempt a sick man, in the shape of a Physician [...]

To all this Nerius said nothing, as though it had been spoken of somebody else. Without doubt, either he never knew, or had forgot that he had done those things which they write of him. But Lucifer took himself the boldness (having with some difficulty got Ignatius leave) to take Nerius his part.<sup>151</sup>

La langue foisonnante d'Ignace ne remplit pas son rôle de façon honnête et efficace : elle n'est que vacuité et c'est ce vide linguistique que le satiriste s'emploie à dénoncer. La cible est la même dans la Satire 2, où ce ne sont plus les jésuites mais les hommes de loi qui usent et abusent d'une langue pompeuse et creuse. Après avoir retranscrit leurs paroles, le poète semble comme étourdi :

[...] In Hilary term I went,  
You said, if I returned next 'size in Lent,  
I should be in remitter of your grace ;  
In th' interim my letters should take place  
Of affidavits' ; words, words, which would tear  
The tender labyrinth of a soft maid's ear,

---

151 Donne 188-189.



More, more, than ten Sclavonians scolding, more  
Than when winds in our ruined abbeys roar. (53- 60)

L'abondance de jargon judiciaire employé dans les cinq premiers vers rendent le poète, et le lecteur, malades, comme gavés par cette nourriture à la fois trop riche et trop vide de sens. En effet, les redondances de « words » et « more » indiquent à la fois l'accumulation de mots et leur inutilité : ils ne forment qu'un tintamarre inaudible, et n'expriment rien de plus que le vent qui rugit dans une abbaye en ruines. Cette langue tourne à vide et provoque ainsi une sorte de vertige : la périphrase « sick with poetry » est employée au vers suivant, et indique aussi bien l'étourdissement causé par l'usage de cette langue pompeuse que la nausée provoquée par un tel gavage de mots.

De surcroît, les âmes vagabondes de la *Métempsychose* et du *Second Anniversary* évoluent dans un espace lui aussi caractérisé par le néant. Qu'il s'agisse de l'âme qui voyage de corps en corps et rencontre des êtres tous plus pervers les uns que les autres, ou de celle d'Elizabeth Drury perdue dans un univers sans repères, toutes deux suivent un parcours comparable : elles errent, et chutent, au milieu d'un *vacuum* moral aussi bien que spatial. Tout autour d'elles vacille en un tourbillon aliénant, que la profusion du texte s'emploie à décrire, et le satiriste vise à mettre à nu ce vide. La dixième « Meditation » des *Devotions upon Emergent Occasions* débute par la description d'un tel univers :

This is Natures nest of Boxes ; the Heavens containe the Earth, the Earth, Cities, Cities, Men. And all these are Concentrique ; the common center to them all, is decay, ruine ; only that is Eccentrique, which was never made ; only that place, or garment rather, which we can imagine, but not demonstrate, That light, which is the very emanation of the light of God, in which the Saints shall dwell, with which the Saints shall be apparelled, only that bends not to this Center, to Ruine ; that which was not made of Nothing, is not threatened with this annihilation.<sup>152</sup>

Davantage que l'exaltation de la foi du poète exprimée par l'existence d'un lieu excentré, ce qui importe dans cet extrait est la description d'un univers concentrique composé de

---

152 Donne, éd. N. Rhodes 114.

différentes strates, mais dont le centre n'est que néant (« the common center to them all, is decay, ruine »). Le cœur de l'univers, son pivot, est menacé par la destruction, l'« annihilation ». Par conséquent, le monde qui entoure le poète ne repose sur rien, ce qui fait écho au topos de l'*horror vacui* hérité d'Aristote puis repris par François Rabelais dans le chapitre 5 de *Gargantua*, publié en 1534 : « Natura abhorret vaccum » ou « La nature a horreur du vide ». Dans la *Physique*, Aristote nie farouchement l'existence du vide : sa conception de l'univers est pleine, sphérique et immobile ; le vide n'y a donc pas sa place car il ferait s'étendre le monde à l'infini, abolirait les notions de haut et de bas, de repos et de mouvement. C'est précisément cette conception stable et rassurante de l'univers que la révolution galiléenne va faire voler en éclats. En 1610, Galilée s'inscrit dans la lignée du système héliocentrique de Copernic et détrône la Terre de sa place unique dans l'univers : celle-ci devient un astre comme les autres qui tourne sur lui-même et autour du Soleil. Contrairement à ce qu'affirmait Aristote, nous ne ressentons pas ce mouvement car celui-ci est une question relative. Quand Aristote prétendait que le vide ne pouvait exister, Galilée étudie le mouvement dans le vide. L'apparition de cette nouvelle conception de l'univers est la source de profondes inquiétudes à la Renaissance : la nature ne peut tolérer le vide, celui-ci ne peut exister ; et pourtant sa sourde présence se fait de plus en plus menaçante. Cette angoisse existentielle est au cœur des deux *Anniversaries*, qui dépeignent le vertige éprouvé par les intellectuels de la Renaissance sous couvert d'une élégie composée un an après la mort d'Elizabeth Drury. « The sun is lost, and th'earth, and no man's wit / Can well direct him where to look for it. » (*First Anniversary*, vers 207-208) ou « 'Tis all in pieces, all coherence gone ; / All just supply, and all relation : / Prince, subject, father, son, are things forgot. » (vers 213-215) traduisent, non seulement par leur propos, mais aussi par leur rythme haletant et saccadé le vertige éprouvé par le poète face au *vacuum* auquel il se trouve confronté. Face à cet espace vide, le poète a recours à diverses stratégies afin de trouver du sens et une vérité.

### c) 3. Questionnement et Paradoxe

Selon Robert Ellrodt, ce qui caractérise l'état d'esprit de Donne dans ses poèmes est sa « perplexité », qui se décline en incertitude morale, religieuse, philosophique et cosmique. Il compare le poète à Montaigne en écrivant : « Le doute fut un mol oreiller pour Montaigne : un esprit tourmenté s'y déchire. »<sup>153</sup> En effet, les textes s'agitent souvent sous le coup des questions répétées et soulevées par le poète, et les formes interrogatives viennent parfois les envahir, comme dans ce passage du *Second Anniversary* :

Know'st thou how blood, which to the heart doth flow,  
Doth from one ventricle to th'other go ?  
And for the putrid stuff, which thou dost spit,  
Know'st thou how thy lungs have attracted it ?  
There are no passages, so that there is  
(For aught thou know'st) piercing of substances.  
And of those many opinions which men raise  
Of nails and hairs, dost thou know which to praise ?  
What hope have we to know ourselves, when we  
Know not the least things, which for our use be ? (271-280)

Le verbe « know » est répété à cinq reprises, à chaque fois dans un contexte interrogatif ou négatif : le poète exprime ici sa perplexité concernant la connaissance des hommes sur le fonctionnement de leur corps, mais surtout sur l'utilité de telles connaissances. Parmi la somme d'informations et de théories disponibles, il ne sait lesquelles choisir et se trouve dans une position d'inconfort et d'incertitude totale. Par ailleurs, les questions pour la plupart fermées, exceptée la dernière, donnent, par leur intonation montante, un rythme lancinant au poème : le doute vient troubler l'harmonie ambiante et « pique » l'oreille de l'auditeur, en lui rappelant l'inconfort qu'une telle perplexité engendre. La Satire 3 illustre elle aussi ce phénomène puisque les questions composent une grande partie de ses cent dix vers. Le texte interroge la foi du poète, qui se demande laquelle embrasser : « Is not our mistress fair religion ? » (vers 5). Dans ce qui s'apparente à un véritable travail d'investigation, il s'emploie à examiner toutes les religions et invite le

---

<sup>153</sup> Robert Ellrodt, « Présence et Permanence de John Donne » 19.

lecteur à faire de même. Même les passages à la forme affirmative sont en réalité des réponses à des questions formulées précédemment : au vers 43, il intime au lecteur l'ordre de chercher la vraie religion, puis passe en revue l'Église catholique à Rome, le protestantisme de Genève puis l'anglicanisme avec l'adverbe « here ». Ce passage descriptif long de vingt-cinq vers vient répondre au vers 43 : « Seek true religion. O where ? » Donc, il s'inscrit lui aussi dans cette démarche de questionnement et de recherche, qui se conclut provisoirement avec les vers suivants :

[...] ask thy father which is she,  
 Let him ask this ; though truth and falsehood be  
 Near twins, yet truth a little elder is ;  
 Be busy to seek her, believe me this,  
 He's not of none, nor worst, that seeks the best. (71-75)

« Seek » est employé à deux reprises, tout comme « ask » : le poète encourage son lecteur à questionner et rechercher sans relâche dans un monde où mensonge et vérité se ressemblent. Cette satire met ainsi en lumière le doute comme fondement de l'inspiration poétique de John Donne<sup>154</sup>. Néanmoins, un tel questionnement ne le conduit pas nécessairement à trouver une vérité car, si celle-ci se confond avec le mensonge et se noie dans les diverses opinions et théories des hommes dans la Satire 3, la *Métempsychose* apporte à son sujet une conclusion quelque peu amère et cynique : « There's nothing simply good, nor ill alone, / Of every quality comparison, / The only measure is, and judge, opinion. » (vers 518-520). Ces derniers vers rappellent inmanquablement les mots du prince Hamlet dans la pièce de Shakespeare : « Why, then, 'tis none to you, for there is nothing either good or bad, but thinking makes it so. To me it is a prison. »<sup>155</sup> Le même fatalisme, la même volonté d'annuler tout repère moral stable se retrouve dans *Biathanatos* : « There is no externall act naturally evill ; circumstances condition them, and give them their nature. »<sup>156</sup> La démarche d'investigation du poète, sa recherche de la vérité, seraient ainsi vaines dans la mesure

---

154 Le Sonnet Sacré 18 illustre l'importance du questionnement du poète de façon tout à fait similaire : il débute par « Show me, dear Christ, thy spouse, so bright and clear. » et se poursuit par une série de questions passant en revue les différentes religions.

155 Shakespeare, *Hamlet*, II. 2.

156 Donne, *Biathanatos*, III.iii.3, éd. N. Rhodes 78.

où tout est relatif, les notions de bien et de mal se superposent et, une fois encore, le poète ne se trouve confronté qu'au vide. Cette pirouette finale vient remettre en question le propos entier de toute la satire, qui mettait jusque-là en exergue une gradation de la perversion au fur et à mesure que l'habitat de l'âme prenait forme humaine. Par conséquent, le questionnement du poète ne lui permet pas d'atteindre une vérité pleine et satisfaisante.

Néanmoins, une voie détournée s'offre au poète et lui permet de se rapprocher de la vérité : il s'agit du paradoxe. Celui-ci se place en contradiction avec l'opinion commune, la *doxa* qui fait consensus dans la société élisabéthaine. Parmi ses onze *Paradoxes*, le neuvième éclaire la stratégie esthétique du poète et son lien avec cet état d'incertitude et de questionnement. Ce Paradoxe 9 est intitulé « That by Discord Things Increase » et défend la théorie selon laquelle le conflit s'avère fructueux : « Discord is never so barren that it affords no fruit »<sup>157</sup>. *A priori* stérile, le choc entre des opinions contradictoires, le conflit entre deux camps opposés, se révèle productif. Le texte débute par une épigramme de Martial en latin, suivi de l'exposition de la thèse du poète :

*Nullos esse Deos, inane caelum  
Affirmat Selius, probatque, quod se  
Factum, dum negat haec, videt beatum*<sup>158</sup>

So I assever this the more boldly, because while I maintaine it, and feele the contrary repugnances and adverse fightings of the Elements in my body, my body increaseth ; and whilst I differ from common opinions, by this Discord the number of my Paradoxes encreaseth.

Les points de départ du texte sont donc le vide et sa présumée existence, Dieu et sa présumée absence : dans la citation de Martial, le personnage, au lieu de se lamenter sur le vide qu'il constate, s'en réjouit. Donne prend appui sur ce texte antérieur afin d'adopter une posture semblable, c'est-à-dire à l'opposé de l' « opinion commune » (« whilst I differ from common opinions »). Ce positionnement, loin de causer un blocage ou une stase, ouvre le champ des possibles : par leur nature même, les

---

157 Donne, éd. N. Rhodes 46.

158 Martial, « Selius affirme qu'il n'y a point de dieux et que le ciel est vide ; la preuve, dit-il, c'est que, malgré son athéisme, il se voit fort heureux. », <http://remacle.org/bloodwolf/satire/Martial/livre4.htm>, consulté le 22/02/2017.

*Paradoxes* se trouvent de plus en plus nombreux à mesure que le poète confronte des opinions contraires, voire contradictoires (« contrary repugnances and adverse fightings »). Il poursuit son éloge de la discorde en ces termes :

All Victories and Emperies gain'd by war, and all judiciaill decidings of doubts in peace, I claime children of Discord. And who can deny that Controversies in religion are growne greater by Discord ; and not the controversies only but even Religion it selfe. For in a troubled misery men are allwayes more religious than in a secure peace. The number of good men (the only charitable harbourers of Concord) we see is thin, and daily melts and waines ; but of bad and discording men it is infinit and growes hourelly. We are ascertain'd of all disputable doubts only by arguing and differing in opinion, and if formal disputation which is but a painted, counterfeit, and dissembled Discord, can worke us this benefit, what shall not a full and maine discord accomplish ? Truly, methinks I owe a devotion, yea a Sacrifice to Discord for casting that ball upon Ida, and for all the business of Troy, whom ruined I admire more than Rome or Babylon or Quinzay<sup>159</sup>.

Loin de semer le trouble et le chaos, la discorde est bénéfique selon Donne. Fidèle à l'esprit de l'éloge paradoxal, le texte loue les mérites de la guerre, des conflits religieux et du malheur des hommes tout en se félicitant de la supériorité numérique des esprits malfaisants, bien plus nombreux que les bonnes âmes. De plus, le doute – le terme est présent deux fois – remplit le poète de contentement alors qu'il devrait le perturber. Au fil de ce passage, la discorde sociale se fait verbale puis finalement esthétique : elle est source de disputes qui réjouissent le poète, mais également de cités en ruines, comme Troie, dont la beauté n'aurait pas été la même sans la guerre qui l'a frappée. Ce Paradoxe 9 met en lumière un des enjeux majeurs de la poésie de John Donne : il montre comment le paradoxe – la distanciation vis-à-vis d'une idée commune et préconçue – éclaire le sentiment de doute et nourrit le texte poétique et la pensée de Donne au lieu de les faire avorter. Comme l'écrit Robert Nye, « Donne emploie le paradoxe pour réunir des éléments sinon disparates, et trouver ainsi des rapports, des correspondances, une unité. »<sup>160</sup> Murray Roston se livre à la même analyse : « The purpose of heterogeneity in

---

159 Il s'agit sans doute d'une référence à une grande ville chinoise décrite par Marco Polo à son retour en Europe au XIV<sup>e</sup> siècle.

160 Robert Nye, « 'The Body is his Book' : la poésie de John Donne », *John Donne*, J-M Benoist 146.

Donne is to make us realize that the only true validity lies in meaningful paradox. »<sup>161</sup>  
C'est en faisant se rejoindre des contraires, en instaurant une tension entre des éléments irréconciliables que le poète tente d'atteindre une vérité.

Dans une lettre en prose adressée à Sir Henry Wotton, John Donne parle de ses paradoxes en ces termes :

...they carry with them a confession of their lightness and [the reader's] trouble and my shame. But indeed they were made rather to deceive time than her daughter Truth – although they have been written in an age when anything is strong enough to overthrow her. If they make you to find better reasons against them, they do their office ... They are rather alarms, to truth to arm her than enemies, and they have only this advantage to scape from being called ill things, that they are nothings.<sup>162</sup>

Loin de tromper le lecteur et de lui cacher la vérité, le paradoxe permet au contraire de l'atteindre plus aisément : il n'est pas ennemi de la vérité, il fournit les armes pour y accéder. Le lecteur qui s'y trouve confronté doit résoudre le problème, contester la thèse défendue ; le jeu qui en résulte constitue la raison d'être du paradoxe qui, en tant que texte seul, ne vaut rien (« they are nothings »). C'est également ce qu'explique Neil Rhodes au sujet des *Paradoxes* : après les avoir qualifié de « volatiles » et de « nonchalants »<sup>163</sup>, il poursuit ainsi : « They are dialectical works whose meaning is not intrinsic, but is generated by their argumentative relationship with the reader. How seriously we should take them, then, is a question of how serious we make them. »<sup>164</sup> Ainsi, le paradoxe ne vit que dans sa relation dialectique avec le lecteur, c'est pourquoi il s'avère *a priori* vide ou creux en comparaison avec d'autres genres littéraires. Le texte ne peut être considéré comme un objet fini, plein et lourd de sens ; bien au contraire, c'est le jeu auquel se livre le lecteur qui lui confère du sens. Par conséquent, il est vain de se demander si John Donne défend réellement le suicide dans *Biathanatos* car cela importe peu : le texte met en lumière les contradictions et les complexités de la pensée

---

161 Roston 10.

162 « A Letter possibly to Sir Henry Wotton » (1600), *John Donne : A Critical Edition of the Major Works*, éd. J. Carey (Oxford-New York : Oxford University Press, 1992) 64-65.

163 Rhodes « highly volatile compositions », « flippancy and seriousness mingle » 7.

164 Rhodes 8.

théologique, il invite le lecteur à les questionner afin de trouver une vérité, illustrant en cela l'injonction du poète dans la Satire 3, qui encourage à douter afin de s'approcher d'une vérité inatteignable<sup>165</sup>. Parmi les nombreux exemples de ce traité sur le suicide, les premières lignes de la section III.iii.4-5 peuvent être citées : « Our body is so much our owne, as we may use it to Gods glory ; and it is so little our owne, as when hee is pleased to have it, we doe well in resigning it to him by what Officer soever he accept it, whether by Angell, Sicknesse, Persecution, Magistrate, or our selves »<sup>166</sup>. Notre corps nous appartient entièrement, mais nous en sommes pourtant dépossédés : le raisonnement semble ici s'auto-détruire, le texte ne livre pas de message univoque, il n'est « rien » en effet : le vide qu'il articule constitue le fonctionnement même du paradoxe. C'est aussi ce qu'explique A. E. Malloch dans son article sur les paradoxes de la Renaissance ; après avoir rappelé qu'il s'agissait d'un genre très en vogue à l'époque de John Donne<sup>167</sup>, il justifie ainsi l'emploi du terme de « nothings » utilisé par Donne lui-même au sujet de ses *Paradoxes* :

As arguments they do not exist at all; they are deliberate perversions of arguments. But as statements of arguments (however perverse) they do exist. They are not, and yet they are. On the metaphysical level they are *para doxa*; they run counter to expectation or appearance not only in specific subject matter but also as literary form. They tease the intellect as an optical illusion teases the eye<sup>168</sup>.

Ils n'existent pas, et pourtant ils existent : voilà bien le plus grand des paradoxes. Une analyse du poème « The Paradox » semble ici appropriée : classé dans les *Songs and Sonnets* dans l'édition d'A.J. Smith, il n'appartient pas au genre satirique ni à celui de l'éloge paradoxal et constitue ainsi une incursion dans le corpus des textes les plus connus et étudiés de John Donne, les poèmes d'amour. Néanmoins, son titre indique clairement qu'une attention particulière doit lui être portée. Aimer quelqu'un revient à

---

165 Donne « doubt wisely », « On a huge hill, / Cragged, and steep, Truth stands », Satire 3, vers 77 et 79-80.

166 Donne, éd. N. Rhodes 78.

167 « No one has yet described the characteristic techniques of the paradox, or tried to explain why such an apparently perverse literary form should have rivalled the epigram, perhaps even the sonnet, in popularity. », A.E. Malloch, « The Techniques and Functions of the Renaissance Paradox », *Studies in Philology* 53-2 (1956) : 191-203.

168 Malloch 193.



mourir : voilà la thèse défendue par le poème. Or, ceci rend d'emblée son existence même problématique dans la mesure où le poète, puisqu'il a aimé, ne peut pas chanter cet amour car il devrait être mort. Le poème débute ainsi : « No lover saith, I love » et les vers 5 et 6 explicitent le paradoxe : « I cannot say I loved, for who can say / He was killed yesterday ? » Donc, le poème débute par l'exposition d'un problème, l'acte poétique est comme annulé d'entrée de jeu. Par ailleurs, le jeu et la nonchalance évoqués plus haut se retrouvent dans le calembour du verbe « lie » aux vers 19 et 20, qui implique à la fois la position du poète gisant et le mensonge que constitue tout le propos du poème : « Here dead men speak their last, and so do I ; / Love-slain, lo, here I lie ». Robert Ellrodt interprète ainsi l'emploi du paradoxe chez John Donne :

Plusieurs poèmes s'ouvrent sur l'expression d'une surprise en présence d'un problème qui appelle une solution. Mais il est fréquent dans sa poésie que le paradoxe soit la seule expression possible des antinomies réelles de l'existence. [...]

Sa poésie est authentiquement métaphysique dans son effort pour justifier l'existence, pour rendre la donnée brute, l'absurde, dirions-nous de nos jours, intelligible. [...]

Le trait étincelant du paradoxe déchire la trame serrée du raisonnement dialectique aussi soudainement que les éclairs de la foi dans l'esprit du croyant fulgurent à travers les mailles de la raison.<sup>169</sup>

Ainsi, le paradoxe serait présent de façon diffuse dans toute la poésie de John Donne, qui l'utiliserait comme une arme de défense, comme un dernier recours face à l'incompréhensibilité du monde qui l'entoure. Le critique Cleanth Brooks, dans son article « The Language of Paradox » issu de l'ouvrage *The Well Wrought Urn*, citation du poème de Donne « The Canonization », livre une analyse encore plus englobante du paradoxe : selon lui, tout langage poétique est par définition paradoxal et s'oppose ainsi au langage scientifique : « It is the scientist whose truth requires a language purged of every trace of paradox; apparently the truth which the poet utters can be approached only in terms of paradox. »<sup>170</sup> Tandis que la science cherche à stabiliser le langage, la poésie quant à elle serait par définition perturbatrice. Dans son analyse de « The

---

169 Ellrodt, *John Donne : Poésie* 24-25.

170 Cleanth Brooks, « The Language of Paradox », *The Well Wrought Urn* (1947) (Londres : Methuen and Co Ltd, 1968) 1-16.

Canonization », qui établit que les deux amants, en se retirant du monde, parviennent à la vie éternelle, il rejette les accusations de nonchalance ou de jeu qu'implique l'emploi du paradoxe :

Donne does not take love seriously; here he is merely sharpening his wit as a sort of mechanical exercise. Or: Donne does not take sainthood seriously; here he is merely indulging in a cynical and bawdy parody. Neither account is true; a reading of the poem will show that Donne takes both love and religion seriously; it will show, further, that the paradox is here his inevitable instrument. But to see this plainly will require a closer reading than most of us give to poetry.

Le paradoxe devient donc synonyme de langage poétique universel, et l'usage qu'en fait John Donne n'a donc rien de singulier : il est inhérent à toute poésie, pour peu que l'on prenne la peine de l'étudier en profondeur. Au-delà de l'aspect quelque peu péremptoire de l'analyse de Brooks, sa vision exclusive du paradoxe pose problème : tout d'abord, il débute son article en affirmant qu'il ne se préoccupera que de la « vraie » poésie, autrement dit qu'il exclura la satire : « We are willing to allow that paradox is a permissible weapon which a Chesterton may on occasion exploit. We may permit it in epigram, a special subvariety of poetry; and in satire, which though useful, we are hardly willing to allow to be poetry at all. »<sup>171</sup> Une telle déclaration ne peut que poser problème dans le cadre de cette étude ; Robert Ellrodt n'en est pas si éloigné lorsqu'il précise que son propos porte sur le paradoxe « sérieux », c'est-à-dire les *Songs and Sonnets* et non les satires, épigrammes ou éloges paradoxaux. Par ailleurs, l'approche exclusivement stylistique du paradoxe est quelque peu maladroite : en mettant de côté l'étymologie de la *doxa*, c'est-à-dire l'opinion commune, cette vision du paradoxe nous semble trop générale et formelle. La même objection est formulée par R. S. Crane, qui en 1948 reproche à Cleanth Brooks et aux « nouveaux critiques » (*New Critics*) d'aborder la poésie en partant de la matière linguistique exclusivement, et en occultant le fait qu'un poème est un tout concret<sup>172</sup> : « What troubles me is that, for Mr Brooks, 'irony' or 'paradox' is poetry, *tout simplement* ». Tout en admettant qu'ironie et paradoxe

---

171 Brooks 1.

172 R.S. Crane, « Cleanth Brooks : Or, the Bankruptcy of Critical Monism », *Modern Philology* 45-4 (1948) : 226-245.

sont des parties constitutives de tout poème, il considère que ces termes critiques sont employés à mauvais escient et qu'une telle analyse manque de nuances, d'où l'emploi du terme de « monisme » : ces critiques seraient coupables d'une tendance à la « réduction monistique des concepts critiques »<sup>173</sup>. Le paradoxe n'est pas qu'un outil stylistique inhérent à la poésie : les *Paradoxes* de Donne sont des textes en prose, tout comme *Biathanatos*. Force est de constater que le paradoxe chez John Donne a trouvé la faveur des critiques dans ses poèmes d'amour et ses élégies, mais bien peu dans le corpus considéré comme « mineur », où son emploi ne peut être réduit qu'à un élan général éprouvé par Donne face à la complexité de l'univers.

L'éloge paradoxal, un des modes de la satire chez Donne, apporte un éclairage supplémentaire et précis sur le doute et la distanciation dont fait preuve le poète dans son œuvre. Patrick Dandrey, dans sa classification des trois différentes « veines » de l'éloge paradoxal, mentionne la « veine philosophique » du genre. Selon lui, il s'agit d'un « éloge apparemment frivole et paradoxalement profond d'un sujet grave »<sup>174</sup>. A ce titre, *Biathanatos* semble entrer dans cette catégorie car une langue foisonnante, protéiforme et parfois parodique y fait l'éloge du suicide. Ainsi, sous un aspect satirique, l'indéfendable y est prôné. Patrick Dandrey poursuit en qualifiant la visée du poète ainsi : « le désespoir d'accéder à la vérité par la parole, et donc le faire savoir en la dévaluant ». Par conséquent, frivolité et désespoir cohabitent dans le texte, ce qui n'est pas le moindre des paradoxes. La langue et son inefficacité sont l'objet d'un jeu, comme il l'a été démontré dans cette partie : ce jeu masque une profonde mélancolie chez Donne – propre à tous ses contemporains et souvent qualifiée de « maladie élisabéthaine » – et contribue à donner au texte un statut d'objet à la fois amusant et inopérant. En effet, si la parole est dévaluée, le texte est comme malade ; or, le concept de maladie ne va pas sans la théorie des humeurs à cette époque. La mélancolie perceptible dans le corpus va amener à s'interroger sur l'humour – dérivé des humeurs – et le comique chez John Donne, concepts souvent fort peu exploités dans l'étude de son œuvre.

---

173 Crane 227.

174 Dandrey 17.

**Troisième partie :**

**De la mélancolie au rire**



Si l'on souhaite se pencher sur l' « humour » dans le corpus de Donne, un cheminement précis va d'emblée s'imposer : le terme est dérivé des « humeurs », fluides qui décident du fonctionnement du corps humain et dont l'équilibre détermine le tempérament du sujet, théorie sur laquelle les médecins de l'Angleterre élisabéthaine s'accordent depuis Galien. Si l'homme se sent mal et exprime ce mal-être dans sa poésie, l'harmonie de ses humeurs est en péril. Or, s'il y a un mal propre à affecter le poète élisabéthain, c'est bien la mélancolie, cette affection causée par l'excès de bile noire qui est censée, selon Aristote, caractériser les artistes et hommes de génie. Le mélancolique fait partie des figures archétypales de l'Angleterre de la Renaissance : solitaire, « dépressif » selon la terminologie médicale actuelle et doué d'une lucidité sur le monde qui le distingue des autres, il délivre souvent un message précieux que lui confère son mal. Néanmoins, son affection le ronge et le fait souffrir : c'est dans ce contexte que les textes de Donne s'attachent non seulement à décrire ce mal mais aussi à en rechercher la cause, qu'il s'agisse de la mélancolie du poète ou du déclin d'un monde en pleine mutation. Le poète se mue donc en médecin ; or cette figure de l'écrivain-médecin s'inscrit dans une tradition littéraire précise. En effet, de Rabelais à Céline, l'écrivain ausculte le monde comme il ausculte son propre corps, geste que Donne répète à l'envie dans ses poèmes. L'examen des humeurs à la Renaissance va peu à peu donner naissance à l'humour littéraire, que Ben Jonson mettra en scène dans ses pièces. Il s'agira donc d'examiner comment se met en place cet humour et ce dévoilement du rire et du comique chez John Donne.



## a) L'humeur mélancolique

Il s'agit ici d'étudier comment le corpus de Donne est influencé par la maladie. La médecine élisabéthaine s'inscrit dans la lignée des théories qui l'ont précédée et accorde une importance majeure à la théorie des humeurs. Ce système humoral est expliqué notamment par Timothy Bright dans son traité médical *A Treatise of Melancholy* publié en 1586, et par Robert Burton dans son *Anatomy of Melancholy* en 1621. Ces titres indiquent clairement que l'humeur responsable des plus grands maux, et qui affecte typiquement le poète élisabéthain, est la bile noire, ou mélancolie. Cette affection le plonge dans l'introspection et lui fait ressentir avec acuité l'angoisse existentielle provoquée par les bouleversements religieux, philosophiques, géographiques et sociétaux. Cependant, comme le soulignait déjà Aristote dans son Problème XXX<sup>1</sup>, la mélancolie distingue aussi les hommes géniaux et confère à celui qui en souffre un pouvoir intellectuel indéniable. Ainsi, cette maladie à la fois néfaste et bienfaitrice, cette posture désenchantée et distanciée vont donner naissance à un esprit anglais spécifique, l'« humour », concept théorisé au XVIII<sup>e</sup> siècle par Corbyn Morris<sup>2</sup> et par de nombreux autres critiques au XX<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. La mélancolie affecte profondément les textes de Donne, aussi bien thématiquement qu'esthétiquement : la figure de l'homme malade est omniprésente, et les poèmes comme les écrits en prose développent une esthétique de l'imperfection. Ce n'est pas seulement John Donne qui est malade, c'est aussi le corpus entier.

---

1 Aristote, « L'Homme de Génie et la Mélancolie », *Problème XXX* (Paris : Rivages, 1991).

2 Corbyn Morris, *An Essay towards Fixing the True Standards of Wit, Humour and Raillery* (Londres, 1744).

3 Nous nous appuyons notamment sur les ouvrages de Louis Cazamian, *L'Humour anglais* (Paris : Didier, sans date) ; Robert Escarpit, *L'Humour* (P.U.F., 1960) ; Franck Evrard, *L'Humour* (Paris : Hachette, 1996) ; Jonathan Pollock, *Qu'est-ce que l'Humour ?* (Paris : Klincksieck, 2001).



## a) 1. Le système des humeurs

« Away thou fondling motley humorist ! » s'exclame John Donne dès le premier vers de la Satire 1. Le satiriste s'adresse ici à l'adversarius du poème, son interlocuteur friand de sorties et de rencontres qui cherche à l'entraîner hors de chez lui. Dans ses notes explicatives, A.J. Smith paraphrase ainsi l'expression employée : « foolish changeable zany<sup>4</sup> ». L'adversarius est jugé stupide, excentrique et, surtout, changeant. Celui que Donne nomme *humorist*, synonyme ici d'excentrique et victime d'une humeur, est donc une figure rejetée par le poète, qui ne souhaite pas – tout du moins au début du poème – suivre son exemple : « Shall I leave all this constant company, / And follow headlong, wild uncertain thee ? » (vers 11-12). Une fois de plus, c'est son caractère changeant et instable qui est mis en avant et présenté comme une tare ; influencé par ses « humeurs », ce personnage n'est pas fiable et provoque l'indignation du satiriste, pour qui stabilité et constance sont des qualités primordiales. Ces humeurs sont aussi explicitement mentionnées dans la Satire 3 : le vers 43 « Seek true religion. O where ? » marque le point de départ d'un catalogue des diverses religions d'Europe, traversée par différents personnages censés les illustrer. Tout au long de cette section, le satiriste file la métaphore amoureuse et sexuelle : la religion est une maîtresse que l'on choisit. « Mirreus » est un catholique qui part en exil à Rome retrouver les « oripeaux » de la religion (« He loves her rags so », vers 47) ; « Phrygius » les déteste toutes et n'ose donc en épouser aucune. Le docile « Graius » se contente de celle que lui offre l'Angleterre car c'est la mode qui dicte son choix. Les « humeurs » font leur apparition lorsque Genève, le berceau du protestantisme, est mentionnée :

Crants to such brave loves will not be enthralled,  
But loves her only, who at Geneva is called  
Religion, plain, simple, sullen, young,  
Contemptuous, yet unhandsome ; as among  
Lecherous humours, there is one that judges  
No wenches wholesome, but coarse country drudges. (49-54)

Donne se moque ici des puritains, insatisfaits de la « voie moyenne » choisie par

---

4 Smith 470.

l'Église d'Angleterre et qui estiment que la réforme protestante n'est pas allée assez loin. Le terme « puritain » était une insulte dans l'Angleterre de Donne et désignait un fanatique prônant une religion soi-disant pure mais perçue comme austère et trop stricte. Ainsi, ceux qui choisissent Genève se tournent vers une maîtresse hautaine, dépourvue de joie et de charmes ; dans les trois derniers vers, le satiriste compare cet étrange choix à celui d'un homme qui, pris par des « humeurs de luxure », rejette toutes les jeunes filles car elles sont impures et leur préfère une grossière bête de somme sans attrait. Les humeurs sont ici employées au sein d'une comparaison annexe au propos principal du poème, une incise qui vient commenter la dénonciation du fanatisme puritain. Les « lecherous humours » sont censées pousser les hommes au vice, hormis s'ils sont des fanatiques religieux. Ici encore, elles font donc *a priori* l'objet d'un jugement moral défavorable puisqu'elles conduisent à l'égarement et à la perte.

C'est le latin *humor* (liquide) qui donne son étymologie aux termes d' « humeur » et d' « humour ». Comme le remarque Jonathan Pollock, seul le français fait la distinction entre ces deux termes tandis que l'espagnol, l'italien et bien sûr l'anglais regroupent le concept sous un seul et unique mot : *humour*<sup>5</sup>. Le terme anglais est d'ailleurs emprunté au français « humeur », que l'on retrouve dans les dictionnaires de langue française du XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle. A cette époque, il a une acception purement physiologique et désigne les fluides corporels censés régir le tempérament humain. Ce n'est qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle que « se met en place le doublet humeur/humour » en français<sup>6</sup>. Le *Littré* de 1873 donne ainsi les trois définitions suivantes de l' « humoriste » : « qui a de l'humeur, difficile à vivre », « enclin à une sorte de gaieté railleuse et originale (d'où l'écrivain humoriste) », « partisan des théories médicales humoristes ». L'acception médicale et physiologique passe donc à l'arrière-plan et l'écriture « humoriste » fait son apparition. En effet, l'adjectif « humoristique » y est considéré comme un terme de littérature. Enfin, l'humour – et non l'humeur – est défini de la sorte : « mot anglais qui signifie gaieté d'imagination, verve comique ». Par conséquent, le terme a effectué un aller-retour entre le français et l'anglais puisque le *humour* provient d'abord du français « humeur », avant de provoquer lui-même l'apparition du français « humour ». Franck

---

5 Pollock 13.

6 Evrard 10.

Evrard apporte des éclaircissements quant à l'influence anglaise et l'« importation » du concept en France en citant Voltaire :

Ils ont un terme pour signifier cette plaisanterie, ce vrai comique, cette gaieté, cette urbanité, ces saillies qui échappent à un homme sans qu'il s'en doute ; et ils rendent cette idée par le mot *humeur*, *humour*, qu'ils prononcent *yumor*, et ils croient qu'ils ont seuls cette *humeur*, que les autres nations n'ont point de terme pour exprimer ce caractère d'esprit ; cependant, c'est un ancien mot de notre langue, employé en ce sens dans plusieurs comédies de Corneille.<sup>7</sup>

Près de cent-cinquante ans auparavant, les pièces de Ben Jonson, telles que *Every Man out of his Humour* (1600), mettent en scène des caractères-types comme le coléreux, l'atrabilaire ou le flegmatique, personnages caractérisés par la domination chez eux d'une *humeur*, et qui déclenche le rire satirique du dramaturge et du public. Voici comment la théorie humorale est expliquée dans le prologue de la pièce :

(...) So in every human body,  
The choler, melancholy, phlegm, and blood,  
By reason that they flow continually  
In some one part, and are not continent,  
Receive the name of humours. Now thus far  
It may by metaphor, apply itself  
Unto the general disposition:  
As when some one particular quality  
Doth so possess a man, that it doth draw  
All his affects, his spirits, and his powers,  
In their confluitions, all to run one way,  
This may truly be said to be a humour. (Prologue, 104-115)

Par conséquent, les personnages – en particulier l'atrabilaire Asper, personnage principal de la pièce – personnifient une *humeur* avant d'avoir de l'*humour*, c'est-à-dire avant de prendre conscience de leur état<sup>8</sup>. Selon Louis Cazamian, « cette attitude bizarre, paradoxale révélait une anomalie, presque un déséquilibre. L'homme qui en plaisantant gardait une mine grave était un original, un excentrique ... il avait par excellence un

---

7 Voltaire, *Mélanges Littéraires*, Lettre à l'abbé d'Olivet, 21 avril 1762.

8 Nous nous sommes également aidés ici de l'article de Gisèle Venet, « Shakespeare – des humeurs aux passions », *Etudes Epistémè* 1 (2002) : 85-102.

"humour"»<sup>9</sup>. Néanmoins, ce n'est qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle que les élites cultivées anglaises utilisent ce sens moderne d' « humour », bien que cette « méthode littéraire hautement évoluée » trouve son épanouissement, toujours selon Louis Cazamian, dans la « complexité nouvelle de la pensée au temps de la Renaissance et de la Réforme » :

Le grand enthousiasme humaniste affina les esprits, éveilla le sens du relatif en donnant une double culture, ancienne et moderne, fit connaître les modèles antiques d'ironie et apprit à penser sur plusieurs plans. C'est au temps de Shakespeare que l'humour apparaît définitivement parmi les traits majeurs de l'Angleterre intellectuelle<sup>10</sup>.

En définitive, John Donne a vécu au cours d'une période qui a vu naître cette transition entre la théorie médicale (celle des humeurs) et la catégorie esthétique (celle de l'humour), ce moment au cours duquel l'homme a cessé d'être simplement sujet aux humeurs qui le parcourent pour en devenir, sinon le maître, du moins un observateur conscient et amusé.

La théorie des humeurs définie par le médecin grec Hippocrate, puis par Galien environ cinq cents ans après, constitue la base de la médecine occidentale pendant des siècles et perdure pendant la période élisabéthaine<sup>11</sup>. Le corps humain serait régi par la coexistence de quatre fluides corporels différents, dont l'équilibre assure le fonctionnement harmonieux de ce corps et où la prédominance de l'une ou l'autre substance détermine le caractère du sujet. Voici la définition de la théorie selon Franck Evrard :

Hippocrate définit le tempérament personnel selon la prédominance du sang, de la lymphe, de la bile ou de l'atrabile, c'est-à-dire l'humeur noire. Ces humeurs, intégrées dans une sorte de cosmogonie, s'apparentent aux quatre éléments. Au II<sup>e</sup> siècle, pour Galien, partisan de l'humorisme, un excès humoral peut être à l'origine d'anormalités de caractère. L'être est donc régi par des fluides corporels qui engendrent des types comme l'atrabilaire, le flegmatique, dotés d'un destin à la fois médical et social.<sup>12</sup>

---

9 Cazamian 11.

10 Cazamian 13.

11 Galien, *L'Âme et ses passions ; les passions et les erreurs de l'âme ; les facultés de l'âme suivent les tempéraments du corps* (Paris : Les Belles Lettres, 1995).

12 Evrard 9.

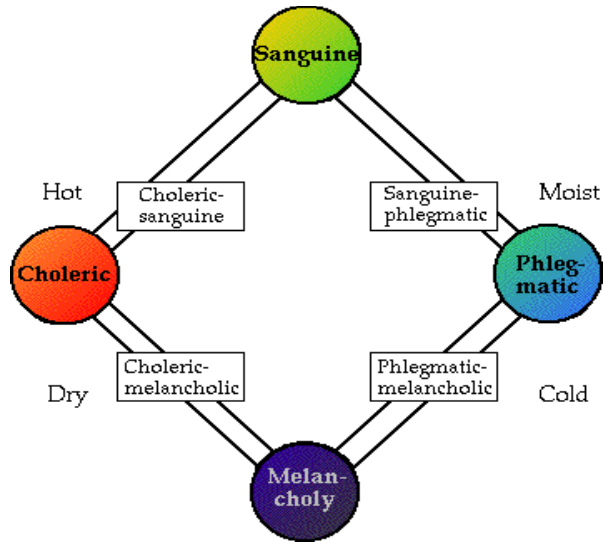
Cette théorie conforte la vision de l'homme comme un microcosme, reflet en miniature du macrocosme, le monde qui l'entoure ; en effet, les différents âges au cours de la vie sont censés correspondre à un caractère donné<sup>13</sup>. De la même façon, chaque humeur est directement reliée à une saison, un élément, une planète et un organe. Le système des humeurs peut être illustré à l'aide d'un tableau de la façon suivante :

	<b>Mélancolique</b>	<b>Phlegmatique</b>	<b>Sanguin</b>	<b>Colérique</b>
<b>substance</b>	bile noire/atrabile	lymphe /phlegme	sang	bile jaune
<b>élément</b>	terre	eau	air	feu
<b>saison</b>	hiver	automne	printemps	été
<b>âge</b>	vieillesse	maturité	adolescence	enfance
<b>organe</b>	rate	cerveau	cœur	vésicule biliaire
<b>planète</b>	Saturne	Lune	Jupiter	Mars
<b>qualités</b>	sec et froid	humide et froid	humide et chaud	sec et chaud

Ainsi, l'être humain forme, dans l'idéal, un tout cohérent, équilibré et proportionné au sein duquel la prédominance d'une humeur détermine son tempérament. Lawrence Babb explique que le tempérament sanguin (courageux, intelligent, bon-vivant, cheveux blonds) est plus enviable que le mélancolique (pâle, mince, obstiné, solitaire, tourmenté). Le colérique quant à lui est censé être fier, ambitieux et s'emporter aisément tandis que le phlegmatique est petit, lent, paresseux et gros. La cohérence de ce système est souvent représentée de façon visuelle, comme dans le schéma ci-dessous :

---

13 Nous nous appuyons également sur l'ouvrage de Lawrence Babb, *The Elizabethan Malady : a Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642* (East Lansing : Michigan State College Press, 1951).



