



HAL
open science

Fausse extase et vrai fou: l'artifice revendiqué dans quelques poèmes de John Donne

Guillaume Fourcade

► **To cite this version:**

Guillaume Fourcade. Fausse extase et vrai fou: l'artifice revendiqué dans quelques poèmes de John Donne. *Sillages Critiques*, 2009. hal-02443100

HAL Id: hal-02443100

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-02443100v1>

Submitted on 16 Jan 2020

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.

Fausse extase et vrai fou : l'artifice revendiqué dans quelques poèmes de John Donne

Guillaume Fourcade



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/1907>
ISSN : 1969-6302

Éditeur

Centre de recherche VALE

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2009
ISSN : 1272-3819

Ce document vous est offert par Sorbonne Université



Référence électronique

Guillaume Fourcade, « Fausse extase et vrai fou : l'artifice revendiqué dans quelques poèmes de John Donne », *Sillages critiques* [En ligne], 10 | 2009, mis en ligne le 15 juin 2010, consulté le 16 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/1907>

Ce document a été généré automatiquement le 16 janvier 2020.



Sillages critiques est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Fausse extase et vrai fou : l'artifice revendiqué dans quelques poèmes de John Donne

Guillaume Fourcade

- 1 A en juger par sa forme composite, qui témoigne d'une nouveauté instituée dans la langue, ainsi que par l'étymologie des mots sur lesquels il fut forgé ("*ars*" et "*facere*"), l'artifice semble se tenir à la croisée de trois chemins : l'invention, l'expertise technique, et le faire. Rien, à ce titre, ne le distinguerait de l'art, s'il n'était affublé d'un surcroît de sens. L'habileté qu'implique l'art, et la manipulation, propre à tout façonnement, passent rarement pour innocentes. Tant en français qu'en anglais, toutes deux éveillent le soupçon, car elles menacent à chaque instant de verser dans le mensonge et la tromperie, l'illusion et la rouerie. Produit d'une adroite technique, l'artifice serait avant tout affaire de détournement, se donnerait à voir tout en se faisant passer pour autre.¹
- 2 La prétendue fausse monnaie qui circulerait par son intermédiaire appelle cependant une réévaluation.² A travers les masques et les déguisements, les travestissements et les postiches, formes sartoriales ou théâtrales de l'artifice, se nouent, en un équilibre précaire, des forces contradictoires. L'illusion, pour fonctionner, ne peut être totalement exempte d'une acceptation, de la part de qui en est spectateur, de ce qu'elle est : la dénégation est sans doute sa meilleure alliée. Reconnaître la nature factice de l'artifice et accepter de l'oublier sont les conditions de possibilité pour que ce dernier ait quelque effet. De même, l'objet artificiel, qu'il soit peinture, vêtement, fleur ou texte, maintient-il jamais jusqu'au bout la supercherie qu'il incarne ? Au nombre des significations recouvertes par l'adjectif "artificiel", au 16^{ème} siècle, se trouvent certes ce qui imite le réel ou se substitue à lui (1577), ce qui se révèle trompeur (1548), mais aussi, ce qui, par ses manières, fait preuve d'affectation (OED). Telle outrance, tel écart par rapport à une norme, sont probablement plus ou moins flagrants, mais ils agissent avant tout comme des traces reconduisant jusqu'aux doigts qui les ont laissées, jusqu'au processus même de leur fabrication. Si, précisément, il est le produit d'un art, d'une technique doublés de

ruse, l'artifice n'exhiberait-il pas des marques de fabrique qui, aussi discrètes soient-elles, sont autant d'indices de sa fausseté ? Plus justement encore, l'authenticité de l'artifice, son être-artificiel ne tiendraient-ils pas d'une dénonciation, inhérente à celui-ci, de la supercherie qu'il entend fomenter et qui, dès lors, se dissout ? L'artifice est peut-être plus honnête qu'il y paraît, et il est possible que l'écran de fumée trahisse surtout le feu (d'artifice) qu'il voulait voiler. En ce sens, il est paradoxal, car lui est constitutive la délation de soi.

- 3 Cette dernière n'est dès lors rien d'autre qu'une manière de schize, de distance de soi à soi : elle relève d'une posture spéculaire. C'est sans doute par la mise en évidence de son caractère factice, c'est-à-dire à travers un commentaire sur lui-même, que l'artifice est le plus authentique.
- 4 Ce renversement, du boniment à l'aveu, est un prisme par lequel peuvent se lire, chez Donne, certains poèmes profanes. Ces derniers ont en commun de prétendre à l'unité discursive, c'est-à-dire à la cohérence et à la plénitude d'un sens, ou générique, autrement dit à l'homogénéité d'un code poétique. Toutefois, de diverses manières cette ambition se délite progressivement pour laisser place au morcellement et à l'intermittence. Tout l'intérêt d'une telle dialectique réside en ce qu'elle est portée par des commentaires auto-référentiels. Par leur truchement, les textes, non contents de l'orchestrer, déclarent la faillite de toute cohésion, revendiquent un sens brisé et une identité instable. Le discours, qu'en miroir, ces poèmes tiennent sur eux-mêmes invalide un projet initial pour en poser un autre. Ce déni, qui tient par essence du dédoublement, est avant tout affirmation de soi. En niant leur prétendue unité et en se déclarant régis par une poétique du fragment, ces poèmes exposent leurs marques de fabrique : ils se dénoncent comme artefacts et pointent conjointement leur nature artificielle.
- 5 "The Ecstasy" figure parmi les textes qui désignent de façon réflexive leur inaptitude à articuler un sens plein et stable, et renvoient dans le même temps à l'artifice de leur discours et de leur écriture. Les divisions de la critique quant à l'interprétation à donner de ce poème sont elles-mêmes nombreuses. L'une des conclusions de Helen Gardner souligne la présence, dans ce texte, d'une tension entre le trop et le trop peu : "The defect of 'The Ecstasy'," explique-t-elle, "is that it is not sufficiently ecstatic. It is rather too much of an 'argument about an ecstasy'. It suffers from a surfeit of ideas" (Gardner, 241). Cette lecture met l'accent, sans la désigner comme telle, sur une stratégie de déplacement ou, plus justement, de substitution, c'est-à-dire sur l'écart entre ce que le poème laisse attendre et la rupture de ce contrat. Il n'est cependant pas sûr que ce marché de dupe, cet échange non standard, soient de l'ordre du défaut.
- 6 De fait, le titre du poème "The Ecstasy" laisse à lui seul attendre une révélation. L'extase est traditionnellement pensée telle une union, qu'elle soit entendue au sens mystique du terme, comme révélation des mystères divins à l'âme sortie du corps, ou qu'elle soit dans l'ordre profane, comme chez Léon Hébreu (1460 ?-1520 ?), vision par l'âme de l'essence de l'amour. Ainsi que le souligne A. J. Smith, il s'agit dans les deux cas de figure d'établir un contact intime, intuitif, aperceptif avec un savoir jusqu'alors inaccessible (CEP, 367-368).³
- 7 Il est apparemment bien question d'union dans les premières strophes de ce long poème, qui font la narration du rapprochement d'abord physique de l'énonciateur et de sa bien-aimée. La scène se déroule dans la réclusion d'un décor pastoral (strophe 1). Les mains des amants sont si intimement jointes qu'elles semblent greffées l'une à l'autre, et de leurs yeux émanent des rayons qui les unissent telle une double corde (strophe 2). Les âmes, ayant quitté leurs corps, sont suspendues entre les amants, et leur rapprochement se fait

négociation. Pour leur part, les enveloppes corporelles sont frappées d'immobilité et d'aphasie (strophes 3 et 4). Alors que la fusion unitaire des âmes semble amorcée et que la révélation extatique est attendue, l'énonciateur s'applique à fissurer et le sens jusqu'alors construit, et la révélation même par l'extase. Trompeur, le texte a lancé le lecteur sur une fausse piste.