Les quatre tempéraments sont illustrés de façon individuelle dans l'ouvrage de Henry Peacham *Minerva Britannia* (1612) :



« Melancolia »



« Phlegma »



« Cholera »



« Sanguis »

En définitive, avant même de constituer un état d'esprit singulier, voire même un élan

poétique et esthétique, l'humour est d'abord humeur, c'est-à-dire partie constituante d'un système qui organise le corps humain, et détermine son caractère. Jonathan Pollock souligne d'ailleurs que la théorie humorale d'Hippocrate, qui fait du corps humain un objet poreux où circulent air et liquide, constitue une « fiction » extrêmement influente durant des siècles et fort tenace<sup>14</sup>.

John Donne, à l'instar de tous ses contemporains, est influencé par la théorie des humeurs, théorie alors officiellement en vigueur dans le monde médical. Margaret Llasera souligne d'ailleurs le vif intérêt que porte Donne à la médecine et l'explique par son environnement familial : son beau-père John Syminges était médecin et président du *Royal College of Physicians*, et « John Donne avait onze ans lorsque la famille s'est installée dans une maison jouxtant Saint Bartholomew's Hospital. Le jeune John Donne côtoyait donc de près le monde médical. »<sup>15</sup> Les concepts d'équilibre et d'harmonie, et de proportion abolie par la maladie constituent la base des deux *Anniversaires* : en effet, ces deux poèmes de circonstance ont pour point de départ la mort d'Elizabeth Drury, qui va déclencher le déclin et la corruption du monde tout entier, un monde malade et touché par le chaos. Or, l'expression poétique de ce chaos trouve son écho dans la théorie humorale et l'équilibre qui la sous-tend. Dans le *Second Anniversary*, le poète évoque la régularité et l'équilibre parfait de la jeune fille défunte en ces termes :

So though the elements and humours were  
In her, one could not say, this governs there.  
Whose even constitution might have won  
Any disease to venture on the sun,  
Rather than her : and make a spirit fear  
That he to disuniting subject were.  
To whose proportions if we could compare  
Cubes, they 'are unstable ; circles, angular. (136-142)

Tout comme les autres êtres humains, Elizabeth était bel et bien constituée d'un mélange de fluides et d'éléments ; mais ce qui rendait ce mélange unique était l'harmonie et la régularité des éléments le constituant (« even constitution »). Aucune humeur ne

---

14 Pollock 14.

15 Llasera 234.

prévalait sur une autre (« one could not say, this governs there ») : le point de perfection est tel que même le soleil ou les esprits – corps *a priori* intouchables car non organiques et non composés de fluides – et les cubes ou cercles – formes géométriques formant la quintessence même de l'harmonie et de la régularité stricte – ne peuvent rivaliser et sont davantage sujets à la maladie que la jeune fille. Ainsi, l'humorisme médical sert de métaphore à Donne afin de louer les qualités d'Elizabeth et les opposer à la décadence du monde qui l'entoure. Néanmoins, le poème laisse également poindre un scepticisme certain vis-à-vis des scientifiques et de la prétendue connaissance humaine. C'est donc en toute logique que, dans la section où le poète s'interroge sur l'utilité et la pertinence des avancées scientifiques, la médecine fait partie de ses cibles :

Have not all souls thought  
For many ages, that our body is wrought  
Of air, and fire, and other elements ?  
And now they think of new ingredients,  
And one soul thinks one, and another way  
Another thinks, and 'tis an even lay. (263-268)

Si la théorie des humeurs est considérée comme une vérité acquise et indéniable, ce sont ceux qui la réfutent ou veulent la révolutionner qui sont ici attaqués. Le vers « And now they think of new ingredients », en plus du ton réactionnaire mêlé d'agacement caractéristique du propos satirique, fait référence à Paracelse, qui se trouve en désaccord avec la théorie de l'équilibre des humeurs de Galien et suggère que soufre, mercure et sel pourraient se trouver dans le corps humain<sup>16</sup>. La voix satirique qui affleure ici dans le poème juge un tel postulat absurde et prive d'ailleurs Paracelse de son nom, se contentant d'un péjoratif « they »<sup>17</sup>. De plus, la cacophonie qu'engendrent ces nouvelles hypothèses est exprimée dans les deux derniers vers du passage, où la syntaxe

---

16 Smith 612. Outre Paracelse, l'anatomiste André Vésale est l'autre grande figure qui contribue à initier la conversion de la médecine galéniste vers la médecine moderne avec son traité d'anatomie humaine *De humani corporis fabrica libri septem (À propos de la fabrique du corps humain en sept livres)* publié à Bâle en 1543. De surcroît, William Harvey découvre en 1616 la circulation du sang, « nouvelle conception organiciste et dynamique permettant de penser enfin autrement les rapports psychosomatiques de l'esprit et du corps » (Venet 49). L'essai de Thomas Browne *Religio Medici*, publié en 1643, tente quant à lui de réconcilier la science et la religion à l'aide d'exemples tirés de son expérience de médecin.

17 Paracelse aura les « honneurs » d'être enfin nommé par Donne dans *Ignatius his Conclave*, texte qui s'attaque à ses théories de façon plus frontale et détaillée.



désordonnée traduit l'empressement des scientifiques à avancer de nouvelles théories dans la confusion la plus totale. En somme, la théorie médicale des humeurs, si elle n'est pas aussi présente que dans les pièces de Ben Jonson ou de Shakespeare, est essentielle dans la pensée et la poésie de John Donne.

L'importance de cette théorie met en lumière un danger qui guette tout homme, et en particulier le poète, une humeur qui menace de prendre le dessus sur les autres : la bile noire ou mélancolie (du grec *mélas*, « noir » et *kholé*, « bile »). En effet, la présence excessive de ce fluide corporel constitue, pour les médecins de l'époque, la principale cause de maladie. Elle est par ailleurs censée affecter plus particulièrement les artistes : Jonathan Pollock explique que cette bile noire est à la fois une humeur et le ressort de ce qui sera appelé plus tard « l'humour ». Seule substance parmi les quatre humeurs dont l'existence est désormais niée par la biologie moderne, la bile noire est associée à la mort, la nuit, la combustion et le mal, elle est synonyme d'âcreté et d'amertume. Jonathan Pollock souligne d'ailleurs le paradoxe de cette « fiction » : « Les affections de l'imagination sont portées au compte d'une substance imaginaire.<sup>18</sup> » C'est l'imagination de l'homme qui est touchée : la mélancolie est le mal du poète élisabéthain par excellence, comme l'indique le titre de l'ouvrage de Lawrence Babb, *The Elizabethan Malady*. Dans un de ses sermons, le tout premier qu'il prononce après sa grave maladie narrée dans les *Devotions Upon Emergent Occasions*<sup>19</sup>, Donne établit le rapprochement entre les maux du corps et ceux de l'âme : selon lui, corps et âme sont liés, si l'un souffre, l'autre en est affecté. Or, c'est bien le terme de « melancholy » qu'il emploie afin d'évoquer la maladie : « If the body oppresse it selfe with Melancholy, the soule must be sad ; and if other men oppresse the body with injury, the soule must be sad too.<sup>20</sup> » Le corps souffrant sans aucune autre cause externe est ainsi nécessairement victime d'un excès de mélancolie, qu'il est impérieux d'évacuer. Chaque méditation des *Devotions Upon Emergent Occasions* possède un sous-titre qui précise le contenu de la section et l'évolution de la maladie du poète : les Meditations 19 et 20 concernent toutes les deux la « purge » effectuée par le médecin (appelé le « physitian ») sur son patient. La

---

18 Pollock 17.

19 Smith 343.

20 « From a sermon preached at St Pauls, upon Easter-Day 1624 », éd. N. Rhodes 216.

Meditation 19, comporte ainsi le sous-titre suivant : « At last, the Physitians, after a long and stormie voyage, see land ; They have so good signes of the concoction as that they may safely proceed to purge ». Après cette section dans laquelle aucune action concrète n'est décrite et qui consiste uniquement en une réflexion sur l'état de son corps, qu'il compare à une ville assiégée<sup>21</sup>, la vingtième lui fait logiquement suite avec le sous-titre suivant : « Upon these Indications of digested matter, they proceed to purge ». Il s'agit donc ici de purger le corps du poète de son mal, d'en extraire la mélancolie qui le ronge et le fait mourir. Une étude plus approfondie de cette humeur précise est désormais nécessaire.

## a) 2. La bile noire

Arnold Stein consacre la deuxième moitié de son article sur l' « esprit satirique » chez Donne à sa mélancolie et affirme : « Donne, it is plain for any student of his work, suffers from melancholy. [...] We do not need Donne's own statements ; the symptoms of his disease are scattered throughout his poetry and prose. »<sup>22</sup> L'excès de bile noire ne semble donc pas faire débat : Donne souffre de ce mal et cela affecte ses écrits, qui en contiennent les « symptômes ». Néanmoins, Arnold Stein fait preuve de réserve au moment d'étudier cette mélancolie et tient à nuancer l'influence de la maladie sur les textes de John Donne et la littérature de cette période en général : « There is an unmistakable tendency abroad, especially among students who approach historical criticism with a preconceived theory, to interpret all Jacobean culture in terms of this one physical and mental disease. »<sup>23</sup> Notre étude semble être visée par cette remarque :

---

21 « O how many farre more miserable, and farre more worthy to be lesse miserable than I, are besieged with this sicknesse, and lacke their Sentinels, their Physitians to watch, and lacke munition, their cordials to defend, and perish before the enemies weaknesse might invite them to sally, before the disease shew any declination, or admit any way of working upon it selfe ? In me the siege is so farre slackned, as that we may come to fight, and so die in the field, if I die, and not in a prison. » Donne, éd. N. Rhodes 130.

22 Stein, « Donne and the Satiric Spirit » 271.

23 Stein 3.

il conviendrait donc de ne pas accorder à la mélancolie une importance qu'elle n'a pas. Or, si le corpus de Donne est traversé par cette maladie, cette humeur qui déborde, il nous paraît tout de même manifeste qu'elle mérite d'être abordée en détail : davantage qu'une simple maladie « physique et mentale », la mélancolie colore profondément les textes, et une esthétique de la maladie et de l'inopérance peut y être mise au jour, d'autant plus qu'elle offre une porte d'entrée thématique et stylistique vers l'humour et le comique chez John Donne.

Quels sont les symptômes concrets de la mélancolie sur l'homme ? Ceux-ci sont passés en revue par Timothy Bright dans son *Treatise of Melancholy*, publié en 1586 : constipation, tremblement des lèvres, sanglots et soupirs accompagnent les écoulements nasaux et autres rougeurs. Surtout, et Lawrence Babb reprend cette conclusion dans *The Elizabethan Malady*, la mélancolie provoque chez le malade peur et chagrin. Ce dernier, épuisé par une activité intellectuelle trop intense et une sédentarité excessive, tombe malade car, selon la théorie humorale de l'époque, la bile noire superflue du foie et du sang vient se loger dans la rate<sup>24</sup>. Devenu timide, inconstant et méfiant, le mélancolique est contraint de se voir administrer des saignées, purgations et clystères. Dans une lettre adressée à Henry Goodyear en 1622, Donne évoque ces accès de mélancolie logés en particulier dans la rate :

Every distemper of the body now, is complicated with the spleen, and when we were young men we scarce ever heard of the spleen. In our declinations now, every accident is accompanied with heavy clouds of melancholy; and in our youth we never admitted any. It is the spleen of the minde, and we are affected with vapors from thence; yet truly, even this sadnesse that overtakes us, and this yeelding to the sadnesse, is not so vehement a poison (though it be no Physick neither) as those false waies, in which we sought our comforts in our looser daies.<sup>25</sup>

Devenu plus mûr, Donne compare sa situation présente à ses jeunes années, marquées semble-t-il par l'ignorance des théories médicales en vigueur ; c'est avec une sorte de fatalisme qu'il accueille ce « doux poison » qu'est la mélancolie. Être envahi par la

---

24 Babb, chapitre 2 : « The Scientific Theory of Melancholy ».

25 Lettre citée par Douglas Trevor dans son article « John Donne and Scholarly Melancholy », *Studies in English Literature 1500-1900* 40-1 (2000) : 88.

tristesse est presque inévitable, et tout dysfonctionnement corporel est à mettre en relation avec la rate et les « vapeurs » ou « nuages » mélancoliques, qui déclenchent un mal non plus physique mais mental. Les vers d'ouverture de la Satire 3 indiquent en effet que le poète est sous l'emprise de ce mal précis ; la rate, les larmes, la maladie y sont mentionnées :

Kind pity chokes my spleen ; brave scorn forbids  
Those tears to issue which swell my eye-lids,  
I must not laugh, nor weep sins, and be wise,  
Can railing then cure these worn maladies ? (1-4)

La Satire 3, nous l'avons dit, jouit d'un statut particulier parmi les cinq satires formelles de Donne ; au lieu de s'attaquer à une cible précise au sein de la société élisabéthaine, elle s'attarde sur le questionnement et la recherche de la vérité du poète, en plein doute religieux. Ces vers illustrent de façon saisissante la façon dont la mélancolie s'empare littéralement du corps du poète, dont la rate est étouffée par l'excès de bile noire (« chokes my spleen »), dont les larmes sont prêtes à surgir et gonflent ses paupières (« swell my eye-lids »). C'est cet excès de liquide humoral qui rend le poète malade, et qui provoque ainsi l'écriture du poème. En outre, les *Devotions Upon Emergent Occasions* s'avèrent bien entendu centrales au moment d'aborder la maladie dans l'œuvre de John Donne : publié en 1624, cet ouvrage en prose lui permet de relater, pas à pas, l'évolution de sa propre maladie, et ses différentes étapes : découverte, visite du médecin, peur de la mort, souffrance, guérison. Dans l'introduction de son édition des écrits en prose de Donne, Neil Rhodes explique :

He had been a priest for nearly nine years when he fell dangerously ill of relapsing fever, and assumed that he was dying. It was a momentous opportunity for him to record the process of his own death, and he worked with literally feverish activity to do so, having the book ready for publication before he had left the sickroom.<sup>26</sup>

Au moment de se pencher sur l'état de santé de Donne et la maladie dont il fut atteint, Margaret Llasera parvient à la conclusion suivante : ce n'est pas le typhus – qui dure

---

26 N. Rhodes 12.

pourtant trois semaines, période pendant laquelle Donne se dit avoir été souffrant – mais vraisemblablement la fièvre récurrente qui affecta John Donne, suite à un rhume sévère.<sup>27</sup> La « fièvre » n'est donc pas que métaphorique : son mal réel lui donne l'impulsion d'écrire, la maladie n'est pas un symptôme mais bien encore une fois le point de départ de l'écriture. La Meditation 6 contient le sous-titre « The Phisitian is afraid » : située au début des *Devotions*, elle relate la première visite du médecin au chevet du poète et la peur que lui inspire l'état du patient, lui-même à son tour saisi du même sentiment. La peur, au départ une simple réaction face aux symptômes observés, devient peu à peu le protagoniste central du passage. Elle s'avère finalement être le symptôme principal constaté chez le patient :

I observe the Phisician, with the same diligence as hee the disease ; I see he feares, and I feare with him : I overtake him, I overrun him in his feare, and I go the faster, because he makes his pace slow ; I feare the more, because he disguises his fear, and I see it with the more sharpnesse, because he would not have me see it. He knowes that his feare shall not disorder the practice, and exercise of his Art, but he knowes that my fear may disorder the effect, and working of his practise. As the ill affections of the spleene complicate, and mingle themselvs with every infirmitie of the body, so doth feare insinuat it self in every action, or passion of the mind. [...] It shall seem love, a love of having, and it is but a fear, a jealous and suspitious feare of loosing ; It shall seem valor in despising, and undervaluing danger, and it is but feare, in an overvaluing of opinion, and estimation, and a feare of loosing that.<sup>28</sup>

La peur qui touche d'abord le médecin contamine très rapidement le patient, et elle surpasse très vite celle de son interlocuteur : plus rapide, plus puissante, plus manifeste, c'est elle qui est tapie derrière les sentiments positifs tels que l'amour ou le courage, c'est elle qui contrarie le traitement préconisé par le médecin. Elle s'infiltré non seulement dans l'esprit et le corps du patient, mais contamine aussi le texte lui-même : l'expression « fear insinuate it self » ne fait que refléter l'écriture de ce passage, dans lequel le mot « fear » prend toute la place (il est employé douze fois) et fait office d'agent infectieux :

---

27 Llasera 234. Elle dresse un bilan plus global de l'état de santé de John Donne : « D'après les témoignages, Donne aurait eu une santé précaire. Il était sujet à des fièvres fréquentes, probablement dues à des attaques d'amygdalie purulente ; il a souffert de la fièvre récurrente en 1623, de la phtisie en 1625 et il est mort d'un cancer de l'estomac. »

28 Donne, éd. N. Rhodes 107-108.

tantôt substantif, tantôt verbe, le terme rythme le passage telle une douleur qui bat de manière lancinante. La prise de pouvoir de cette peur est telle qu'elle revient à la fin des *Devotions* lorsque, guéri, le patient est prévenu des risques de rechute :

Upon a sicknesse, which as yet appeares not, wee can scarce fix a feare, because wee know not what to feare ; but as feare is the busiest and irksomest affection, so is a relapse (which is still ready to come) into that, which is but newly gone, the nearest object, the most immediate exercise of that affection of feare.<sup>29</sup>

Les *Devotions* se concluent ainsi sur le mot « feare », comme si la peur n'avait pu totalement être vaincue, et se tenait tapie prête à resurgir à tout moment. Si l'aspect physiologique de l'excès de mélancolie n'est pas occulté, c'est bien l'état d'esprit qu'un tel excès engendre qui est mis en avant : la mélancolie n'est pas toujours palpable, elle s'infiltré dans le corps mais également dans l'esprit. Dans la Méditation 10, le poète constate ainsi l'absence de tout symptôme physiologique apparent :

The pulses, the urine, the sweat, all have sworn to say nothing, to give no Indication of any dangerous sicknesse. My forces are not enfeebled, I find no decay in my strength ; my provisions are not cut off, I find no abhorring in my appetite ; my counsels are not corrupted or infatuated, I find no false apprehensions, to work upon my understanding ; and yet they see, that invisibly, and I feele, that insensibly the disease prevails.<sup>30</sup>

Bien qu'elle ne soit pas discernable physiquement, bien que le corps ne donne aucun signe extérieur, la maladie est présente et envahit non seulement l'esprit du poète mais aussi le texte.

La mélancolie ne peut se résumer uniquement à un dérèglement physique : son impact s'étend à la sphère sociale et spirituelle du malade. Dans un de ses sermons, Donne évoque sa peur d'être damné en ces termes : « A sinfull and a rebellious melancholy [...] the hardest humour to be purged from the soul. »<sup>31</sup> C'est ainsi sa foi qui semble être la cause principale de sa mélancolie : le mal qui s'empare du poète est une

---

29 Donne, éd. N. Rhodes 137.

30 Donne, éd. N. Rhodes 115.

31 Cité par John Carey 38.

« mélancolie religieuse », qui constitue une véritable « sous-catégorie » selon Robert Burton dans son *Anatomy of Melancholy*. C'est ce qu'explique Roger B. Rollin dans son article au sujet des *Holy Sonnets* de Donne, qui selon lui illustrent sa mélancolie religieuse, mais sur une échelle plus réduite lorsqu'on les compare à l'ouvrage de Burton :

Let us then consider the possibility that in these poems Donne manages to do on a limited scale what Burton's *Anatomy of Melancholy* attempts on the grandest possible scale, to hold a mirror up to human psychological nature. But, whereas Burton develops a taxonomy of melancholy, Donne limits himself to portraying what the *Anatomy* classifies as a subdivision of love melancholy, religious melancholy.<sup>32</sup>

Gisèle Venet confirme cette analyse en prétendant que, pour Burton, l'humeur la plus noire de toutes est la « mélancolie empoisonnée de l'athéisme ». Elle écrit : « Burton lui accorde tant d'importance qu'il crée une catégorie spécifique dans sa dernière partie, la 'mélancolie religieuse' »<sup>33</sup> avant de citer ce passage :

That there is such a distinct species of love melancholy, no man hath ever yet doubted: but whether this subdivision of Religious Melancholy be warrantable, it may be controverted. [...] I have no pattern to follow as in some of the rest, no man to imitate. No physician hath as yet distinctly written of it as of the other; all acknowledge it a most notable symptom, some a cause, but few a species or kind.<sup>34</sup>

La mélancolie religieuse s'avère donc être une maladie bien spécifique et cause de grands tourments dans l'Angleterre élisabéthaine ; c'est à cette affection que Timothy Bright consacre le plus grand nombre de pages dans son *Treatise of Melancholy* de 1586. Dans le chapitre XXXVI, il s'adresse à un interlocuteur imaginaire souffrant de mélancolie religieuse : ce dernier, tout comme Donne dans ses *Holy Sonnets*, se sent rejeté par Dieu et craint la damnation éternelle. Le médecin Bright le rassure en affirmant qu'il ne s'agit que d'un « assaut de tentation, non un signe de perdition », qu'il

---

32 Roger B. Rollin, « 'Fantastic Ague' : the Holy Sonnets and Religious Melancholy », Claude J. Summers et Ted-Larry Pebworth (éd.), *The Eagle and the Dove: Reassessing John Donne* (Columbia : University of Missouri Press, 1986) 134.

33 Venet, préface de *L'Anatomie de la Mélancolie* 27.

34 Burton, partie 3, 258.

lui faut considérer que son âme est « malade, et non morte » et que sa foi est « attaquée, et non vaincue ». Satan est accusé de tenter les hommes et la mélancolie d'être son arme. L'auteur, de façon significativement longue voire laborieuse, assure enfin à son patient qu'il n'a pas perdu la foi. La séquence des *Holy Sonnets* de John Donne traite de la même thématique, à une différence près : c'est le malade qui est l'énonciateur et expose ses symptômes au lecteur. Selon Roger B. Rollin, ces sonnets furent écrits afin de tendre un miroir aux lecteurs de l'époque, afin d'illustrer le combat auquel se livre tout croyant :

Readers of the *Holy Sonnets*, late Renaissance readers or contemporary readers, Anglicans or agnostics, encounter an archetypal human crisis that they themselves have experienced or that they could imagine themselves experiencing – the individual's struggle to establish some kind of efficacious relationship with God. For anyone beyond the state of spiritual innocence, such a struggle must be fraught with anxiety-inducing possibilities. These possibilities are displayed, indeed maximized, in the *Holy Sonnets*.<sup>35</sup>

En effet, il constate dans les sonnets la présence de plusieurs symptômes de mélancolie : irritabilité, épisodes dépressifs, agitation psychomotrice, renfermement sur soi, peur. Il ajoute que cette diversité de symptômes se retrouve même à l'intérieur de quelques sonnets isolés, ce qui tendrait à prouver que les sautes d'humeur propres au mélancolique affectent également les sonnets, qu'ils soient considérés comme un corpus cohérent ou comme une suite de poèmes isolés : « It is hardly possible to read more than a few of the *Holy Sonnets* without encountering marked alternations of mood between as well as within individual poems. »<sup>36</sup> Comment s'exprime cette mélancolie religieuse dans la poésie de Donne, et en premier lieu dans ces sonnets ? Examinons le premier de ces poèmes :

Thou hast made me, and shall thy work decay?  
Repair me now, for now mine end doth haste,  
I run to death, and death meets me as fast,  
And all my pleasures are like yesterday;  
I dare not move my dim eyes any way,

---

35 Rollin 134.

36 Rollin 139.



Despair behind, and death before doth cast  
Such terror, and my feebled flesh doth waste  
By sin in it, which it towards hell doth weigh.  
Only thou art above, and when towards thee  
By thy leave I can look, I rise again;  
But our old subtle foe so tempteth me,  
That not one hour I can myself sustain;  
Thy grace may wing me to prevent his art,  
And thou like adamant draw mine iron heart. (Sonnet 1)

Le poète est ici saisi par un sentiment de terreur totale : « such terror », « I dare not move my dim eyes » ; entre le désespoir causé par une vie que l'on devine remplie de péchés et la crainte de la mort qui s'annonce, il est totalement pris au piège, et ne peut avancer ni reculer. L'inconfort de cette position se traduit par la structure en chiasme du vers 3 : « I run to death, and death meets me as fast ». Ce vers semble « bloquer » presque physiquement le poète à l'endroit où se situe la virgule : il ne peut plus bouger, la terreur le paralyse et il en est réduit à s'agiter dans un mouvement de panique stérile, comme l'indique la présence de la conjonction « and » aux vers 4, 6 et 7, qui empile les éléments du poème plutôt qu'elle ne les coordonne de façon ordonnée et harmonieuse. Cependant, la mélancolie religieuse affecte uniquement les huit premiers vers du sonnet tandis que les six derniers marquent un retour au calme et à l'apaisement, ainsi qu'un ralentissement du rythme avec le trochée suivi du spondée « Only thou art ». Dieu reprend la place majeure dans le poème et l'esprit du poète : les pronoms « thou », « thee » ou le possessif « thy » sont employés cinq fois dans les six vers. Ce dernier finit apaisé, comme bercé par le nouveau mouvement instauré par les vers qui lui permet d'être passif. Ce calme et cette passivité sont confirmés par la régularité du distique final et l'image du Dieu-aimant qui attire vers lui le poète, tel un objet en fer qui n'a par conséquent aucun effort à fournir pour se rapprocher de Dieu. De surcroît, comme le mentionne également Timothy Bright dans son *Treatise of Melancholy*, Satan joue un rôle prépondérant et représente une menace : « Our old subtle foe so tempteth me » (vers 11). John Carey souligne à quel point, à l'époque, cette peur du Diable est tangible et fait partie intégrante de l'esprit des *Holy Sonnets* :

Donne's fear that he belongs to the devil is not a nebulous fancy. Belief in

the physical reality of Satan was practically universal at the beginning of the seventeenth century. Sightings of him walking the earth in various shapes are frequently reported in contemporary memoirs and pamphlets. Those suffering from religious despair were especially prone to his visitations.[...] In the casebooks of a seventeenth-century doctor we find several patients who are convinced that they have seen the devil, in human or animal form. [...] There had been an occurrence of this kind quite recently in Donne's own family. Shortly before his uncle, Jasper Heywood, died at Naples in January 1598, the devil had appeared to him and told him that he was going to Hell because of his unorthodox teaching. Luckily Heywood had more confidence than his nephew : 'Liar,' he shouted, and the devil left discomfited. We cannot share the terror of the *Holy Sonnets* unless we feel the devil Donne speaks of as a living creature, a family acquaintance, close at hand.<sup>37</sup>

En dehors de ces sonnets, Satan est également mentionné : s'il est un complice du satiriste dans *Ignatius his Conclave*, il provoque une fois de plus l'effroi du poète dans les *Devotions*, qui narrent la progression de sa maladie. Dans la deuxième section du texte, intitulée « Expostulation », Donne déplore la tentation permanente à laquelle il est soumis et qui le rend aisément sujet au pourrissement physique aussi bien que spirituel :

I stand in the way of tentations, (naturally, necessarily, all men doe so : for there is a Snake in every path, tentations in every vocation) but I go, I run, I flie into the wayes of tentation, which I might shun ; nay, I break into houses, wher the plague is ; I presse into places of tentation, and tempt the devill himselfe, and sollicite and importune them, who had rather be left unsolicited by me. I fall sick of Sin, and am bedded and bedrid, buried and putrefied in the practise of Sin, and all this while have no presage, no pulse, no sense of my sicknesse ; O height, O depth of misery, where the first Symptome of the sickness is Hell, and where I never see the fever of lust, of envy, of ambition, by any other light, than the darnkesse and horror of Hell itselife.<sup>38</sup>

Au début du passage, la même agitation désordonnée et paniquée que dans le « Holy Sonnet 1 » est perceptible : « I go, I run, I flie », « I break into houses ». Le poète s'agite tant et si bien qu'il finit par tenter lui-même le diable : ses péchés sont tels qu'il ne parvient à se représenter son funeste avenir qu'en invoquant l'image de l'enfer. Satan est bel et bien responsable de son mal.

<sup>37</sup> Carey 40.

<sup>38</sup> Donne, éd. N. Rhodes 100.

Cette « mélancolie religieuse » que Robert Burton a tenté de théoriser – il l'a au moins verbalisée – est particulièrement prégnante en Angleterre et s'avère surtout spécifique aux protestants calvinistes. C'est en tout cas l'opinion de John Carey, qui la justifie ainsi : selon lui, si les catholiques croient que leur âme est sauvée par la grâce reçue lors du baptême, et renforcée ensuite par les autres sacrements opérés par l'Église, le protestant, en comparaison, se trouve isolé et désemparé. Seule sa foi peut le sauver, et non des rituels effectués par l'Église qui relèvent de la superstition selon lui. Or, cette foi implique de croire en son propre salut : Dieu choisit qui il sauvera, et l'Homme ne peut rien faire pour mériter d'être choisi car il est par nature corrompu. John Carey conclut sur ces mots : « The opportunities for self-torment inherent in these Protestant doctrines were, it will be appreciated, almost limitless. [...] Protestantism, so conceived, was a recipe for anguish. »<sup>39</sup> Dans un tel contexte, il est donc naturel que tout artiste de l'époque élisabéthaine saisi par un excès de mélancolie soit aussi sujet à ces tourments d'ordre religieux, comme le formule Mathilde Bernard dans son article « Mélancolie et apostasie aux XVIe et XVIIe siècles » : « La mélancolie semble même liée de façon intrinsèque à la religion, puisque l'état mélancolique est en soi une entrée dans la dimension métaphysique du monde. »<sup>40</sup> Néanmoins, elle nuance la thèse selon laquelle la mélancolie religieuse serait exclusivement réservée au protestantisme ; en effet, en s'appuyant sur *l'Anatomie de la mélancolie* de Burton, elle démontre que catholicisme et calvinisme sont tous deux sources de ce mal dans la mesure où le trouble spirituel caractéristique de la période entretient et nourrit cette mélancolie :

Les termes « élection », « prédestination », « réprobation » pourraient être compris selon un sens strict, une théologie rigoureuse, mais l'ambiguïté qui pèse sur leur sens véritable, en raison de la multiplicité des théologies catholique et protestante, les rend très impressionnants pour le fidèle qui ne sait à quels saints se vouer. Plus qu'une confessionnalisation de la mélancolie, c'est sans doute plutôt un lien entre le flou confessionnel dans lequel bien des fidèles se trouvent et l'apparition de la mélancolie que met en avant Burton. [...] Ce qui plonge dans la mélancolie avant toute chose est la capacité qui est laissée à l'individu de s'auto-analyser et de chercher les signes de son élection : mieux vaut ne pas savoir, car on n'est jamais

---

39 Carey 42-43.

40 Mathilde Bernard, « Mélancolie et apostasie aux XVIe et XVIIe siècles », *Études Épistémè* 28 (2015), mis en ligne le 09 décembre 2015, consulté le 23 novembre 2017 (2).

sûr de rien. Se penser sauvé et risquer à chaque instant de découvrir le contraire, ou se savoir réprouvé sont deux sentiments tout aussi déroutants. Le fidèle donc, inquiet par ces mots, sombre dans une frénésie de la recherche qui le mène à la mélancolie ; les ministres (il semble qu'ici Burton puisse désigner tout autant les protestants que les catholiques) sont responsables d'attiser cette flamme du désir de connaître, semblable ici au péché d'Adam et Ève. Burton renvoie dos à dos calvinisme et catholicisme de la Contre-Réforme, qui, l'un comme l'autre ont pour effet de paralyser de terreur les consciences.<sup>41</sup>

Donne débute un de ses sermons avec la phrase : « Religion is not a melancholy », affirmation quelque peu suspecte au regard du reste de ses écrits et de la mélancolie manifeste qui s'en dégage. Il semble d'ailleurs tenter de convaincre son auditoire du bien-fondé de cette affirmation en mettant ensuite en avant le lien social que Dieu crée entre les hommes : « the spirit of God is not a dampe ; the Church is not a grave : it is a fold, it is an Arke, it is a net, it is a city, it is a kingdome, not onely a house, but a house that hath many mansions in it. »<sup>42</sup> Cette vision optimiste et revigorante paraît artificielle et forcée, comme si Donne cherchait par tous les moyens à repousser la mélancolie inhérente à la religion, ce mal qui impose sa présence ; il commence d'ailleurs, non par décrire ses bienfaits, mais par nier la destruction qu'elle implique (« is not a dampe », « is not a grave »), comme si cet aspect prédominait. Éduqué dans la foi catholique, Donne s'est converti et a rejoint l'Église d'Angleterre, qui se méfie de la doctrine calviniste de la prédestination, propre à désespérer les âmes puisqu'elle implique que le salut est décidé par Dieu sans que l'Homme puisse influencer sur cette décision au cours de sa vie. C'est d'ailleurs cette doctrine que le puritain Richard Baxter combatta, entre les années 1640 et 1690, en minimisant le salut par la foi et en insistant sur l'importance de la repentance et d'un salut « actif » de l'Homme<sup>43</sup>. En somme, comme le fait remarquer Lawrence Babb, la frontière entre mélancolie religieuse et conscience du péché est souvent difficile à cerner<sup>44</sup> ; ainsi, cette mélancolie est peut-être tout simplement le propre de tout homme vivant. Cette affection, si elle fait souffrir, est aussi, comble du paradoxe, ce qui rend vivant et entretient l'espoir, comme l'indique Donne lui-même

---

41 Bernard 16.

42 Donne, « From a Sermon Preached to the Earl of Exeter, 13 June 1624 », éd. N. Rhodes 217.

43 Voir notamment Richard Baxter, *The Christian Directory*, 1673.

44 Babb 52.

dans un sermon :

As long as a man is alive, if there appeare any offence in his breath, the physican will assigne it to some one corrupt place, his lungs, or teeth, or stomach, and thereupon apply convenient remedy thereunto. But if he be dead, and putrefied, no man askes from whence that ill aire and offence comes, because it proceeds from thy whole carcasse. So, as long as there is in you a sense of your sinnes, as long as we can touch the offended and wounded part, and be felt by you, you are not desperate.<sup>45</sup>

Donne commence par faire allusion à la maladie du corps, un mal organique qui peut toucher aussi bien les poumons que l'estomac : dans ce cas précis, le médecin appliquera un remède adéquat, et ce mal prouve que l'on est vivant. Au contraire, la mort empêche le médecin d'explorer l'origine du mal puisque celui-ci est diffus. On peut donc conclure que procéder à l'anatomie d'un corps garantit ici sa survie. Mais Donne procède ensuite à un changement de perspective quant à la « maladie » : il parle d'une « conscience du péché » (« a sense of your sinnes ») qui, là aussi, empêcherait le désespoir des âmes. Par conséquent, le danger que représente la mélancolie est peut-être à nuancer : si elle affecte l'esprit et provoque doute, tristesse et effroi, elle s'avère également rassurante puisqu'elle fait partie d'un procédé apparemment normal dans le contexte élisabéthain. Est-ce à dire que la mélancolie définit l'homme ? Donne peut-il se passer de cette mélancolie ?

« You may as soon separate weight from lead, heat from fire, moistness from water, brightness from the sun, as misery, discontent, care, calamity, danger, from a man », écrit Robert Burton dans son *Anatomy of Melancholy*<sup>46</sup>, confirmant ainsi que l'homme et sa mélancolie sont indissociables, forment un tout insécable. Central et fondateur en ce qui concerne l'étude de la mélancolie dans la littérature et dans l'esprit jacobéens – plutôt qu'« élisabéthains » dans la mesure où le texte est publié en 1621, plus de quinze ans après l'accession de Jacques I<sup>er</sup> au trône d'Angleterre – l'*Anatomy* s'avère essentielle au moment d'aborder la relation du poète et de sa maladie, et la façon dont il la relate. Robert Burton y adopte la *persona* de « Democritus Jr », et s'inscrit donc dans l'héritage

---

45 Donne, « From a Sermon Preached at Saint Pauls upon Christmasse Day, 1621 », éd. N. Rhodes 177.

46 Burton, partie 1, 236.

du philosophe grec Démocrite, penseur présocratique qui, « le premier a admis l'existence des atomes et du vide, et la pluralité des mondes. »<sup>47</sup> La Renaissance élabore un mythe de sa personne : il devient célèbre pour son rire, et s'oppose à Héraclite et ses pleurs. Pascale Mounier explique qu'il s'agit « d'une opposition topique » figurant « deux affects et deux attitudes psychologiques opposés face au malheur des hommes ; ils sont comme le Jean qui rit et le Jean qui pleure de la culture populaire. »<sup>48</sup> D'ailleurs, Timothy Bright établit déjà cette opposition dans son *Treatise of Melancholy* de 1586 : le chapitre XXV décrit l'origine et le circuit des larmes dans le corps humain. La présence conjointe de Démocrite, qui rit des malheurs du monde, et d'Héraclite, qui les pleure, est donc censée être inhérente à tout homme. La mélancolie peut provoquer les pleurs comme le rire ; d'ailleurs, les larmes ne sont-elles pas les symptômes de ces deux états ? À ce titre, les premiers vers de la Satire 3 de Donne, déjà cités dans cette étude, peuvent être interprétés à la lumière de cette opposition entre Démocrite et Héraclite :

Kind pity chokes my spleen ; brave scorn forbids  
 Those tears to issue which swell my eye-lids,  
 I must not laugh, nor weep sins, and be wise,  
 Can railing then cure these worn maladies ? (1-4)<sup>49</sup>

L'étouffement dont est victime le poète pose question d'emblée : s'étouffe-t-il de rage, de tristesse ou de rire ? Et ces larmes qui viennent gonfler ses paupières, sont-elles présentes parce qu'il s'empêche de rire ou de pleurer ? Le vers 3 illustre parfaitement cette « opposition topique » adoptée par l'homme de la Renaissance face à son mal et à l'angoisse provoquée par l'état du monde : « I must not laugh, nor weep ». Le mélancolique est constamment partagé entre son désarroi et le besoin irrésistible d'en rire. Le Paradoxe 5 de Donne, intitulé « That Only Cowards Dare Dye », met en lumière de façon plus évidente encore l'intrusion du rire dans un contexte mélancolique : le poète y évoque le désespoir des hommes les conduisant au suicide. Après avoir évoqué les exemples concrets d'esclaves maintenus enchaînés par peur qu'ils ne se jettent à la mer, ou de condamnés à mort privés d'armes afin d'éviter qu'ils n'exécutent eux-mêmes

<sup>47</sup> Pascale Mounier, « Les 'Raisons de la Moquerie' de Démocrite selon Jacques Tahureau », *Bulletin de l'Association d'Étude sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance* 56-1 (2003) : 27.

<sup>48</sup> Mounier 28.

<sup>49</sup> Donne, éd. A. J. Smith 161.

leur sentence, Donne poursuit avec le témoignage suivant : « I have seene one in that extremity of melancholy, which was then become madness, strive to make his own breath an instrument to stop his breath, and labor to choke himself : but alas he was mad. »<sup>50</sup> La mélancolie de cet homme confine ici au comique puisqu'elle évoque l'image d'un homme qui tente de s'étouffer – « choke » là encore, comme dans la Satire 3 – sans aucun instrument extérieur, et uniquement à l'aide de sa propre respiration, stratégie évidemment totalement absurde, ce qui est confirmée par la conclusion lapidaire : « Alas he was mad. » En définitive, rire et larmes semblent bien être les deux facettes indissociables de la mélancolie, et elles affleurent en effet chez Donne.

Un autre aspect essentiel de la mélancolie élisabéthaine reste à aborder : selon la majorité des critiques et des historiens, il s'agit d'un mal qui affecte typiquement la figure de l'érudit ou de l'intellectuel, le « scholar » en anglais. En effet, sa position éternellement sédentaire lui épaissit le sang et son rang social ne lui assure guère d'avenir brillant. Comme le rappelle Arnold Stein, Donne et les autres satiristes élisabéthains se trouvent dans la même situation :

Burton is eloquent in describing the assured poverty of the scholar, the scorn and the dismal future he could expect. It is no accident that Joseph Hall adapts from Persius the brilliant lines in which a scholar is treated with ignorant contempt. These Elizabethan satirists were young scholars, it must be remembered; and, with the exception of Marston, who shows the difference, poor.<sup>51</sup>

Par conséquent, l'intellectuel élisabéthain souffre, par nature, de mélancolie : il s'isole, étudie et rumine de sombres pensées sur ses ambitions gâchées. Une telle situation rappelle en effet certaines périodes de la vie de John Donne, qui a eu le plus grand mal à obtenir un poste et a passé une grande partie de sa vie, contraint par son mariage, sa grande famille et ses problèmes financiers, à l'écart de l'effervescence londonienne, sans cesse à l'affût de mécènes et d'opportunités professionnelles. Mais cette mélancolie ne s'avère pas qu'un symptôme : elle relève également de la posture, comme l'explique

---

50 Donne, éd. N. Rhodes 41.

51 Stein, « Donne and the Satiric Spirit » 274-275.

Douglas Trevor dans « John Donne and Scholarly Melancholy » :

For the male scholar in the early modern period, as Juliana Schiesari has shown, melancholy “appears as a privileged but also perilous condition,” potentially designating its sufferer as a genius while also indicating that he is easily subject to distraction, even madness. Although depression, for devout and studious souls alike, prompts concern, it can also validate the claims advanced by its sufferer— claims of intellectual as well as spiritual worth.<sup>52</sup>

Par conséquent, le mélancolique est à plaindre mais aussi à envier dans la mesure où son mal implique un certain niveau d'érudition. John Donne, à l'instar de ses contemporains, n'a pu ignorer cette « vogue » et la mélancolie dans ses textes est forcément marquée par cette tendance. C'est également l'interprétation de Douglas Trevor : « To live – for Donne – is not only to study and write but also, in doing so, to suffer. Like Burton, Donne attaches unhappiness to scholarly pursuits at the same time that he identifies such pursuits as the focal point of his own existence, thereby knowingly risking the onset of melancholy. »<sup>53</sup> La souffrance induite par la mélancolie est donc peut-être recherchée par le poète lui-même, qui la souhaite et associe la douleur et l'écriture.

Dans son article au sujet de l'*Anatomy of Melancholy* de Burton, Anne Teulade mentionne une « mélancolie du savoir » à propos de la pièce *Doctor Faustus* de Christopher Marlowe publiée en 1604<sup>54</sup>. La figure de l'érudit mélancolique, à la soif insatiable et finalement auto-destructrice de savoir, trouve son expression emblématique dans cette pièce. En effet, le héros de cette tragédie a réussi à intégrer et comprendre tout ce qu'il était possible d'apprendre : il va ainsi se tourner vers le Diable et conclure un pacte avec ce dernier, qui le conduira évidemment à sa perte. Anne Teulade explique que cette attitude typique du XVI<sup>e</sup> siècle montre que « l'ambition encyclopédique se retourne en mélancolie du savoir qui mêle esprit de collection et désespérance vis-à-vis de la tentative d'appréhender dans une forme finie une matière qui échappe à la saisie. »<sup>55</sup> Le trait d'union est ici tiré entre cette mélancolie du savoir et la satire

---

52 Trevor 83.

53 Trevor 86-87.

54 Anne Teulade, « Burton maniériste ? Quelques hypothèses sur l'*Anatomy of Melancholy* », *Maniérisme et littérature*, Didier Souiller (éd.), 354-362.

55 Teulade 358.



ménippée, cet élan ménippéen qui, dans un geste quasi-désespéré, dresse des listes, établit des catégories et des sous-catégories dans le but illusoire de saisir la vérité du monde. Bien qu'il ne s'agisse aucunement d'un texte satirique, le *Treatise of Melancholy* de Timothy Bright illustre, à son corps défendant, cet élan ménippéen lorsqu'il établit une liste qu'il espère exhaustive des remèdes conseillés aux mélancoliques dans le chapitre XXXIX : « How melancholicke persons are to order themselves in the rest of their diet, and what choice they are to make of ayre, meate, and drinke, house and apparell ». S'ensuit une liste quelque peu laborieuse des aliments et habitats recommandés – quels animaux manger, quels morceaux, quel fruit, quelle boisson, à quel moment la boire, quelle atmosphère privilégier dans la chambre, *etc.* Une autre section est même dédiée aux vêtements et pierres précieuses que le mélancolique se doit d'adopter s'il souhaite guérir. Établir une telle liste, n'est-ce pas en quelque sorte prouver que l'on est soi-même atteint de mélancolie ? L'intensité de l'activité intellectuelle, et le foisonnement thématique ou verbal qui en résulte serait donc les symptômes patents d'un excès de bile noire chez l'intellectuel élisabéthain. Voici comment, dans la Méditation 12, John Donne s'interroge sur la cause de sa mélancolie :

But what have I done, either to breed, or to breath these vapors ? They tell me it is my Melancholy ; Did I infuse, did I drinke in Melancholy into myselfe ? It is my thoughtfulness ; was I not made to thinke ? It is my study ; doth not my Calling call for that ? I have don nothing, wilfully, perversely toward it, yet must suffer in it, die by it.<sup>56</sup>

La mélancolie s'impose au poète, ce dernier se voit contraint et forcé de respirer ses vapeurs, d'absorber ce liquide. Ce mal est inévitable, et la conclusion lapidaire de l'extrait confirme que le poète est pris au piège (« must suffer in it, die by it »). Il est ici évident que la mélancolie concerne l'érudit par définition : c'est l'excès d'activité intellectuelle, et l'isolement dans son bureau qui provoque le mal, ce même isolement que Donne le satiriste recherche dans la Satire 1 notamment (« Leave me, and in this standing wooden chest, / Consorted with these few books, let me lie / In prison, and here be coffined, when I die », vers 2-4). La mélancolie a beau être destructrice, elle s'avère peut-être indispensable pour la poésie de Donne. C'est en prétendant la combattre que le

---

<sup>56</sup> Donne, éd. N. Rhodes 118.

poète la nourrit ; c'est en s'en plaignant que le poète la cultive et semble s'en glorifier.

En somme, la mélancolie ne se résume pas qu'à « une pathologie circonscrite, elle en vient à définir l'homme dans sa nature propre »<sup>57</sup>. Davantage qu'une maladie, la mélancolie est synonyme de l'existence pour l'homme ; tenter de la retranscrire relève donc d'une tâche sans fin. L'immensité de cette mélancolie est retracée chez John Donne, notamment lorsqu'il se décrit sur son lit de mort, les médecins penchés sur son corps, dans le poème « Hymn to God my God in my Sickness » :

Whilst my physicians by their love are grown  
Cosmographers, and I their map, who lie  
Flat on this bed, that by them may be shown  
That this is my south-west discovery,  
*Per fretum febris*, by these straits to die,

I joy, that in these straits I see my west;  
For, though their currents yield return to none,  
What shall my west hurt me? As west and east  
In all flat maps (and I am one) are one,  
So death doth touch the resurrection.

Is the Pacific Sea my home? Or are  
The eastern riches? Is Jerusalem?  
Anyan, and Magellan, and Gibraltar,  
All straits, and none but straits, are ways to them,  
Whether where Japhet dwelt, or Cham, or Shem.<sup>58</sup>

Le poète décrit ici l'étape finale de sa maladie, il se dirige vers la mort. La métaphore topographique envahit le poème tout d'abord avec les points cardinaux : comme le soleil qui se lève puis se couche, l'est marque sa naissance et l'ouest la fin de sa vie. Or, puisqu'il se compare à une carte que les médecins, tels des géographes, étudient avec attention, est et ouest se rejoignent si la carte est pliée, ou sur un globe terrestre. La carte cesse d'être plate et fait donc se rejoindre naissance et mort : « As west and east / In all flat maps (and I am one) are one, / So death doth touch the resurrection ». Donne semble ensuite tracer une vaste carte du monde qui correspond à son propre corps : du Pacifique

---

57 Teulade 355.

58 Donne, éd. N. Rhodes 347-348.

à l'Orient, de Jérusalem à Gibraltar, le monde est parcouru de part en part à travers des détroits – d'où le jeu de mot sur le terme « straits », qui en plus de son acception géographique indique aussi la situation délicate dans laquelle se trouve le patient. Japhet, Cham et Shem sont les enfants de Noé, à qui furent alloués une partie du monde dans la Bible. Par conséquent, le poème dépeint la maladie de façon globale et infinie, et non organique et circonscrite, tant et si bien que ce mal semble affecter le monde entier : le poète ne serait que le microcosme d'un monde bien plus grand, intégralement malade. La même impression se dégage de la Méditation 17, qui comprend ce qui est peut-être le passage le plus célèbre de John Donne :

No man is an Island, intire of itselſe ; every man is a peece of the Continent, a part of the maine ; if a Clod bee washed away by the Sea, Europe is the leſs, as well as if a Promontorie were, as well as if a Mannor of thy friends, or of thine own were ; Any Mans death diminifhes me, because I am involved in Mankinde ; And therefore never ſend to know for whom the bell tolls ; It tolls for thee.<sup>59</sup>

Le poète existe au sein d'un tout ; quel que soit le mal qui touche un homme, ce mal l'affecte lui aussi. Une fois de plus, la maladie – et ici la mort – sont mises en parallèle avec la géographie d'un monde dont les éléments sont interdépendants et connectés. La mélancolie du poète s'avère en fait universelle ; elle le détruit tout autant qu'elle le définit lui ainsi que le monde qui l'entoure.

La figure de l'homme mélancolique est en vogue lors de la période élisabéthaine, et correspond à un type et une physionomie bien précis. L'ouvrage *Saturne et la Mélancolie* recense les caractéristiques du mélancolique de la sorte : visage austère, expression contenue, air impérieux et triste<sup>60</sup>. Une « pose » du mélancolique est ainsi dessinée. Robin Headlam Wells, dans son article sur le musicien anglais John Dowland, qui a vécu exactement à la même période que Donne, explore lui aussi ce concept de mélancolie élisabéthaine et la façon dont les artistes et les intellectuels de l'époque se sont approprié cette maladie. Au sujet du philosophe humaniste italien Marsile Ficin, il

---

59 Donne, éd. N. Rhodes 126.

60 Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie* (Paris : Gallimard, 1989) 376.

explique comment ce dernier perçoit le rôle unique dont est chargé l'homme mélancolique :

Whereas the Middle Ages saw Saturn, the melancholy planet, as a baleful and malign influence, Ficino sees him as potentially beneficial. By supplicating Saturn through talismanic songs the melancholy man could learn to withdraw from the sensible world and achieve a state of spiritual sublimity. If we bear in mind that melancholy was traditionally believed to be the consequence of man's longing for his celestial origins, we will see how Ficino was able to persuade himself that the melancholy man was uniquely suited to perform the talismanic incantations which he believed were capable of liberating the spirit from the world of appearances<sup>61</sup>.

La mélancolie confère ainsi un statut particulier à celui qui en est atteint : lui seul est capable d'accomplir certaines choses, il est doté d'une clairvoyance et d'un talent qui l'isole des choses matérielles et le rapproche des hautes sphères. C'est la thèse défendue par Aristote dans son *Problème XXX* ; il y explique que « tous les gens chez qui prédomine la bile noire sont hors du commun »<sup>62</sup>. Exaltés, fous, brillants, inspirés, les mélancoliques sont à la fois malades et atteints d'un mal enviable : cette affection leur confère une supériorité intellectuelle qui les distingue des autres. « Pourquoi les hommes qui se sont illustrés dans la philosophie, la politique, la poésie ou les arts sont-ils tous manifestement des gens chez lesquels prédomine la bile noire, au point que certains sont sujets aux maladies qui sont dues à la bile noire ? », s'interroge Aristote. Cette figure du mélancolique est illustrée dans la célèbre gravure de Dürer *La Melencolia* :

---

61 Robin Headlam Wells, « John Dowland and Elizabethan Melancholy », *Early Musi* 13-4 (1985) : 516.

62 Aristote, « L'Homme de Génie et la Mélancolie », *Problème XXX* (Paris : Rivages. 1991).



protagoniste Jack Wilton sur le continent européen. Au gré des différents pays qu'il traverse et de ses rencontres (Érasme, Thomas More), Jack devient peu à peu l'illustration du prototype du voyageur anglais, adoptant les manières et tics de langage censément propres aux Italiens : hypocrite, beau parleur et pédant. Nashe lui fait ainsi prononcer la phrase suivante, lourde d'ironie, au sujet d'un des personnages qu'il rencontre en Italie : « he planted in us the first Italianate wit that we had. » Cette figure de l'intellectuel revenant d'Europe à l'esprit tourmenté se retrouve également chez John Donne, en premier lieu sous les traits de Thomas Coryat, dont le récit de voyage fut préfacé par de faux éloges écrits par Donne et d'autres poètes. Voici les mots que Donne le satiriste adresse à Thomas Coryat dans « Upon Mr Thomas Coryat's Crudities » :

Homely and familiarly, when thou com'st back,  
Talk of Will Conqueror, and Prester Jack.  
Go bashful man, lest here thou blush to look  
Upon the progress of thy glorious book,  
To which both Indies sacrifices send. (25-29)

La prétendue modestie du voyageur, qui étale son savoir de façon « simple et familière », qui rougit face au succès de son livre, et qui est qualifié de « timide » (« bashful »), vise bien entendu à révéler le pédantisme dont il fait réellement preuve. La même attaque vise le courtisan de la Satire 4 auquel Donne est confronté, avec le portrait suivant :

His clothes were strange, though coarse, and black, though bare;  
Sleeveless his jerkin was, and it had been  
Velvet, but 'twas now (so much ground was seen)  
Become tufftaffaty; and our children shall  
See it plain rash awhile, then nought at all.  
This thing hath travell'd, and, saith, speaks all tongues,  
And only knoweth what to all states belongs,  
Made of th' accents and best phrase of all these,  
He speaks one language. (30-38)

La satire se rit tout d'abord de l'aspect débraillé du courtisan : vêtu de noir comme il convient au voyageur mélancolique, son vêtement s'avère extrêmement usé tant et si bien que le tissu semble altéré (« it had been velvet »). Le satiriste semble ici sous-

entendre que ce n'est pas tant le manque d'argent qui est la cause de cet habit, mais plutôt la recherche d'un style bohème. Sa culture est ensuite abordée et très vite réduite à néant puisque ses prétendues connaissances linguistiques sont dénoncées comme factices ; Donne utilise le discours indirect libre afin de reprendre les propos du courtisan, non sans les avoir introduits par l'acérbe groupe nominal « This thing » en lieu et place de « This man », et ridiculise ensuite le contenu de ses propos, dans lesquels sa cible dit parler toutes les langues et être le seul à comprendre la situation géopolitique européenne : [he] « and, saith, speaks all tongues, / And only knoweth what to all states belongs ». En somme, la figure du mélancolique, même si elle partage de nombreux points communs avec Donne lui-même, n'échappe pas à la caricature et à la verve satirique du poète.

Si la mélancolie est une maladie qui provoque tristesse, tourments et mal-être, il est manifeste qu'elle n'est pas toujours connotée de façon négative : la figure du mélancolique est celle d'un homme intelligent et fier. L'ouvrage *Saturne et la Mélancolie* dessine le portrait d'un homme en « tension constante entre abattement et exaltation, affliction et sentiment d'être à part, horreur de la mort et conscience de la vie », cette tension permanente provoquant un « regain de vitalité artistique ». Ainsi, le mélancolique s'affirme, et ce particulièrement en Angleterre où, d'après les auteurs de l'ouvrage, un « protestantisme orgueilleusement sûr de lui-même » facilite un tel état d'esprit<sup>63</sup>. Olivier Meslay, dans son article « La Mélancolie des tueurs élisabéthains », se livre à la même analyse : la mélancolie de cette période est celle qu'éprouve l'homme devant sa liberté, d'où un surcroît d'énergie et d'activité. L'art du mélancolique est à la fois délicat, raffiné et violent. Il poursuit en insistant sur la notion de défi inhérente à la mélancolie ; elle est le remède ultime contre l'ennui<sup>64</sup>. Ainsi, aussi paradoxal que cela puisse paraître, la mélancolie confère au malade une sorte de surpuissance intellectuelle : ses capacités sont comme décuplées, il est plus lucide, plus vif que ses contemporains, dont on dit pourtant qu'ils sont « sains ». De plus, comme le suggère Anne Teulade, ce « masque mélancolique autoriserait une parole subversive »<sup>65</sup>. Cette

---

63 Klibansky, Panofsky, Saxl, *Saturne et la mélancolie* 377.

64 Oliver Meslay, « La Mélancolie des tueurs élisabéthains », Jean Clair (éd.), *Mélancolie : génie et folie en Occident* (Paris : Gallimard, 2005) 129-130.

65 Teulade 362.

liberté autorisée par un statut de « malade », voire de « fou » est à rapprocher de la figure du fou du roi, du bouffon de cour. Le roi Jacques I<sup>er</sup> avait d'ailleurs un bouffon à son service, Archie Armstrong. Les premiers mots de la Satire 1, « Away thou fondling motley humorist », rappellent eux aussi les bouffons, puisque le terme « motley » désigne le costume bariolé qu'ils portent. D'ailleurs, « the one in motley here »<sup>66</sup> est la périphrase utilisée dans la pièce *King Lear* afin de désigner ce personnage crucial du fou du roi. De plus, l'aspect hétéroclite de ce costume n'est pas sans rappeler l'étymologie de la satire, le latin *satura*, un plat composé de divers éléments. Comme l'explique Maurice Lever dans son ouvrage *Le Sceptre et la Marotte*, le fou fait bel et bien office de satiriste ; son statut d'homme dérangé, simple d'esprit ou difforme lui accorde cette liberté de parole :

Il a le droit de tout faire, de tout dire. Même et surtout la vérité, si outrageante qu'elle soit pour le maître. Ce privilège proprement exorbitant dans cet univers de la cour, où le mensonge et la flatterie semblent la règle, ne s'explique que par l'intercession de la folie. Réelle ou simulée, c'est elle qui assure l'impunité à notre bouffon. Va-t-on reprocher sa petite taille à un nain, sa bosse à un bossu, sa cécité à un aveugle ? Alors pourquoi ferait-on grief à l'insensé de dire ce qui lui passe par la tête, quand il lui plaît, et comme il lui plaît ? Et si ce fou n'est qu'un simulateur, personne bien sûr ne sera dupe. [...] Le fou donne le spectacle de l'aliénation et acquiert à ce prix le droit à la libre parole. En d'autres termes, la vérité ne se fait tolérer que lorsqu'elle emprunte le masque de la folie.<sup>67</sup>

Dans *King Lear*, le fou du roi mais également Edgar, qui fait semblant d'être un mendiant simple d'esprit, sont les deux personnages exempts d'hypocrisie et de flatterie à l'égard du roi ; eux seuls disent la cruelle vérité à ce roi qui a renié l'honnête Cordélia au profit de ses perfides sœurs Régane et Goneril. Dans la scène 5 de l'acte I, voici comment le fou s'adresse à son roi :

FOOL  
If thou wert my fool, I'd have thee beaten for being old before thy time.  
LEAR  
How's that ?  
FOOL

---

66 William Shakespeare, *King Lear*, I. 4. 140.

67 Maurice Lever, *Le Sceptre et la marotte, histoire des fous de cour* (Paris : Fayard, 1983).



Thou shouldst not have been old till thou hadst been wise. (I. 5. 35-37)

Sous ses airs d'insolence, le bouffon révèle ici la sottise de son maître, dont le jugement et les décisions sont mal avisés et contredisent la soi-disant sagesse qu'implique son grand âge. Cette situation vient confirmer l'analyse de Maurice Lever au sujet de la vérité délivrée par le bouffon à son roi, et de la tournure qu'elle doit prendre :

Comme le fou n'est point responsable de ce qu'il peut dire ou faire, puisque l'on s'amuse, venant de sa part, de choses qui vaudraient à tout autre les derniers châtiments, c'est donc chez lui seul que la vérité trouve refuge. Ainsi se justifie la présence du fol auprès du souverain. Mais cette vérité, le fol ne pourra jamais l'énoncer sous sa forme claire, immédiate ; il lui faudra nécessairement passer par la métaphore du rire, donner à ses propos un tour cocasse, imprévisible et satirique.<sup>68</sup>

Mis à l'écart de la société, le mélancolique peut – à l'instar du fou du roi – se permettre de développer un discours critique et lucide puisqu'il observe le monde depuis une certaine distance qui l'en protège. C'est exactement cette posture qu'adopte Donne dans ses *Devotions*, en particulier dans la Méditation 9, dans laquelle, seul et alité, il délivre un discours politique à partir du constat de sa maladie :

In many diseases, that which is but an accident, but a symptom of the main disease, is so violent, that the Phisician must attend the cure of that, though hee pretermit (so far as to intermit) the cure of the disease itself. Is it not so in States too ? Sometimes the insolency of those that are great, puts the people into commotions ; the great disease, and the greatest danger to the Head, is the insolency of the great ones ; and yet, they execute Martial law, they come to present executions upon the people, whose commotion was indeed but a simptom, but an accident of the main disease ; but this simptom, grown so violent, would allow no time for a consultation<sup>69</sup>.

Le poète transpose le thème de la maladie sur la scène politique et prétend que la révolte des peuples n'est pas une maladie, mais plutôt le simple symptôme d'un mal plus grave, qui provient des dirigeants. Or, symptôme et maladie sont confondus, et c'est le peuple qui reçoit un « traitement » (ici la loi martiale) en lieu et place des dirigeants, qui sont

---

68 Lever 183.

69 Donne, éd. N. Rhodes 112-113.

les vrais responsables. Il est impossible de savoir si Donne fait ici référence à un épisode précis de son vivant : pense-t-il à la révolte des comtes du nord de 1569, tentative ratée de la noblesse catholique du nord de l'Angleterre, qui échoua à renverser Elisabeth au profit de Marie I<sup>re</sup> d'Écosse ? Ou s'agit-il des rébellions irlandaises qui s'étendent sur quinze ans, entre 1569 et 1583 ? Le poète mélancolique proclame en tout cas son indignation et fait entendre sa voix avec force, comme si sa condition de malade lui en accordait le droit et le pouvoir.

Comme le formule Olivier Meslay, si la mélancolie rend l'homme malade, tourmenté et le rapproche inévitablement de la mort, elle lui fait aussi éprouver le « vertige du génie »<sup>70</sup>. C'est ce vertige qui confère à ce mal sa puissance thématique mais aussi esthétique : la mélancolie est à la fois un frein et un moteur pour le poète, comme le remarque déjà George Puttenham dans *The Arte of English Poesie* : « Lamenting is altogether contrary to rejoicing, every man saith so, and yet is it a peece of joy to be able to lament with ease.<sup>71</sup> » John Donne souffre de mélancolie mais s'en réjouit également dans la mesure où elle lui offre légitimité, liberté et puissance créatrice.

### **a) 3. Le génie du poète**

Comme nous l'avons déjà dit, la mélancolie est causée par un excès de bile noire dans l'organisme. Les quatre humeurs doivent, dans un corps et un esprit sain, coexister en harmonie et de façon égale et proportionnée. Certains critiques ont noté l'importance de la théorie humorale et le nécessaire équilibre qu'elle implique chez Donne : « His desire for moderation in ecclesiastical affairs mirrors the melancholic's yearning for emotional balance and mental tranquillity. The evidence provided by his poetry, devotional prose, letters and sermons reveals how Donne – throughout his life – read his

---

70 Meslay 129.

71 Puttenham, « The First Book : Of Poets and Poesie », chapitre XXIV « The Forme of Poeticall Lamentation ».

body, faith and the world-at-large humorally. »<sup>72</sup> Alison Bumke, dans son article « More than skin deep : Dissecting Donne's Imagery of Humours », se livre à la même analyse à partir des sermons et des lettres de Donne :

In verse letters, Donne equates balanced complexions with patrons' virtuous behaviour, which should, he implies, include sponsorship of himself. In sermons, meanwhile, he equates balancing complexions with rejecting sin. Both actions – giving patronage and seeking repentance – are ethical obligations, as essential as caring for one's body, he suggests. To contemporary audiences, regulating one's complexion would have been a familiar metaphor for conducting oneself responsibly. [...] Knowledge of how to monitor humours was commonplace: there were many medical tracts on the subject, responding to readers' anxieties about preventing disease during the period's frequent epidemics.<sup>73</sup>

Selon elle, l'équilibre des humeurs est perceptible dans l'écriture du poète. Or, ces concepts d'équilibre et de proportion, et en particulier leur disparition et le chaos qui en résulte, est au cœur des deux *Anniversaires*, poèmes qui déplorent – ou chantent, selon l'interprétation que l'on en fait – la maladie universelle censément provoquée par la mort d'Elizabeth Drury. Cette dernière est décrite comme un modèle de régularité et de proportion, notamment dans ce passage déjà cité du *Second Anniversary*<sup>74</sup> :

So though the elements and humours were  
In her, one could not say, this governs there.  
Whose even constitution might have won  
Any disease to venture on the sun,  
Rather than her : and make a spirit fear  
That he to disuniting subject were.  
To whose proportions if we would compare  
Cubes, they 'are unstable ; circles, angular. (135-142)

Avec le ton hyperbolique qui caractérise le poème, ces vers dressent un portrait idéal d'Elizabeth : aucune de ses humeurs ne prenait le pas sur une autre. Elle était tellement parfaite et régulière que même les astres et les figures géométriques étaient prises en

---

72 Trevor 84.

73 Alison Bumke, « More than skin deep : dissecting Donne's Imagery of Humours », *Review of English Studies* 66-276 (2015) : 657.

74 Voir p. 208.

défaut : cet idéal transparait dans le rythme régulier du passage, et soudain instable et haché du dernier vers, où sont mentionnées ces figures qui se trouvent irrégulières et déformées si on les compare à la jeune fille. Cependant, ce n'est pas tant l'éloge de cette jeune fille qui est au cœur des deux poèmes que le portrait d'un monde en décrépitude, rongé par la corruption et la perte de tout repère stable. Si le poète déplore une perte d'équilibre et de régularité, c'est toutefois ce déséquilibre qu'il se plaît à dépeindre. Le refrain « She, she is dead ; she's dead » vient rythmer le *First Anniversary* comme si le poème était pris d'un hoquet et titubait, perdait l'équilibre sous le coup de la douleur et du choc causé par la mort d'Elizabeth. L'une de ces occurrences déclenche ainsi une réflexion sur la nature du mal qui affecte le monde et la perte de proportion et d'harmonie :

She, she is dead ; she's dead : when thou know'st this,  
 Thou know'st how lame a cripple this world is.  
 And learn'st thus much by our anatomy,  
 That this world's general sickness doth not lie  
 In any humour, or one certain part ;  
 But as thou sawest it rotten at the heart,  
 Thou seest a hectic fever hath got hold  
 Of the whole substance, not to be controlled,  
 And that thou hast but one way, not to admit  
 The world's infection, to be none of it.  
 For the world's subtlest immaterial parts  
 Feel this consuming wound, and age's darts.  
 For the world's beauty is decayed, or gone,  
 Beauty, that's colour, and proportion. (237-250)

L'esthétique maniériste du déséquilibre est ici manifeste : la « fièvre mouvementée » s'empare du monde mais surtout du poème lui-même, qui se concentre sur le cœur de la maladie, sur le point d'origine du mal (« rotten at the heart », « consuming wound »). Si le poète veut échapper à l'infection du monde, il semble néanmoins attiré par elle ; les deux derniers vers du passage indiquent la faillite de toute entreprise esthétique, la perte de toute beauté et de toute proportion, et ce malgré le fait que le poète ait chanté cette laideur et longuement décrit ce monde chaotique et irrégulier. Sous couvert de prôner la mesure, John Donne développe ici une poésie de la démesure.

La corrélation entre le génie créatif, notamment celui du poète, et l'excès de bile noire est théorisé par Aristote dans le *Problème XXX*. Cette vision positive de la mélancolie s'oppose ainsi à celle de Galien, pour qui le mélancolique est « la plus malheureuse des créatures de Dieu » : dans un cas l'homme mélancolique est génial, dans l'autre il est simplement malade. Lawrence Babb insiste sur les facultés supérieures conférées au sujet par la mélancolie ; il mentionne le « charme philosophique et artistique de la mélancolie », une mode à l'époque élisabéthaine<sup>75</sup>, qui trouvait son incarnation dans la figure du *malcontent*. Ce personnage typique des années 1580 en Angleterre se caractérise par sa mélancolie et son statut de génie incompris, attitude adoptée de retour d'Italie :

The Italianate traveler, then, was the principal immediate cause of the melancholia in English life and literature. Melancholic travelers evidently were so numerous in Elizabethan London as to constitute a social type, which was augmented by persons who took up the affectation even though they had never been abroad. [...]

There seem to have been two reasons for the term *malcontent*: first, melancholy travelers were disappointed and disgruntled by their countrymen's failure to recognize and reward the talents and acquirements which they believed they had, and they were given to railing satirically at their unappreciative contemporaries. Second, this melancholy class included many seditious persons, men dissatisfied with the political *status quo* and eager to overthrow it.<sup>76</sup>

En plus de ce portrait social et intellectuel, Lawrence Babb dresse également un portrait physique du *malcontent*, qui n'est pas sans rappeler la gravure de Dürer et, surtout, le courtisan, cible du satiriste Donne dans la Satire 4 :

The malcontent is usually black-suited and disheveled, unsociable, asperous, morosely meditative, taciturn yet prone to occasional railing. [...] The malcontent's harsh, unpleasing, and eccentric exterior, then, is in the Galenic tradition. This unprepossessing exterior, however, is supposed to veil great interior excellence. The malcontent is – or thinks he is – a person of unusual intellectual or artistic talent. His melancholy is essentially Aristotelian. He represents a popular conception of melancholy in which the two melancholic traditions are fused.<sup>77</sup>

---

75 Babb 63 : « philosophic and artistic glamor », « a vogue ».

76 Babb 74-75.

Cette figure du *malcontent* apparaît chez les dramaturges élisabéthains Cyril Tourneur avec *The Revenger's Tragedy* (1606) ou John Marston avec *The Malcontent* (1604) : il s'agit d'un personnage-type du théâtre élisabéthain, une figure malveillante et cynique. Néanmoins ce personnage archétypal n'est pas uniquement objet de moqueries ; en effet, cette mélancolie et cet élan « exalté, fou, brillant, inspiré » sont perceptibles chez Donne lui-même, notamment dans les longs poèmes narratifs aux accents tout à la fois épiques, satiriques et ménippéens, délicats à classer dans un genre littéraire précis et fermé, tels que les *Anniversaires* ou la *Métempsychose*. A titre d'exemple, voici un passage du *Second Anniversary* :

She, who hath carried thither new degrees  
 (As to their number) to their dignities.  
 She, who being to herself a State, enjoyed  
 All royalties which any State employed ;  
 For she made wars, and triumphed ; reason still  
 Did not o'erthrow, but rectify her will :  
 And she made peace, for no peace is like this,  
 That beauty and chastity together kiss :  
 She did high justice, for she crucified  
 Every first motion of rebellious pride :  
 And she gave pardons, and was liberal,  
 For, only herself except, she pardoned all :  
 She coined, in this, that her impressions gave  
 To all our actions all the worth they have :  
 She gave protections ; the thoughts of her breast  
 Satan's rude officers could ne'er arrest.  
 As these prerogatives being met in one,  
 Made her a sovereign State, religion  
 Made her a Church ; and these two made her all.  
 She who was all this all, and could not fall  
 To worse, by company, (for she was still  
 More antidote than all the world was ill,)  
 She, she doth leave it, and by death, survive  
 All this, in heaven ; whither who doth not strive  
 The more, because she's there, he doth not know  
 That accidental joys in heaven do grow.  
 But pause, my soul, and study ere thou fall  
 On accidental joys, th'essential. (357-383)

---

77 Babb 75-76.

L'emphase de l'éloge d'Elizabeth Drury se traduit ici par une gradation dans l'accumulation de ses prétendus hauts faits : davantage qu'un chef d'État, elle était un État à elle seule et, à ce titre, a combattu, a conclu la paix, a écrasé des rébellions, a rendu justice et a pardonné. Cette langue poétique, bien que métaphorique, finit néanmoins par prêter à sourire car elle paraît quelque peu hors de propos au sujet d'une simple adolescente : celle-ci acquiert presque un statut christique lorsqu'elle « crucifie » le moindre mouvement séditionnaire et pardonne à tous. L'éloge s'apparente ici à une baudruche qui gonfle et dépasse ainsi les proportions convenables. L'image de sa poitrine à laquelle les « grossiers serviteurs de Satan » ne peuvent s'empêcher de penser confine également au comique et dépasse le cadre de l'éloge conventionnel. Comme mentionné précédemment, le poème semble saisi d'un irrépressible hoquet, comme si le poète était emporté par un élan qu'il ne pouvait plus contrôler : l'emploi à quatre reprises du pronom « She » en début de vers, immédiatement suivi d'une virgule, marque de façon systématique une césure et donne un rythme saccadé au passage. Le texte est pris de vertige, s'accélère et le tourbillon qui l'emporte est difficile à maîtriser jusqu'à l'avant-dernier vers qui marque un temps d'arrêt : « But pause, my soul »<sup>78</sup>. Il s'agit donc de l'âme, réelle protagoniste du poème également intitulé *A Progress of the Soul*, qui insuffle ce rythme effréné au poème. Ce « voyage de l'âme » constitue aussi la base narrative de la *Métempsychose*, qui comprend également le sous-titre de *The Progress of the Soul*. Insaisissable et rapide, l'âme est un feu follet qui parcourt le poème et que le lecteur doit s'efforcer de suivre, comme dans la strophe 13 :

Fled away  
 This loose soul, old, one and another day.  
 As lightning, which one scarce dares say, he saw,  
 'Tis so soon gone, (and better proof the law  
 Of sense, than faith requires) swiftly she flew  
 To a dark and foggy plot. (124-129)

---

<sup>78</sup> Gisèle Venet se livre à une analyse similaire à propos de *L'Anatomie de la mélancolie* de Robert Burton : « Tout est excuse à la digression, au méandre, provoquant jusqu'à l'instabilité d'une prose vacillant autour de son axe jusqu'au vertige : des excursions hors de la prose anglaise, des mondes convoqués, du nombre de sujets traités puisque la mélancolie est en tout et que réciproquement tout est mélancolie. », préface de *L'Anatomie de la mélancolie* (Paris : Gallimard, 2005) 24.

A peine aperçue, l'âme est déjà repartie ailleurs ; elle voyage à travers différents corps dont le corps du texte lui-même. Elle saute de strophe en strophe, de vers en vers et prend diverses formes. Le *Second Anniversary* dépeint un autre mouvement de l'âme d'Elizabeth, qui s'enfuit de son enveloppe charnelle afin de monter au ciel :

Think thy shell broke, think thy soul hatched but now.  
And think this slow-paced soul, which late did cleave  
To a body, and went but by the body's leave,  
Twenty, perchance, or thirty mile a day,  
Dispatches in a minute all the way  
'Twixt heaven and earth. (184-189)

Auparavant handicapée par le corps qu'elle habitait (« slow-paced soul »), l'âme se déplace désormais à une vitesse fulgurante, effectuant en une minute le trajet qui sépare la Terre du Paradis. Il est aisé de voir dans ces deux exemples d'âmes vagabondes, qui insufflent leur vivacité et leur course folle aux poèmes, l'illustration de l'élan poétique de Donne lui-même, saisi par cette mélancolie bienfaitrice, doté de cette puissance libératrice (« think thy shell broke ») et de ce génie créatif dont sont censés être pourvus les mélancoliques.

Par ailleurs, certains symptômes de la mélancolie ne sont guère éloignés de ceux de la folie : le mélancolique peut divaguer, tenir des propos apparemment incohérents, rire sans raison manifeste, comme le bouffon du roi mentionné précédemment. Or, ce rire est associé à la figure de Démocrite, celle-là même brandie par Robert Burton dans son *Anatomy of Melancholy* : afin d'explorer cette maladie qui ronge le corps et l'âme, Burton adopte l'identité de « Democritus Jr », l'héritier du philosophe connu pour son rire permanent. Ainsi que le fait remarquer Jonathan Pollock, Démocrite, fou, est travaillé par la bile noire et rit sans cesse, ce qu'il justifie ainsi : « Je ris d'un unique objet, l'homme plein de déraison ». S'il est fou donc, les autres le sont aussi, mais par un autre biais<sup>79</sup>. Par conséquent, si la mélancolie confère au poète un statut d'être à part, un sujet malade et délirant, visiblement fou, son excès de bile noire lui garantit peut-être une lucidité accrue sur le monde qui l'entoure, à l'instar de la figure du bouffon étudié

---

79 Pollock 22.



plus haut. Sa folie apparente lui permet ainsi de mieux percevoir la folie réelle des autres hommes. Ce postulat constitue la base de l'éloge paradoxal d'Érasme, *L'Éloge de la Folie* : la Folie s'adresse directement au lecteur en se plaignant du sort ingrat qui lui est réservé. En effet, elle prétend n'avoir jamais fait l'objet d'aucun éloge malgré son universalité :

Mais en vérité, je ne sais qui doit le plus étonner de l'ingratitude ou de la négligence des hommes à mon égard. Tous sont mes fervents sectateurs, tous usent sans scrupule de mes bienfaits, et depuis le commencement des temps, aucun n'a pris soin encore de célébrer mes louanges dans quelque discours bien tourné ; tandis que les Busiris, les Phalaris, la fièvre quarte, les mouches, la calvitie et autres horreurs du même genre ont trouvé des panégyristes, qui n'ont épargné ni leur huile ni leurs veilles pour les exalter dans de pompeux éloges.

Elle poursuit en dévoilant son omniprésence parmi les hommes, qui cherchent à la dissimuler et considèrent même cette folie comme une maladie honteuse dont ils se défendent tous d'être atteints :

Pas de fard sur ma figure, elle ne dit rien qui ne soit dans mon cœur. Partout et toujours on me trouve identique à moi-même ; personne ne parvient à me dissimuler, pas même ceux qui mettent toute leur ambition à passer pour des sages. Ils ont beau faire, ils ne seront jamais que des singes sous la pourpre et des ânes sous la peau du lion. Quelque soin qu'ils apportent à leurs rôles, un bout d'oreille décèle à la fin la tête de Midas. Par Hercule ! cette espèce d'hommes est bien ingrate à mon endroit. C'est chez eux que je trouve mes sectateurs les plus fidèles, et cependant ils rougissent à ce point d'en avouer le nom, qu'ils le jettent aux autres comme une injure<sup>80</sup>.

Dans les deux cas, qu'il adopte le masque de Démocrite ou celui de la Folie, le poète adopte une posture d'observateur extérieur, à qui la mélancolie apporte un surcroît de sagesse et de lucidité. Chez Donne, l'éloge paradoxal s'inscrit de façon tout à fait adéquate dans cette posture puisque le poète s'y place d'emblée, et par définition, en dehors de la norme et des conventions, il s'oppose à la *doxa* et délivre un message inattendu, qui pour certains observateurs est le discours d'un fou. *Biathanatos* débute

---

80 Érasme, *Éloge de la folie*, III. 1.

ainsi par une terrible confession de la part du poète : après avoir évoqué la tentative de suicide ratée du théologien protestant Théodore de Bèze à Paris, il conclut en affirmant : « I have often such a sickely inclination. »<sup>81</sup> Un tel aveu semble confirmer que le poète est malade : sa mélancolie lui fait tenir des propos qu'aucun homme sain d'esprit ne prononcerait. Or, ce constat placé en préambule du traité vient paradoxalement en valider le contenu, et presque lui donner une légitimité supplémentaire. C'est parce que le poète est fou qu'il peut discerner une vérité invisible aux yeux des autres : en se tenant à l'écart d'un monde qu'il observe, le poète fou ne démontre-t-il pas que c'est le reste du monde qui est fou, et non lui ? Cette folie apparente liée à un détachement amusé est exploré davantage dans le Paradoxe 7, « That a Wise Man is Knowne by Much Laughinge ». Donne y défend le rire, signe non pas d'idiotie et de folie, mais au contraire de grande sagesse selon lui :

At the hearing of Comedies or other witty reports, I have noted some, which not understanding the jests, have yet chosen this as the best meanes to seem wise and understanding, to laugh when their companions laugh, and I have presumed them ignorant, whom I have seen unmoved. [...]  
And if one of these hot colerique firebrands, which nourish themselves by quarelling and kindling others, spit upon a foole but one sparke of disgrace, he like a thatched house quickly burning, may be angry. But the wise man as cold as the Salamander, may not only not be angry with him, but not be sorry for him. Therefore let him laugh. So shall he be knowne a man, because he can laugh : a wiseman that he knowes at what to laugh ; and a valiant man, that he dares laugh. For who laughs is justly reputed more wise than at whome it is laughed<sup>82</sup>.

Le rire est ainsi le propre de l'homme sage et intelligent ; tout comme la mélancolie, le rire lui confère une supériorité intellectuelle indéniable selon le poète. Donne l'oppose d'ailleurs à une autre humeur, le liquide chaud des colériques, tout juste capables de s'enflammer face à un affront tandis que le mélancolique se contente d'en rire froidement et sagement. Cette posture du mélancolique, certes malade et visiblement fou, mais en réalité exceptionnel et clairvoyant se retrouve dans le film de Lars Von Trier *Melancholia* : la protagoniste Justine souffre manifestement de dépression. Lors de son mariage, elle se comporte de façon totalement inappropriée et provoque plusieurs

81 Donne, éd. N. Rhodes 61.

82 Donne, éd. N. Rhodes 44-45.

scandales, tuant son mariage dans l'œuf et mettant fin à une prometteuse carrière. S'ensuit une période où elle se trouve sous l'emprise de la bile noire, traversée de pleurs, de périodes d'isolement, d'apathie et de silences. Mais une planète s'approche de la Terre et la collision s'apprête à anéantir le monde : face à cette menace, l'entourage de Justine devient fou, les uns se suicident, les autres prennent des initiatives vaines et incohérentes. Seule Justine, la mélancolique, garde son calme et observe d'un œil froid et narquois l'agitation ambiante<sup>83</sup>. Telle John Donne dans le *First Anniversary*, elle a une conscience aiguë et prématurée du chaos cosmique qui s'annonce.