- 8 Si les âmes sortent bien de leurs corps respectifs, qui ont mené le rapprochement initial, le doute subsiste quant à l'effectivité de leur alliance.⁴ Elle fait l'objet d'une seule strophe sur dix-neuf et n'est évoquée que sur le mode générique de la vérité livresque ou théorique, sans qu'il soit précisé si elle s'actualise véritablement chez les amants du texte :

But as all several souls contain
Mixtures of things, they know not what,
Love, these mixed souls doth mix again,
And makes both one, each this and that.
(CEP, vv. 33-36, 54)

- 9 Très vite, dès la strophe 12, l'union supposée cède le pas à des considérations sur le retour des âmes dans leurs corps respectifs, comme si cette union était affectée d'une incomplétude essentielle. Le jeu des pronoms personnels semble aller en ce sens, puisque la nouvelle âme qui serait née de l'union est systématiquement liée à la première personne du pluriel, du point de vue syntaxique : "We then, who are this new soul" (v. 45). L'un est alors démembré au profit du multiple, comme lorsque l'énonciateur déclare :

But O alas, so long, so far
Our bodies why do we forbear?
They are ours, though they are not we, we are
The intelligences, they the sphere.
(CEP, vv. 49-52, 54)

- 10 Cette strophe met en cause à son tour la réalité de l'union des âmes. Associées encore une fois à "we", ces dernières restent du côté du pluriel ("intelligences", v. 52), là où seuls les corps réussissent l'unité du singulier ("sphere", v. 52). L'hypothèque que ces vers font peser sur l'union extatique des âmes peut expliquer le commentaire désabusé qui conclut le poème. Un amant éclairé qui aurait assisté à cette scène, dit l'énonciateur, ne verrait pas grand changement chez les amants (qui auraient pourtant dû être éclairés par cette fusion) une fois leurs âmes de retour dans leurs corps respectifs : "[he] shall see / Small change, when we're to bodies gone" (CEP, vv. 75-76, 56). En effet, puisque l'union n'a peut-être pas lieu, qu'elle n'est peut-être que fiction, ou qu'elle est mise entre parenthèses dans le cours d'une narration, la seule union des corps suffit à illustrer l'amour des amants. Elle est éloquente à elle seule. Le poème semblerait donc orchestrer comme fable fallacieuse l'articulation des âmes.

- 11 A cette première désagrégation de ce qui promettait d'être fusion unitaire, se combine une seconde fracture. Mystique ou amoureuse, l'extase est normalement union étroite de l'âme avec un savoir qui reste interdit dans l'expérience commune. Or la révélation sur l'essence de l'amour, promise par le titre, se laisse aussi singulièrement attendre dans le poème. Aux doutes qui pèsent sur l'union des âmes s'ajoutent ceux que l'énonciateur s'applique à introduire quant à la clarté de la vision et au sens produit par l'extase. Celle-ci devrait révéler l'amour de l'autre à chacun des amants et exprimer sa réciprocité dans une simplicité évidente. Mais le sens cohérent, parfaitement articulé et unitaire de l'extase explose, semble-t-il, en une multitude de fragments. Il se réduit à des définitions

aussi partielles que négatives. C'est ce que laisse entendre l'énonciateur, lorsqu'il remarque :

This ecstasy doth unperplex
 (We said) and tell us what we love,
 We see by this, it was not sex,
 We see, we saw not, what did move
 (CEP, vv. 29-32, 54)