En définitive, le poète élisabéthain serait par nature malade et dément, mais cette mélancolie, loin de constituer un handicap, est une bénédiction : le poète l'accueille et se l'approprie, elle fait partie de son processus d'écriture. Voici le début d'une des *Verse Letters* de John Donne, « To Mr T. W. » :

At once, from hence, my lines and I depart,  
I to my soft still walks, they to my heart ;  
I to the nurse, they to the child of art ;

Yet as a firm house, though the carpenter  
Perish, doth stand : as an ambassador  
Lies safe, howe'er his king be in danger :

So, though I languish, pressed with melancholy,  
My verse, the strict map of my misery,  
Shall live to see that, for whose want I die. (1-9)

Le poète établit ici une correspondance parfaite entre ses vers et sa mélancolie (« my verse, the strict map of my misery ») : tandis que la maladie le ronge et détruit son corps, la poésie qui la relate, telle une maison bien bâtie, lui survit. La dichotomie entre la disparition progressive du poète et la force de ses vers s'opère grâce à la césure des vers 2 et 3, qui établissent un parallèle contrastant les destins opposés des deux parties. Par conséquent, si la mélancolie est un agent destructeur, elle est aussi source de création, comme le dit déjà Aristote lorsqu'il constate que tous les grands poètes souffrent d'un excès de bile noire. Poésie et mélancolie sont indissociables et le lien qui

---

83 Lars Von Trier, *Melancholia*, 2011.

les unit est réversible : le poète est-il malade parce qu'il écrit, ou écrit-il parce qu'il est malade ? Si la mélancolie élisabéthaine est propre à l'intellectuel, ce dernier la fuit-elle ou la provoque-t-elle ? C'est la question que se pose Martha Ronk dans son article « Self-shattering : Donne's Images and Melancholy » :

I hope I am not blurring overmuch the differences between Montaigne and Donne, but I keep thinking of Montaigne's acknowledgement that one seeks solitude because one is melancholy and then one becomes melancholy as a result of such solitude resulting sometimes in inspiration and sometimes in stupor – and the question of who will read it anyhow. Once one is intimate with words, the vexing problems of that relationship are part of one's life. This is a kind of melancholy that creeps up on all writers, at least from time to time.<sup>84</sup>

Ainsi, la mélancolie est à la fois la cause et la conséquence de la solitude de l'écrivain, elle est une partie inhérente de son travail. Jean Starobinski va plus loin dans son analyse du lien entre la mélancolie et l'écriture : dans l'article « L'Encre de la Mélancolie », il établit l'analogie entre la bile noire, liquide mystérieux, allégorique et démoniaque, et l'encre de l'écriture<sup>85</sup>. Selon lui, « il y a quelque chose de démoniaque » dans ce mythe de la bile noire ; la mélancolie est décrite comme une figure féminine à la face sombre. Son alchimie transforme ainsi la bile noire en encre, substance elle aussi parfois secrétée par un organisme vivant, la seiche par exemple ; « à force d'opacité, cette encre finit par miroiter et scintiller », écrit-il, s'appuyant sur une citation extraite du Sonnet 65 de William Shakespeare : « That in black ink my love may still shine bright »<sup>86</sup>. Cet article met donc en lumière la fascination exercée par une poésie imparfaite et marquée par la maladie, la puissance que peuvent dégager des vers obscurs et où se manifeste une présence mélancolique, au rire teinté d'une tristesse fataliste. Le « miroitement » de cette encre noire et opaque se retrouve dans les tout premiers mots de la Meditation 1 de Donne, dans laquelle il énonce sa maladie : « Variable, and therefore miserable condition of Man ; this minute I was ill, and am ill, this minute. »<sup>87</sup>

---

84 Martha Ronk, « Self-shattering : Donne's Images and Melancholy », *The Ben Jonson Journal* 22-2 (2015) : 288.

85 Jean Starobinski, « L'Encre de la Mélancolie », *Mélancolie : génie et folie en Occident*, Jean Clair (éd.) (Paris : Gallimard, 2005).

86 Starobinski 30.

87 Donne, éd. N. Rhodes 99.

La surprenante structure en chiasme de la deuxième phrase évoque bien entendu un miroir, et donne l'impression que la maladie, concentrée sur l'adjectif « ill », est un objet scintillant à contempler, à retourner dans tous les sens et dont l'éclat est projeté de toutes parts. Le texte s'apparente ainsi à un objet magique que Donne fait surgir par l'alchimie de la mélancolie. Cette même Meditation s'achève sur les « O » du poète, qui expriment son désarroi et sa douleur : « O perplex'd discomposition, O ridling distemper, O miserable condition of Man. » La répétition de ce son, si elle rappelle en premier lieu le gémissement d'un homme malade, peut également évoquer les incantations prononcées par un magicien, d'autant plus que ce « O » apparaît aussi dans les *Holy Sonnets*, poèmes travaillés par l'angoisse religieuse de Donne, qui expriment aussi bien son inquiétude que la fascination qu'il éprouve face à son mal-être. Le Sonnet 3 illustre cette ambivalence vis-à-vis de sa mélancolie : après avoir débuté par un « O » pouvant marquer aussi bien sa douleur que son extase, le poète regrette de n'avoir éprouvé durant sa vie qu'un chagrin creux et factice, et souhaite désormais ressentir une véritable et pieuse peine à l'approche de la mort :

O might those sighs and tears return again  
 Into my breast and eyes, which I have spent,  
 That I might in this holy discontent  
 Mourn with some fruit, as I have mourned in vain ;  
 In mine idolatry what showers of rain  
 Mine eyes did waste ! What griefs mine heart did rent !  
 That sufferance was my sin, now I repent ;  
 Because I did suffer I must suffer pain.  
 Th' hydroptic drunkard, and night-scouting thief,  
 The itchy lecher, and self tickling proud  
 Have the remembrance of past joys, for relief  
 Of coming ill. To poor me is allowed  
 No ease ; for, long, yet vehement grief hath been  
 The effect and cause, the punishment and the sin.<sup>88</sup>

Tout en se plaignant de la souffrance, le poète l'entretient et la chérit ; la métaphore liquide qui parcourt le poème (« showers of rain », « hydroptic drunkard ») indique à la fois le manque et le trop-plein. En effet, s'il a versé des torrents de larmes, c'était en vain et son esprit est désormais atteint par une sécheresse émotionnelle (« might those tears

<sup>88</sup> Donne, éd. A.J. Smith 310.

return again »). Le dernier vers exprime clairement l'ambivalence de la mélancolie, à la fois cause et conséquence de sa détresse : elle constitue une faute tout autant qu'elle punit. Elle joue tous les rôles à la fois et donne vie au poème lui-même, qui n'existerait pas sans elle.

Le poète déplore-t-il son état mélancolique ou le cultive-t-il ? Cette maladie a beau lui conférer le statut d'un patient malade et souffrant, elle lui accorde également un pouvoir poétique salutaire. John Donne s'inscrit tout à fait dans cette ambivalence inhérente à la mélancolie élisabéthaine, que Robert Burton exprime avec ces mots dans son *Anatomy of Melancholy* : « I write of melancholy, by being busy to avoid melancholy »<sup>89</sup>. Ainsi, la poésie mélancolique servirait de remède à cette affliction : en soignant le mal par le mal, le poète se change en médecin, en spécialiste des humeurs qui ausculte les corps et établit un diagnostic.

---

<sup>89</sup> Burton, Préface « Democritus Jr to the Reader » 36.



## **b) Donne : poète, médecin et humoriste ?**

Si le corpus de Donne n'échappe pas à cette « vogue » de la mélancolie élisabéthaine, le poète ne se contente pas d'en exposer les effets et de se lamenter sur ses conséquences. En effet, il se mue çà et là en médecin : imitant ceux qui l'auscultent, il observe, dissèque et délivre des diagnostics sur lui-même et l'état du monde, fidèle à l'esprit de l'homme de la Renaissance, observateur à la fois amusé et perplexe. Par ailleurs, sa propre conscience de soi au sein des textes – ou *self-consciousness* – met au jour un autre statut : celui d'humoriste. En dressant de nombreux auto-portraits, sur son lit de mort ou en prenant le pouvoir au sein de textes *a priori* consacrés au monde extérieur, en créant et mettant en scène son propre personnage, Donne opère une mise à distance qui marque la transition entre la mélancolie et l'humour cultivé et littéraire.

### **b) 1. Soigner le mal**

La figure du médecin, ou *physician*, apparaît régulièrement dans les textes en prose et les poèmes de John Donne. Dans le « Hymn to God my God in my Sickness », plusieurs médecins viennent au chevet du poète malade : « Whilst my physicians by their love are grown / Cosmographers, and I their map, who lie / Flat on this bed » (vers 6-8) ; les *Devotions upon Emergent Occasions*, qui retracent la maladie dont Donne fut victime, accordent bien entendu une place prépondérante au personnage du médecin. Le texte entier semble gouverné par l'action des médecins de Donne. En effet, la majorité des méditations comporte un sous-titre ; quatorze d'entre elles (sur les vingt-et-unes que comprend le texte) contiennent soit le terme « physician » soit le pronom « they » les désignant : « The Phisician is sent for » (Meditation 4), « The Phisician comes » (Meditation 5), « The Phisician is afraid » (Meditation 6), « The King sends his owne Phisician » (Meditation 8), « They use Cordials, to keep the vermin and Malignitie of



the disease from the heart » (Meditation 11), « They warne mee of the fearefull danger of relapsing » (Meditation 23). Le lecteur entre dans la plus grande partie des sous-sections du texte via les mouvements, les opinions, les décisions ou les actions du corps médical. La quasi-totalité des *Devotions* s'apparente ainsi à un remède administré par le poète lui-même : si l'homme Donne est malade, le poète Donne se change imperceptiblement en médecin. Les premières lignes de la Meditation 9 confirment ce double statut du poète : sous-titrée « Upon their Consultation, they prescribe », elle décrit la première consultation commune du médecin de Donne et de celui du Roi, appelé afin d'émettre un second avis. Elle débute ainsi : « They have seene me, and heard mee, arraign'd mee in these fetters, and receiv'd the evidence ; I have cut up mine own Anatomy, dissected my selfe, and they are gon to read upon me.<sup>90</sup> » Le poète-patient ne se contente pas ici d'attendre le diagnostic des médecins de façon passive : il joue un rôle au même titre que ces derniers, il est partie prenante de leur exploration de la cause de son mal dans la mesure où il leur fournit la matière à explorer (« They have seen me, and heard mee », « receiv'd the evidence »), et va jusqu'à affirmer qu'il est l'auteur de sa propre dissection. En somme, Donne n'explore pas uniquement la maladie et ses causes, il met aussi en lumière le processus de guérison à travers son écriture. Cette posture du poète-médecin est plus nette encore dans le *First Anniversary*, poème qui déplore la perte d'harmonie du monde et expose les symptômes de cette grave et inéluctable maladie :

There is no health ; physicians say that we  
 At best, enjoy but a neutrality.  
 And can there be worse sicknesse, than to know  
 That we are never well, nor can be so ? (91-94)<sup>91</sup>

Bien que le poète se contente de relayer l'avis fort pessimiste des médecins, et exprime ensuite son désespoir causé par la connaissance de ce mal, ce sont surtout les premières syllabes du premier vers qui frappent l'oreille, « There is no health », avec leurs deux dernières syllabes accentuées, sonnent comme un diagnostic sentencieux et définitif prononcé par un médecin fataliste ; ces mots ressemblent presque à un avis de décès

---

<sup>90</sup> Donne, éd. N. Rhodes 112.

<sup>91</sup> Donne, éd. A.J. Smith 273.

émis froidement et de façon lucide. Il s'agit bien là de la posture adoptée par Donne tout au long de cette *Anatomy of the World*. Les études de médecine suivies par certains grands écrivains, tels François Rabelais ou Louis-Ferdinand Céline, ne sont peut-être pas anodines : dans leurs écrits, ces auteurs ne tentent-ils pas d'exposer de façon clinique et froide une vérité, au risque de dévoiler une part choquante voire risible de l'humanité ? George Puttenham, dans *The Arte of English Poesie* et au sujet de l'écriture d'élégies, établit un parallèle entre le poète et le médecin : « [ The poet must ] play also the Phisitian, and not onely by applying a medicine to the ordinary sicknes of mankind, but by making the very grief it selfe (in part) cure of the disease.<sup>92</sup> »

Il s'agit donc de s'interroger sur le but curatif des écrits de John Donne, et en tout premier lieu des satires : celles-ci ont pour but d'exposer les maux dont souffre la société, de la « désinfecter » en quelque sorte en dévoilant ce qui la ronge de façon directe et frontale. Dans la Satire 4, le poète qualifie son retour chez lui, après avoir subi les assauts de courtisans prétentieux et stupides, de « sain » : « At home in wholesome solitariness » (vers 155) ; il débute la Satire 2 en comparant la poésie et l'usage outrancier et opportuniste que ses cibles font de la poésie à une maladie contagieuse : « like the pestilence and old fashioned love, / Riddlingly it catch men » (vers 7-8) ; son compagnon de la Satire 1, quant à lui, tombe malade suite aux échanges qu'il a eus avec tous les importuns rencontrés au cours de ses pérégrinations, et c'est sur ce constat que s'achève le poème :

Many were there, he could command no more ;  
He quarrelled, fought, bled ; and turned out of door  
Directly came to me hanging the head,  
And constantly a while must keep his bed.<sup>93</sup> (109-112)

Le poème, à force de retranscrire les paroles absurdes et pédantes des passants, a rendu le protagoniste malade, alité comme Donne lui-même dans d'autres textes ; le satiriste, conscient du caractère nocif de ce monde extérieur qu'il fuit, a dévoilé la maladie et ses effets comme pour mieux prévenir le lecteur, averti de l'état du monde grâce à la satire.

---

92 Puttenham « The First Book : Of Poets and Poesie », chapitre XXIV « The Forme of Poeticall Lamentation ».

93 Donne, éd. A.J. Smith 157.

La Satire 5 illustre de façon encore plus nette ce rôle curatif de la satire vis-à-vis du lecteur ; en effet, Donne adresse vraisemblablement ce poème à son employeur, Sir Thomas Egerton, afin de le mettre en garde contre la corruption du système judiciaire dont il est à la fois complice et victime :

They are the mills which grind you, yet you are  
The wind which drives them ; and a wasteful war  
Is fought against you, and you fight it ; they  
Adulterate law, and you prepare their way  
Like wittols ; th'issue your own ruin is.<sup>94</sup> (23-27)

Même s'il emploie la métaphore du moulin qui broie sa victime, elle-même cause de son malheur car comparée au vent, l'avertissement du satiriste est ici exprimé de façon limpide, voire crue : la clarté de la syntaxe et du vocabulaire ne laisse, pour une fois, guère de place à l'obscurité et l'ambiguïté du propos. Celui à qui s'adresse le poète prépare sa propre chute ; il s'auto-détruit et, une fois de plus, le diagnostic final du poète-médecin est sans appel : « th'issue your own ruin is ». L'aspect abrupt de ce passage et du discours ici développé rappelle la froideur du médecin, qui dévoile crûment une plaie afin de mieux la désinfecter et la soigner. La satire, aussi déplaisante et violente soit-elle, vise à bousculer, réveiller et finalement guérir le patient.

Mais y parvient-elle réellement ? Le but curatif des écrits de Donne est-il atteint ? En ce qui concerne la satire et la « purge » qu'elle est censée viser, il semble que le mal est davantage constaté que guéri : Donne n'ignorait pas que la satire est avant tout un genre littéraire bien davantage qu'un réel moyen de réformer la société, si tant est que tel fût son souhait. Arnold Stein, dans l'article « Donne and the Satiric Spirit », parvient à la conclusion suivante : les satires de Donne qui prétendent vouloir guérir ne font que révéler le mal :

Life was for him too complex to be resolved by satire; nor in the long run could he successfully ease his feelings by artistic expression. Yet to make his "disillusion" a result of his writing satire is to fancy pneumonia a result of fever. Though Elizabethan satire may precede Elizabethan melancholy, it

---

94 Donne, éd. A.J. Smith 171.

is merely the early symptoms of a more serious illness. It is perhaps safe to carry the analogy further: as fever is the body's medicine to help fight off contagion, satire is the medicine of the mind; and it attempts to externalize, to bring dissatisfaction out of the unconscious, and so provide relief.<sup>95</sup>

Ainsi, la satire serait souvent prise pour une manifestation de la mélancolie, elle serait confondue avec la maladie de l'esprit alors que, à l'instar de la fièvre, elle n'est pas la cause du mal. Loin de guérir non plus, elle permet simplement d'extérioriser le mal et de soulager le malade. Par conséquent, prétendre que les satires de John Donne purgent la société élisabéthaine de ses maux s'avère quelque peu naïf ; elles parviennent au mieux à retranscrire un état d'esprit et se contentent de n'être qu'un symptôme selon Arnold Stein. Qu'en est-il des accents satiriques perceptibles dans le reste du corpus ? Le but curatif des textes non satiriques est une théorie également avancée par certains critiques, notamment Roger B. Rollin qui, dans son article « 'Fantastic Ague' : the Holy Sonnets and Religious Melancholy », affirme que les *Holy Sonnets* de Donne remplissent une fonction quasi-médicale :

The Holy Sonnets, like so many of Donne's secular poems, seem to be written mainly for their shock effect (or, in this case, as shock treatment). [...] They prove to be vexatious poems in part because they are sick poems in the service of preventive medicine, intended to instruct as well as entertain. [...] The poet is not confessing his sins but functioning much like the minister in diagnosing spiritual diseases and prescribing remedies.<sup>96</sup>

L'esthétique de la maladie qui a également été mise au jour dans cette étude aurait donc pour but d'aider le lecteur à combattre sa propre mélancolie. Néanmoins, la conclusion de ce même article vient atténuer l'efficacité d'un tel traitement : « Whether the Holy Sonnets ever prevented or cured an affective disorder may be doubted. What can scarcely be doubted is that they constitute powerful dramatizations of how deeply rooted melancholy is in human nature and in the human condition. »<sup>97</sup> En définitive, la guérison du mal n'est peut-être qu'une posture de la part du poète : tout comme le médecin, il prétend soigner et pouvoir vaincre la maladie, mais ne peut que constater ses effets,

---

95 Stein 282.

96 Rollin 131.

97 Rollin 146.

impuissant et fataliste. Les remèdes sont en effet relatifs, et le corpus de Donne laisse parfois transparaître une désinvolture qui traduit cette relativité, ce fatalisme qu'adopterait un médecin d'abord affligé, puis finalement joyeux, tel Démocrite qui n'a plus recours qu'au rire en guise de remède aux malheurs du monde. *Biathanatos* est un texte qui cherche à démontrer que le suicide est bienfaiteur : afin de prouver cette thèse, Donne prétend que le mal peut parfois se combattre à l'aide de remèdes jugés pourtant néfastes, exemples à l'appui :

And even in that, the Bishops of Rome have exercised their power to dispence with Bigamy, which is in their doctrine directly against Gods Commandment, and therefore naturally evill. So did Nicholas the fifth dispense with a Bishop in Germany to consult with Witches for recovery of his health, and it were easie to amasse many cases of like boldnesse. In like manner the Imperiall Law tollerates Usurie, Prescription *Malae fidei*, and Deceit *ad Medium*, and expressly allowes Witchcraft, to good purposes. *Conformably to which Law*, Paracelsus sayes, *It is all one whether God or the Devill cure, so the Patient be well.*<sup>98</sup>

Citer ainsi Paracelse qui affirme que tous les moyens sont bons pour soigner le mal du patient revient, dans cet éloge paradoxal, à attaquer sa crédibilité et sa compétence. Rappelons en outre qu'il est l'une des cibles de Donne dans la satire ménippée *Ignatius his Conclave*. Cependant, ce passage de *Biathanatos* révèle tout de même un certain fatalisme de la part de John Donne, attitude inhérente à l'éloge paradoxal lui-même : guérir est impossible, donc tout tenter n'est pas condamnable, le bien et le mal, la santé et la maladie sont réversibles. La conclusion de la *Métempsychose* s'inscrit elle aussi dans ce mouvement quelque peu relativiste : « There's nothing simply good, nor ill alone, / Of every quality comparison, / The only measure is, and judge, opinion » (518-520) Donne adopte la posture du médecin pour mieux décevoir les attentes du lecteur, et peut-être pour mettre au jour de façon plus flagrante l'étendue du mal qui ronge le monde.

En outre, le poète se place souvent dans la position du savant qui observe, voire ausculte le monde pour en examiner les moindres détails. Au début d'*Ignatius his*

---

98 Donne, *Biathanatos*, III.iii.3, éd. N. Rhodes 77.

*Conclave*, le poète indique que sa transe, sa vision de l'enfer, se fait au moyen d'une paire de lunettes qui lui permet de distinguer de façon précise ce qui est normalement invisible aux yeux des autres :

In the twinkling of an eye, I saw all the roomes in Hell open to my sight. And by the benefit of certain spectacles, I know not of what making, but I think, of the same, by which Gregory the great and Beda did discern so distinctly the soules of their friends, when they were discharged from their bodies and sometimes the soules of such men as they knew not by sight, and of some that were never in the world, and yet they could distinguish them flying into Heaven, or conversing with living men. I saw all the channels in the bowels of the Earth ; and all the inhabitants of all nations, and of all ages were suddenly made familiar to me<sup>99</sup>.

Ces lignes évoquent la surprise et l'émerveillement d'un homme qui, pour la première fois, regarde à travers la lunette d'un instrument d'astronomie ou parvient à distinguer un détail grâce à des jumelles. Tout lui est accessible, il voit à travers les corps, voit les vivants et les morts, voit tout être humain à n'importe quelle époque. Il voit surtout les entrailles de la Terre (« all the channels in the bowels of the Earth »), et cette métaphore le fait pencher davantage du côté médical qu'astronomique : tel un scientifique penché sur un microscope, Donne distingue chaque détail du monde, et cette puissance de la vision lui permet de livrer une satire ménippée. Margaret Llasera insiste sur le rôle crucial de l'invention à la fois du télescope et du microscope au début du XVII<sup>e</sup> siècle : en 1610, l'ouvrage révolutionnaire de Galilée *Le Messager Céleste* décrit, grâce au télescope, les premières observations de la Lune, à la surface montagneuse et ainsi proche de la Terre, et de la Voie lactée. Elle écrit : « Le principe de l'utilité de la lunette était admis, créant ainsi une véritable rupture épistémologique. »<sup>100</sup> Pour le poète, la référence à la lunette lui permet d'« ajuster sa perspective », la lunette « devient la version modernisée du miroir de vérité »<sup>101</sup>. Le microscope, quant à lui, est inventé en 1619 par Cornelius Drebbel ; les deux *Anniversaires* mettent également en scène cette figure du poète-savant à qui le moindre détail est immédiatement accessible grâce à une vision grossissante, notamment avec la référence aux fourmis dans les deux poèmes : le

---

99 Donne, *Ignatius* 110.

100 Llasera 56.

101 Llasera 64.

vers 190 du *First Anniversary* invite le lecteur à s'élever, sans quoi il n'est pas plus grand qu'une simple fourmi : « Be more than man, or thou' art less than an ant ». Une telle comparaison pourrait paraître anecdotique si elle ne trouvait son écho dans le *Second Anniversary* : « We see in authors, too stiff to recant, / A hundred controversies of an ant. » (vers 281-282) L'apparition de la fourmi dans les deux poèmes a beau s'inscrire dans deux contextes différents, un jugement moral sur les hommes d'une part, une attaque des scientifiques qui « coupent les cheveux en quatre » d'autre part, elle rappelle néanmoins la posture élevée du poète, qui observe depuis le ciel, et à qui les hommes apparaissent comme de simples fourmis qui vont et viennent sur la Terre. Ce rôle de simple observateur est davantage celui de l'humoriste que du satiriste dans la mesure où il se contente de constater l'état du monde sans pour autant le dénoncer avec véhémence. Arthur Koestler, dans son ouvrage *Le Cri d'Archimède*, compare le processus créatif de l'humoriste à une découverte scientifique : lorsqu'il trouve une idée, l'humoriste ne rit pas lui-même mais se comporte en savant qui fait une découverte<sup>102</sup>. Telle est bien l'impression laissée çà et là dans les textes de John Donne, et il est donc logique qu'il se compare à un anatomiste se livrant à la dissection d'un corps, un corps social malade dont il faut exposer les plaies dans les satires. C'est bien en des termes anatomiques que le poète dépeint son environnement dans la Satire 1 :

Here are God's conduits, grave divines ; and here  
Nature's secretary, the Philosopher ;  
And jolly statesmen, which teach how to tie  
The sinews of a city's mystic body. (5-8)

Ce que voit et ressent le poète s'articule en termes de tuyaux, tendons et tubes : la cité devient un corps (« a city's mystic body ») dont le moindre mécanisme est visible, dont la circulation des fluides est exposée. Le poète observe le monde comme il observerait un phénomène chimique s'opérant sur un corps organique, phénomène parfaitement illustré à travers la métaphore de la décomposition d'un corps rongé par les asticots : « O worse than dust, or worm's meat, / For they do eat you now, whose selves worms shall eat. » (Satire 5, vers 21-22). Ici encore, le choix d'une telle image renvoie à l'image du

---

<sup>102</sup> Arthur Koestler, *Le Cri d'Archimède* (Paris : Calmann-Lévy, 1965) chapitre IV « De l'humour à la découverte ».

poète-savant qui ausculte le corps et en observe le pourrissement. Au sujet de Ben Jonson et de son théâtre des humeurs, Jonathan Pollock écrit que le poète se mue en anatomiste et que le théâtre devient ainsi une salle d'opération : les patients sont dans la salle et on leur montre, comme dans un miroir, leurs propres humeurs<sup>103</sup>, comme l'indique cet extrait du prologue de *Every Man out of his Humour* :

(...) Well I will scourge those apes  
And to these courteous eyes oppose a mirror  
As large as is the stage whereon we act,  
Where they shall see the time's deformity,  
Anatomiz'd in every nerve and sinew,  
With constant courage and contempt of fear. (Prologue, 127-132)

Les termes « scourge » et « anatomized » renvoient inmanquablement aux outils du satiriste qui, dans son courroux et son indignation, veut tout à la fois exposer ses vices au public tout en le châtiant. Chez Donne, les métaphores corporelles qui parcourent les textes sont autant d'indices qui indiquent que le poète se met en scène comme un scientifique au travail sur une table d'opération, ou plutôt d'autopsie dans le cas de John Donne. A ce titre, la structure même de certains textes peut être perçue comme faisant partie intégrante de cette esthétique ; organisés en différentes strates, en couches successives que le poète dévoile une à une comme il enlèverait les tissus endommagés d'un corps pour ausculter une plaie, *Biathanatos* ou les *Devotions Upon Emergent Occasions* permettent à Donne de développer un propos de façon graduelle à l'aide de sections et sous-sections : les *Devotions* sont numérotées de 1 à 23, bien qu'il y ait trois « premières sections » (1. Meditation, 1. Expostulation, 1. Prayer), ensuite suivies des « Meditations ». *Biathanatos*, quant à lui, est divisé en chapitres : « Preface », « Of the Law of Nature », « Of the Law of Reason », « Of the Law of God », « Conclusion ». Chacun de ces chapitres est lui-même divisé en sections, elles-mêmes divisées en sous-sections ; or, la numérotation interne aux chapitres paraît pour le moins erratique. Par exemple, dans l'édition de Neil Rhodes, le chapitre « Of the Law of God » est numéroté comme suit : III.i.1, III.ii.8, III.iii.3, III.iii.4-5, III.iv.5. Le lecteur a ainsi l'impression de n'avoir accès qu'à un aperçu de la vision du poète, qui a truffé d'ellipses sa numérotation.

---

103 Pollock 45.



La *Métempsychose*, avec ses cinquante-deux strophes numérotées, contribue également à dévoiler peu à peu un monde malade : la gradation anthropomorphique du poème permet au corps qui abrite l'âme de prendre une forme de plus en plus humaine pour aboutir à celui d'une femme. Le poète a successivement retiré les caches qui dissimulaient l'origine de la maladie, le mal qui ronge le monde et qui constitue le cœur de la satire : l'homme et sa corruption. A propos de l'humour anglais, Louis Cazamian mentionne le « masque du savant » utilisé selon lui par l'humoriste : « La précision est la tactique naturelle de l'humoriste car elle va dans le sens de son effort central, et en favorise le succès. Il a besoin de créer l'impression d'une impassibilité complète envers sa matière ; il adopte donc l'attitude la plus objective qui soit, celle de la science.<sup>104</sup> » Nous abordons ici la différence essentielle entre satiriste et humoriste : tandis que le premier expose les maux en les dénonçant avec rage, le second adopte une approche beaucoup plus distanciée et lucide. Un passage du sermon de Donne *Death's Duell* illustre cette stratégie du poète, qui va presque jusqu'à épuiser l'image de la décomposition pour mieux horrifier son auditoire :

We must al passe this posthume death, this death after death, nay this death after buriall, this dissolution after dissolution, this death of corruption and putrifaction, of vermiculation and incineration, of dissolution and dispersion in and from the grave. When those bodies that have been the children of royall parents, and the parents of royall children, must say with Job, to corruption thou art my father, and to the Worme thou art my mother and my sister. Miserable riddle, when the same worme must bee my mother, and my sister, and my selfe. Miserable incest, when I must bee married to my mother and my sister, and bee both father and mother to my owne mother and sister, beget, and beare that worme which is all that miserable penury ; when my mouth shall be filled with dust, and the worme shall feed, and feed sweetely upon me [...]<sup>105</sup>.

Tel un médecin légiste qui examinerait froidement les différentes étapes de la décomposition d'un corps, Donne égrène ces étapes à l'aide d'une série d'appositions et de l'adverbe « after », d'où une gradation morbide rythmée par les mots en *-tion* qui, si elle vise sans doute à impressionner le public, donne une impression de calme et de lucidité de la part du poète. Il orchestre ensuite un tourbillon incestueux dans lequel les

<sup>104</sup> Cazamian 14.

<sup>105</sup> Donne, éd. N. Rhodes 318.

vers rongent indifféremment les cadavres de la mère, du fils ou de la fille tandis que la bouche du poète se remplit de poussière. Il est difficile de ne pas déceler le sourire sous cape de Donne lorsqu'il martèle l'adjectif « Miserable » au début de ses phrases, comme pour mieux choquer l'auditoire, ou lorsqu'il évoque le vers qui se nourrit de son corps : « the worme shall feed, and feed sweetely upon me ». L'anatomiste révèle crûment le mal mais semble aussi se repaître de ce spectacle et s'y inclure, ce qui est peut-être le propre de l'humoriste ; le satiriste, au contraire, s'exclut de la scène qu'il dépeint car elle le dégoûte. En définitive, il ne s'agit plus simplement de satire, mais d'orchestrer sa propre dissection et sa décomposition.

Si l'on revient à l'histoire du terme d'« humoriste » en français, on se souvient que le *Littré* de 1873 en donne plusieurs définitions : « quelqu'un qui a de l'humour », c'est-à-dire « difficile à vivre », victime d'une humeur dominante ; puis un « écrivain humoriste, enclin à une sorte de gaieté railleuse et originale », et caractérisé par sa « fantaisie et vivacité originale » ; enfin, un « partisan des théories médicales humoristes ». L'acception strictement médicale passe donc au second plan, pour laisser la place à une signification plus poétique et esthétique. L'humoriste est un artiste doté d'une voix bien particulière, qui perçoit le monde à travers un filtre quelque peu déformant. En 1744, le traité de Corbyn Morris, *An Essay towards Fixing the True Standards of Wit, Humour, Raillery, Satire, and Ridicule*, décrit l'humoriste comme un être à part, qui observe le monde d'un œil décalé, narquois et lucide : « He considers himself in the World, like a sober Person in the Company of Men, who are drunken or mad; He may advise them to be calm, and to avoid hurting themselves, but he does not expect they will regard his Advice; On the contrary, he is more pleas'd with observing their Freaks and Extravagancies.<sup>106</sup> » Par ailleurs, l'humoriste dispose d'une liberté de parole qui le rapproche de la figure du fou du Roi évoquée précédemment, ainsi que de la Folie d'Érasme, personnage dont la maladie apparente lui confère en réalité une lucidité qui met au jour la réelle folie des hommes autour d'elle :

[The Humourist] is a Lover of Reason and Liberty; and scorns to flatter or

---

106 Corbyn Morris, *An Essay towards Fixing the True Standards of Wit, Humour, Raillery, Satire, and Ridicule* (Londres, 1744).

betray; nor will he falsify his Principles, to court the Favour of the Great. He is not credulous, or fond of Religious or Philosophical Creeds or Creed-makers; But then he never offers himself to forge Articles of Faith for the rest of the World. Abounding in poignant and just Reflections; The Guardian of Freedom, and Scourge of such as do wrong. It is *He* checks the Frauds, and curbs the Usurpations of every Profession. The venal Biass of the assuming Judge, the cruel Pride of the starch'd Priest, the empty Froth of the florid Counsellor, the false Importance of the formal Man of Business, the specious Jargon of the grave Physician, and the creeping Taste of the trifling Connoisseur, are all bare to his Eye, and feel the Lash of his Censure; It is *He* that watches the daring Strides, and secret Mines of the ambitious Prince, and desperate Minister: *He* gives the Alarm, and prevents their Mischief. Others there are who have Sense and Foresight; but *they* are brib'd by Hopes or Fears, or bound by softer Ties; It is *He* only, the *Humourist*, that has the Courage and Honesty to cry out, unmov'd by personal Resentment.

Cette définition de Corbyn Morris n'est également pas sans rappeler celle du satiriste qui, muni de ses armes (« scourge », « lash »), est le seul à s'attaquer aux corrompus de ce monde (juge, prêtre, médecin, homme d'affaire, pédant). Le premier vers de la Satire 1 de Donne illustre de façon sans doute involontaire la présence simultanée du satiriste et de l'humoriste : la phrase « Away thou fondling motley humorist » est éclairante puisque le terme de « humorist » désigne l'ami excentrique du satiriste, son interlocuteur frappé de déséquilibre humoral et dont le poète rejette la compagnie ; or, ce dernier va lui-même faire ce qu'il reproche à son ami, à savoir sortir à la rencontre des passants et se compromettre auprès d'eux.<sup>107</sup> L' « humoriste » que le poète repousse correspond peut-être ainsi à son simple reflet : en se sachant lui-même coupable et partie prenante de la corruption de la société, il la dénonce dans un premier temps, puis accepte cette réalité et devient ainsi humoriste au sens actuel du terme. Par conséquent, cette figure de l'humoriste serait une *persona* du poète, que Robert Burton revêt de façon bien plus explicite que Donne dans son *Anatomy of Melancholy*, dans laquelle il se présente sous les traits de « Démocrite Jr ». Dans son ouvrage sur l'humour, Robert Escarpit déclare que l'œuvre de Burton est un « canular, mais monté avec sérieux », dans lequel le

107 Corbyn Morris souligne l'ambivalence de ce rapport à autrui chez l'humoriste, qui rejette la compagnie des autres tout en la souhaitant : « It may be often observ'd, that he will avoid the Company he likes, for fear they should think he needs their Support. At the same time, if he happens to fall into Company, which he tallies not with, instead of avoiding this Company, he will continually haunt them. »

lecteur perçoit le « sourire sous cape » de l'auteur<sup>108</sup>. Selon lui, l'*Anatomy* marque la naissance du « misanthrope lucide mais bon, du bourru mélancolique au cœur tendre », en un mot du *humorist*<sup>109</sup>. John Donne aurait-il devancé Burton dans cette tendance ? Il est en tout cas manifeste que le corpus donne à voir un détachement du poète vis-à-vis de son propos, comme si l'énonciateur effectuait toujours un pas de côté pour adopter une vision en biais du monde qu'il dépeint. Il apparaît sans cesse conscient de sa présence et se met lui-même en scène, créant ainsi à son tour une *persona* au sein des textes.

## b) 2. *Self-consciousness*

Ce concept fut utilisé par Robert Ellrodt dans son étude sur Montaigne et Shakespeare. Cette conscience de soi, ou « conscience moderne » née dans *Les Essais* de Montaigne laisse selon Ellrodt des traces tangibles dans les pièces de Shakespeare et plus généralement dans toutes les œuvres littéraires dans l'Europe de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Difficile à traduire fidèlement en français, cette *self-consciousness* est reprise au moment d'évoquer l'influence du maniérisme pictural chez Donne : Robert Ellrodt affirme que le « maniérisme spirituel des artistes projette sur le monde les déformations d'une sensibilité individuelle »<sup>110</sup> ; Jean-Pierre Maquerlot reprend ce concept d'Ellrodt lorsqu'il s'agit de définir la *maniera* dans son étude sur Shakespeare et la maniérisme<sup>111</sup> – la *self-consciousness* y côtoie d'ailleurs l'artifice et l'ostentation parmi les reproches adressés à l'encontre de cette *maniera*. Dans son étude sur le jeu dans la littérature anglaise de cette période, Anna K. Nardo ouvre son propos en utilisant également ce concept : « In the first half of the seventeenth century, England produced an

---

108 Robert Escarpit, *L'Humour* (P.U.F., 1960).

109 Escarpit 31.

110 Robert Ellrodt, « L'Esthétique de John Donne » 57.

111 Jean-Pierre Maquerlot, *Shakespeare and the Mannerist Tradition* 11.

extraordinary array of self-conscious players, both fictional and real. »<sup>112</sup>. De plus, c'est grâce à ce concept que Robert Escarpit définit le *sense of humour* anglais : pour lui, il s'agit de la « conscience naturelle, lucide et souriante de son propre personnage caractériel au milieu d'autres personnages »<sup>113</sup>. Jean-Marc Defays, lui, estime que « l'humoriste se détourne de l'objet qui le menace pour n'accorder de l'importance qu'à lui-même, qui domine la situation. » Ainsi, l'humour serait « un mécanisme de défense, mais la mélancolie guettant tout individu qui en abuse prouve que c'est une arme à double tranchant.<sup>114</sup> » Dans son article au sujet de l'influence d'Horace sur les satires de Donne, Anne-Marie Miller-Blaise reprend ce concept en quelque sorte puisqu'elle mentionne « l'auto-dérision et la réflexivité » du poète, qui le rapprochent de son illustre ancêtre romain et permet l'incursion de l'humour dans les textes.<sup>115</sup> Ainsi, la conscience de soi-même et la prise de distance vis-à-vis de son propre personnage apparaissent comme des données essentielles au moment d'étudier Donne.

John Donne le satiriste se met clairement à l'écart du monde corrompu, stupide et vain qu'il décrit : les Satires 1 et 4 mettent en scène une opposition morale tout autant que spatiale entre le poète d'une part et le reste du monde d'autre part. Les deux poèmes expriment la primauté du « I » et du « me » sur la vie en société : « Leave me », « let me lie » (Satire 1) ; « At home in wholesome solitariness » (Satire 4). Les premières lignes de la *Métempsychose* remplissent la même fonction car elles établissent la nette distinction entre cette première personne et la masse des autres poètes : « Others at the porches and entries of their buildings set their arms ; I, my picture. » Ainsi, le poète se place à l'écart jusqu'à dessiner une sorte d'autoportrait ; quelques semaines avant sa mort, John Donne s'est d'ailleurs réellement fait dessiner dans un linceul, et a placé ce portrait au pied de son lit en guise de *memento mori*, anecdote relatée par Izaak Walton :

A monument being resolved upon, Dr. Donne sent for a Carver to make for him in wood the figure of an Urn, giving him directions for the compass and height of it; and to bring with it a board of the just height of his body."These being got, then without delay a choice Painter was got to be in

---

112 Anna K. Nardo, *The Ludic Self* 1.

113 Escarpit 26.

114 Jean-Marc Defays, *Le Comique* (Paris : Seuil, 1996).

115 Miller-Blaise 349.

readiness to draw his picture, which was taken as followeth. – Several charcoal fires being first made in his large study, he brought with him into that place his winding-sheet in his hand, and having put off all his clothes, had this sheet put on him, and so tied with knots at his head and feet, and his hands so placed as dead bodies are usually fitted, to be shrouded and put into their coffin or grave. Upon this Urn he thus stood, with his eyes shut, and with so much of the sheet turned aside as might show his lean, pale, and deathlike face, which was purposely turned towards the East, from whence he expected the second coming of his and our Saviour Jesus." In this posture he was drawn at his just height; and when the picture was fully finished, he caused it to be set by his bed-side, where it continued and became his hourly object till his death, and was then given to his dearest friend and executor Dr. Henry King, then chief Residentiary of St. Paul's, who caused him to be thus carved in one entire piece of white marble, as it now stands in that Church.<sup>116</sup>

L'image de Donne qui pose pour son portrait, les yeux fermés et faisant le mort n'est donc pas uniquement poétique, elle repose sur un épisode réel de sa vie, et la statue de marbre peut encore être admirée dans la Cathédrale St Paul de nos jours. Cette image ne peut que faire écho à de nombreux passages au sein du corpus, dans lequel l'analogie entre le sommeil et la mort est un motif récurrent. « Sleepe is an Opiate which gives us rest, but such an Opiate, as perchance, being under it, we shall wake no more », écrit-il dans la Meditation 15 des *Devotions*. Dans le Sonnet 10, « Death be not Proud », Donne s'adresse directement à la mort et décrit ainsi les états de repos et de sommeil : « Rest and sleep, which but thy pictures be » (vers 5). Le lien mort-sommeil apparaît également dans le monologue d'*Hamlet* de Shakespeare, et permet d'articuler la tentation du suicide éprouvée par le personnage :

To die to sleep ;  
 No more ; and by a sleep, to say we end  
 The heart-ache, and the thousand natural shocks  
 That flesh is heir to. 'Tis a consummation  
 Devoutly to be wish'd. To die to sleep,  
 To sleep, perchance to dream ; ay, there's the rub,  
 For in that sleep of death, what dreams may come,  
 When we have shuffled off this mortal coil,  
 Must give us pause.<sup>117</sup>

---

116 Izaak Walton, *The life of John Donne, Dr. in divinity, and late dean of Saint Pauls Church London*.

117 Shakespeare, *Hamlet*, acte III, scène 1.

Ces vers rappellent le traité sur le suicide de Donne, *Biathanatos*, dont la préface exprime cette même inclinaison propre au mélancolique élisabéthain : « I have the keys of my prison in mine own hand, and no remedy presents it selfe so soone to my heart, as mine own sword. »<sup>118</sup> Néanmoins, l'analogie mort-sommeil permet également à Donne d'instaurer une distance réflexive sur sa position de poète : en dessinant son autoportrait, le poète « joue à faire le mort » lorsqu'il mentionne ainsi le sommeil. Les textes constituent un *memento mori*, sont une image de lui-même que Donne peint puis contemple.

Le poète théâtralise constamment un personnage, qui est à la fois lui et quelqu'un d'autre ; tout comme le peintre maniériste, il se montre en train de créer, dans un geste dont l'artificialité n'est pas dissimulée mais bien entretenue. Chacun des deux *Anniversaires* permet à Donne de se mettre en scène à l'aide du « Me » et du « I », dans des poèmes où prévalaient le « she » et le « it » :

Such an opinion (in due measure) made  
 Me this great office boldly to invade.  
 Nor could incomprehensibleness deter  
 Me, from thus trying to emprison her.  
 Which when I saw that a strict grave could do,  
 I saw not why verse might not do so too. *First Anniversary* (467-472)

Le poète conclut donc son œuvre en rappelant qu'il en est l'auteur, en mettant en avant l'aspect fabriqué et sans doute imparfait (« trying to ») d'un poème qu'il a eu l'audace (« boldly ») d'écrire. L'intrusion du « I » dans les derniers vers du *Second Anniversary* n'est pas moins surprenante : « Thou art the proclamation ; and I am / The trumpet, at whose voice the people came » (vers 527-528). Une telle conclusion glorifie le rôle du poète tout autant qu'elle le déprécie ; en effet, son ton quelque peu pompeux laisse penser qu'une œuvre majeure s'achève ici. Néanmoins, le poète s'y décrit comme un simple messenger, un outil au service de la « proclamation » que représente l'allégorie d'Elizabeth Drury. Dans les deux cas, les poèmes s'achèvent sur l'affirmation de la part

---

<sup>118</sup> Donne, éd. N. Rhodes 61.

du poète de son propre personnage, figure aussi fière que modeste, dont le regard sur le monde qu'il dépeint est à la fois narquois et profondément triste. Cette ambivalence entre deux perceptions contradictoires du monde est caractéristique de l'humoriste et du mélancolique : les auteurs de l'ouvrage *Saturne et la Mélancolie* affirment que tous deux « se nourrissent de la contradiction métaphysique entre fini et infini, temps et éternité, et en tirent à la fois plaisir et douleur. » Il y est expliqué que le mélancolique souffre et y accorde une valeur positive, ce qui le fait accéder à une part d'éternité. L'humoriste, quant à lui, sourit d'abord, mais « déprécie vite son rire, car il se sait enchaîné au temporel »<sup>119</sup>. John Donne le mélancolique se transforme donc, à travers ses textes en humoriste.

La vision du propre corps malade du poète revient régulièrement dans les textes de John Donne, qu'il s'agisse des *Devotions* – récit de sa maladie –, des poèmes religieux ou encore des poèmes d'amour, les *Songs and Sonnets*. A plusieurs reprises, le corps du poète est décrit comme si ce dernier avait pris de la hauteur : sorti de son enveloppe charnelle, il se tient à l'écart et peut observer à loisir sa propre image. Malade, il écrit dans la *Meditation 9* : « I have cut up mine owne Anatomy, dissected my selfe, and they are gon to read upon me. » Le corps du poète qui fait office de texte à déchiffrer, d'objet à étudier et à contempler est un motif également présent dans les *Songs and Sonnets*, notamment dans la dernière strophe de « *Love's Exchange* », qui reprend presque mot pour mot la « *Meditation 9* » :

For this love is enraged with me,  
Yet kills not. If I must example be  
To future rebels ; if th'unborn  
Must learn, by my being cut up, and torn :  
Kill, and dissect me, Love ; for this  
Torture against thine own end is,  
Racked carcasses make ill anatomies. (36-42)

Le corps du poète est également objet d'étude ici, puisqu'il invite son interlocutrice à le tuer, puis le disséquer afin de servir d'exemple aux générations futures. La première strophe de « *The Damp* » use de la même image : le poète procède à un mouvement de

---

119 Klibansky, Panofsky, Saxl, *Saturne et la mélancolie* 380.



recul afin de donner à voir son propre corps disséqué, examiné par une foule de curieux composée de ses médecins et de ses amis : « When I am dead, and doctors know not why / And my friends' curiosity / Will have me cut up to survey each part » (vers 1-3). Ainsi, John Donne se met lui-même en scène au sein de ces textes ; le poème « A Valediction : of my Name in the Window » inscrit de façon plus littéraire encore cette mise en scène de soi puisqu'il y est question du nom du poète gravé dans une vitre : à l'instar de beaucoup d'autres poèmes, il y est bien davantage question du poète lui-même que de l'être aimé. L'inscription de son nom, l'image des lettres qui le forment se substitue ainsi à celle de son corps, comme l'indique la quatrième strophe, dans laquelle son nom est considéré comme l'équivalent d'un *memento mori* :

Or if too hard and deep  
This learning be, for a scratched name to teach,  
It, as a given death's head keep  
Lovers' mortality to preach,  
Or think this ragged bony name to be  
My ruinous anatomy. (19-24)

Le nom du poète est comme le crâne qui rappelle à quiconque le voit qu'il va mourir ; ce n'est plus l'image de son corps qui est un indicateur de la mort, mais la simple image de son nom, ce qui renforce encore davantage le degré de mise en scène de soi de la part de Donne, qui confine ici à l'abstraction. Par ailleurs, les critiques et biographes de Donne relatent certains épisodes de sa vie durant lesquelles ce souci de mettre en scène sa propre mort est présent : John Carey raconte que son voyage en Allemagne en 1619 fournit à Donne l'occasion de se lamenter au sujet de sa propre mort, mais également de la glorifier. Il prononce un sermon d'adieu et croit sa dernière heure arrivée :

Donne's preparations for his trip to Germany in 1619 also show him enjoining a mock death. He invested his excursion with the triumph and deliberation of suicide. [...] Preaching a farewell sermon to the Benchers at Lincoln's Inn, where he was Divinity Reader, he speaks as a man at the portals of eternity, and fancies himself shepherding his flock of faithful Benchers through them : 'if I never meet you again till we have all passed the gate of death, yet in the gates of heaven, I may meet you all.' [...] In fact, his auguries of disaster in 1619 had little basis. [...] He was going to Germany as official chaplain of the embassy sent by James I to the

German princes. Led by Lord Doncaster, this was a prodigiously costly affair. [...] Donne could hardly have travelled in greater comfort or security. Against this background his doom-laden leave-takings acquire a theatrical appearance.<sup>120</sup>

On assiste ici à l'illustration réelle des exemples textuels : Donne théâtralise sa mort, comme celle d'un acteur sur une scène. John Carey mentionne d'ailleurs clairement le besoin de Donne de se mettre en scène lui-même (« Donne's self-dramatizing urge »). Son statut de prédicateur lui fournit bien entendu l'occasion rêvée de satisfaire ce besoin, et de nombreuses sources confirment que les sermons de Donne constituaient à l'époque de véritables spectacles dont il était la tête d'affiche :

And he was also highly conscious of the theatrical possibilities of the pulpit. The hourglass which stood at his side to mark the duration of the sermon was also a stage-prop, serving as a potent symbol of the brevity of life, the moment of judgment, and the eternity into which the soul would be launched. [...] No wonder then, as contemporaries record, that during Donne's sermons women fainted and brave men wept. In contrast with the academic Andrewes, Donne is live, immediate and frequently personal, not merely in public confessing his own delinquencies, but also in using the pulpit to enact a personal spiritual drama.<sup>121</sup>

Au sujet de cet épisode frappant au cours duquel Donne se place dans la position d'un cadavre entouré d'un linceul afin de se faire peindre, John Carey souligne à quel point cela indique la volonté de contrôle de la part du poète, et sa volonté de mise en scène : « He was stage-managing his own demise »<sup>122</sup>.

La figure de Donne humoriste, qui expose les maux d'une société avec un rire non pas cruel, mais amer, est manifeste dans ses écrits anti-catholiques, puisque sa religion de naissance et sa conversion tardive ne peuvent être ignorées. L'ouvrage dirigé par Arthur Marotti, *Catholicism and Anti-Catholicism in Early Modern English Texts*<sup>123</sup>, explore les différentes facettes de la pensée et des attitudes anti-catholiques dans

---

120 Carey 202-203.

121 Rhodes 21.

122 Carey 200.

123 Arthur Marotti (éd.), *Catholicism and Anti-Catholicism in Early Modern English Texts* (Basingstoke : Macmillan, 1999).

l'Angleterre de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. L'article d'Anthony Milton, « A Qualified Intolerance : the Limits and Ambiguities of Early Stuart Anti-Catholicism », y stipule tout d'abord que cet anti-catholicisme était omniprésent dans les discours et les écrits de la période :

Violently anti-Catholic language drenched the religious literature being produced, not just by Puritan fanatics, but by the most learned bishops of the Church of England. The Pope was routinely identified as Antichrist by university professors and Puritans partisans alike, while to many, if not most educated Protestant English people of the period, popery was an anti-religion.<sup>124</sup>

Il conclut son article en affirmant que le discours anti-catholique constituait une règle qu'il était dangereux d'enfreindre : « The precepts of anti-Catholicism were the 'politically correct' language of the day [and] could never openly be challenged without considerable danger. »<sup>125</sup> Quant aux jésuites, Arthur Marotti explique qu'ils faisaient l'objet d'une véritable théorie du complot<sup>126</sup> : accusés d'expansionnisme, de régicide, de trahison, de mensonge, ils étaient littéralement diabolisés par les satiristes et pamphlétaires élisabéthains. Leur accointance avec l'Espagne qui a échoué à envahir l'Angleterre avec son Invincible Armada en 1588 a contribué à ternir leur image : « Jesuits are the superpapists, the diabolical schemers, liars who justify their deceit with the doctrine of equivocation and mental reservation, the international vagrants threatening the modern nation-state, the political subversives with access to the wealthy and powerful.<sup>127</sup> » En outre, Arthur Marotti rappelle que les jésuites sont parfois accusés d'être responsables du massacre de la Saint Bathélémy de 1572 en France, et que le jésuite Henry Garnet est condamné pour avoir pris part à la Conspiration des Poudres de 1605, malgré un manque de preuves. Élevé parmi les catholiques, ceux qui sont donc appelés « récusants », John Donne ne pouvait pas rester insensible à ce climat pour le moins hostile. Par ailleurs, sa conversion à l'anglicanisme ne levait pas toute ambiguïté car elle était susceptible de le ranger parmi les *church papists* : ce terme péjoratif

---

124 Marotti 85.

125 Marotti 110.

126 Arthur Marotti, « Alienating Catholics in early Modern England : Recusant Women, Jesuits and Ideological Fantasies » 1-35.

127 Marotti 12.

désignait les catholiques qui avaient accepté de se convertir et assistait aux offices le dimanche, mais qui en leur for intérieur demeuraient fidèles à leur foi d'origine<sup>128</sup>. Cette suspicion de duplicité constituait la cible des attaques des protestants les plus virulents, comme les puritains, mais aussi des catholiques récusants, qui condamnaient ce choix du compromis. Ainsi, l'anti-catholicisme de Donne se doit d'être examiné avec distance et précaution. Si le pamphlet *Pseudo-Martyr* exhorte clairement les catholiques à se convertir, le poème « The Funerall » fait partie des textes dont le propos est nettement plus flou. Il narre comment le poète a conservé une relique – terme qui contient d'emblée l'accusation de superstition des protestants envers les catholiques – de l'être aimé, en l'occurrence une mèche de cheveux qu'il a enroulée autour de son poignet : « Whoever comes to shroud me, do not harm / Nor question much / That subtle wreath of hair, which crowns my arm. » (vers 1-3) Le motif du cadavre du poète, qui peint son auto-portrait, apparaît une fois de plus, et ce dès l'entrée dans le poème ; par ailleurs, le thème du texte, cette mèche de cheveux, constitue le point central autour duquel s'articule le propos de Donne. John Carey se livre à l'analyse suivante :

'The Funerall' glances slightly at Catholic superstition. [...] That worship of relics among the Catholics constituted idolatry was a common Protestant charge. But despite this sceptical touch, the poem is far from depriving its relic of supernatural power. [...] We are reminded, reading the lines, that they were written by the nephew of a man who possessed half of one of St Thomas More's miraculous teeth.<sup>129</sup>

Par conséquent, l'objet central qui donne naissance au poème et permet à Donne de faire montre de virtuosité s'avère tout autant source d'admiration que de moqueries : le sous-texte satirique et anti-catholique peut tout aussi bien viser le poète lui-même, qui fait ici preuve d'un détachement quelque peu amer : « Whate'er she meant by it, bury it with me, / For since I am / Love's martyr, it might breed idolatry » (vers 17-19). Donne se met en scène dans un rôle de « pseudo-martyr », les mêmes qu'ils dénoncent avec fermeté dans son pamphlet de 1610. Le sourire désabusé de l'humoriste prend ici le pas sur le grandiose désespoir du mélancolique. De la même façon, la charge anti-catholique

128 Voir Alexandra Walsham, *Church Papists : Catholicism, Conformity and Confessional Polemic in Early Modern England* (Woodbridge : Boydell Press, 1993).

129 Carey 31.

d'*Ignatius his Conclave* semble parfois se retourner contre le satiriste lui-même, comme dans ce passage qui suit le discours de Machiavel, qui est parvenu à séduire Lucifer :

By this time I perceived Lucifer to be much moved with this Oration, and to incline much towards Machiavel ; for he did acknowledge him to be a kind of Patriarke, of those whom they call Laymen. And he had long observed, that the Clergie of Rome tumbled down to Hell daily, easily, voluntarily, and by troupes, because they were accustomed to sinn against their conscience, and knowledge<sup>130</sup>.

Lucifer reconnaît en Machiavel des qualités certaines, qui reflètent celles de l'Église catholique romaine. Se laisser chuter vers l'enfer en masse, de façon délibérée, aisée et fréquente, être capable de trahir sa conscience en toute connaissance de cause : de tels « hauts faits » sont ici ironiquement salués, mais ils peuvent également faire référence de façon indirecte aux actes de John Donne lui-même, dont la conversion constitue une décision d'une extrême gravité aux yeux des catholiques dans la mesure où elle le conduit à la damnation. Bien qu'une perspective anglicane ne puisse que louer un tel choix, le texte laisse transparaître une sorte d'autoaccusation teintée d'amertume, comme si Donne l'humoriste était conscient que toute charge anti-catholique est une arme à double tranchant en ce qui le concerne.

La mise en scène de son propre personnage est également perceptible dans les poèmes d'amour de Donne, les *Elegies* et *Songs and Sonnets*. Le poète y occupe l'espace et joue un rôle prépondérant, allant souvent jusqu'à éclipser la présence de l'être aimé, qui est pourtant censée constituer le point de départ des textes. Au lieu d'être tournés vers l'amante, les poèmes d'amour de Donne sont tournés vers lui-même. Les ouvertures des poèmes sont, en cela, marquantes puisque la première personne y revient sans cesse : « For God's sake hold your tongue and let me love » (« The Canonization »), « I wonder, by my troth, what thou, and I / Did, till we loved ? » (« The Good Morrow »), « Stand still, and I will read to thee » (« A Lecture upon the Shadow »), « If yet I have not all thy love » (« Lovers' Infiniteness »), « I scarce believe my love to be so pure » (« Love's Growth »), « I never stooped so low » (« Negative Love »), « I am two fools, I

---

130 Donne 136.

know » (« The Triple Fool »). Notre édition de référence, celle d'A.J. Smith, compile cinquante-six poèmes dans la section *Songs and Sonnets*. Parmi ceux-ci, trente-cinq comprennent les termes « I », « me » ou « my » au sein de leur tout premiers vers ; neuf d'entre eux s'ouvrent directement sur l'emploi de la première personne du singulier. Il ne s'agit pas tant de louer la beauté ou vanter les mérites de l'être aimé, mais plutôt de dresser une sorte d'autoportrait en creux, qui peu à peu se dessine derrière le prétexte du poème amoureux. Dans la fameuse *Elegy 19*, « To his Mistress Going to Bed », le poète déshabille peu à peu sa maîtresse et narre ce processus en comparant la découverte de cette nudité à celle du continent américain (« O my America, my new found land », vers 27) ; cependant, les derniers vers marquent un soudain revirement de la perspective puisque si le poème s'achève en effet sur l'affirmation d'une nudité, sur l'affichage d'un corps nu, il ne s'agit plus de celui de la maîtresse mais de celui du poète lui-même : « To teach thee, I am naked first, why then / What needst thou have more covering than a man. » (vers 47-48) Ainsi, le point culminant du poème, le moment d'extase qui vient conclure le lent dévoilement du corps de la femme et son exploration par les mains du poète, se révèle être le corps nu de Donne, qui fait irruption et impose brutalement sa présence. D'autre part, un autre texte qui mérite d'être examiné sous l'angle du poète théâtralisant son propre personnage est « Witchcraft by a Picture », qui lui aussi débute par la première personne :

I fix mine eye on thine, and there  
 Pity my picture burning in thine eye,  
 My picture drowned in a transparent tear,  
 When I look lower I espy.<sup>131</sup> (1-4)

Lorsque le poète contemple fixement le visage en larmes de sa bien-aimée, c'est pour y voir son propre reflet dans une larme, la périphrase « my picture » revenant comme un refrain entêtant et cruel. Il s'agit ici clairement de dessiner son autoportrait : l'image du poète disparaît lorsqu'il voit les larmes salées de sa compagne (« My picture vanished »), mais cette dernière garde néanmoins un portrait de son amant dans son cœur (« Though thou retain of me / One picture more, yet that will be, / Being in thine

---

131 Donne, éd. A.J. Smith 91.

own heart »). La plainte amoureuse et la présence de l'être féminin aimé ne semblent finalement faire office que de support à une variation sur les reflets changeants de la propre image de Donne. Même dans les satires, qui pourtant appartiennent à un genre littéraire *a priori* tourné vers le monde extérieur et ses travers, le personnage du poète occupe une place essentielle, mise en scène par le texte lui-même. La Satire 4, avant même d'exposer la Cour et ses vices, met d'abord en avant l'effet produit par un tel spectacle – auquel le lecteur n'a pas encore assisté – et l'opinion du poète :

Well, I may now receive, and die ; my sin  
Indeed is great, but I have been in  
A purgatory, such as feared hell is  
A recreation, and scant map of this. (1-4)

La syntaxe même de ces vers permet d'instaurer la primauté du poète sur les autres et son environnement ; seul l'interjection « Well », qui d'ailleurs renforce la subjectivité du compte rendu, empêche ce texte de commencer, lui aussi, par l'emploi de la première personne. Bien que la satire s'attaque aux courtisans et s'attache en effet à en décrire l'aspect et les manières, elle s'ouvre néanmoins avec l'affirmation de la part du poète de son propre personnage.

Le rôle que Donne s'attribue au sein de ses textes est-il celui de l'humoriste ? Du mélancolique ? Ou bien celui du bouffon ? Si la présence de l'humour dans le corpus a bien été démontrée, il s'agit maintenant d'explorer la notion de comique, nécessairement présente s'il y a satire et humour dans un texte. En effet, il nous semble délicat, après avoir lu les *Satires*, les *Paradoxes* ou *Ignatius his Conclave* d'exclure ce concept et d'affirmer qu'il est étranger au corpus choisi. Pourtant, très peu d'études s'y intéressent dans la mesure où la Renaissance anglaise et la réputation littéraire de Donne, poète « métaphysique » et prédicateur, semblent bien peu compatibles avec la notion de comique. Nous allons donc tenter d'y remédier.

## c) Le Comique Révélé

La dernière partie de cette étude va s'attacher à montrer comment s'articulent les concepts d'humour, de comique et de rire dans le corpus de John Donne. En effet, si le mélancolique se mue en humoriste, un des effets constatés au sein des textes va être le comique, concept très souvent ignoré dans les études consacrées à John Donne, dont l'œuvre est le plus souvent abordée sous un angle austère et sérieux. Or, les satires et les autres textes aux relents satiriques sont inévitablement teintés de comique. Après avoir clairement défini et différencié humour, comique et rire – qui relèvent d'un fonctionnement différent et d'une mécanique bien précise – il s'agira d'aborder le comique chez Donne en suivant trois visions théoriques qui le sous-tendent. Tout d'abord, une première théorie veut que le rire provoqué par l'effet comique implique un sentiment de supériorité de la part de celui qui rit par rapport à sa cible. C'est en tout cas la thèse développée par Thomas Hobbes dans *Leviathan* en 1651, pour qui rire fréquemment des autres équivaut à les mépriser<sup>132</sup>. Le satiriste Donne, qui observe le monde d'un œil narquois et distant, semble s'inscrire dans cette dynamique. Une deuxième théorie prétend que l'effet comique est provoqué par un « choc bisociatif », par la rencontre de deux concepts, deux événements *a priori* incompatibles. Arthur Koestler, dans *Le Cri d'Archimède*, élabore ce concept esthétique de « bisociation »<sup>133</sup>. Cette théorie de « l'explosion » comique provoquée par un hiatus d'ordre logique est également présente chez Henri Bergson, pour qui le comique se résume à du « mécanique plaqué sur du vivant »<sup>134</sup>. La dernière conception théorique du comique est celle du rire « exaltant » de Mikhaël Bakhtine ; le comique contiendrait en son sein une ambivalence régénératrice et permettrait une victoire sur la mort à la Renaissance. C'est sur cette vision du comique que s'achèvera cette étude.

---

132 Thomas Hobbes, *Leviathan* (1651) (Paris : Vrin, 2004).

133 Arthur Koestler, *Le Cri d'Archimède* (1964) (Paris : Les Belles-Lettres, 2011).

134 Henri Bergson, *Le Rire : Essai sur la signification du comique* (1900) (P.U.F. 1997).



### c) 1. Rire / Comique / Humour

Il faut rappeler que le concept esthétique d'humour provient de la théorie médicale des humeurs, fluides corporels censés déterminer le caractère de l'être humain. Dans son traité intitulé « Concerning Humour in Comedy », William Congreve confirme le rôle prépondérant de l'« humeur » sur le sujet :

Our Humour has relation to us, and to what proceeds from us, as the Accidents have to a Substance; it is a Colour, Taste, and Smell, diffused thro' all; tho' our Actions are never so many, and different in Form, they are all Splinters of the same Wood, and have naturally one Complexion; which tho' it may be disguised by Art, yet cannot be wholly changed: We may paint it with other Colours, but we cannot change the Grain. So the natural Sound of an Instrument will be distinguish'd, tho' the Notes expressed by it, are never so various, and the Diversions never so many. Dissimulation, may by degrees, become more easie to our Practice; but it can never absolutely transubstantiate us into what we would seem: it will always be in some proportion a Violence upon Nature. A Man may change his Opinion, but I believe he will find it a Difficulty to part with his Humour; and there is nothing more provoking, than the being made sensible of that Difficulty. Sometimes, one shall meet with those, who perhaps, innocently enough, but at the same time impertinently, will ask the Question, Why are you not merry? Why are you not gay, pleasant, and cheerful? Then instead of answering, could I ask such one, Why are you not handsome? Why have you not black Eyes, and a better Complexion? Nature abhors to be forc'd.<sup>135</sup>

Par conséquent, l'humeur est propre à chaque individu et détermine sa « disposition » naturelle ; à chacun est attribuée une humeur, de façon tout aussi définitive que la couleur des yeux. Congreve insiste ici sur le caractère naturel des humeurs : elles déterminent chaque être humain, et sont ainsi irréfutables. Bien qu'il s'agisse d'un traité de 1700, une telle mise au point médicale et physiologique s'impose tout de même avant d'aborder l'humour et le comique pour Congreve. Pour lui, il est important de rappeler que les humeurs désignent tout d'abord une série de tempéraments chez l'Homme.

---

135 William Congreve, « Concerning Humour in Comedy », *Familiar and courtly letters, written by Monsieur Voiture to persons of the greatest honour, wit, and quality of both sexes in the court of France* (Londres, 1700) 80-81.

Comme l'explique Jonathan Pollock dans le chapitre II de son ouvrage sur l'humour, intitulé « Le Passage des humeurs à l'humour sur la scène élisabéthaine », ce sont les pièces de Ben Jonson qui effectuent ce raccordement entre ce qu'il nomme la « série médicale, ou pathologie humorale » et la « série esthétique, ou genre comique ». D'après lui, l'humour naît lorsque la rencontre se fait entre les plaisanteries spirituelles du *fool* présent dans le théâtre élisabéthain et l'ironie mordante du mélancolique<sup>136</sup>. Dans *L'Humour*, Robert Escarpit se livre à la même analyse : il explique tout d'abord que le mot « humeur » était très à la mode dans toute l'Europe à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, avant de conclure au sujet de l'usage qu'en fait Ben Jonson :

Rien de surprenant, donc, que Ben Jonson s'y soit référé pour faire comprendre au public contemporain sa conception de la comédie. C'est un geste de vulgarisateur. Il prend un mot savant que d'excellents esprits ont surabondamment et contradictoirement obscurci par leurs querelles, puis que la langue quotidienne, par un usage désordonné, a vidé de sa signification, mais qui est familier aux oreilles du grand public et ne requiert aucun effort pour être accepté. Et c'est de ce mot qu'il se sert pour « faire passer » ses idées nouvelles.

De quelles idées s'agit-il ? Essentiellement de fonder en doctrine une comédie classique qui soit avant tout une comédie de caractères.<sup>137</sup>

Les « humeurs » des personnages de ses pièces sont donc délibérément comiques : « On peut même dire que le grand mérite de Ben Jonson est d'avoir découvert un mode d'utilisation comique des *humours*. [...] Il a scellé de manière pratiquement indissoluble l'alliance sémantique du comique et de l'humour.<sup>138</sup> » Les *humours* du corps humain, ces fluides qui circulent littéralement et régissent son fonctionnement, sont donc désormais considérés au figuré et transposés sur un plan esthétique : la transition est effectuée entre « avoir un humour » et « faire de l'humour », autrement dit, pour reprendre la terminologie de Robert Escarpit, entre humour passif et humour actif<sup>139</sup>. En effet, les personnages de Ben Jonson sont affublés d'une humeur, ou bizarrerie, comique qui les rend ridicules, ce qui correspond à un humour passif dans la mesure où ils subissent un dérèglement humoral, ils sont *a humour*. Au contraire, « faire » de l'humour, ce

---

136 Pollock 56.

137 Escarpit 13.

138 Escarpit 16.

139 Escarpit 35.

qu'Escarpit nomme « humour actif », consiste à rire au détriment de quelqu'un et, pour ce faire, il faut soi-même avoir conscience de sa propre humeur comique et passive. Pour devenir humoriste, la *self-consciousness* est donc indispensable ; l'humoriste, parce qu'il est capable de rire de lui-même, peut faire preuve d'un humour actif et donc rire des autres, d'où un comique inclusif, et non exclusif comme celui de la satire. Conscient de ses limites, le rire de l'humoriste est bienveillant et non-agressif.

Si l'on tente de distinguer humour, comique et rire, il faut tout d'abord signaler que les trois concepts semblent s'articuler autour d'un même axe gradué, qui va du mental au corporel, de l'abstrait au concret. En effet, l'humour serait un procédé mental, le comique un effet constaté et le rire la manifestation physique qui en découle souvent, mais qui n'est pas nécessaire. En élaborant une définition du comique, Henri Bergson explique que ce concept abstrait nous fait rire, et déclenche donc une réaction physique. Selon lui, le rire constitue notre réaction sociale face à une « raideur suspecte » : « Cette raideur est le comique, et le rire en est le châtiment.<sup>140</sup> » Arthur Koestler explicite encore davantage cette tension entre l'abstrait et le concret ; en effet, le rire constitue un réflexe (la « contraction simultanée et involontaire de quinze muscles faciaux »), mais il se demande à quoi il sert. S'il s'agit certes d'un réflexe, il est néanmoins provoqué par « une activité mentale complexe » : « L'humour est le seul domaine de l'activité créatrice dans lequel un stimulus d'un niveau de complexité très élevé produit une réaction massive et bien définie au niveau des réflexes physiologiques », ces mêmes réflexes nous permettant ainsi de détecter la présence du comique<sup>141</sup>. Le spectre du comique s'organise de la sorte : l'humour constituerait le point de départ mental et esthétique d'un effet comique observable de façon concrète, qui provoquerait la réaction physiologique du rire. Cette « graduation » se retrouve également chez Luigi Pirandello qui, dans son essai sur l'humour, établit une hiérarchie entre humour et comique<sup>142</sup>. Il nomme le comique « avertissement du contraire », car il naît du contraste entre ce qui apparaît et la réalité : « Je vois une vieille dame, ridiculement fardée et attifée d'oripeaux de jeune fille. Je me mets à rire. Je constate que cette vieille dame est le contraire de ce qu'une

---

140 Bergson chapitre II.

141 Koestler « Le Bouffon » I. La logique du rire.

142 Luigi Pirandello, *L'Humour* (1908) (Paris : M. de Maule, 1988).

dame âgée respectable devrait être. » Une telle constatation relève tout d'abord du comique, un comique de dérision qui équivaut à de la moquerie. La différence avec l'humour réside selon Pirandello dans la prise de distance vis-à-vis de la situation : si, après avoir constaté ce « contraire », nous pensons qu'elle souffre de cette situation, c'est-à-dire si le simple constat devient « sentiment » et provoque une réflexion plus pondérée, le comique devient humour. Par conséquent, l'humour dépasse le simple stade du comique : si le comique tourne simplement l'angoisse en dérision, l'humour la dépasse et la met à distance en utilisant le comique, qui est un simple procédé. Jonathan Pollock reprend cette théorie de Pirandello et prend pour exemple le personnage de Don Quichotte de Cervantes : le percevoir comme un pauvre aliéné relève du comique, tandis que ressentir un mélange de tristesse et d'admiration pour cet anti-héros relève de l'humour<sup>143</sup>. Ce dernier n'est pas moqueur : il est bienveillant et ne se rit pas du ridicule car il le comprend. Louis Cazamian souscrit lui aussi à cette théorie selon laquelle l'humour dépasse le comique : « L'humour est une présentation indirecte du comique, l'art de mettre en relief les choses dites par la manière détournée de les dire ». Il souligne également le paradoxe de l'humour puisque, d'après lui, « il renforce la qualité de la comédie que l'humoriste affecte, en nous l'offrant, de ne pas voir. L'humour est de la plaisanterie à la seconde puissance. »<sup>144</sup> En somme, le comique est un simple effet, une sorte de vitrine affichant la plaisanterie, tandis que l'humour est le processus antérieur, non moqueur et bienveillant, qui lui donne naissance ; il s'agit d'un mode d'appréhension du monde.

A cet égard, la réaction physique du rire censément provoquée par la moquerie est peu présente chez John Donne ; le seul texte où il y est longuement fait mention est le Paradoxe 7 « That a wise man is knowne by much laughinge », dans lequel Donne fait l'éloge du rire et de la supériorité qu'il implique chez celui qui en est « atteint ». Néanmoins, le début de la Satire 3 ou la fin de la Satire 4 peuvent être interprétés à l'aune de cette manifestation physique qu'est le rire : « Kind pity chokes my spleen ; brave scorn forbids / Those tears to issue which swell my eye-lids, / I must not laugh, nor weep sins, and be wise, / Can railing then cure these worn maladies ? » (Satire 3,

---

143 Pollock 83.

144 Cazamian 13.

vers 1-4). Bien que le poète s'interdise de rire, les larmes qui gonflent ses paupières peuvent tout aussi bien être provoquées par sa mélancolie que par une situation comique ; en effet, il est tout à fait possible de pleurer de rire. De la même façon, la même ambivalence peut être détectée au sujet du tremblement qui agite le corps du satiriste tandis qu'il quitte le palais de Hampton Court à la fin de la Satire 4 (« I shook like a spied spy », vers 237) : tremble-t-il de peur ou son corps est-il secoué par le rire, provoqué par le spectacle comique que vient de lui offrir la cour ? Dans les deux cas, le satiriste, tout à la fois effrayé, dégoûté et amusé, expose les maux d'un monde en déliquescence et laisse transparaître son humeur mélancolique, qui le ronge et le détruit. Il s'agit donc de la parfaite illustration de l'humour, tel que le conçoit Jonathan Pollock qui le définit ainsi : « L'élaboration comique d'une humeur qui, autrement, risquerait de tout détruire.<sup>145</sup> » Le satiriste Donne ne se contente pas de tourner cruellement en ridicule ses contemporains, il ne fait pas montre d'une simple anesthésie du cœur comme le genre satirique l'exige. D'ailleurs, il est intéressant de souligner que les Satires de Donne sont moins virulentes que celles de Marston ou Hall : l'humour y joue un rôle bien plus grand que le comique, et le satiriste s'y esclaffe peu, trop occupé à dévoiler son angoisse et sa mélancolie face à ce monde qui l'inquiète davantage qu'il ne le fait rire.

Toutefois, le mécanisme humoristique qui fait s'enclencher l'effet comique et provoque ensuite le rire est parfois à l'œuvre chez John Donne, en particulier au sein du corpus satirique. A titre d'exemple, cet extrait d'*Ignatius his Conclave* mérite d'être examiné. Il marque l'entrée en scène de Paracelse, juste après la déconfiture de Copernic, défait par une violente diatribe d'Ignace de Loyola, qui souhaite garder les faveurs de Lucifer :

Copernicus, without muttering a word, was as quiet as he thinks the Sunne ; when he which stood next to him entred into his place. To whom *Lucifer* said ; "and who are you ? " Hee answered, "*Phillipus Aureolus Theophrastus Paracelsus Bombast of Hofenheim*". At this *Lucifer* trembled, as if it were a new *Exorcisme*, and he thought it might well be the first verse of *St Johne*, which is alwaies imployed in *Exorcismes*, and might now bee taken out of the *Welsh*, and *Irish Bibles*. But when hee understood that it was but the webbe of his name, hee recollected himselfe,

---

145 Pollock 103.

and raising himself upright, asked what he had to say to the great Emperour Sathan, Lucifer, Belzebub, Leviathan, Abaddon.

Le lecteur s'amuse d'abord de l'humiliation de Copernic, réduit au silence et à la même passivité qu'il attribue au Soleil en tant que défenseur de la théorie de l'héliocentrisme. Il rit ensuite de l'avalanche de noms absurdes déversée par Paracelse afin de se présenter de façon grandiloquente à Lucifer, dont l'un des noms est « Bombast », puis de la réaction de Lucifer qui, d'abord impressionné, choisit de l'imiter en délivrant à son tour une litanie de noms visant à parodier le discours de Paracelse. Ce rire du lecteur est donc provoqué par divers effets comiques : tout d'abord l'ironie concernant Copernic, dont l'héliocentrisme triomphant est ici réduit à néant, comme l'indique le zeugme syntaxique qui met sur le même plan l'homme et sa théorie prétendument fantaisiste (« as quiet as he thinks the Sunne »). Le second effet comique réside dans la longue succession de noms grâce à laquelle Paracelse se présente : comme l'explique Pirandello, le lecteur rit car il constate le comique de cette situation, c'est-à-dire la substitution d'un simple nom par une liste interminable et pompeuse. Il rit car cette liste ne devrait pas être et n'est pas en adéquation avec une façon normale de se présenter, et le comique constaté est bien un « avertissement du contraire ». Derrière cet effet comique se cache l'humour, c'est-à-dire le point de départ mental et esthétique qui pousse Donne à créer cet effet : *Ignatius* est une satire ménippée aussi comique qu'effrayante, dans laquelle John Donne met en scène une galerie de personnages monstrueux qui rivalisent de cruauté et de cynisme afin d'obtenir une place en enfer. Si constater l'effet comique de la situation permet d'en rire, prendre conscience du ridicule et de l'effroi qu'inspirent les personnages relève de l'humour. D'ailleurs, il est intéressant de remarquer que la réaction de Lucifer, en entendant Paracelse énoncer son nom, est un tremblement : « At this Lucifer trembled ». Comme dans la Satire 4, l'humour se manifeste dans un contexte où comique et effroi sont entremêlés : si le lecteur rit, Lucifer, lui, tremble, et il est peu aisé de déterminer si cette réaction physique est provoquée par son amusement ou par sa crainte. Selon Robert Escarpit, l'humoriste est « un persécuté volontaire, perdu au milieu d'un monde hostile auquel il ne comprend

rien », et qui éprouve une « inquiétude de bête traquée <sup>146</sup> ». Dans l'échelle graduée que nous avons tenté de décrire, au-delà de l'humour se situent « folie et délire de persécution <sup>147</sup> ». Les satires de Donne révèlent en effet un humour derrière lequel une telle inquiétude se tapit. Le simple effet comique est dépassé et l'humour à l'œuvre donne l'impression que le satiriste se trouve pris au piège, comme dans ces vers de la Satire 4, dans lesquels il est aux prises avec un courtisan envahissant et bavard, dont il peine à se débarrasser :

He names me, and comes to me ; I whisper, 'God !  
 How have I sinned, that thy wrath's furious rod,  
 This fellow, chooseth me ?' He sayeth, 'Sir,  
 I love your judgement ; whom do you prefer,  
 For the best linguist ?' And I sillily  
 Said, that I thought Calepine's Dictionary ;  
 'Nay but of men, most sweet Sir'. Beza then,  
 Some Jesuits, and two reverend men  
 Of our two Academies, I named. There  
 He stopped me, and said ; 'Nay, your Apostles were  
 Good pretty linguists, and so Panurge was ;  
 Yet a poor gentleman, all these may pass  
 By travail.' Then, as if he would have sold  
 His tongue, he praised it, and such wonders told  
 That I was fain to say, 'If you had lived, Sir,  
 Time enough to have been interpreter  
 To Babel's bricklayers, sure the Tower had stood.' (49-65)

Le poète se trouve ici acculé, et ce dès le début du passage, qui est rythmé par les assauts répétés du courtisan (« he names me », « comes to me », « stopped me »), tant et si bien que le satiriste apparaît davantage comme une victime que comme un bourreau. Les piques adressées au courtisan importun visent certes à le ridiculiser et l'abaisser : le satiriste feint l'humilité à plusieurs reprises, en délivrant d'abord une réponse faussement naïve à la première question (il estime qu'un dictionnaire est le meilleur des linguistes, l'adjectif « sillily » venant confirmer la naïveté de l'affirmation), puis en citant les noms de plusieurs intellectuels, se plaçant lui-même ainsi en retrait. Cette stratégie vise en réalité à mettre en lumière l'arrogance de son interlocuteur, très prompt à vanter ses

---

146 Escarpit 106.

147 Escarpit 110.

propres mérites (« as if he would have sold / His tongue, he praised it »). Néanmoins, ces attaques dissimulent avec peine l'angoisse de Donne face à cet importun : son sarcasme final au sujet des prétendus talents linguistiques du pédant – il aurait pu à lui seul réconcilier les bâtisseurs de la tour de Babel, qui grâce à lui auraient vu la construction achevée – ressemble à une tentative désespérée de rester en vie, dont le point de départ est moins la volonté de nuire que celle de sauver sa peau. Le même phénomène est à l'œuvre dans la Satire 1, dans laquelle le satiriste consent à sortir de chez lui afin d'accompagner son ami, et se trouve assailli par une autre figure d'importun comme on en trouve dans les satires d'Horace :

Now leaps he upright, jogs me, and cries, 'Do you see  
Yonder well-favoured youth ?' 'Which ?' 'Oh, 'tis he  
That dances so divinely' ; 'Oh,' said I,  
'Stand still, must you dance here for company ?'  
He drooped, we went, till one (which did excel  
Th' Indians, in drinking his tobacco well)  
Met us ; they talked ; I whispered, 'Let us go,  
'T may be you smell him not, truly I do.' (83- 90)

La structure chaotique des vers ne sert pas uniquement à renforcer l'aspect dialogique de la satire mais traduit également un sentiment de panique sous-jacent chez le satiriste : son état de grande confusion inspiré par le comportement de son ami empire avec l'arrivée d'un second interlocuteur. Comme dans la Satire 4, le satiriste en est réduit à chuchoter son mécontentement : « I whispered, 'Let us go' ». De plus, le sarcasme final sur l'odeur de l'importun s'apparente encore une fois davantage à un mécanisme de défense qu'à une attaque frontale. John Donne le satiriste se met bel et bien en scène comme la « bête traquée » mentionnée par Robert Escarpit. Il nous faut maintenant nous pencher plus avant sur la première théorie du comique, le sentiment de supériorité, et vérifier si l'humoriste Donne se positionne au-dessus de ses cibles.



## c) 2. Le Sentiment de Supériorité

Tout d'abord, il convient de préciser que cette théorie s'applique davantage au comique satirique qu'à l'humour bienveillant et non-agressif. Dans son chapitre « Le Paradoxe Humoristique », Robert Escarpit explique que l'ironie dramatique consiste, pour le spectateur, à savoir ce qu'un personnage ignore dans son aveuglement. Pour que ce mécanisme soit tragique, le spectateur doit éprouver une forme de solidarité avec l'aveugle. Au contraire, pour que le comique naisse, c'est un sentiment de supériorité vis-à-vis de ce même aveugle qui doit être ressenti<sup>148</sup>. La même notion de supériorité apparaît chez Sigmund Freud lorsque, dans *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, il tente d'expliquer l'origine du plaisir comique : selon lui, ce plaisir provient de la nécessaire comparaison que le spectateur opère entre lui et la cible de son rire. Il ajoute : « Une personne nous paraît comique lorsqu'elle déploie, par rapport à nous, trop d'effort dans ses actes physiques et trop peu dans ses actes psychiques ; il est incontestable que, dans ces deux cas, notre rire est la manifestation du plaisir causé par la supériorité que nous nous attribuons sur autrui. »<sup>149</sup> Mais c'est Thomas Hobbes qui forge le premier cette théorie de la supériorité sur autrui qu'implique le rire, et donc l'effet comique qui le provoque : il émet d'ailleurs un jugement moral fort sévère sur quiconque rit d'un autre. Celui qui rit n'est pas pourvu d'un « grand esprit », il est faible et lâche car il rit d'une déformation constatée suite à la comparaison entre lui et cet autre, et se félicite ainsi d'être comme il est :

Sudden glory is the passion which maketh those grimaces called laughter; and is caused either by some sudden act of their own that pleaseth them; or by the apprehension of some deformed thing in another, by comparison whereof they suddenly applaud themselves. And it is incident most to them that are conscious of the fewest abilities in themselves; who are forced to keep themselves in their own favour by observing the imperfections of other men. And therefore much laughter at the defects of others is a sign of pusillanimity. For of great minds one of the proper works is to help and free others from scorn, and compare themselves only with the most able.<sup>150</sup>

---

148 Escarpit 103.

149 Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, (1905) (Paris : Gallimard, 1992) chapitre VI « L'Esprit et les Variétés du Comique ».