- 12 A la découverte attendue de l'essence même de l'amour, l'extase substitue l'obscurité la plus totale. Les vers 31 et 32, où la négation joue un rôle capital, voient la révélation avortée. Rien des mystères censés être découverts ne parvient à filtrer ("it was not sex" / "we saw not, what did move", vv. 31-32). Plus encore, l'enchaînement de "see" et "saw" semble imprimer au texte un mouvement de "see-saw", saccade qui brouille encore davantage au niveau formel le sens de l'extase qui devait être vu de façon claire.
- 13 C'est à ce stade que le poème prend une dimension réflexive et se commente lui-même dans un mouvement auto-référentiel. Si, au vers 29, le groupe nominal "this ecstasy" fait référence à l'expérience vécue par les deux amants, il peut tout aussi se lire comme la désignation du poème lui-même, puisqu'il est intitulé "The Ecstasy". Dès lors, le sens de ces quelques vers prend une dimension supplémentaire, car il devient valable et applicable au texte lui-même. En fait de révélation, le texte écrit opacifie la signification de l'extase amoureuse, brise son sens en de multiples morceaux épars, semblables aux négations qui ponctuent les vers 31-32. D'ailleurs, à l'effritement de la vision extatique s'ajoute en eux celui de la syntaxe et du rythme. Contrairement à ce qu'énonce le poème, son discours ne peut effectivement que rendre perplexe le lecteur, parce qu'il brise toute assurance en l'expression d'un sens cohérent. La superposition dans le mot "ecstasy" du titre du poème et de l'expérience avortée aboutit à ce que, dans un dédoublement réflexif, le texte s'exhibe et se définit comme écrit lui-même fracturé. Il est non seulement frappé d'intermittences au plan formel mais, à l'image de l'expérience vécue par les amants, il brise aussi la révélation et donc, ouvertement, le contact intime qu'elle devait organiser entre le lecteur et le mystère amoureux. Le poème caresse le lecteur à rebrousse poil : il lui fait un temps miroiter ce qu'il ne lui livrera pas. Cette feinte n'est cependant pas le signe le plus patent de son artificialité. Si la révélation extatique est rompue, une autre, paradoxalement bien plus articulée, se glisse en ses lieu et place : le texte se livre, affiche explicitement le programme poétique auquel il répond. Il est artifice en cela même qu'il lève le voile sur ce qu'il est : un honnête faux-semblant.
- 14 Le poème "The Triple Fool" offre un autre exemple, plus net encore, de commentaire réflexif par lequel le texte remet en question son aptitude à énoncer un discours cohérent sur l'amour et, partant, l'ambition unitaire de son écriture. Dans un élan de lucidité désabusée, l'amant éconduit qui s'exprime dans ce poème, commence par y faire un double aveu de folie :
- I am two fools, I know,
 For loving, and for saying so
 In whining poetry;
 But where's that wiseman, that would not be I,
 If she would not deny?
 (CEP, vv. 1-5, 81)
- 15 Aimer, affirme-t-il dans un poncif, est folie, mais dire son amour dans des vers empreints de mièvrerie, surtout après avoir été abandonné par son amante, confine sans doute à accroître sa souffrance et à faire preuve d'une inconséquence, sinon d'une folie

redoublée. Toutefois, l'énonciateur s'empresse de souligner la normalité de sa productivité poétique. Le rejet auquel le soumet la femme conduirait n'importe quel autre, même plein de sagesse, à la même folie littéraire :

But where's that wiseman, that would not be I,
If she would not deny?
(CEP, vv. 4-5, 81)

- 16 Ce geste d'écriture regretté avait pourtant fonction curative, car il servait le désir de donner forme au chaos engendré par la souffrance, de contenir le désordre du sentiment dans une forme normée et codifiée :

Then as th'earth's inward narrow crooked lanes
Do purge sea water's fretful salt away,
I thought, if I could draw my pains
Through rhyme's vexation, I should them allay.
Grief, brought to numbers cannot be so fierce,
For, he tames it, that fetters it in verse.
(CEP, vv. 6-11, 81)

- 17 La poésie décrite ici a donc pour vocation de contenir en elle le débordement de la souffrance amoureuse, de l'appivoiser en le contraignant à se glisser dans le moule stricte de la métrique et des rimes. Cette conception du texte poétique fait de lui un espace organisé, fini, un lieu d'enfermement du sentiment, et donc du discours, dans une clôture formelle hermétique. Il est d'ailleurs remarquable que ces vers, qui font l'éloge de la contrainte formelle, adoptent eux aussi, en miroir, une poétique fort réglée. La longueur régulière de ces quelques vers (tous des pentamètres, exception faite du vers 8, qui est un tétramètre), la rigueur du schéma des rimes (deux rimes embrassées et une rime suivie), le parallélisme syntaxique de la comparaison ("Then as", v. 6 ; "I thought", v. 8), et l'enjambement des vers 8 et 9 qui effectivement "vexe" ou torture la syntaxe, sont autant de manifestations de l'enfermement du sens dans la mesure et la loi rigides du nombre.