150 Thomas Hobbes, *Leviathan* Partie I, chapitre VI « Of the Interior Beginnings of Voluntary Notions, Commonly called the Passions; and the Speeches by which They are Expressed »

Celui qui rit est donc faible, et le constat d'une faiblesse similaire chez l'autre le pousse à rire. Le rire est réduit au statut de simple et vulgaire « grimace », c'est une tendance que l'être humain se doit de combattre. Il est ainsi tout naturel que John Donne consacre un éloge paradoxal au rire et au bas plaisir comique, en l'occurrence le Paradoxe 7 : « That a Wise man is Knowne by Much Laughinge » fait l'éloge du rire et de ceux qui rient, signe selon Donne d'extrême sagesse et ainsi de supériorité morale et intellectuelle. Cette thèse prend, près d'un siècle avant, le contre-pied total de celle de Thomas Hobbes. Cependant, si l'on rit, c'est parce que l'on en sait davantage que celui qui ne rit pas, d'où ce rapport hiérarchique de supériorité qui demeure présent. Le texte débute donc sur ces lignes :

*Ride, si sapis, o puella ride; If thou beest wise, laugh: for since the powers of discourse and reason, and laughter bee equally proper unto Man onely, why shall not he be onely most wise, which hath most use of laughing, as well as he which hath most of reasoning and discoursing ? I alwayes did, and shall understand that Adage;*

*Per risum multum possis cognoscere stultum,*  
that by much *laughing* thou maist know there is a *Foole*, not, that the *laughers* are *Fooles*, but that among them there is some *Foole* at whom *wisemen* laugh.<sup>151</sup>

La fonction du *fool*, à la fois idiot et bouffon, est ainsi remplie non pas par celui qui rit, idée préconçue que Donne cherche ici à combattre, mais par celui qui est la cible du rire. Par conséquent, le rire est synonyme d'intelligence et confère une supériorité manifeste à celui qui en est l'auteur, qui rit aux dépens d'autrui. Comme le dit Robert Escarpit, le spectateur éprouve un sentiment de supériorité car « pour rire à une histoire de fous, il faut être convaincu de sa propre santé mentale ».<sup>152</sup>

Ce sentiment s'inscrit parfaitement dans le genre satirique, dont le ressort comique repose sur la supériorité du satiriste vis-à-vis de sa cible : le rire de supériorité est par définition celui du satiriste plutôt que celui de l'humoriste. Grâce à la satire, le poète met

---

151 Donne, éd. N. Rhodes 43-44.

152 Escarpit 113.

au jour cette supériorité en infligeant à sa cible piques et sarcasmes, d'où l'aspect punitif de ce genre. La satire provoque le rire car le lecteur devient complice de ce rabaissement de l'adversaire, qui est humilié. C'est bien ce qui s'opère dans les satires de Donne, dans lesquelles le voyageur Thomas Coryat (« Upon Mr Thomas Coryat's Crudities »), le mauvais poète (Satire 2) ou le courtisan (Satire 4) sont les victimes de ce phénomène ; ce sont des personnages-cibles au-dessus desquels se place Donne, qui les juge et les ridiculise du haut de son piédestal de satiriste. Dans son article « Ironie, Satire, Parodie », Linda Hutchéon associe à la satire un « rire dédaigneux, un éthos méprisant et un but correctif », une « dérision ridiculisante à des fins réformatrices »<sup>153</sup>, confirmant ainsi le rapport hiérarchique de domination qu'exerce le satiriste sur son sujet. Il juge sa cible stupide, immorale ou corrompue et se considère supérieur d'un point de vue moral ou intellectuel. La violence qu'implique un tel rapport de force est reprise notamment par Claude Rawson dans l'introduction de son ouvrage *English Satire and the Satiric Tradition* : il rappelle, comme nous l'avons déjà dit, que la satire entretient un rapport étroit avec la mort et l'instinct de tuer, et que son aspect punitif en fait un instrument d'agression<sup>154</sup>. Le premier exemple de ce rapport dominant-dominé et l'effet comique qu'il provoque dans la satire est à chercher dans « Upon Mr Thomas Coryat's Crudities » : le poème entier prend la forme d'un faux éloge au cours duquel le poète loue de façon ironique les bienfaits et l'intelligence du récit de voyage publié par Thomas Coryat, qui ne s'avère être qu'un amas de banalités. Les premiers vers placent d'emblée le voyageur sur un piédestal dont Donne se complaît à décrire la hauteur : « Oh to what height will love of greatness drive / Thy leavened spirit, sesqui-superlative ? » Le concept de grandeur est mentionné de façon redondante – trois fois en l'espace de deux vers : « height », « greatness » et « superlative » – et contribue en fait à vider l'éloge de sa substance ; le lecteur comprend aussitôt qu'il ne va pas s'agir de glorifier Coryat, mais bien de le rabaisser, d'où l'effet comique de ces vers. Cette prétendue position de supériorité de Coryat sur nous tous (Donne et le lecteur complice) réapparaît à la fin du poème : « Therefore mine impotency I confess, / The healths which my brain bears must be far less ; / Thy giant wit o'erthrows me, I am gone » (vers 73-75). L'on

153 Linda Hutchéon, « Ironie, Satire, Parodie », *Poétique : Revue de Théorie et d'Analyse Littéraire*, Paris : Éditions du Seuil, n°46, juin 1981 (140-155).

154 Rawson, introduction, i-xiii.

assiste ici à la défaite apparente du satiriste, qui constate son infériorité et reconnaît sa défaite : « impotency », « far less », « giant wit » et enfin le verbe « overthrow » indiquent tous que le rapport de force est en faveur de Thomas Coryat. Or, il s'agit bien entendu d'une antiphrase et le dominé n'est pas Donne, mais bien Coryat, qui est en fait ridiculisé par ce rapport de domination inversé. La fin de ce poème met en lumière de façon ironique la stratégie mise en œuvre par le satiriste afin de punir sa cible, dans la mesure où il fait ici semblant d'être la victime alors qu'il est en réalité le bourreau. Dans l'extrait de la Satire 4 que nous avons déjà mentionné, le satiriste Donne se trouve confronté à un courtisan qu'il décrit comme pénible et arrogant, et qui prétend savoir parler un nombre important de langues. C'est sur ce point que le poète va exercer son courroux satirique et rabaisser son interlocuteur en mettant en lumière sa réelle ignorance. Une fois encore, c'est en faisant mine de glorifier son adversaire que le satiriste parvient en réalité à dévoiler son infériorité ; le compliment qu'il lui adresse au sujet de la tour de Babel est tellement hyperbolique et obséquieux – sa maîtrise des langues est telle qu'il aurait pu, en servant d'interprète, permettre aux hommes d'achever la construction de l'édifice – qu'il constitue en fait une attaque directe visant d'une part à créer un effet comique qui ridiculise le courtisan, et d'autre part à établir la supériorité intellectuelle du satiriste sur cet adversaire, dont le discours n'est pas émaillé de « merveilles » (« such wonders ») mais de banalités et stupidités. Par ailleurs, ce sentiment de supériorité se mue parfois en dégoût tout au long du poème, notamment avec l'emploi du verbe « loathe », tout d'abord en comparant le discours du courtisan à de la viande avariée qui provoquerait une envie d'expulser un trop-plein : « Like a big wife, at sight of loathed meat, / Ready to travail : so I sigh, and sweat » (vers 115-116). Ce verbe est ensuite utilisé de façon plus directe encore lorsque le satiriste décrit son état d'esprit face au spectacle qui lui est offert, aux vers 136-137 : « therefore I did show / All signs of loathing ». Ce qui transparait ici est le dédain éprouvé par le poète, et par conséquent la position de supériorité qu'il s'arroe en décrivant un monde qui le dégoûte, qu'il méprise et qu'il juge indigne d'exister. Le même élan est à l'œuvre dans la Satire 2, qui s'attaque aux mauvais poètes devenus avocats par appât du gain et carriérisme. Les vers 21 à 28 illustrent le mépris éprouvé par le satiriste à l'encontre de cette cible, avec un passage qui se concentre d'abord sur les mauvais poètes, pas encore

avocats :

And they who write to lords, rewards to get,  
Are they not like singers at doors for meat ?  
And they who write, because all write, have still  
That excuse for writing, and for writing ill.  
But he is worst, who (beggarly) doth chaw  
Others' wits' fruits, and in his ravenous maw  
Rankly digested, doth those things out spew,  
As his own things ; and they are his own, 'tis true,  
For if one eat my meat, though it be known  
The meat was mine, th'excrement is his own. (21-28)

La colère « juvénalienne » exprimée ici permet au satiriste d'exercer une domination certaine sur ceux qu'il attaque de plein fouet. La répétition de « And they » établit une mise à distance salutaire pour le poète, qui les rejette et les juge sévèrement, comme le confirme la phrase sans équivoque « But he is worst ». La cible est ainsi comparée à un mendiant, dont l'œuvre poétique équivaut à un excrément suite à l'ingestion d'œuvres écrites par d'autres. Le rabaissement est donc total puisqu'il est présent sur le plan social, avec l'extrême pauvreté du mendiant, symbolique, puisque le mendiant est courbé lorsqu'il demande l'aumône, et physique, car l'intellect est rejeté au profit de l'imagerie stercorale, la digestion et la défécation. Le châtement satirique s'exprime plus clairement encore quelques vers plus loin :

But these punish themselves ; the insolence  
Of Coscus only breeds my just offence,  
Whom time (which rots all, and makes botches pox,  
And plodding on, must make a calf an ox)  
Hath made a lawyer, which was alas of late  
But a scarce poet. (39-44)

Il s'agit donc en effet de « punir » ces coupables, punition motivée par le courroux justifié du satiriste (« my just offence »). Telle une maladie vénérienne, ce mauvais poète devenu avocat médiocre est un parasite qui doit être éliminé, éradiqué afin de rendre le monde plus sain. Le rire satirique, provoqué par l'effet comique des textes, doit donc aider dans cette entreprise. Mikhaël Bakhtine distingue ce rire satirique du rire

populaire de la fête : au lieu d'être divertissant et inclusif, il est « négatif » et permet au satiriste de se placer à l'extérieur de l'objet de sa raillerie. Ce rire « rhétorique et sentencieux » s'apparente à un « rire triste », un rire qui évoque la présence de fouets et de verges<sup>155</sup>. Par conséquent, le comique opère grâce à la domination et la punition exercées par le satiriste sur sa cible, comme dans ces extraits des satires de Donne.

Cette supériorité ressentie par le poète, et donc par le lecteur, qui permet au comique d'opérer est également présente dans *Ignatius his Conclave*. Le satiriste Donne s'y attaque au fondateur de l'ordre des jésuites Ignace de Loyola. Le rapport de force dominé-dominant apparaît donc évident et clairement établi. La dernière section est intitulée « An Apology for Jesuits » et, comme son titre l'indique, prétend présenter des excuses aux jésuites pour les attaques dont ils ont été l'objet tout au long du texte. Il est néanmoins évident dès les premiers mots que Donne ne peut « s' abaisser » à faire de telles excuses :

Now it is time to come to the Apologie for Jesuits : that is, it is time to leave speaking of them, for he favours them most, which says least of them. Nor can any man, though he had declaimed against them till all the sand of the sea were run through his hour-glass, lack matter to add of their practices. If any man have a minde to add any thing to this Apologie, he hath my leave ; and I have therefore left room for three or four lines, which is enough for such a paradox.<sup>156</sup>

Si la première phrase adopte la posture adéquate à la présentation d'excuses, la suite vient aussitôt contrarier ce projet puisque l'on nous explique que la fin du texte leur rend service ; en effet, continuer à parler d'eux équivaldrait à les couvrir encore davantage d'opprobre puisque la somme des reproches à leur adresser est comparable à la quantité de sable des mers du monde entier. Ainsi, si Donne adopte la posture du panégyriste, il convient encore une fois d'interpréter « à rebours » cet éloge, qui constitue en fait le coup final porté aux jésuites. Le texte donne la parole à Ignace de Loyola, dont les propos à Lucifer sont rapportés longuement et fidèlement – sur les cent douze pages de notre édition de référence, ses paroles en occupent près de soixante-dix, au discours

---

155 Bakhtine, introduction.

156 Donne 217-218.

direct ou indirect libre. Par l'intermédiaire de ses attaques successives à l'encontre de ses rivaux pour siéger aux côtés de Lucifer, Ignace se retrouve lui-même dans la position d'un satiriste, qui ridiculise et rabaisse ses adversaires, notamment ceux qu'il appelle « Innovators », dont les découvertes sont raillées. Le texte donne à voir une série de joutes verbales, de combats satiriques au cours desquels les adversaires rivalisent de sarcasmes, de cynisme et de sous-entendus afin d' « écraser » l'opposant et afficher sa supériorité. Lorsque Machiavel fait son entrée, il est prêt au combat : « Machiavel succeeded [...] and thought this stupid patience of Copernicus and Paracelsus , (men which tasted too much of their Germany) unfit for a Florentine : and therefore had provided some venomous darts, out of his Italian Arsenal, to cast against this worn souldier of Pampelune, this French-Spanish mungrell, Ignatius. »<sup>157</sup> Ces mots sont ceux d'un satiriste qui rit dédaigneusement de ses cibles, qu'il méprise et considère inférieures à lui-même. Machiavel cherche à convaincre Lucifer du bien-fondé de sa présence en enfer à ses côtés avec ces mots :

As for those sons of Ignatius, whom either he left alive, or were born after his death, and your spirit, the Bishop of Rome, how justly and properly may they be called equivocall men? And not only equivocall in that sense, in which the Popes Legates, at your Nicene Council were called Equivocal, because they did agree in all their opinions, and in all their words: but especially because they have brought into the world a new art of Equivocation. O wonderfull and incredible Hypercritiques, who not out of marble fragments, but out of the secretest Records of Hell it self, that is, out of the minds of Lucifer, the Pope and Ignatius, (persons truely equivocall) have raised to life again the language of the Tower of Babel so long concealed, and brought us again from understanding one another.<sup>158</sup>

Machiavel choisit ici de faire l'éloge de Lucifer, du pape et d'Ignace, qui ont posé les bases de l'équivoque, qui ont contribué à pervertir le langage et érigé la manipulation de la langue en art. Il poursuit en se décrivant comme supérieur à ses adversaires :

Yet it grieves me and makes me ashamed that I should be ranked with this idle and Chymaericall Copernicus, or this cadaverous vulture, Paracelsus. I scorn that those gates into which such men could conceive any hope of

---

157 Donne 130.

158 Donne 132.

entrance, should not voluntarily flye open to me: yet I can better endure the rashness and fellowship of Paracelsus then the other: because he having been conveniently practised in the butcheries and mangling of men, he had the reason to hope for favour of the Jesuits. [...]

But yet although the entrance into this place may be decreed to none, but to Innovators, and to only such of them as have dealt in Christian businesse, and of them also, to those only which have had the fortune to doe much harme; I cannot see but that next to the Jesuits, I must be invited to enter, since I did not only teach those wayes by which, thorough perfidiousnesse and dissembling of Religion, a man might possesse and usurpe upon the liberty of free Commonwealths; but also did arme and furnish the people with my instructions, how when they were under this oppression, they might safeliest conspire, and remove a tyrant, or revenge themselves of their Prince and redeem their former losses; so that from both sides, both from Prince and people, I brought an abundant harvest, and a noble encrease to this kingdome.<sup>159</sup>

Après avoir réduit Paracelse et Copernic à néant, Machiavel explique ensuite que sa place en enfer est ô combien légitime dans la mesure où il est celui qui a enseigné l'art de renverser un tyran, troubler l'ordre religieux et effectuer tout acte de trahison. La contre-attaque d'Ignace est sans appel car elle consiste à rabaisser non seulement la personne de Machiavel mais aussi ses écrits : « Let therfore this pratling Secretary hold his tongue, and be content that his Book be had in such reputation as the world affords to an Ephemerider or yearly Almanack, which being accommodated to certain places and certain times, may be of some short use in some certain place. »<sup>160</sup> Ces mots teintés de mépris, qui réduisent l'ouvrage de Machiavel à un écrit anodin et trivial, ne sont pas sans rappeler l'attaque de Donne envers le récit de voyage de Thomas Coryat. Cet exemple de joute verbale entre Ignace et Machiavel met au jour les épisodes satiriques au sein de la satire ménippée que constitue le texte entier : *Ignatius* fonctionne selon un principe de « poupées-gigognes », les assaillants qui s'y opposent développent des propos satiriques et exercent une domination qui déclenche un effet comique, mais sont eux-mêmes les cibles de la satire globale. Ignace se sait supérieur à Machiavel, mais le comique fonctionne à un double niveau car le lecteur se sait supérieur à Ignace :

And making himselfe sure of his own entrance, and knowing well, that

---

159 Donne 133-135.

160 Donne 175.



many thousands of his family aspired to that place, he opposeth himself against all others. He was content they should be damned, but not that they should govern. And though when he died he was utterly ignorant in all great learning, and knew not so much as Ptolomeys or Copernicus name, but might have been perswaded that the words Almagest, Zenith, and Nadir, were Saints names, and fit to be put into the Letanie. (p. 118)

Amongst the rest, I was sorry to see him use Peter Aretine so ill as he did: For though Ignatius told him true when he boasted of his licentious pictures, that because he was not much learned, he had left out many things of that kind<sup>161</sup>.

La prétention et l'inculture d'Ignace sont ici soulignées comme celles du courtisan ou du mauvais poète dans les autres satires de Donne ; il est donc logique que, lorsqu'Ignace se fait satiriste, le rire qui en découle ne s'exerce pas aux dépens de sa cible, mais soit « transféré » vers lui-même. Ignace utilise l'arme de la satire mais cette arme se retourne contre lui ; il a les habits du bourreau, mais il s'agit bien de la victime. Se sentant une nouvelle fois menacé par un rival que Lucifer commence à apprécier, en l'occurrence la figure de la réforme catholique Philippe Néri, Ignace attaque d'abord cet adversaire en réduisant ses actions à néant : « He therefore cryed out, What hath Nerius done? what hath he or his followers put in execution? have they not ever been only exercised in speculations, and in preparatory doctrins? » Il étend ensuite, à des fins comiques, cette posture de supériorité aux protestants Jean Calvin et Théodore de Bèze :

If Nerius shall be thought worthy of this honour, and this place, because out of his Schollers writings something may be gleaned, which may be applyed to this purpose, why should we not have Bez and Calvin, and the rest of that sort here in hell, since in their books there may be some things found which may be rested to this purpose? But since their scope was not to extirpate Monarchies, since they published no such Canons and Aphorismes as might be applyed to all cases, and so brought into certain use and consequence, but limited theirs to circumstances which seldome fall out, since they delivered nothing dangerous to Princes, but where in their opinion, the Soveraigntie resides in the People, or in certain Ephory, since they never said, that this power to violate the person of a Prince, might either be taken by any private man, or committed to him, and that therefore none of their Disciples hath ever boasted of having done any thing upon the person of his Soveraigne: we see that this place hath ever been shut against them: there have bin some few of them (though I can

---

161 Donne 178.

scarce afford those men the honour to number them with Knox and Goodman, and Buchanan) which following our examples, have troubled the peace of some States, and been injurious to some Princes, and have been admitted to some place in this Kingdome<sup>162</sup>.

Le but d'Ignace est de ridiculiser ces figures protestantes, indignes d'occuper une quelconque place en enfer dans la mesure où ils n'ont jamais eu pour but de renverser des monarchies, n'ont jamais utilisé leurs doctrines à des fins détournées, considèrent que le peuple est souverain et n'ont jamais cherché à troubler l'ordre public. Cette attaque contre les protestants s'apparente donc en réalité à un éloge, qu'Ignace prononce de façon totalement involontaire ; c'est là que réside le comique de l'extrait et plus généralement de tout le texte. En cherchant à ridiculiser Théodore de Bèze et Jean Calvin, il expose leurs vertus et, par-là même, les fautes des jésuites. Les seuls protestants qui trouvent grâce aux yeux d'Ignace, et sont presque dignes d'entrer en enfer à ses côtés, sont John Knox, Christopher Goodman et George Buchanan ; ces derniers s'opposèrent frontalement à l'autorité royale. Tous trois ont théorisé la légitimité de s'opposer aux tyrans et contester leur pouvoir : John Knox dénonça notamment l'idolâtrie du catholicisme de Marie Tudor, dont les persécutions lors de la Contre-Réforme forcèrent Goodman à l'exil<sup>163</sup>. En définitive, Ignace est lui-même victime de l'attaque qu'il lance : il reproche à ses cibles la modération tout en louant l'excès et le chaos. *Ignatius* doit être interprété « à rebours », le texte entier est une sorte d'antiphrase, et c'est la raison pour laquelle le rire satirique n'est pas provoqué de façon aussi immédiate que dans les autres satires. Le lecteur doit sans cesse faire l'effort de distinguer qui est la cible et qui est l'attaquant, et sur qui le sentiment de supériorité inhérent au comique satirique s'exerce.

---

162 Donne 190.

163 Voir l'article de Pierre Janton « Le Tyran en question chez John Knox et Christopher Goodman », *Études Épistémè* 15 (2009), mis en ligne le 01 avril 2009, consulté le 16 février 2018.

### c) 3. Bisociation et discord

Avant d'aborder en détails ce second concept du comique, il nous faut nous attarder sur un apport théorique essentiel bien que problématique, celui d'Henri Bergson dans *Le Rire*. Tout d'abord, Bergson décrit le comique comme un phénomène proprement humain dans son contexte : en effet, un paysage ne provoque jamais l'hilarité du spectateur à moins qu'un élément humain ne s'y rattache, un rocher ressemblant à un visage par exemple. De plus, le comique nécessite un détachement de la part du spectateur. Henri Bergson définit le rire provoqué par le comique ainsi : un geste social suite à une « raideur suspecte à la société » (raideur du corps, de l'esprit ou du caractère). Voici l'exemple qu'il prend :

Un homme qui courait dans la rue trébuche et tombe : les passants rient. On ne rirait pas de lui, je pense, si l'on pouvait supposer que la fantaisie lui est venue tout à coup de s'asseoir par terre. On rit de ce qu'il s'est assis involontairement. Ce n'est donc pas son changement brusque d'attitude qui fait rire, c'est ce qu'il y a d'involontaire dans le changement, c'est la maladresse. Une pierre était peut-être sur le chemin. Il aurait fallu changer d'allure ou tourner l'obstacle. Mais par manque de souplesse, par distraction ou obstination du corps, *par un effet de raideur ou de vitesse acquise*, les muscles ont continué d'accomplir le même mouvement quand les circonstances demandaient autre chose. C'est pourquoi l'homme est tombé, et c'est de quoi les passants rient.<sup>164</sup>

Voilà donc l'explication de sa fameuse théorie du « mécanique plaqué sur du vivant » : cette raideur est le comique et « le rire en est le châtement ». La juxtaposition de cette raideur avec la vie réelle provoque donc le rire du spectateur, rire qui poursuit un « but utile de perfectionnement général » :

Ce que la vie exige de chacun de nous, c'est une attention constamment en éveil, qui discerne les contours de la situation présente, c'est aussi une certaine élasticité du corps et de l'esprit, qui nous mette à même de nous y adapter. *Tension et élasticité*, voilà deux forces complémentaires l'une de l'autre que la vie met en jeu. [...]

Toute *raideur* du caractère, de l'esprit et même du corps, sera donc suspecte à la société, parce qu'elle est le signe possible d'une activité qui s'endort et

---

<sup>164</sup> Bergson, « Du Comique en Général » 7.

aussi d'une activité qui s'isole, qui tend à s'écarter du centre commun autour duquel la société gravite, d'une excentricité enfin. Et pourtant la société ne peut intervenir ici par une répression matérielle, puisqu'elle n'est pas atteinte matériellement. Elle est en présence de quelque chose qui l'inquiète, mais à titre de symptôme seulement, – à peine une menace, tout au plus un geste. C'est donc par un simple geste qu'elle y répondra. Le rire doit être quelque chose de ce genre, une espèce de *geste social*.<sup>165</sup>

Si l'on rit, d'après Bergson, c'est donc à cause de cette « raideur » comique observable qui vient contredire la souplesse normalement exigée par la société, à cause d'un effet mécanique plaqué sur quelque chose de vivant, donc *a priori* élastique et adaptable. Cette théorie est vérifiable dans l'éloge paradoxal *Biathanatos* de Donne : le texte s'évertue, sous couvert d'une extrême rigueur et à l'aide de parties et sous-parties, à vanter les mérites du suicide auprès du lecteur. L'argumentation de Donne cherche à convaincre le lecteur lambda, capable de réfléchir tel un être humain normal et vivant doté de raison ; or, cette argumentation en apparence implacable et qui veut donner l'illusion du « vivant » laisse en réalité l'impression d'une machine trop bien huilée, d'un raisonnement tellement mécanique qu'il s'éloigne de l'esprit humain. En effet, le lecteur a bien du mal à suivre la logique du texte :

For God, who can command a murder, cannot command an evill, or a sinne, because the whole frame and government of the world being his, he may use it as he will. As, though he can doe a miracle, he can do nothing against nature, because that is the nature of everything which he works in it. Hereupon, and upon that other true rule, whatsoever is wrought by a superior Agent upon a patient who is naturally subject to that Agent is naturall, we may safely infer that nothing which we call sinne is so against nature, but that it may be sometimes agreeable to nature.<sup>166</sup>

S'il peut tuer, Dieu ne peut décréter qu'un tel acte est mauvais et non-naturel puisque ce qui provient de lui, donc le monde entier (« the whole frame and government of the world »), est par définition naturel. Donne parvient ici tant bien que mal à la conclusion suivante : tout péché est naturel car il s'inscrit dans une organisation du monde voulue par Dieu. Comme évoqué précédemment, l'emploi de l'adverbe « safely » à la fin du

---

165 Bergson 15.

166 Donne, éd. N. Rhodes 65.

passage prête à sourire dans la mesure où le raisonnement ici à l'oeuvre est loin de constituer un cheminement « sûr » pour le lecteur ; au contraire, si le texte revêt les apparences d'une argumentation ordonnée, cette « mécanique » s'avère artificielle et met au jour ses accents parodiques, comme l'indique Neil Rhodes dans son introduction<sup>167</sup>. Ceci rappelle également la référence au « masque du savant » arboré par l'humoriste selon Louis Cazamian : « Il a besoin de créer l'impression d'une impassibilité complète envers sa matière ; il adopte donc l'attitude la plus objective qui soit, celle de la science. [...] Nous sentons que derrière cette apparence rigide se cachent une liberté, une fantaisie. »<sup>168</sup> Nous retrouvons donc cette idée de rigidité, de raideur chère à Henri Bergson. Par ailleurs, le détachement du scientifique, cette insensibilité inhérente au comique sont requis à la lecture de *Biathanatos* : en effet, qu'il s'agisse de Donne ou du lecteur, il importe de mettre de côté certains préjugés afin de vanter, ou d'entendre vanter, les mérites du suicide. Robert Escarpit qualifie ce détachement de « suspension de l'évidence » et prend pour exemple *A Modest Proposal* de Jonathan Swift, satire dans laquelle l'auteur explique de façon argumentée et presque convaincante que la solution à la famine irlandaise consiste à manger les enfants : « Le comique y est basé sur une suspension de l'évidence : il ignore l'évidente atrocité, et tout le reste de son propos est rigoureux et irréprochable. »<sup>169</sup> En définitive, le rire perçu comme « du mécanique plaqué sur du vivant » trouve un certain écho chez John Donne. Néanmoins, cette théorie ne nous paraît pas toujours transposable : peut-être est-elle justement un peu trop « mécanique » ? Qu'en est-il des jeux de mots, du sarcasme ? Le rire satirique et ses implications sociales et réformatrices s'inscrivent-ils parfaitement dans ce cadre ? Dans le chapitre 2 de son ouvrage, Bergson emploie, au sujet du comique de mots, l'expression suivante : « interférence de deux systèmes d'idées ». L'élaboration d'une théorie de l'interférence, ou du « choc », s'avère en effet particulièrement éclairante.

Dans *Le Cri d'Archimède*, Arthur Koestler définit ainsi son concept de « choc bisociatif » ou « bisociation » sur lequel repose le comique : le point de départ consiste

---

167 Rappelons qu'il parle de « programme informatique » lorsqu'il évoque la forme textuelle de *Biathanatos*, en cela évoquant – peut-être de façon involontaire – la « mécanique » bergsonnienne source du comique.

168 Cazamian 14.

169 Escarpit, « La Dialectique de l'Humour » 88.

en « la perception d'une situation ou d'une idée sur deux plans de référence dont chacun a sa logique interne mais qui sont habituellement incompatibles<sup>170</sup> ». L'effet comique est ainsi provoqué par l' « explosion » causée par la rencontre de ces deux plans de référence. Il illustre sa théorie à l'aide d'un schéma montrant un plan vertical et un autre horizontal qui, au moment de se croiser, provoquent ce « choc » comique, puis prend pour exemple la plaisanterie suivante :

« Un jeune officier autrichien de la belle époque essayait d'obtenir les faveurs d'une courtisane à la mode. Pour s'en débarrasser, celle-ci lui expliqua que son cœur, hélas ! n'était pas libre. A quoi le soupirant répliqua poliment : "Mademoiselle, je ne visais pas si haut." »  
« Haut » se trouve *bisocié* à un contexte métaphorique et à un contexte topographique.<sup>171</sup>

Dans cet exemple précis, les deux « plans d'interférence » sont l'anatomie de la courtisane et les visées sexuelles dont elle est l'objet d'une part, et l'ambition sociale et amoureuse de l'officier d'autre part. La collision des deux provoque donc le rire. Néanmoins, Koestler affirme par ailleurs que cet acte bisociatif se retrouve dans tout domaine de l'activité créatrice :

Si je forge ce mot – bisociation – c'est afin de distinguer entre le raisonnement routinier qui s'exerce, pour ainsi dire, sur un seul plan, et l'acte créateur qui opère toujours, comme j'essaierai de le montrer, sur plus d'un plan. Dans le premier cas, la pensée irait dans une seule direction ; dans le second, il s'agirait d'un état transitoire d'équilibre instable, partagée entre deux directions, le déséquilibre affectant à la fois l'émotion et la pensée.<sup>172</sup>

Par conséquent, dans le cadre du comique, le rire « libère, il relâche la tension provoquée par la bisociation soudaine d'une idée ou d'un événement à deux matrices »<sup>173</sup>. Il est de surcroît intéressant de noter que, dans d'autres études théoriques sur le rire, le comique et l'humour, cette idée de « bisociation » est également présente bien qu'exprimée différemment. Louis Cazamian parle de « disconvenance » : « Le

---

170 Koestler 18.

171 Koestler 20-21.

172 Koestler 20.

173 Koestler 38.

procédé central de l'humour consiste à dire des choses drôles et garder une mine sérieuse, c'est transposer et créer un paradoxe formel (ou une disconvenance).<sup>174</sup> » En outre, le parallèle avec le raisonnement d'Arthur Koestler se fait encore plus criant dans ce passage : « L'humour est une activité intellectuelle qui consiste en un déplacement volontaire des plans mêmes de la vision, l'édification d'un univers paradoxal où les relations des choses s'ajustent selon un illogisme apparent. Le domaine de l'humour devient volontiers le monde à l'envers.<sup>175</sup> » La présence simultanée de « plans » contradictoires confirme que l'humour procède d'un ajustement difficile, et que l'effet comique provient de la tension entre ces plans, tension libérée par le rire. Jean-Marc Defays, dans *Le Comique*, ne dit pas autre chose lorsqu'il parle d' « incongruité » : « Nous rions devant un désaccord entre concept et réalité »<sup>176</sup>. De plus, toujours selon Defays, si l'on adopte une position désengagée et distanciée vis-à-vis de ce désaccord, le registre est comique ; en revanche, si l'on y adhère, le registre est sérieux<sup>177</sup>.

Cette bisociation, cette incongruité, cette discorde se retrouvent-elles chez Donne, et marquent-elles l'apparition du comique ? Tout d'abord, il convient de souligner la récurrence du calembour dans le corpus de Donne, qui joue souvent sur l'homophonie entre *Donne/done* ou *son/sun*, comme dans le Sonnet 2 : « I am thy son, made with thyself to shine.<sup>178</sup> » (vers 5). Si l'écrit signale l'existence d'un fils pour Dieu, auquel le poème est adressé, l'oral désigne le soleil, destiné à briller : *son* et *sun* appartiennent, si l'on reprend la terminologie d'Arthur Koestler, à deux matrices différentes et, en entrant en collision, provoquent un choc bisociatif qui fait naître le comique. D'après Koestler, le calembour consiste en la « bisociation d'une forme phonétique à deux sens, deux courants de pensée qui se rejoignent dans un conduit acoustique.<sup>179</sup> » D'autres exemples de bisociation sont présents chez Donne, en particulier dans les satires ou épigrammes, ces courts textes destinés à faire montre d'un trait d'esprit rapidement. L'utilisation du calembour par le poète est d'ailleurs jugée sévèrement par Robert Ellrodt, qui y voit l'opportunité de faire la distinction entre « le gratuit et le nécessaire » : « En maniant le

---

174 Cazamian 9.

175 Cazamian 24.

176 Defays 15.

177 Defays 9.

178 Donne, éd. A.J. Smith 309.

179 Koestler 52.

calembour, Donne sacrifie à l'usage du temps et n'en tire pas le meilleur parti. » D'après le critique, le calembour n'a de valeur que s'il exprime une vérité, comme dans l'homophonie *son/sun*. Les épigrammes, en revanche, sont accusées de révéler un propos creux et soumis à la mode du moment<sup>180</sup>. On retrouve ici la hiérarchie établie par de nombreux critiques qui accordent une place inférieure au corpus « négligeable » de Donne, à savoir les satires, les épigrammes et les paradoxes. Il est vrai que l'épigramme intitulé « Antiquary », par exemple, aurait très bien pu illustrer elle aussi la théorie des deux plans de référence de Koestler : « If in his study he hath so much care / To hang all old strange things, let his wife beware<sup>181</sup> ». Si le lecteur a d'abord à l'esprit des antiquités ou vieilleries collectionnées par un intellectuel, il rit ensuite à cause de la collision intellectuelle avec la seconde image qui se superpose et s'entrechoque avec la première : celle de sa femme pendue dans son bureau, au milieu d'animaux empaillés ou autres vieux objets. Le même processus est à l'oeuvre dans « Manliness » : « Thou call'st me effeminate, for I love women's joys ; I call not thee manly, though thou follow boys.<sup>182</sup> » Si, dans la première moitié de l'épigramme, l'association *effeminate-women* semble aller de soi, celle de la seconde moitié, *manly-boys*, provoque le rire car elle semble totalement contradictoire : en effet, apprécier la compagnie des jeunes garçons, loin de garantir la prétendue « virilité » du sujet, le condamne bel et bien au statut d'« effeminé » puisqu'il implique une homosexualité secrète. Une fois de plus, l'effet comique est garanti par la collision entre deux systèmes de pensée, et le rire permet de libérer cette tension : comme le dit Arthur Koestler, « l'émotion abandonnée par la pensée se décharge dans le rire » ; l'émotion, moins agile que la pensée, est incapable de suivre les idées qui passent trop vite à un autre type de logique. Cette tension trouve donc une issue dans le rire<sup>183</sup>. Dans la Satire 1, Donne est confronté avec son ami à un pédant qui vient à leur rencontre : contrairement à son partenaire, plein d'admiration et d'envie, le poète ressent un profond mépris envers cet importun, qui fait étalage d'une culture et d'une expérience du monde factices et creuses. L'attaque du satiriste contre cette cible va donc s'articuler autour d'un choc bisociatif, qui va provoquer le rire du

---

180 Ellrodt, *L'Inspiration personnelle et l'esprit du temps* 203.

181 Donne, éd. A.J. Smith 151.

182 Donne, éd. A.J. Smith 152.

183 Koestler 44-45.



lecteur :

'Our dull comedians want him, let him go ;  
But Oh, God strengthen thee, why stoop'st thou so ?'  
'Why ? he hath travelled.' 'Long ?' 'No, but to me  
(Which understand none), he doth seem to be  
Perfect French, and Italian' ; I replied,  
'So is the pox'. (99-104)

La qualité induite par les adjectifs « French » et « Italian », la culture, le raffinement qu'ils représentent, tout ceci entre en collision de façon pour le moins brutale avec les quatre mots monosyllabiques prononcés par le satiriste à la fin de la citation : la syphilis était également nommée « maladie française ou italienne » et avait la réputation de trouver son origine dans ces pays. Par conséquent, le rire surgit à cause de l'incongruité entre raffinement et bassesse, et le comique constitue évidemment une arme précieuse pour Donne dans cette satire, car il contribue à rabaisser les prétentions de son adversaire.

Il nous faut nous pencher maintenant sur un concept récurrent chez Donne, et qui selon nous trouve un écho avec la bisociation du comique : la discorde. En effet, ce terme peut être utilisé comme un synonyme de « choc » ou « incongruité » et s'inscrit par conséquent dans cette théorie du comique. Lorsque John Donne emploie ce mot de « discorde », il est permis d'y voir un écho – peut-être involontaire ? – à une esthétique du désordre, mais aussi à la théorie de Koestler, c'est-à-dire la collision de deux éléments disparates qui provoque le rire du lecteur ou du spectateur. Le *First Anniversary* chante les louanges d'Elizabeth Drury et déplore la perte d'harmonie qui résulte de sa mort, comme dans ce passage :

She, who if those great Doctors truly said  
That the Ark to man's proportions was made,  
Had been a type for that, as that might be  
A type of her in this, that contrary  
Both elements and passions lived at peace  
In her, who caused all civil war to cease.  
She, after whom, what form soe'er we see,  
Is discord, rude incongruity. (317-324)

Après la mort d'Elizabeth, symbole de paix et d'harmonie, le monde n'est plus que « discorde et incongruité », termes qui rappellent étrangement la théorie du comique de Koestler et ses différentes formulations. Cette discorde est donc connotée négativement, elle est le reflet d'un monde malade et corrompu dont Elizabeth est le pendant inverse ; cependant, la lecture du poème laisse l'impression que c'est cette discorde qui en est l'objet, bien davantage que la mort de la jeune fille. Le poète, en recherchant une harmonie perdue, une esthétique régulière, sans collision, sans « choc bisociatif », ne parvient qu'à mettre au jour l'exact opposé : c'est la discorde qui règne en maître, c'est le chaos qu'elle provoque qui, paradoxalement, donne vie au texte. Sans discorde, il n'est pas de poème possible : peut-être est-ce là le message en creux du *First Anniversary* ? Par ailleurs, cette tension entre le propos apparent de cet éloge funèbre et le thème sous-jacent de la discorde rappelle les masques de cour, spectacles très populaires lors de la période jacobéenne au cours desquels la cour se mettait en scène à travers chants, danses et théâtre. L'ouvrage de David Lindley compile les principaux textes concernés, notamment ceux de Ben Jonson. Dans son introduction, Lindley explique : « Masques were major political events, often inordinately costly, where the court displayed itself not only to itself, but also to foreign ambassadors and diplomats, who eagerly sought invitation.<sup>184</sup> » Or, ces spectacles étaient précédés d'un « antimasque » joué par des acteurs professionnels et qui servait de faire-valoir aux masques. Ces antimasques introduisaient des éléments comiques et disruptifs que l'arrivée des aristocrates sur scène venaient assagir, permettant un retour à l'harmonie avec le début du « véritable » masque. Dans son introduction, David Lindley n'évade pas les accusations de complaisance et d'insignifiance fréquemment portées à l'encontre des masques, textes ignorés par la critique ; selon lui, ce sont les antimasques qui s'avèrent les plus intéressants :

But it is most revealing that the issue is more frequently to be found in the antimasques. For the function of the antimasque was (to simplify somewhat) to represent the forces of disorder and dispute which the arrival of the aristocratic masquers dispels. What we see, then, [...] is the

---

<sup>184</sup> David Lindley (éd.), *Court Masques : Jacobean and Caroline Entertainments : 1605-1640* (Oxford University Press, 1995) ix.

representation of anxiety about the status and efficacy of the genre displaced into the antimasque precisely in order that it may then seem to be overcome<sup>185</sup>.

En définitive, tout comme dans le *First Anniversary*, ce sont bien les forces de la discorde qui insufflent de façon indirecte et souterraine de la vigueur au texte. Le *Second Anniversary*, s'il est directement lié au *First*, s'avère très différent dans son propos général : au lieu de s'attarder sur le chaos du monde terrestre, il célèbre l'ascension de l'âme d'Elizabeth. Néanmoins, un passage fait écho à la discorde que cette âme s'empresse de fuir :

Are there not some Courts (and then, no things be  
So like as Courts) which, in this let us see,  
That wits and tongues of libellers are weak,  
Because they do more ill, than these can speak ?  
The poison 'is gone through all, poisons affect  
Chiefly the chiefest parts, but some effect  
In nails, and hairs, yea excrements, will show ;  
So will the poison of sin in the most low.  
Up, up, my drowsy soul, where thy new ear  
Shall in the angels songs no discord hear. (331-340)

Le poète commence ici par mentionner la cour, dont la langue est bien plus néfaste que celle de tout satiriste (« wits and tongues of libellers are weak »). Le poison qu'elle distille s'infiltré partout, dans les ongles et jusqu'aux excréments, et rend le propos satirique, en comparaison, quasi-inoffensif. En somme, la cour sème la discorde aussi bien sociale qu'esthétique, dans la mesure où ses courtisans risibles sont source de l'humour du poète ; le comique qu'il parvient à faire surgir est indissociable de la « discorde » de la cour, ce chaos terrestre que l'âme s'empresse de fuir, pour aller vers des cieux où aucune discorde ne se fait entendre (« Shall in the angels songs no discord hear »). Une fois encore, la condamnation de cette « discorde » est quelque peu ambivalente : en cherchant à tout prix à l'éviter, en l'accusant de corrompre le monde et de l'enlaidir, John Donne ne la met-il pas en avant ? La discorde n'est-elle pas en réalité garante de l'existence du texte poétique ? Le concept de *discordia concors* élaboré par

---

185 Lindley xii.

Samuel Johnson ne dit guère autre chose :

Wit, abstracted from its effects upon the hearer, may be more rigorously and philosophically considered as a kind of "discordia concors;" a combination of dissimilar images, or discovery of occult resemblances in things apparently unlike. Of wit, thus defined, they have more than enough. The most heterogeneous ideas are yoked by violence together; nature and art are ransacked for illustrations, comparisons, and allusions; their learning instructs, and their subtilty surprises; but the reader commonly thinks his improvement dearly bought, and, though he sometimes admires, is seldom pleased.<sup>186</sup>

Si cette citation s'inscrit dans un contexte désapprobateur vis-à-vis des poètes « métaphysiques » dont John Donne fait figure de meneur, elle est empreinte d'une ambivalence certaine concernant la discorde poétique : désagréable au lecteur, ce dernier y trouve pourtant un enseignement et une source de surprises et d'admiration. Le Paradoxe 9, « That by Discord Things Increase », apporte également un éclairage crucial sur la question. Éloge paradoxal de la discorde et du conflit, le texte revêt également un aspect esthétique au moment de louer son sujet ; en effet, la discorde ne semble pas faire uniquement référence aux conflits armés et aux désaccords entre les hommes :

If this unity and peace can give increase to things, how lightly is Discord and war to this purpose, which are indeed the only ordinary parents of peace. Discord is never so barren that it affords no fruit, for the fall of one State is at worst the increase of another ; because it is as impossible to find a discommodity without any advantages as corruption without generation.<sup>187</sup>

Contrairement aux idées reçues, la discorde n'est pas stérile et toute mort, catastrophe ou corruption a toujours un versant positif. Les « avantages », la « génération », en un mot le processus créatif décrit ici par Donne, trouve son origine dans la discorde, dans la rencontre de deux éléments disparates et *a priori* incompatibles. Ainsi, cette discorde correspond à ce qu'Arthur Koestler appelle « instabilité créatrice »<sup>188</sup> : l'irrégularité et le choc bisociatif sont inhérents à tout acte créateur, ce qui dépasse le simple constat de la

---

186 Samuel Johnson, « Life of Cowley ».

187 Donne, éd. N. Rhodes 46.

188 Koestler 20.

présence du comique chez Donne. Robert Ellrodt, quant à lui, emploie l'expression « tension dialectique » : il affirme que Donne emploie le *conceit* paradoxal afin de rendre intelligible l'absurde, de justifier l'existence. Voici ce qu'il écrit : « La tension dialectique naît de l'effort constant de l'intelligence pour surmonter l'irrationalité de l'expérience. L'énonciation même du paradoxe, dans la mesure où la pensée formule l'irrationnel en termes logiques, ne marque-t-elle pas un triomphe de la volonté d'intelligibilité dans l'aveu même de la défaite ? »<sup>189</sup> Si l'interprétation que fait Ellrodt de l'emploi du paradoxe nous paraît surtout psychologique, il rejoint néanmoins notre propos : en la dénonçant, ou en la louant dans un éloge paradoxal, le poète dévoile de façon détournée le rôle majeur de la discorde dans son œuvre. Sa présence perturbatrice ouvre les textes vers le comique, mais aussi vers la vie.

#### **c) 4. « L'art d'exister »**

Nous empruntons le titre de cette sous-partie à Robert Escarpit qui, dans la conclusion de son ouvrage, définit l'humour en ces termes : un « art d'exister », qui permet de « briser le cercle mortel des automatismes<sup>190</sup> ». La démarche de l'humoriste consisterait ainsi à rompre une logique stéréotypée de la pensée, à provoquer un « choc » tel que le « choc bisociatif » d'Arthur Koestler : « Notre pensée banale est régie par des codes implicites et inconscients ; pour échapper à cette routine, il y a "l'acte bisociatif"<sup>191</sup> ». Si la routine et la banalité sont synonymes de mort, l'humour redonne vie à la pensée de l'homme en venant perturber son fonctionnement harmonieux et logique, en provoquant une collision entre deux éléments qui ne sont pas censés se rencontrer. Appliqué au corpus de John Donne, cette théorie implique que, grâce à l'humour, les textes se refusent à l'immobilisme, qu'ils sont au contraire « vivants ».

---

189 Ellrodt 210.

190 Escarpit 126-127.

191 Koestler 30-31.

Prenons comme exemple le Sonnet 19 dans son intégralité, dans lequel Donne chante son inconstance qui lui fait à la fois craindre Dieu et vivre selon son bon plaisir :

Oh, to vex me, contraries meet in one :  
Inconstancy unnaturally hath begot  
A constant habit ; that when I would not  
I change in vows, and in devotion.  
As humorous is my contrition  
As my profane love, and as soon forgot :  
As riddlingly distempered, cold and hot,  
As praying, as mute ; as infinite, as none.  
I durst not view heaven yesterday ; and today  
In prayers, and flattering speeches I court God :  
Tomorrow I quake with true fear of his rod.  
So my devout fits come and go away  
Like a fantastic ague : save that here  
Those are my best days, when I shake with fear.<sup>192</sup>

L'adjectif « humorous » employé ici dans le sens de « fantasque » pourrait qualifier l'esthétique du poème entier tant ce dernier est marqué par l'inconstance et le chaos apparent, et le choc des contraires. En effet, le poète instaure un rythme fait de contrastes, qui opère comme un mouvement de balancier entre deux tendances contraires : le froid et le chaud (« cold and hot »), le passé et le futur (« yesterday » et « tomorrow »), la parole et le silence (« as praying, as mute »), le plein et le vide (« as infinite, as none »). Comme indiqué dès le premier vers, les contraires se rejoignent, et ces collisions mises en place par Donne permettent de donner vie au sonnet, objet mouvant et changeant, qui échappe à une pensée statique et ordonnée. Le premier vers impose d'emblée au lecteur une scansion quelque peu chaotique, voire « secouée » avec la syllabe « Oh » nécessairement accentuée ; or, les termes « quake », « fits » ou « shake » confirment cette mise en mouvement permanente des vers au sein du poème, ce tremblement à la fois inquiétant et source de vie. Texte à énigmes – l'adverbe « riddlingly » rappelle le ludisme caractéristique du mouvement maniériste –, ce sonnet met au travail une esthétique de l'instabilité qui, si elle traduit un malaise et une douleur, garantit aussi la vie du poème. Ce paradoxe trouve son expression dans le très beau dernier vers : « Those are my best days, when I shake with fear », phrase qui semble

---

192 Donne, éd. A. J. Smith 316-317.

signaler un retour au calme et à la régularité puisqu'elle est divisée en deux parties parfaitement égales. Néanmoins, l'alliage des « jours meilleurs » et du « tremblement de peur » ne va absolument pas de soi : ici encore, Donne fait se rejoindre les contraires et applique le programme annoncé dès le premier vers. Par ailleurs, les indices temporels sont brouillés puisque le démonstratif « Those » entre en collision avec le « here » qui précède immédiatement le vers. En somme, ce Sonnet 19 nous semble illustrer cet « art d'exister » mis en avant par Robert Escarpit et brise en effet un automatisme : l'humour régit le texte et lui permet d'être vivant.

L'adjectif « fantastic » de l'avant-dernier vers constitue le point central du Paradoxe 3 « That Old Men are More Fantastique than Younge »<sup>193</sup>. Dans sa note explicative, Neil Rhodes indique que l'adjectif est ici synonyme de « fanciful », « capricious » ou « ridiculous »<sup>194</sup>. Dans cet éloge paradoxal, John Donne affirme que, contrairement à l'idée reçue selon laquelle les jeunes gens, dont il fait partie, sont fantasques, inconstants et menteurs, ce sont les anciens qui remplissent cette caractéristique. Eux qui sont responsables des lois, de la gouvernance du pays et de la religion s'avèrent des êtres bien peu fiables :

Yea, they are more idly busied in conceiting apparell than we, for when we are melancholy, weare black ; when lusty, greene ; when forsaken, tawny ; pleasing our owne inward affections, leaving them to others indifferent. But they prescribe Laws, and constraine the Noble, the Scholler, the Marchant, and all estates to certaine habits. The old men of our time have chang'd with patience their own bodies, much of their Lawes, much of their Language, yea their Religion, yet they accuse us.

Si les jeunes sont constants et logiques dans leur apparence vestimentaire, qui reflète exactement leur état d'esprit, les anciens quant à eux dissimulent leurs pensées ; ce sont eux qui dictent les lois de la société élisabéthaine, qui décident du comportement à adopter pour l'érudit ou le commerçant ; ce faisant, ils créent une société « secouée », bouleversée par les nombreux changements qu'ils ont imposés. A l'instar d'Érasme dans son *Éloge de la folie*, Donne dresse ici le tableau satirique d'un monde dont les lois et les

---

193 Donne, éd. N. Rhodes 39.

194 Rhodes 328.

certitudes ne sont que folie, un monde régi par la déraison et l'inconstance. Cependant, au-delà du propos évidemment satirique, l'éloge de cette inconstance et de cette fantaisie est pourtant perceptible en creux : « To be fantastique in young men is a conceitfull distemperature, and a witty madness : but in old men whose senses are withered, it becomes naturall, therefore more full and perfect. » Ce qui constituait un symptôme de folie devient, avec l'âge, un phénomène naturel et signe de quasi-sagesse. Les derniers mots du texte s'avèrent encore plus éclairants par leur fatalisme bienveillant : « So are these uncertain elders, which both call them fantastique which follow others inventions, and them allso which are led by their owne humors suggestion, more fantastique than either. » Les humeurs font encore une fois leur apparition ; aveuglés soit par elles, soit par une mode du moment, les hommes s'égarer, mais pas autant que les anciens, qui s'en défendent et constituent donc la cible de Donne le satiriste. Néanmoins, cette « fantaisie » est dénoncée à travers le prisme de l'éloge paradoxal ; on peut donc s'interroger une fois de plus sur le rôle esthétique joué par cette « fantaisie ». Si elle est reprochée aux décisionnaires contemporains de Donne, un soupçon d'envie n'est-il pas perceptible dans la voix du poète ? Est-elle toujours signe d'un chaos et d'une destruction imminents, ou ne constitue-t-elle pas aussi une source de vie créatrice ? L'impression de joyeux désordre laissée par ce texte nous amène à examiner plus précisément la théorie du rire chez Mikhaïl Bakhtine, théorie qui va nous être précieuse pour la suite de notre analyse.

Dans *L'Œuvre de François Rabelais et la Culture populaire au Moyen Âge*, Bakhtine développe une théorie du rire « carnavalesque » et « exaltant » : ce rire de fête est général et universel, il donne à voir un monde comique, « perçu et connu sous son aspect risible, dans sa joyeuse relativité <sup>195</sup> ». Ce rire s'avère en outre ambivalent car il est tout à la fois joyeux et sarcastique, il nie tout en affirmant, ensevelit tout en ressuscitant ; en effet, sa valeur positive et régénératrice cohabite avec sa capacité de destruction. Afin d'illustrer son propos, Bakhtine prend l'exemple du personnage de Sancho Pança, compère de Don Quichotte dans l'œuvre de Cervantès :

---

195 Bakhtine 20.



Son matérialisme, son nombril, ses appétits, ses abondants besoins naturels sont le bas absolu du réalisme grotesque, la joyeuse tombe corporelle (la panse, le ventre, la terre) creusée pour l'idéalisme de Don Quichotte [...] C'est le correctif populaire du rire à la gravité unilatérale de ces prétentions spirituelles (le bas absolu rit sans cesse, c'est la mort riieuse qui donne la vie).<sup>196</sup>

A l'instar du bouffon vis-à-vis du roi, ce rire enterre joyeusement le sérieux et l'autorité : il tue et donne vie à une autre vision du monde tout à la fois. Cette notion de « vivant » est capitale au sein de cette théorie : Bakhtine rappelle d'ailleurs la citation d'Aristote selon laquelle le rire différencie l'homme des autres êtres vivants<sup>197</sup>. Il permet à l'homme de vaincre la mort et la peur, non pas en les faisant disparaître, mais en leur donnant un caractère joyeux et relatif : « La victoire sur la mort n'est nullement son élimination abstraite, c'est à la fois son détronement, sa rénovation, sa transformation en joie. <sup>198</sup> » Ce rire constitue en fait une nouvelle conception du monde qui marque la transition entre le Moyen Âge et la Renaissance :

Dans la culture classique, le sérieux est officiel, autoritaire, il s'associe à la violence, aux interdits, aux restrictions. Il y a toujours dans ce sérieux un élément de peur et d'intimidation. Celui-ci dominait nettement au Moyen Âge. Au contraire, le rire suppose que la peur est surmontée, il s'agit d'une victoire sur la peur (que ce soit la mort, les commandements et interdits autoritaires, l'enfer ...). [...] Même si le rire ne dure que le temps de la fête, grâce aux lueurs que la conscience humaine entrevoyait ainsi, il pouvait se former une vérité différente, non officielle, sur le monde et l'homme qui préparait la nouvelle autoconscience de la Renaissance.<sup>199</sup>

Devenu tout aussi important, voire davantage, que le sérieux, le rire s'invite dans la grande littérature à la Renaissance : « C'est une des formes capitales par lesquelles s'exprime la vérité sur le monde dans son ensemble, sur l'histoire, sur l'homme.<sup>200</sup> » Le rire n'annule pas le sérieux, mais vient le commenter et le compléter, apporte sur lui un éclairage essentiel et nouveau :

---

196 Bakhtine 30.

197 Aristote, *De l'Âme*, livre 3, chapitre X : « Seul parmi les êtres vivants, l'homme sait rire. »

198 Bakhtine 99.

199 Bakhtine 98.

200 Bakhtine 75.

Le véritable rire, ambivalent et universel, ne récuse pas le sérieux, il le purifie et le complète. Il le purifie du dogmatisme, du caractère unilatéral, de la sclérose, du fanatisme et de l'esprit catégorique, des éléments de peur ou d'intimidation, du didactisme, de la naïveté et des illusions, d'une néfaste fixation sur un plan unique, de l'épuisement stupide.<sup>201</sup>

En somme, le rire rend la pensée vivante et, en tuant ses certitudes, la libère de l'immobilisme et la ressuscite. A plusieurs reprises, Bakhtine prend soin de distinguer ce rire exaltant et régénérant et le rire « réduit », à rapprocher de l'humour, de l'ironie ou du sarcasme. En effet, l'humour n'est pour lui qu'une réduction du rire positif de la Renaissance ; l'humour est « dénué de force régénératrice et renouvratrice positive, et partant, il est sombre et sans joie ». Il a un caractère mélancolique et « grâce à lui, le monde entier se transforme en quelque chose d'extérieur, de terrible et d'injustifié, le sol se dérobe sous nos pieds, nous avons le vertige, car nous ne voyons plus rien de stable autour de nous »<sup>202</sup> Cette analyse de l'humour rappelle étrangement le propos du *First Anniversary* de Donne, dans lequel le poète décrit le chaos infernal du monde qui l'entoure. Selon Bakhtine, le XVIII<sup>e</sup> siècle marque le point de rupture entre le rire régénérant de la Renaissance et le rire purement satirique et dénigrant de l'époque moderne : « Les théories et philosophies du rire postérieures [à la Renaissance] jusqu'à celle de Bergson incluse, mettent de préférence l'accent sur ses fonctions dénigrantes. »<sup>203</sup> Enfin, il réserve un traitement sévère à la satire, coupable d'après lui, d'exclure son auteur dans un geste méprisant : « L'auteur satirique ne connaît que le rire négatif et se place à l'extérieur de l'objet de sa raillerie, il s'oppose à celui-ci. Le rire populaire ambivalent, lui, exprime l'opinion du monde entier en pleine évolution dans lequel est compris le rieur. »<sup>204</sup> Même s'il convient de souligner l'absence des satiristes antiques dans l'analyse de Bakhtine (Horace et Juvénal s'inscriraient donc dans une dynamique de rire « moderne »?), une telle distinction entre rire réduit et dénigrant et rire positif et exaltant s'avère éclairante au moment de revenir au corpus de John Donne. Si les Satires dépeignent en effet un monde corrompu d'où Donne cherche à s'extraire, un monde mortifère où transparait sa mélancolie, d'autres textes mettent au travail ce

---

201 Bakhtine 127.

202 Bakhtine 51.

203 Bakhtine 80.

204 Bakhtine 20.

rire exaltant et positif, cette conception du monde qui permet une victoire sur la mort et une nouvelle naissance.

Rire ou ne pas rire ? Telle semble être la question dans l'ouverture des Satires 3 et 5 de Donne, puisque le poète y verbalise un interdit à l'aide d'auxiliaires modaux : « I must not laugh, nor weep sins » (vers 3, Satire 3), « Thou shalt not laugh in this leaf, Muse » (vers 1, Satire 5). Dans les deux cas, le rire est introduit en tant qu'élément à combattre, un instinct auquel le poète se doit de résister. Le rire s'apparente même, dans la Satire 5, à un interdit biblique, la formulation en « Shalt » rappelant inévitablement les Dix Commandements. Pourtant, la position de cet interdit dès l'entrée dans les textes pose problème dans la mesure où les deux satires se développent ensuite et mettent à nu les maux d'une société malade : l'incertitude religieuse et spirituelle dans la Satire 3, la corruption de la justice dans la Satire 5. Une telle déliquescence de l'Angleterre décrite ainsi par le satiriste Donne prêterait-elle donc à rire ? S'agit-il de prévenir le lecteur qu'il s'apprête à être tout à la fois horrifié et amusé, et qu'il doit donc combattre cette dernière impression ? Il est intéressant de souligner que le rire explicitement mentionné figure dans les deux *Satires* formelles les plus sombres et les plus obscures de Donne : la Satire 3 est dépourvue d'une cible clairement définie au sein de la société élisabéthaine tandis que la Satire 5 est sans aucun doute la moins séduisante et la plus difficile d'accès. En définitive, il s'agit des deux textes les moins prompts à provoquer le rire du lecteur, les moins enclins à présenter le monde sous un jour comique. Dans son article « Donne and the Satiric Spirit », Arnold Stein parle de « faux rire » (*false laughter*), un rire qui, d'après lui, constitue une échappatoire maladroite au malaise du poète :

There are many occasions [...] when the lover may find a little laughter welcome. The very exuberance of Donne's wit arouses our suspicion; there is something feverish in its brilliance, something that recalls the "false laughter" characteristic of the melancholic. And there can be little doubt that in the *Songs and Sonnets* the humor often expresses feelings not generally associated with merriment.<sup>205</sup>

C'est bien, en effet, un sentiment d'inquiétude sans joie qui semble gouverner les deux

---

205 Stein 273.

Satires de Donne, dans lesquelles le rire ne remplit qu'une fonction de purgation, de soulagement physique. C'est cette proximité entre le rire et la souffrance qu'explique Jonathan Pollock, dans son étude sur l'humour : « L'humour se réconcilie avec la douleur, il touche dans la douleur le secret de l'existence. [...] Il est la conscience de notre dissonance intime : ne pouvant plus concilier les termes contradictoires, elle joue avec eux, comme dans un accès de jovialité désespérée, pour supporter leur conflit.<sup>206</sup> » Si l'on reprend la théorie de Mikhaïl Bakhtine, il semble bien s'agir ici d'humour, du « rire réduit » sans joie et dépourvu de valeur positive et régénératrice mentionné plus haut. Dans le Paradoxe 7, « That a Wise Man is Knowne by Much Laughinge », Donne fait l'apologie des vertus du rire en soulignant combien il est l'apanage de l'homme sage et lucide. Mais une section du texte décrit également le rire comme la seule échappatoire possible dans un monde corrompu et chaotique, peuplé d'idiots, de pédants et d'irresponsables :

A foole if he come into a Princes Court, and see a gay man leaning at the wall, so glistering, and so painted in many colours that he is hardly discerned from one of the pictures in the Arras hangings, his body like an Ironboundchest, girt in, and thicke ribd with broad gold laces, may and commonly doth envy him. But alas! shall a wiseman, which may not only not envy, but not pity him, do nothing at this monster ? Yes, let him laugh. And if one of these hot cholericke firebrands, which nourish themselves by quarrelling, and kindling others, spit upon a foole one sparke of disgrace, he, like a thatchd house quickly burning, may be angry. But the wiseman, as cold as the Salamander, may not only not be angry with him, but not be sorry for him. Therefore let him laughe.<sup>207</sup>

D'une part, l'homme sage, qui est en réalité Donne lui-même, est confronté à un courtisan maquillé et vêtu de façon outrancière : son visage est tellement fardé qu'il est aisé de le confondre avec un des personnages ornant les tapisseries autour de lui et son habit est considérablement alourdi par une multitude de dentelles. Contrairement à l'idiote qui envie ce courtisan, l'homme sage ne ressent ni jalousie ni même pitié. D'autre part, face aux attaques virulentes de ce même courtisan, quand l'idiote s'enflamme et laisse la colère s'emparer de lui, aucune rage ni aucune compassion ne s'expriment chez

---

206 Pollock 74.

207 Donne, éd. N. Rhodes 44.

l'homme sage. Dans les deux situations, qui sont très similaires à celle de Donne dans la Satire 4 lorsqu'il est à la cour, seul le rire finit par surgir, telle une réaction physique, abrupte et involontaire, comme le signalent les deux formulations en « let » au sein de phrases très brèves, qui viennent conclure les deux segments : « Yes, let him laugh », « Therefore let him laughe ». Le poète est comme sonné par le monde qui l'entoure, plein de bruits, de fureurs, de conflits et d'absurdités ; cerné, le rire est ce qui lui permet de ne pas perdre pied, son seul moyen de survivre.

Néanmoins, qu'en est-il de l'aspect « régénérateur » du rire ? Ne constitue-t-il que la réaction désabusée et dénigrante du poète, acculé et pris de vertige par un monde qui l'opresse ? Le rire qui, selon Bakhtine, « ensevelit et ressuscite » à la fois, qui combine puissance de destruction et de renaissance est-il à l'œuvre chez John Donne ? En étudiant la notion d' « humour », Jonathan Pollock la définit ainsi : « L'élaboration comique d'une humeur (mélancolie, fureur, folie) qui, autrement, risquerait de tout détruire. [...] C'est la pulsion de mort qui alimente l'humour vrai.<sup>208</sup> » La cohabitation de la mort et de la naissance dans le rire, ce que Bakhtine appelle son « ambivalence régénératrice », est bel et bien présente chez Donne, mais pas dans les satires formelles : pour en trouver la trace, il nous faut nous pencher sur ses textes plus longs aux accents ménippéens, la *Métempsychose* et *Ignatius his Conclave*. La *Métempsychose* met en scène une série de morts systématiquement suivies d'une renaissance puisque l'âme, en quittant un corps dont la vie prend fin, trouve toujours un nouvel hôte au sein d'un autre organisme vivant. La plante, le moineau, le poisson, la souris, le loup et le singe meurent tous, et ces morts sont sans cesse suivies par l'apparition, à la strophe suivante, d'un nouvel être vivant, comme dans cet enchaînement entre les strophes 45 et 46 : « And, like a spy to both sides false, he perished. / It quickened next a toyful ape » (vers 450-451) ou le début de la strophe 41 : « Next, housed this soul a wolf's yet unborn whelp, Till the best midwife, Nature, gave it help, / To issue. It could kill, as soon as go » (vers 401-403). Par conséquent, le propos satirique du texte s'articule à l'aide de mises à mort répétées – conforme en cela à l'aspect « punitif » et dénigrant du genre – mais également en donnant à voir une renaissance permanente ; le poème s'attarde

---

208 Pollock 103.

d'ailleurs bien davantage sur les épisodes de fécondation ou de naissance que sur ceux de mort, comme en témoignent par exemple les strophes 19, qui décrit la naissance du moineau, sa chair encore nue et ses cris réclamant à manger, ou 23, strophe entièrement dédiée au processus de fécondation entre deux poissons. A l'image de tous ces êtres, il est permis de distinguer dans la forme même du poème une analogie avec un organisme sans cesse vivant et destiné à continuer à vivre : en effet, le poème est inachevé puisque la dernière strophe 52 vient conclure ce qui n'est censé être que le « Premier Chant » (*First Song*). De surcroît, le contenu de la strophe laisse perplexe quant au propos de la satire, voire à son utilité :

Who'er thou be'st that read'st this sullen writ,  
Which just so much courts thee, as thou dost it,  
Let me arrest thy thoughts, wonder with me,  
Why plowing, building, ruling and the rest,  
Or most of those arts, whence our lives are blessed,  
By cursed Cain's race invented be,  
And blessed Seth vexed us with astronomy.  
There's nothing simply good, nor ill alone,  
Of every quality comparison,  
The only measure is, and judge, opinion. (511-520)

Le long poème est d'abord réduit au statut d' « écrit maussade » (*sullen writ*) ; Donne invite ensuite le lecteur à s'interroger sur le bien-fondé des arts et, plus généralement, de toute entreprise humaine, les hommes eux-mêmes étant eux aussi « mis à mort » puisqu'ils sont qualifiés de « race maudite de Cain ». Le poème s'achève sur la mise en balance du bien et du mal : aucun n'en sort vainqueur, seule compte l'opinion. Cette seule strophe remet ainsi en perspective le poème entier, long projet satirique quelque peu vain car écrit par un homme, et au propos de toute façon subjectif et peu crédible car les notions de bien et de mal sont brouillées. En définitive, après avoir opéré une auto-destruction, le poème s'achève sur une note de joyeuse relativité, marqueur peut-être d'une renaissance au moins formelle, puisque le texte est inachevé. Le même phénomène est observable à la fin de la section III. Iii. 3 de *Biathanatos* :

To mee there appeares no safe interpretation but this, that there is no external act naturally evill ; and that circumstances condition them, and

give them their nature ; as scandal makes an indifferent thing hainous at that time, which, if some person go out of the roome, or winke, is not so.<sup>209</sup>

De la même façon, Donne instaure un équilibre entre le bien et le mal, concepts forgés par l'Homme et dont l'interprétation varie en fonction du contexte : ainsi, le suicide ne peut être considéré comme un péché intrinsèque, ce qui permet au poète de nourrir le propos de cet éloge paradoxal. *Ignatius his Conclave* s'achève, lui aussi, sur un passage quelque peu déroutant ; une « apologie » adressée aux jésuites au contenu évidemment ironique. Cette conclusion de trois pages vient donc clore le texte en annonçant une sorte de « contre-programme » ; il s'agit en surface de présenter des excuses aux jésuites, mais le texte effectue en réalité l'inverse : « Now it is time to come to the Apologie for Jesuits : that is, it is time to leave speaking of them, for he favours them most, which says least of them.<sup>210</sup> » En d'autres termes, Donne s'empresse de mettre fin à son texte afin de « favoriser » les jésuites : ne pas parler d'eux consiste à les complimenter, et c'est bien là le but apparent de cette « apologie ». *Ignatius* orchestre donc sa propre destruction (« It is time to leave speaking ») en une pirouette ironique finale : si le satiriste se tait et meurt, c'est pour rendre service à sa cible, qui aura été attaquée sans merci lors des cent pages précédentes. Le passage sur la supposée brièveté du texte s'inscrit dans le même mouvement : « But if any man think this Apologie too short, he may think the whole book an Apologie, by this rule of their own, That it is their greate argument of innocency to be accused by us.<sup>211</sup> » Si cette apologie est considérée comme trop courte, et donc ne rendant pas justice aux jésuites, le texte entier est lui aussi trop court : en effet, plus les attaques sont fournies, plus ces derniers se décrivent comme des victimes. Par conséquent, Donne prétend cette fois faire preuve paradoxalement de cruauté en retenant ses piques et en achevant son texte. En définitive, cette conclusion au propos complexe énonce différentes stratégies de la part de Donne vis-à-vis des jésuites, feintes ou réelles ; mais toutes se révèlent à double tranchant et finalement peu efficaces. Si le texte s'arrête et se tait, cela jouera en leur faveur ; si le propos du texte se prolonge et s'étend, ils l'utiliseront à des fins de victimisation. Rien ne fonctionne et les jésuites en sortent toujours vainqueurs, semble

---

209 Donne, *Biathanatos*, éd. N Rhodes 78.

210 Donne 217.

211 Donne 218.

nous dire cette conclusion. Par conséquent, Donne orchestre une « mise à mort » de cette œuvre, non pas une mort sinistre laissant le lecteur hébété, mais une mort joyeuse et bel et bien régénératrice, comme l'indiquent les derniers mots d'*Ignatius* : « And then their own weakness will be their Apologie, and they will grow harmless out of necessity, and that which Vegetius said of Chariots armed with sithes and hooks, will be applyed to the Jesuits, at first they were a terror, and after a scorn.<sup>212</sup> » L'emploi répété du modal « will » indique nettement l'espoir que les jésuites seront bientôt anéantis ; surtout, la toute dernière phrase « at first they were a terror, and after a scorn », qui par sa structure régulière et son rythme aurait sa place au sein d'une satire en vers, exprime le basculement entre la peur inspirée par les jésuites et le dédain. Il s'agit bien ici d'une victoire finale sur la peur, obtenue grâce au comique du texte, un comique exaltant qui met à mort tout et tout le monde, aussi bien les jésuites que le satiriste, et ressuscite finalement l'espoir.

Qu'en est-il de la victoire sur la mort également évoquée par Bakhtine dans son analyse ? Comme nous l'avons déjà dit, la mort et le corps à l'agonie ou en décomposition sont des motifs récurrents chez Donne, qu'il s'agisse de la dépouille du poète livrée à l'autopsie ou retrouvée dans un tombeau, ou de son corps malade allongé sur un lit de mort. Le prédicateur se livre par ailleurs à une description détaillée de cadavres rongés par les asticots, le satiriste fait mourir et renaître sans cesse des corps susceptibles d'accueillir une âme voyageuse tandis que le polémiste tente, par provocation et dérision, de nous convaincre des bienfaits et de la grandeur du suicide dans *Biathanatos*. C'est d'ailleurs ce texte précis qui provoque la réflexion suivante de la part de Margaret Llasera :

L'auteur de *Biathanatos*, le poète acharné à parler de l'amour en termes de mort voire de suicide est très attaché à la vie. Dramatiser la vie, la rendre continuellement présente, la rendre avant tout « vivante », est un moyen de s'assurer de la continuité de l'être. Le cadavre ne doit pas être inerte et John Donne ne doit pas se réduire à une chose inanimée incapable de maîtriser ni même d'observer son devenir.<sup>213</sup>

---

212 Donne 219.

213 Llasera 250-251.



La « maîtrise » est en effet l'impression dominante laissée par *Biathanatos* dans la mesure où le poète y fait l'éloge du suicide, c'est-à-dire la maîtrise de sa propre mort, la prise de contrôle de l'Homme sur son destin et le rejet de la passivité et du hasard qui, normalement, dictent la mort. La forme du texte, complexe et tortueuse, laisse transparaître la maîtrise totale du poète sur son déroulement et son refus du raisonnement linéaire. L'ordonnement de *Biathanatos* (« Preface », « Of the Law of Nature », « Of the Law of Reason », « Of the law of God », « Conclusion »), les numérotations hasardeuses incluses à l'intérieur de chaque section, les incursions du poète-énonciateur (« As farre as I allowed my discourse to progresse in this way<sup>214</sup> », « But I must have leave to depart<sup>215</sup> ») et les connecteurs censés éclairer la logique implacable du texte trahissent non seulement la crainte de la mort mais aussi, et en premier lieu, une volonté de vaincre cette crainte et d'organiser et contrôler la mort, de ne pas la laisser dominer le poète. Le célèbre Sonnet 10 « Death be Not Proud » illustre ce même élan chez John Donne :

Death, be not proud, though some have called thee  
Mighty and dreadful, for thou art not so;  
For those whom thou think'st thou dost overthrow  
Die not, poor Death, nor yet canst thou kill me.  
From rest and sleep, which but thy pictures be,  
Much pleasure; then from thee much more must flow,  
And soonest our best men with thee do go,  
Rest of their bones, and soul's delivery.  
Thou art slave to fate, chance, kings, and desperate men,  
And dost with poison, war, and sickness dwell,  
And poppy or charms can make us sleep as well  
And better than thy stroke; why swell'st thou then?  
One short sleep past, we wake eternally  
And death shall be no more; Death, thou shalt die.<sup>216</sup>

Il est important de ne pas occulter l'élan chrétien d'un tel propos. En effet, Donne souligne ici sa foi en la continuité d'une forme d'existence après la mort. De plus, ce passage de la première épître aux Corinthiens de la Bible constitue évidemment une

214 Donne, éd. N. Rhodes 83.

215 Donne, éd. N. Rhodes 75.

216 Donne, éd. A. J. Smith 313.

influence directe, dans la mesure où la mort se dresse comme un adversaire devant lequel on s'oppose : « La mort a été engloutie dans la victoire. Où est-elle, ô mort, ta victoire ? Où est-il, ô mort, ton aiguillon ? <sup>217</sup> » Tout entier consacré à défier la mort, ce sonnet permet à Donne de la faire descendre de son piédestal et de contester son pouvoir. Le poète s'adresse à elle comme s'il agressait verbalement et physiquement un adversaire se tenant en face de lui, adoptant ainsi une posture et un ton de défi et de dédain : il nie sa puissance (« some have called thee / Mighty and dreadul, thou art not so », « thou think'st thou dost overthrow », « nor yet canst thou kill me »), ridiculise sa position de supériorité (« thou art slave ») et la provoque comme l'on provoquerait un rival au cours d'un duel (« why swell'st thou, then ? »). La vigueur et le ton bravache employé ici atteignent leur paroxysme dans le dernier vers, mémorable, du sonnet : « Death thou shalt die », où l'allitération en -D souligne la violence de ce qui s'apparente à une menace. John Donne, par ces mots, s'accorde le pouvoir d'accomplir l'impossible, à savoir de tuer la mort. Nulle part dans le corpus cette victoire sur la mort ne trouve son illustration la plus frappante. Voici l'analyse que fait John Carey de cette attitude de Donne face à la mort :

Donne was never more paradoxical than in his preoccupation with death. On the one hand, he felt drawn to suicide, and this morbid inclination shows itself in a number of his poems. On the other hand, he was so repelled by death and its nothingness, that he persistently and ingeniously animates it in his art, and loves to talk in his sermons as if he will be one of the few mortals exempt from dying. These two tendencies might seem to be opposed, but they are not, because they both constitute ways of surmounting and defusing death. The suicide converts death into a part of active life. [...] The superiority to death mattered to Donne because death struck him, above all else, as a personal affront. [...] The question most of us want to ask about death – Is it going to hurt ? – never seems to have bothered him. It would have been beneath his dignity to worry about pain. Death was an insult to his ego. It threatened to turn him into an inanimate object. He refused to succumb to it passively, in art as in life.<sup>218</sup>

« Un objet inanimé » : voilà bien ce que les poèmes de John Donne ne sont jamais, ce que le poète cherche avant toute chose à éviter et combattre. Au lieu d'une soumission

---

217 Première épître aux Corinthiens, 15 : 54,55, *La Bible de Jérusalem* (Paris : Éditions du Cerf, 1998).

218 Carey 215-216.

passive, les textes de Donne semblent au contraire animés d'une vigueur singulière. Si l'on revient vers Robert Escarpit et sa conception de l'humour en tant qu'« art d'exister », l'on s'aperçoit que la suite de sa définition rejoint ce qui vient d'être dit sur la poésie de John Donne : « L'homme sans humour vit une vie larves, sûr d'un avenir sans durée [...] L'humour fait éclater le cocon vers la vie, le progrès, le risque d'exister.<sup>219</sup> » A l'instar d'Arthur Koestler et du choc bisociatif provoqué par le comique, Escarpit décrit ici le geste créatif du poète comme une « explosion », une secousse au sein de la torpeur ambiante qui réveille le lecteur et insuffle de la vie au texte. Le poème « Hymn to God the Father » vient conclure l'édition d'A.J. Smith, et sa très belle dernière strophe illustre ce paradoxal « éclatement vers la vie » du texte :

I have a sin of fear, that when I have spun  
 My last thread, I shall perish on the shore ;  
 But swear by thy self, that at my death thy son  
 Shall shine as he shines now, and heretofore ;  
 And, having done that, thou hast done,  
 I fear no more. (13-18)

Le poète exprime ici son angoisse à l'approche de la mort et sa crainte de l'anéantissement (« I have a sin of fear ») ; sa lueur d'espoir réside dans l'amour de Dieu, qu'il implore de le rassurer, tel un enfant apeuré (« But swear by thy self »). A l'avant-dernier vers, le calembour du participe passé « done » résonne à deux reprises, bien évidemment, avec le nom du poète. Immédiatement après avoir joué avec cette homophonie, le poème s'apaise et l'angoisse de Donne s'est comme envolée ; « I fear no more » est une phrase qui traduit parfaitement la « victoire sur la peur » permise par le comique selon Mikhaïl Bakhtine. En réalité, cette strophe fait coexister la mort imminente du poète avec une résurrection que permet l'humour développé par Donne. En effet, ce qui ne serait qu'un poème mortifère signalant l'anéantissement total et irrévocable du poète (« I shall perish on the shore ») se transforme subitement en un chant qui, grâce à ce calembour empreint de légèreté, voire de désinvolture, prend son envol et propulse le texte vers une nouvelle vie. A cet égard, sa position finale dans l'édition d'A.J. Smith n'est sans doute pas le fruit du hasard. Par ailleurs, ce poème précède

---

<sup>219</sup> Escarpit 127.

fut mis en musique et chanté, notamment dans la cathédrale St Paul de Londres : l'auditoire, en entendant ce chant qui enterre puis ressuscite John Donne, pourrait même apercevoir un léger sourire sur la statue du poète érigée dans cette même cathédrale, et qui entend ainsi son propre nom s'élever dans les airs et atteindre ainsi la vie éternelle ...



# Conclusion



Les cinq Satires de John Donne ont constitué le point de départ de cette étude : à partir de ces poèmes qui posent les bases de l'esprit satirique élisabéthain, tant dans leur propos que dans leur forme, nous avons tenté d'élargir l'étude à d'autres écrits satiriques, puis à d'autres éléments du corpus. Ces poèmes sont traditionnellement considérés comme périphériques au sein de l'œuvre de Donne, qui n'en a écrit que cinq contrairement à Joseph Hall ou John Marston. Nous avons choisi d'adopter la perspective inverse : partir de ces satires afin d'élargir notre étude et observer comment leur propos et leur esthétique se diffusent dans les autres poèmes et écrits en prose. Loin de se contenter d'imiter les incontournables modèles antiques, Donne est celui qui s'affranchit le plus nettement des règles du genre pour écrire une satire qui n'en est pas une, par exemple la Satire 3 et son lancinant questionnement. De même, il s'avère que les *Anniversaries* ne sont pas tant des élégies que des satires, car la mort d'Elizabeth Drury n'est que prétexte à un constat du monde désenchanté. La satire ne se cantonne pas au statut de genre statique et immuable, mais étend son influence au sein de poèmes ou écrits en prose qui *a priori* ne s'y prêtent guère, illustrant en cela la variété et l'hybridité du corpus de Donne. Cette hybridité et ce jeu avec les références textuelles, culturelles et formelles signalent une prise de distance, un positionnement que d'aucuns qualifieraient de « léger » ou de « non-sérieux » mais qui constitue la pierre angulaire de cette étude. Bien que la satire soit au départ un genre littéraire militant qui affirme et dénonce, le jeu domine et étend son influence dans le corpus. À travers les élans maniéristes de sa poésie, Donne instille le doute et interroge la fiabilité des certitudes normalement établies de son époque, mais aussi la stabilité du monde ; ce désordre, en apparence rejeté, est en réalité souhaité et entretenu par une poésie gouvernée par le doute. C'est bien ce doute à la fois inquiet et amusé, et la présence à la fois destructrice et créatrice de la mélancolie, qui insufflent cette énergie si particulière aux textes de John Donne et font basculer la satire dans l'humour. De façon discrète mais néanmoins diffuse, humour et comique transparaissent et confèrent ainsi à l'esprit satirique de Donne un rôle majeur : celui d'élever le « non-sérieux » au rang de principe fondateur de son œuvre.



Par conséquent, cette étude a mis à mal, espérons-le, l'image quelque peu austère des poèmes métaphysiques obscurs de John Donne, pour mieux dévoiler les percées opérées par le comique et l'humour dans cette œuvre diverse. Cette singularité et cette apparente désinvolture sont sans doute une des raisons pour lesquelles Donne, contrairement à ses confrères métaphysiques ou satiristes, reste dans les mémoires et l'inconscient collectif anglo-saxon. Ainsi, dans le film de Paul Weitz *About a Boy* (2002), le mode de vie solitaire et égoïste du personnage principal est indirectement illustré par un jeu télévisé qu'il regarde, dans lequel la question posée porte sur le nom du poète auteur de la citation « No man is an island ». Dans la série *Westworld* (2017)<sup>220</sup>, un androïde censé prononcer des paroles incohérentes s'avère en réalité porteur d'une vérité terrifiante sur le futur, et cite Shakespeare, Gertrude Stein et John Donne<sup>221</sup>. Le poète est « installé » parmi les plus grands auteurs de littérature, et sa voix demeure vivace après des siècles grâce notamment à cet humour qui parcourt son œuvre, à cette prise de distance et cette légèreté qui, paradoxalement, rendent son œuvre d'autant plus profonde et mémorable.

En 2016, un manuscrit de John Donne a été découvert dans l'abbaye de Westminster, et ce document apporte un éclairage supplémentaire sur l'angle d'étude que nous avons adopté. Le *Catalogus librorum satyricus*, ou *The Courtier's Library* en anglais, est un texte satirique rédigé en latin et publié en 1650 par l'entremise du fils de Donne<sup>222</sup>. Il s'agit d'une trouvaille majeure puisque ce manuscrit précède la publication de 1650 et vient s'ajouter au seul autre manuscrit connu, qui se trouve au Trinity College de Cambridge. Il a permis aux spécialistes d'évaluer sa date de composition et d'affiner leur étude de la circulation manuscrite de l'œuvre de Donne. Par ailleurs, l'article met l'accent sur le fait que ce texte a été totalement négligé par la critique : « Donne's satirical catalogue remains one of his most critically neglected works. »<sup>223</sup> *The*

220 Lisa Joy, Jonathan Nolan, *Westworld* (2017).

221 Donne est d'ailleurs un poète tellement institutionnalisé dans cet inconscient collectif que les auteurs de la série commettent une erreur, puisqu'ils attribuent la citation « meet my maker » à Donne, qui ne l'a jamais écrite.

222 Un long article est consacré à la découverte de ce manuscrit et à son étude, sur lequel nous nous appuyons grandement puisque nous n'avons pu avoir accès au texte lui-même: Daniel Starza Smith, Matthew Payne, Melanie Marshall, « Rediscovering John Donne's *Catalogus librorum satyricus* », *Review of English Studies* (2018).

223 Starza 1. De plus, les auteurs soulignent l'extrême difficulté à se procurer des éditions modernes du *Catalogus* (ils n'en ont trouvé que deux!), des éditions qui, lorsqu'elles existent, sont davantage des transcriptions que des éditions critiques satisfaisantes.