- 18 Or, après s'être fait le chantre de la fixité formelle, l'énonciateur met l'accent sur l'échec de son entreprise et sur la fissuration progressive de cet art poétique. Il fait en effet intervenir dans le corps même du texte, lui-même jusqu'ici caractérisé par une écriture très normée, l'acte de lecture. Celui-ci brise les espoirs d'enfermement de la souffrance dans la rigidité et la clôture de l'espace textuel. Un lecteur, en effet, s'est emparé des vers désespérés de l'énonciateur et, désireux de manifester ses talents, a mis en musique et déclamé publiquement le texte écrit :

But when I have done so,
Some man, his art and voice to show,
Doth set and sing my pain,
And by delighting many, frees again
Grief, which verse did restrain.
(CEP, vv. 12-16, 81)

- 19 Avec ce lecteur font donc intrusion dans la poésie la voix, la parole vive et la musique qui, en libérant les paroles enferrées dans des vers-menottes, défont la couture que l'écrit s'est efforcé de lier. Elles font dans le même temps voler en éclats les vers dans lesquels était enfermé le désespoir d'un amour malheureux. Aux dépens de l'énonciateur, Donne organise donc ici le détournement de la poésie comme texte parfaitement clos. L'unité et la cohérence auxquelles ce dernier prétendait sont soumises à l'effritement et à la fissure, car les vers explosent sous l'impulsion de la voix et de la musique. Celles-ci libèrent les mots et leur sens.

- 20 Le poème mime à son tour de façon spéculaire la brisure à laquelle est soumis le texte qu'il évoque. Ces quelques vers se distinguent des précédents par le nombre variable de syllabes fortes (les vers 12 à 16 comptent respectivement 3, 4, 3, 5 et 3 syllabes accentuées). De plus, au vers 16, il est possible de lire une inversion trochaïque ("Grief, which verse did") qui fait intervenir une irrégularité métrique dans le schéma iambique des vers précédents. Cette irrégularité métrique se combine avec la coupure de la syntaxe dans le rejet des vers 15 et 16. Le mètre est bouleversé, la syntaxe déborde du cadre métrique et le fait exploser quand il est question de libérer le chagrin par la voix et la musique. D'ailleurs, à la première occurrence du mot "grief" (v. 10), alors que l'énonciateur insiste sur le pouvoir carcéral exercé par la poésie sur le chagrin, il est aussi possible de lire une première inversion trochaïque ("Grief, brought") – cette inversion est également interprétable comme une variation spondéïque. Le détournement de la capacité qu'aurait le texte poétique à fixer le sens, réflexivement mimé par les vers 15 et 16, serait préalablement préparé au vers 10. Ainsi le poème narre non seulement l'échec d'une écriture poétique enfermant un sens dompté dans l'unité mesurée de son espace, mais il reflète de plus cette disjonction et cette ouverture dans sa forme même.
- 21 Affranchis de la forme verrouillée dans laquelle il entendait les maintenir, l'amour et les souffrances de l'amant, libérés par la voix et la musique, trouvent une expression plus vive encore. Ils sont en effet rendus publics, et le plaisir qu'ils procurent à autrui les rend par contraste plus douloureux encore pour le malheureux énonciateur. Il confie son amertume en ajoutant :
- To love and grief tribute of verse belongs,
But not of such as pleases when 'tis read,
Both are increased by such songs:
For both their triumphs are so published
(CEP, vv. 17-20, 81)
- 22 L'écriture poétique comme unité close sur elle-même, et instrument propre à dompter la souffrance, est battue en brèche. Fracturé par l'intrusion de la voix et de la musique, le texte pensé comme lieu de réclusion est en réalité soumis à la lézarde. Ses vers explosent sous le vibrato du souffle et des notes ; quant à son discours, il prend une dimension hyperbolique. Celui qui se décrivait comme fou à double titre (il est amoureux et poète) devient plus ridicule encore, puisque ses maux déclamés en public divertissent les autres et le couvrent de honte. Le mouvement de fracturation du texte et d'ouverture d'un sens qui entendait rester privé fait de l'énonciateur un triple fou : "And I, which was two fools, do so grow three" (CEP, v. 21, 81).
- 23 Jusqu'ici, le texte s'est fait narration d'un revers tant personnel que littéraire : l'énonciateur s'est trompé pour avoir cru dans le pouvoir thérapeutique ou pharmaceutique de la poésie. Une nouvelle strate de sens intervient cependant qui, tout en rompant l'unité discursive du texte, en révèle toute l'artificialité. Dans une ultime pirouette, la fin du poème est affectée d'un degré de réflexivité supplémentaire. Comme souvent chez Donne, les derniers vers obligent à une lecture à rebours de l'ensemble qu'ils placent à nouveau au miroir de lui-même. Si le poème s'est jusqu'à présent contenté de rapporter l'intrusion d'un lecteur peu délicat, qui subtilise les vers de l'énonciateur, il apparaît aussi que la lecture du texte "The Triple Fool" est la réduplication de ce larcin. Les deux derniers vers sont à ce titre significatifs. L'énonciateur remarque en effet :