*Courtier's Library* consiste en une liste d'ouvrages fictifs destinée aux courtisans : grâce à cette liste, ces derniers pourront faire étalage de leur culture et briller à la cour en plaçant dans leur conversation tel ou tel titre de la liste. Parmi les entrées, on trouve la numéro 28, « The Lawyers' Onion, or the Art of Weeping during trials », qui explique sans doute comment faire semblant de pleurer ; l'entrée 8, qui illustre comment le texte peut être tourné et retourné indéfiniment afin de faire se confondre les nombres 66 et 99 ; l'entrée 21, qui mentionne du papier toilette usagé faisant office de support pour y écrire. En somme, le propos satirique global s'attaque aux vices et au pédantisme de la cour, en n'épargnant pas les théories et autorités protestantes. Voici l'analyse qu'en font Daniel Starza Smith et Matthew Payne :

The little-read *Catalogus* is revealed to be a far more radical piece of political and religious commentary than has been previously acknowledged. [...] As a carefully crafted piece of literary writing, Donne's *Catalogus* combines the sharp satirical edge of his verse Satyres with the powerfully compressed rhetoric of his epigrams. A unique formal experiment in the Donne canon, the highly suggestive medium of a library catalogue enables him to pull the full weight of his prodigious reading down on to the pettiness, hypocrisy, and intellectual and ethical failures that he saw in the worst excesses of humanism, the law, and contemporary religious debate. [...] Its satirical tone and attacks on contemporaries could have seriously imperilled his hopes of future rehabilitation and the financial stability of his growing family. More importantly, its extreme scepticism about matters of religion, particularly Protestant thinkers and institutions, would have placed Donne—then at his lowest social ebb—under deep suspicion by church and state authorities.<sup>224</sup>

En somme, le contenu du *Catalogus* reflète à bien des égards celui des Satires puisque le poète y attaque les pires travers de ses contemporains, mais sous une forme unique : ce n'est pas une satire formelle ni une série d'épigrammes. Le *Catalogus* est à la fois un condensé des lectures du poète, et cette brièveté le rapproche en cela des épigrammes, et met au travail une esthétique de la digression et du remplissage. Il s'agit ni plus ni moins d'une liste, dont le contenu est par définition creux puisqu'il s'agit de titres imaginaires ; en cela, Donne respecte les codes de la satire ménippée, qui recherche la vérité à travers l'établissement de catalogues apparemment vains. De plus, violent et polémique par ses

---

224 Starza, Smith 2-3.

attaques, le *Catalogus* s'avère embarrassant s'il tombe entre les mains des mauvais lecteurs. A l'instar de *Biathanatos*, il illustre en quelque sorte la partie cachée et souterraine du corpus de John Donne, celle qu'il cherche à dissimuler et que son fils exhumera après sa mort. En effet, Donne mentionne ce *Catalogus* dans une lettre en latin de 1605 adressée à un ami, dans laquelle il suggère de détruire ces fragments gênants. Comme pour mieux mettre en lumière cet aspect « souterrain » de son œuvre, la découverte de ce manuscrit est une nouvelle preuve de la vigueur et du succès – à l'époque – des écrits satiriques de Donne ; le *Catalogus* illustre à son tour le rôle de l'humour, ce courant souvent passé inaperçu qui traverse l'œuvre du poète et lui confère de façon presque clandestine son caractère unique.

Il serait intéressant d'explorer cette tendance chez Donne dans une partie du corpus que nous avons très peu étudiée, c'est-à-dire les textes censés être « sérieux », au propos théologique précis et aux intentions normalement claires, à savoir le pamphlet *Pseudo-Martyr* et les sermons. Dans un cas comme dans l'autre, les objectifs du poète paraissent dépourvus d'ambiguïté : convaincre les catholiques d'abjurer leur foi et de prêter le serment d'allégeance au roi d'une part, inspirer et guider ses ouailles vers le salut d'autre part. Or, il serait surprenant que l'humour, le doute et la *self-consciousness* qui envahissent le reste du corpus de façon insidieuse soient totalement absents de ces textes-ci. Parvenir à déceler leur présence peut s'avérer éclairant, tout en gardant en tête la spécificité de ces écrits et leur rôle pragmatique au sein du corpus et dans la carrière de Donne, qui a écrit ces textes afin de promouvoir sa propre image (avec *Pseudo-Martyr*) et dans le cadre de ses fonctions de prédicateur (avec les sermons). Par conséquent, l'esthétique que nous avons mise au jour dans cette étude, si elle est présente dans ces textes précis, s'y exprime sans doute de façon différée ou atténuée.

Une autre piste d'étude réside dans une comparaison des écrits de Donne avec d'autres écrits satiriques de la période, en particulier ceux qui furent publiés et donc visés par le *Bishop's Ban* de 1599. Les voix de John Marston, Joseph Hall et Thomas Nashe sont-elles tout autant emplies de doute et teintées d'humour que celle de Donne ? Si l'œuvre protéiforme de ce dernier éclipse ses compères de premier abord, est-il envisageable de trouver là aussi une cohérence dans l'élan satirique de ces poètes ? Une

étude comparative amènerait à mettre en lumière similitudes et différences au sein même du genre satirique, et peut-être à envisager la satire élisabéthaine et jacobéenne dans sa globalité sous un jour nouveau.



# **Bibliographie**



## Sources primaires

### ➤ **textes de John Donne :**

- *An anatomie of the world Wherein, by occasion of the vntimely death of Mistris Elizabeth Drury, the frailtie and the decay of this whole world is represented. The first anniuersarie.* Londres, 1625.
- *Biathanatos. a declaration of that paradoxe or thesis, that self-homicide is no so naturally sin, that it may never be otherwise. Wherein the nature, and the extent of all those lawes, which seeme to be violated by this act, are diligently surveyed. / Written by John Donne, who afterwards received orders from the Church of England and dyed Dean of St Pauls London. Published by authority.* Londres, 1648.
- *Deaths duell, or, A consolation to the soule, against the dying life, and liuing death of the body Deliuered in a sermon at White Hall, before the Kings Maiesty, in the beginning of Lent, 1630. By that late learned and reuerend diuine, Iohn Donne, Dr. in Diuinity, & Deane of S. Pauls, London. Being his last sermon, and called by his Maiesties houshold the doctors owne funerall sermon.* Londres, 1632.
- *Deuotions vpon emergent occasions, and seuerall steps in my sicknes Digested into 1. Meditations vpon our humane condition. 2. Expostulations, and debatements with God. 3. Prayers, vpon the seuerall occasions, to him. By Iohn Donne, Deane of S. Pauls, London.* Londres, 1627.
- *Fiue sermons vpon speciall occasions (Viz.) 1. A sermon preached at Pauls Crosse. 2. To the Honorable the Virginia Company 3. At the consecration of Lincolnes Inne Chappell. 4. The first sermon preached to K. Charles at St. Iames, 1625. 5. A sermon preached to his Maiestie at White-hall, 24. Febr.*



1625. *By John Donne Deane of Saint Pauls, London.* Londres, 1626.
- *Ignatius, his Conclave, or, His inthronisation in a late election in hell wherein many things are mingled by way of satyr concerning the disposition of Jesuites, the creation of a new hell, the establishing of a church in the moon (1611), Paradoxes,* Londres, 1653.
  - *John Donne : Poems 1633.* Londres, Scolar Press, 1969.
  - *Letters to severall persons of honour: written by John Donne sometime Deane of St Pauls London. Published by John Donne Dr. of the Civill Law.* Londres, 1651.
  - *Paradoxes, problemes, essayes, characters, written by Dr Donne Dean of Pauls: to which is added a book of epigrams: written in Latin by the same author; translated into English by J: Maine, D.D. As also Ignatius his Conclave, a satyr, translated out of the originall copy written in Latin by the same author; found lately amongst his own papers,* Londres, 1652.
  - *Pseudo-martyr Wherein out of certaine propositions and gradations, this conclusion is euicted. That those which are of the Romane religion in this kingdome, may and ought to take the Oath of allegiance.* Londres, 1610.

**→ éditions de référence :**

- Rhodes, Neil, (éd.). *John Donne : Selected Prose.* Londres : Penguin Classics, 1987.
- Smith, A.J., (éd.). *John Donne : the Complete English Poems.* Londres : Penguin Classics, 1971.

➔ **autres éditions :**

- Carey, John (éd.). *John Donne : A Critical Edition of the Major Works*. Oxford-New York : Oxford University Press, 1992
- Ellrodt, Robert (éd.). *John Donne : Poésie*. Paris : Imprimerie Nationale, 1993.
- Gardner, Helen (éd.), *John Donne : The Divine Poems*, Oxford : Clarendon Press, 1978.
- Gardner, Helen (éd.). *John Donne : The Elegies and The Songs and Sonnets*. Oxford : Clarendon Press, 1965.
- Grierson, Herbert, J. C. (éd.). *The Poems of John Donne*. Oxford, 1912.
- Manley, Frank (éd.). *John Donne : the Anniversaries*. Baltimore : John Hopkins Press, 1963.
- Milgate, W. (éd.). *John Donne : The Satires, Epigrams and Verse Letters*. Oxford : Clarendon Press, 1967.
- Milgate, W. (éd.). *John Donne : The Epithalamions, Anniversaries and Epicedes*. Oxford : Clarendon Press, 1978.
- Raspa, Anthony (éd.). *John Donne : Pseudo-martyr*. Montreal-Londres : McGill-Queen's University Press, 1993.

➤ **biographies de John Donne :**

- Bald, R.C.. *John Donne : A Life*. New York : Oxford University Press, 1970.
- Bald, R.C.. *Donne and the Drurys*. Cambridge : University Press, 1959.
- Carey, John. *John Donne : Life, Mind and Art*. Londres : Faber and Faber, 1981.
- Colclough, David, « Donne, John (1572–1631) ». *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford University Press, 2004.

- Gosse, Edmund, (éd.). *The Life and Letters of John Donne*. Gloucester : Peter Smith, 1959.
- Stubbs, John. *Donne : the Reformed Soul*. Londres : Penguin Books, 2007.
- Walton Izaak. *The life of John Donne, Dr. in divinity, and late dean of Saint Pauls Church London*. Londres, 1658.

➤ **autres sources textuelles :**

- Anonyme. *Satyre Ménippée de la Vertu du Catholicon d'Espagne et de la Tenue des Estats de Paris*. (1594) Paris : H. Champion, 2007.
- Anonyme : *La Bible de Jérusalem*. Paris : Éditions du Cerf, 1998.
- Apulée. *L'Âne d'or*. Paris : Gallimard, 1975.
- L'Arioste. *Roland Furieux*. Paris : Gallimard, 2003.
- Aristote. *Éthique à Nicomaque*. Paris : Vrin, 1994.
- Aristote. *La Physique*. Paris : Vrin, 2012.
- Aristote. « L'Homme de Génie et la Mélancolie ». *Problème XXX*. Paris : Rivages. 1991.
- Baxter, Richard. *A Christian directory, or, A summ of practical theologie, and cases of conscience directing Christians, how to use their knowledge and faith, how to improve all helps and means, and to perform all duties, how to overcome temptations, and to escape or mortifie every sin : in four parts*. Londres, 1678.
- Bergerac, Cyrano (de). *L'autre Monde ou les états et empires de la lune*. (1657) Paris : Garnier-Flammarion, 1970.
- Boileau, Nicolas. *Satires*. (1666) Paris : Les Belles Lettres, 1966.
- Bright, Timothy. *A Treatise of Melancholy. Contayning the causes thereof, and reasons of the straunge effetcs it worketh in our minds and bodies : with the phisick cure, and the spirituall consolation for such as have thereto adjoynd*

- afflicted conscience. The difference betwixt it, and melancholy, with diverse philosophical discourses touching actions, and affections of soule, spirit and body. By T Bright, Doctor of Phisicke. Londres, 1586.*
- Browne, Thomas. *De Religio Medici*. Londres, 1643.
  - Burton, Robert. *The anatomy of melancholy vvhat it is. VVith all the kindes, causes, symptomes, prognostickes, and seuerall cures of it. In three maine partitions with their seuerall sections, members, and subsections. Philosophically, medicinally, historically, opened and cut vp. By Democritus Iunior. With a satyricall preface, conducing to the following discourse. Oxford, 1621.*
  - Burton, Robert. *Anatomie de la mélancolie*. Paris : Gallimard, 2005.
  - Carroll, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass*. (1865, 1871) Londres : Penguin Classics, 2003.
  - Céline, Louis-Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit*. (1932) Paris : Gallimard, 1952.
  - Cervantes Miguel. *Don Quichotte*. (1605, 1615) Paris : Le Livre de Poche, 2010.
  - Congreve, William. « Concerning Humour in Comedy ». *Familiar and courtly letters, written by Monsieur Voiture to persons of the greatest honour, wit, and quality of both sexes in the court of France. Made English by Mr. Dryden, Tho. Cheek, Esq; Mr. Dennis, Henry Cromwel, Esq; Jos. Raphson, Esq; Dr. -, &c. With twelve select epistles out of Aristanetus: translated from the Greek. Some select letters of Pliny, Jun. and Monsieur Fontanelle. Translated by Mr. Tho. Brown. And a collection of original letters lately written on several subjects. By Mr. T. Brown, Never before publish'd. To which is added, a collection of letters of friendship, and other occasional letters, written by Mr. Dryden, Mr. Wycherly, Mr. - Mr. Congreve, Mr. Dennis, and other hands. Londres, 1700.*
  - Coryat, Thomas. *Coryat's Crudities hastily gobbled up in five months' travels*. Londres, 1611.
  - De Quincey, Thomas. « On Suicide ». *Essays in Philosophy*. Boston et New

- York : Houghton, Mifflin and Co, 1856.
- Defoe, Daniel. *A Hymn to the Pillory*. (1703) Farmington Hills : Cengage Gale, 2009.
  - Dryden, John. « A Discourse Concerning the Original and Progress of Satire ». *The Satires of Decimus Junius Juvenalis: Translated into English Verse by Mr. Dryden and Several Other Eminent Hands*. Londres, 1693.
  - Du Bartas, Guillaume. *La Sepmaine ou création du monde*. Paris : Michel Gadouilleau et Jean Febvrier, 1578.
  - Du Laurens, André. *Discours des maladies mélancoliques*. (1594) Paris : Klincksieck, 2012.
  - Dunton, John. *Athenian Sport : or two thousand Paradoxes merrily argued to amuse and divert the age*. (1707) Farmington Hills : Cengage Gale, 2009.
  - Eliot, Thomas Stearns. « The Metaphysical Poets » (1921). *Selected Essays*. Londres : Faber and Faber, 1932.
  - Érasme. *Éloge de la folie*. (1511) Bruxelles : Ultraletters, 2013.
  - Fage, John. *Speculum aegrotorum. The sicke-mens glasse or, A plaine introduction wherby one may giue a true, and infallible iudgement, of the life or death of a sicke bodie, the originall cause of the griefe, how he is tormented and afflicted, what thinges are medicinable to the diseased person: and the day and houre in which he shall recouer, or surrender his vitall breath. Whereunto is annexed a treatise of the foure humors, and how they are ingendered and distributed in our humane bodies: with certaine and manifest signes to discerne of what complexion any man is: and the operation that eating, drinking rest and exercise, worketh in euery person: with certaine speciall preseruatiues for the eye-sight. Composed by Iohn Fage, student in phisicke, and practitioner in astrologie*. Londres, 1606.
  - Flaubert, Gustave. *Bouvard et Pécuchet*. (1881) Paris : Le Livre de Poche, 1999.
  - Galien. *L'Âme et ses passions ; les passions et les erreurs de l'âme ; les facultés de l'âme suivent les tempéraments du corps*. Paris : Les Belles Lettres, 1995.

- Gorgias. *Éloge d'Hélène*. Paris : Les Belles Lettres, 2016.
- Johnson, Samuel. *Lives of the English Poets (1779-1981)*. Oxford World's Classics, 2009.
- Hall, Joseph. *Virgidemiarum sixe bookes. First three bookes. Of tooth-lesse satyrs. 1. Poeticall. 2. Academicall. 3. Morall*. Londres, 1598.
- Hobbes, Thomas. *Leviathan* (1651). Paris : Vrin, 2004.
- Homère. *L'Iliade*. Paris : Flammarion, 2013.
- Horace, Satire I, 9, « Le Fâcheux », <http://remacle.org/bloodwolf/cours/horace/facheux.htm>, consulté le 9 août 2016.
- Johnstone, Charles. *Chrysal, or the Adventures of a Guinea*. Londres, 1760.
- Jonson, Ben. *Every Man Out of his Humour*. Londres, 1600.
- Juvénal, Satire 1, <http://remacle.org/bloodwolf/satire/juvenal/satire1a.htm>, consulté le 5 août 2016.
- Lily, John. *Euphues. The anatomy of vvit*. Londres, 1597.
- Lindley, David (éd.). *Court Masques : Jacobean and Caroline Entertainments : 1605-1640*. Oxford University Press, 1995.
- Lodge, Thomas. *A Fig for Momus*. Londres, 1595.
- Marston, John. *The Malcontent*. Londres, 1604.
- Marston, John. *The Scourge of Villanie, Three Books of Satyres*. Londres, 1599.
- Marston, John. *The Metamorphosis of Pigmalion's Image and Certain Satyres*. Londres, 1598.
- Marlowe, Christopher. *The Tragical History of Dr Faustus*. Londres : 1604.
- Martial. *Épigrammes*. Paris : Gallimard, 1992.
- Melville, Herman. *Moby Dick*. (1851) Londres : Collins Classics, 2013.
- Milton, John. *Paradise Lost : a Poem in Twelve Books*. Londres, 1675.
- Montaigne, Michel (de). *Essais*. (1580-1588) Paris : Pocket, 1998.
- More, Thomas. *The common-vvealth of Vtopia containing a learned and*

*pleasant discourse of the best state of a publike weale, as it is found in the government of the new ile called Vtopia.* Londres, 1639.

- Morris, Corbyn. *An Essay towards Fixing the True Standards of Wit, Humour, Raillery, Satire, and Ridicule.* Londres, 1744.
- Nashe, Thomas. *Nashes Lenten stufte containing, the description and first procreation and increase of the towne of Great Yarmouth in Norffolke: with a new play neuer played before, of the praise of the red herring. Fitte of all clearkes of noblemens kitchins to be read: and not vnecessary by all seruing men that haue short boord-wages, to be remembered.* Londres, 1599.
- Nashe, Thomas. *The anatomie of absurditie contayning a breefe confutation of the slender imputed prayses to feminine perfection, with a short description of the seuerall practises of youth, and sundry follies of our licentious times. No lesse pleasant to be read, then profitable to be remembred, especially of those, who liue more licentiously, or addicted to a more nyce stoycall austeritie.* Londres, 1589.
- Nashe, Thomas. *The Unfortunate Traveller, or the Life of Jack Wilton newly corrected and augmented.* Londres, 1594.
- Ovide. *Les Métamorphoses.* Paris : Gallimard, 1992.
- Perse, Satire 1, « Contre les mauvais écrivains », <http://remacle.org/bloodwolf/satire/perse/satire1.htm>, consulté le 5 août 2016.
- Pétrarque, *Canzoniere*, Paris, Gallimard, 1983.
- Pétrone. *Le Satyricon.* Paris : Gallimard, 1959.
- Plutarque, « Consolation à Appolonius sur la Mort de son Fils », <http://remacle.org/bloodwolf/historiens/Plutarque/consolationaappolonius.htm>, consulté le 3 juillet 2017.
- Pope, Alexander. *Selected Poetry.* Oxford University Press, 1994.
- Puttenham, George. *The Arte of English Poesie.* Londres, 1589.
- Rabelais, François. *Œuvres Complètes.* Paris : Seuil, 1993.

- Sénèque, « Consolation à Marcia », <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/seneque/marcia.htm>, consulté le 3 juillet 2017.
- Sénèque. *L'Apocoloquintose du Divin Claude*. Paris : Les Belles Lettres, 1966.
- Shakespeare, William. *King Henry VI, Part III*. (1595) Oxford : Clarendon Press, 2001.
- Shakespeare, William. *His true chronicle history of the life and death of King Lear, and his three daughters With the vnfortunate life of Edgar, sonne and heire to the Earle of Glocester, and his sullen and assumed humour of Tom of Bedlam*. (1608) Londres, 1619.
- Shakespeare, William. *The Tragedy of Coriolanus*. (1623) Oxford : Clarendon Press, 1994.
- Shakespeare, William. *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*. (1603) Londres : Penguin Popular Classics, 1994.
- Shakespeare, William. *Troilus and Cressida*. (1609) Londres : Methuen and Co Ltd, 1982.
- Shakespeare, William. *Sonnets*. (1609) Londres : Penguin, 2015.
- Spenser, Edmund. *The Faerie Queen*. Londres, 1611.
- Swift, Jonathan. *Gulliver's Travels and 'A Modest Proposal'*. (1726, 1729) New York : Simon and Schuster, 2010.
- Swift, Jonathan. *A Tale of a Tub. Written for the universal improvement of mankind. To which are added, An account of a battle between the ancient and the modern books in St James's library ; and a discourse concerning the mechanical operation of the spirit*. (1704) Édimbourg, 1750.
- Sterne, Laurence. *Life and Opinions of Tristram Shandy*. (1760-1770) New York : W. W. Norton, 1980.
- Stubbes, Phillip, *The anatomie of abuses Containing a description of such*



*notable vices and enormities, as raigne in many countries of the world, but especially in this realme of England: together with most fearefull examples of Gods heauie iudgements inflicted vpon the wicked for the same as well in England of late, as in other places else where. Verie godly to be read of all true Christians euery where, but most chiefly, to bee regarded in England.* Londres, 1595.

- Tourneur, Cyril. *The Revenger's Tragedy*. Londres, 1607.
- Vésale, André. *De humani corporis fabrica libri septem*. Bâle, 1543.

➤ **sources cinématographiques :**

- Ferreri, Marco, *La grande Bouffe*, 1973.
- Pasolini, Pier Paolo, *Salo ou les 120 journées de Sodome*, 1976.
- Scola, Ettore, *Affreux, sales et méchants*, 1976.
- Von Trier, Lars, *Melancholia*, 2011.

## Sources secondaires

### ➤ ouvrages :

#### ➔ sur John Donne :

- Benoist, Jean-Marie (éd.). *John Donne*. Paris : L'Âge d'Homme, 1983.
- Coffin, Charles Monroe. *John Donne and the New Philosophy*. New York : The Humanities Press, 1958.
- Hurley, Ann. *John Donne's Poetry and Early Modern Visual Culture*. Selinsgrove : Susquehanna University Press, 2005.
- Roston, Murray. *The Soul of Wit : a Study of John Donne*. Oxford University Press, 1974.
- Suhamy Henri. *La Poésie de John Donne*. Paris : Armand Colin, 2001.
- Summers, Claude J. et Peabworth, Ted-Larry (éd.). *The Eagle and the Dove : Reassessing John Donne*. Columbia : University of Missouri Press, 1986.

#### ➔ ouvrages généraux :

- Arasse, Daniel. *La Renaissance maniériste*. Paris : Gallimard, 1997.
- Babb, Lawrence. *The Elizabethan Malady : a Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642*. East Lansing : Michigan State College Press, 1951.
- Bakhtine, Mikhaël. *L'Œuvre de François Rabelais et la Culture populaire au Moyen Âge*. (1965) Paris : Gallimard, 1970.
- Bergson, Henri. *Le Rire : Essai sur la signification du comique*. (1900) P.U.F. 1997.

- Blackwell, Mark (éd.). *The Secret Life of Things : Animals, Objects and It-Narratives in Eighteenth Century England*. Lewsiburg : Bucknell University Press, 2007.
- Brooks, Cleanth. *The Well Wrought Urn*. (1947) Londres : Methuen and Co Ltd, 1968.
- Cazamian, Louis. *L'Humour anglais*. Paris : Didier, sans date.
- Clair, Jean (éd.). *Mélancolie : génie et folie en Occident*. Paris : Gallimard, 2005.
- Collinson, Patrick. *The Elizabethan Puritan Movement*. Londres : Jonathan Cape, 1971.
- Coussement-Boillot Laetitia. *Copia et Cornucopia : la poétique shakespearienne de l'abondance*. Peter Lang éd., 2008.
- Dandrey, Patrick. *L'Éloge paradoxal*. Paris : Presses universitaires de France, 1997.
- Defays, Jean-Marc. *Le Comique*. Paris : Seuil, 1996.
- Dillon, Ann. *The Construction of Martyrdom in the English Catholic Community 1535-1603*. Aldershot, Burlington : Ashgate, 2002.
- Duval, Sophie et Martinez, Marc. *La Satire*. Paris : Armand Colin, 2000.
- Elliott, Robert C. *The Power of Satire*. Princeton University Press, 1960.
- Ellrodt, Robert. *L'Inspiration personnelle et l'esprit du temps chez les poètes métaphysiques anglais*. Paris : José Corti, 1960.
- Ellrodt, Robert. *Montaigne et Shakespeare, L'émergence de la conscience moderne*. Paris : José Corti, 2011.
- Escarpit, Robert. *L'humour*. P.U.F. 1960.
- Evrard, Franck. *L'humour*. Paris : Hachette, 1996.
- Falguières, Patricia. *Le Maniérisme : une avant-garde au XVI<sup>e</sup> siècle*. Paris : Gallimard, 2004.

- Freud, Sigmund. *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*. (1905) Paris : Gallimard, 1992.
- Frye, Northrop. *Anatomie de la critique*. (1957) Paris : Gallimard, 1969.
- Gardner, Helen. *The Metaphysical Poets*. Oxford University Press, 1961.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil, 1982.
- Gheeraert, Tony, « Miroitements de l'infini : baroque et maniérisme, des beaux-arts à la littérature », <http://manierisme.univ-rouen.fr/spip/>, consulté le 26 mai 2017.
- Griffin, Dustin. *Satire : A Critical Reintroduction*. Lexington : University Press of Kentucky, 1993.
- Hamon, Philippe. *Du Descriptif*. Paris : Hachette Livre, 1993.
- Hardison, O. B. *The Enduring Monument : a Study of the Idea of Praise in Renaissance Literary Theory and Practice*. Chapel Hill : The University of North Carolina Press, 1962.
- Harris, Victor. *All Coherence Gone*. University of Chicago Press, 1949.
- Hauser, Arnold. *Der Manierismus : die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*. Munich : Beck, 1964.
- Holden, William P. *Anti-Puritan Satire*. New Haven : Yale University Press, 1954.
- Jones-Davies, M. T. *La Satire au temps de la Renaissance*. Paris : Jean Touzot, 1986.
- Kayser, Wolfgang. *The Grottesque in Art and Literature*. (1957) New York : Columbia University Press, 1966.
- Kernan, Alvin. *The Cankered Muse*. New Haven : Yale University Press, 1959.
- Klibansky, Raymond, Panofsky, Erwin, Saxl, Fritz. *Saturne et la mélancolie*. Paris : Gallimard, 1989.

- Koestler, Arthur. *Le Cri d'Archimède*. (1964) Paris : Les Belles-Lettres, 2011.
- Koyré, Alexandre. *Du Monde clos à l'univers infini*. Paris : Presses Universitaires de France, 1962.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Éditions du Seuil, 1980.
- Lecoq, Louis. *La Satire en Angleterre de 1588 à 1603*. Paris : Didier, 1969.
- Lever, Maurice. *Le Sceptre et la marotte, histoire des fous de cour*. Paris : Fayard, 1983.
- Lewis C. S. *English Literature in the Sixteenth Century excluding Drama*. Oxford : Clarendon Press, 1954.
- Llasera, Margaret. *Représentations scientifiques et images poétiques en Angleterre au XVII<sup>e</sup> siècle : à la recherche de l'invisible*. Paris : CNRS éditions, 1999.
- Maquerlot, Jean-Pierre. *Shakespeare and the Mannerist Tradition : a Reading of Five Problem Plays*. Cambridge University Press, 1995.
- Marotti, Arthur (éd.). *Catholicism and Anti-Catholicism in Early Modern English Texts*. Basingstoke : Macmillan, 1999.
- Marotti, Arthur. *Manuscript, Print and the English Renaissance Lyric*. Ithaca, Londres : Cornell University Press, 1995.
- Nardo, Anna K. *The Ludic Self in Seventeenth Century English Literature*. Albany : State University of New York Press, 1991.
- Pirandello, Luigi. *L'Humour* (1908). Paris : M. de Maule, 1988.
- Pollock, Jonathan. *Qu'est-ce que l'Humour ?* Paris : Klincksieck, 2001.
- Rawson, Claude. *English Satire and the Satiric Tradition*. Oxford, New York : Basil Blackwell, 1984.
- Renner, Bernd (éd.). *La Satire dans tous ses états*. Cahiers d'Humanisme et Renaissance, vol. 92, Genève : Droz, 2009.
- Seidel, Michael. *Satiric Inheritance*. Princeton University Press, 1979.
- Selden, Raman. *English Verse Satire 1590-1765*. Londres : Allen and Unwin,

1978.

- Semler, L. E. *The English Mannerist Poets and the Visual Arts*. Farleigh Dickinson University Press, 1998.
- Souiller, Didier (éd.). *Maniérisme et littérature*. Paris : Éditions L'Harmattan, 2013.
- Stone, Lawrence. *The Crisis of the Aristocracy : 1558-1641*. Oxford : Clarendon Press, 1965.
- Walsham, Alexandra. *Church Papists : Catholicism, Conformity and Confessional Polemic in Early Modern England*. Woodbridge : Boydell Press, 1993.
- Zamperini, Alessandra. *Les Grottesques*. Paris : Citadelles et Mazenod, 2013.
- Zwicker Stephen N. *The Cambridge Companion to English Literature : 1650-1740*. Cambridge University Press, 1998.

➤ **articles :**

➔ **sur John Donne :**

- Allen, D. C. « The Double Journey of John Donne ». A. Williams (éd.) *A Tribute to George Coffin Taylor*. University of North Carolina Press, (1952) :83-99.
- Bumke, Alison. « More than skin deep : Dissecting Donne's Imagery of Humours ». *Review of English Studies* 66-276 (2015) : 655-675.
- Ellrodt, Robert. « L'Esthétique de John Donne ». *Le Continent européen et le monde anglo-américain aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Actes du Colloque - Société d'études anglo-américaines des 17e et 18e siècles (1986).
- Gardner, Helen. Critique de *John Donne : the Anniversaries* (éd. Frank Manley)

dans *The Journal of English and Germanic Philology* 63-4 (1964).

- Korkowski, Eugene. « Donne's *Ignatius* and Menippean Satire ». *Studies in Philology* 72-4 (1975) : 419-438.
- Lebars, W.B. « Donne's Anniversaries and the Tradition of Funeral Elegy ». *ELH* 39-4 (1972) : 545-559.
- Lein, Clayton D. « Theme and Structure in Donne's Satyre II ». *Comparative Literature* 32-2, (1980) : 130-150.
- Love, Harold. « The Argument of Donne's 'First Anniversary' ». *Modern Philology*. 64-2 (1966) : 125-131.
- Martz, Louis. « John Donne in Meditation : the Anniversaries ». *ELH* 14-4 (1947) : 247-273.
- Miller-Blaise, Anne-Marie. « Du for privé et de sa publicité : portraits horatiens de l'artiste dans les Satires de John Donne ». Nathalie Dauvois (éd.) *L'Invention de la vie privée et le modèle d'Horace*. Classiques Garnier, 2017.
- Mueller, Janel M. « Donne's Epic Venture in the *Metempsychosis* ». *Modern Philology* 70-2 (1972) : 109-137.
- Rahmouni, Zohra. « Les représentations scientifiques dans la poésie de John Donne : Satire et Imaginaire ». *Études Épistémè* n°10, mis en ligne le 1<sup>er</sup> octobre 2006, consulté le 05 juillet 2017.
- Ronk, Martha. « Self-shattering : Donne's Images and Melancholy ». *The Ben Jonson Journal* 22-2 (2015) : 282-289.
- Sellin, Paul R. « The Proper Dating of John Donne's Satyre III ». *Huntington Library Quarterly* 43-4 (1980) : 275-312.
- Snyder, Susan. « Donne and du Bartas : the Progresse of the Soule as Parody ». *Studies in Philology* 70-4 (1973) : 392-407.
- Starza Smith, Daniel, Payne, Matthew, Marshall, Melanie. « Rediscovering John Donne's *Catalogus librorum satyricus* ». *Review of English Studies* (2018).
- Stein, Arnold. « Donne and the Satiric Spirit ». *ELH* 11-4 (1944) : 266-282.

- Stein, Arnold. « Donne's Harshness and the Elizabethan Tradition ». *Studies in Philology* 41-3 (1944) : 390-409.
- Strier, Richard. « Radical Donne : Satire III ». *ELH* 60-2 (1993) : 283-322.
- Thomson P. « John Donne and the Countess of Bedford ». *The Modern Language Review* 44-3 (1949) : 329-340.
- Trevor, Douglas. « John Donne and Scholarly Melancholy ». *Studies in English Literature 1500-1900* 40-1 (2000) : 81-102).
- Williamson, George. « The Design of Donne's 'Anniversaries' ». *Modern Philology* 60-3 (1963) : 183-191.
- Williamson, George. « Donne's Satirical Progress of the Soul ». *ELH* 36-1 (1969) : 250-264.
- Wollman, Richard B. « 'The Press and the Fire' : Print and Manuscript Culture in Donne's Circle ». *Studies in English Literature : 1500-1900* 33-1 (1993) : 85-97.

**➔ articles généraux :**

- Bernard, Mathilde. « Mélancolie et apostasie aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles », *Études Épistémè* n°28, mis en ligne le 09 décembre 2015, consulté le 23 novembre 2017.
- Crane, R. S. « Cleanth Brooks : Or, the Bankruptcy of Critical Monism ». *Modern Philology* 45-4 (1948) : 226-245.
- Hutchéon Linda. « Ironie, Satire, Parodie ». *Poétique : Revue de théorie et d'analyse littéraire* 46 (1981) : 140-155.
- Janton, Pierre. « Le Tyran en question chez John Knox et Christopher Goodman », *Études Épistémè*, n°15, mis en ligne le 01 avril 2009, consulté le 16 février 2018.



- Knight Miller, Henry. « The Paradoxical Encomium ». *Modern Philology* 53-3 (1956) : 145-178.
- Malloch, A. E. « The Techniques and Functions of the Renaissance Paradox ». *Studies in Philology* 53-2 (1956) : 191-203.
- Mathieu-Castellani, Gisèle. « Vision baroque, vision maniériste ». *Études Epistémè*, n°9, 2006, *Baroque/s et Maniérisme/s Littéraires*, Actes du Colloque.
- McCabe, Richard A. « Elizabethan Satire and the Bishops' Ban of 1599 ». *The Yearbook of English Studies* 11 (1981) : 188-193.
- Mounier, Pascale. « Les 'Raisons de la Moquerie' de Démocrite selon Jacques Tahureau ». *Bulletin de l'association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la Renaissance* 56-1 (2001) :27-39.
- Nakam, Géralde. « La "maniera" de Montaigne : quelques traits et leurs sens ». *Études Epistémè* 9 (2006).
- Shuger, Deborah. « Civility and Censorship in Early Modern England ». *Censorship and Silence : Practices of Cultural Regulation* (1998).
- Venet, Gisèle. « Shakespeare – des humeurs aux passions ». *Études Epistémè* 1 (2002) : 85-102.
- Williamson, George. « Mutability, Decay and Seventeenth-Century Melancholy ». *ELH* 2-2 (1935) : 121-150.
- Wells, Robin Headlam. « John Dowland and Elizabethan Melancholy ». *Early Music* 13-4 (1985) : 514-528.

## Index des œuvres de John Donne

Biathanatos	34, 53, 103, 105, 106, 123, 125, 127, 129, 134, 184, 201, 204, 208, 254, 266, 269, 276, 305, 306, 323, 325, 326
Death's Duell	40, 270
Devotions Upon Emergent Occasions	99, 198, 222, 225, 261, 269
First Anniversary	37, 38, 40, 87, 88, 89, 90, 92, 119, 120, 150, 153, 155, 165, 166, 171, 173, 174, 175, 176, 187, 199, 249, 256, 262, 268, 276, 310, 311, 312, 319
Holy Sonnets	229, 230, 265
Ignatius his Conclave	34, 37, 53, 57, 79, 80, 107, 136, 185, 191, 192, 196, 231, 266, 282, 284, 290, 299, 322, 324
Meditation 1	257
Meditation 10	227
Méditation 12	238
Meditation 15	275
Meditation 17	240
Meditation 19	223
Méditation 19	223
Meditation 6	226
Meditation 9	246, 262, 277
Métempsychose	53, 79, 80, 83, 84, 85, 86, 87, 93, 97, 117, 124, 126, 128, 129, 131, 132, 157, 159, 160, 168, 170, 172, 176, 182, 198, 201, 251, 252, 266, 270, 274, 322
Paradoxe 2	158, 180
Paradoxe 3	316
Paradoxe 4	179
Paradoxe 5	235
Paradoxe 7	255, 289, 295, 321
Paradoxe 9	202, 203, 313
Pseudo-Martyr	34, 281
Satire 1	55, 56, 58, 60, 152, 193, 214, 238, 245, 263, 268, 272, 274, 293, 309
Satire 2	50, 59, 69, 73, 116, 123, 138, 152, 166, 189, 197, 263, 296, 297
Satire 3	30, 49, 116, 117, 121, 153, 177, 179, 187, 200, 201, 205, 214, 225, 235, 236, 289, 320
Satire 4	57, 69, 70, 71, 75, 97, 116, 139, 152, 157, 160, 166, 167, 172, 183, 185, 189, 243, 250, 263, 274, 284, 289, 290, 291, 292, 293, 296, 297, 322
Satire 5	67, 264, 268, 320
Second Anniversary	89, 92, 94, 96, 98, 119, 120, 190, 191, 198, 200, 220, 248, 251, 253, 268, 276, 312
Sermon V. 347	156
Sonnet 1	230
Sonnet 10	275, 326
Sonnet 18	121
Sonnet 19	315, 316
Sonnet 2	308
Sonnet 3	258
Sonnet 8	163

« To his Mistress Going to Bed ».....	36
« A Lame Beggar ».....	133
« A Lecture upon the Shadow ».....	282
« A Valediction : of my Name in the Window ».....	278
« An Elegy upon the Death of Mistress Boulstred ».....	137
« An Hymn to the Saints, and to Marquis Hamilton ».....	121, 178
« Antiquary ».....	309
« Elegy upon the Untimely Death of the Incomparable Prince Henry ».....	165
« Expostulation ».....	231
« From a sermon preached at St Pauls, upon Easter-Day 1624 ».....	222
« From a Sermon Preached to the Earl of Exeter, 13 June 1624 ».....	233
« Hymn to God my God in my Sickness ».....	239, 261
« Hymn to God the Father ».....	133, 328
« Love's Exchange ».....	102, 277
« Love's Growth ».....	282
« Lovers' Infiniteness ».....	282
« Manliness ».....	309
« Negative Love ».....	282
« The Anagram ».....	108
« The Canonization ».....	282
« The Damp ».....	277
« The Funerall ».....	281
« The Good Morrow ».....	282
« The Paradox ».....	205
« The Storme ».....	157
« The Triple Fool ».....	283
« The Will ».....	102
« To his Mistress Going to Bed ».....	36, 283
« To Mr B. B. ».....	195
« To Mr E.G. ».....	193
« To Mr T. W. ».....	256
« To Sir Henry Wotton ».....	189, 194
« To the Countess of Huntingdon ».....	94
« Upon Mr Thomas Coryat's Crudities ».....	44, 119, 129, 166, 243, 296
« Witchcraft by a Picture ».....	283

## Sources des images et œuvres iconographiques :

- p. 65 : dessin d'un satyre, *Monstrorum Historia*,  
<https://www.pinterest.fr/pin/285204588875673256/>, consulté le 25 novembre 2018.
- p. 101 : « John Donne in his Shroud », dans *Poems, with elegies on the authors death by J.D.*, Londres : Miles Flesher, 1633.
- p. 128 : tableau des pratiques hypertextuelles, dans *Palimpsestes*, Gérard Genette, Gérard Genette, Paris : Éditions du Seuil, 1982.
- p. 155 : *L'Enlèvement des Sabines*, Giambologna,  
<http://lesyeuxsurtout.canalblog.com/archives/2013/07/29/27669376.html>, consulté le 25 novembre 2018.
- p. 160 : *L'Hiver*, Arcimboldo, <https://www.panoramadelart.com/arcimboldo-les-saisons>, consulté le 25 novembre 2018.
- pp. 162-163 : Plafond en grotesque et vue d'ensemble d'une pièce, villa Foscari,  
[https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Malcontenta\\_grotesque.jpg](https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Malcontenta_grotesque.jpg),  
[https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Malcontenta\\_interno\\_2.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Malcontenta_interno_2.jpg), consultés le 25 novembre 2018.
- p. 165 : *La Porte de l'ogre* (ou *Entrée des Enfers*), jardins de Bomarzo,  
<https://www.destinationrome.fr/bons-plans/insolite/visite-jardins-bomarzo-parc/>, consulté le 25 novembre 2018.
- p. 174 : *La Déposition de Croix*, le Pontormo,  
<https://www.rivagedeboheme.fr/pages/arts/oeuvres/jacopo-da-pontormo-deposition-1526-28.html>, consulté le 25 novembre 2018.
- p. 175 : *La Maison Penchée*,  
[https://fr.wikipedia.org/wiki/Jardins\\_de\\_Bomarzo#/media/File:Bomarzo\\_parco\\_mostri\\_ca\\_sa\\_pendente.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Jardins_de_Bomarzo#/media/File:Bomarzo_parco_mostri_ca_sa_pendente.jpg), consulté le 25 novembre 2018.
- p. 179 : Grotte de Buontalenti, jardins de Boboli,  
[https://fr.wikipedia.org/wiki/Grotte\\_de\\_Buontalenti#/media/File:Grotta\\_del\\_buontalenti](https://fr.wikipedia.org/wiki/Grotte_de_Buontalenti#/media/File:Grotta_del_buontalenti),

[prima\\_sala\\_00.JPG](#), consulté le 25 novembre 2018.

- p. 219 : schéma des quatre humeurs,  
[http://www.kheper.net/topics/typology/four\\_humours.html](http://www.kheper.net/topics/typology/four_humours.html), consulté le 25 novembre 2018.
- p. 219 : « Melancolia », « Sanguis », « Cholera », « Phlegma », Henry Peacham *Minerva Britanna*, 1612.
- p. 242 : *La Melencolia* , Albrecht Dürer, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Melencolia\\_\(D%C3%BCrer\)#/media/File:D%C3%BCrer\\_Melancholia\\_I.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Melencolia_(D%C3%BCrer)#/media/File:D%C3%BCrer_Melancholia_I.jpg), consulté le 25 novembre 2018.