And I, who was two fools, do so grow three;
 Who are a little wise, the best fools be.
 (CEP, vv. 21-22, 81)

- 24 Deux sens se dégagent de ces vers. Dans l'économie de la fable, l'énonciateur, dont les vers furent volés, a vu ses sentiments publiquement exposés. Couvert de honte, il passe pour fou à un troisième degré, à ses propres yeux. Le paradoxe du vers 22 (qui place sur un pied d'égalité sagesse et folie) signifie alors que celui qui écrit sagement, c'est-à-dire avec mesure, s'expose au détournement le plus flagrant de ses vers, au dérèglement de leur forme réglée, et donc à l'opprobre publique.
- 25 Néanmoins, puisque en lisant le poème "The Triple Fool" le lecteur est mis dans la position du voleur de vers, et découvre l'intimité de l'énonciateur, le vers 21 se prête à une autre interprétation. "So" prend une dimension déictique et s'applique à la lecture du poème qui est faite par le lecteur. L'énonciateur lui a en effet confié un poème sur l'amour malheureux et sur l'échec de sa poésie. S'il passe pour fou en un troisième sens, c'est également parce que, dans la situation présente d'énonciation, il s'est ouvertement dévoilé au lecteur et encourt aussi, auprès de ce dernier, le risque du ridicule. Mais le dernier vers du poème, loin d'être avoué de défaite, voit l'énonciateur reprendre ses droits sur le lecteur qu'il a amusé et abusé. Sa prétendue narration s'est en fait muée en actualisation d'elle-même. Substitution, passe-passe ici encore. Si l'homme s'est fait passer pour fou envers le lecteur, c'est de façon lucide et programmée (d'où sa sagesse, "wise", v. 22). Il est donc excellent bouffon ("best fools", v. 22), puisqu'il a parfaitement maîtrisé depuis le début sa gesticulation verbale. Comme en écho à la remarque de Sir Andrew dans *Twelfth Night* ("By my troth, the fool has an excellent breast. I had rather than forty shillings I had such a leg, and so sweet a breath to sing as the fool has", II, 3, 18-21), le fou qu'est l'énonciateur du poème contrôle ainsi pleinement son souffle et sa chanson et, surtout, il le dit. C'est de cette déclaration honnête de la supercherie, de cette dénonciation spéculaire, que naît toute l'artificialité du texte. Celle-ci est d'ailleurs complexe.
- 26 Par le dédoublement réflexif du texte, qui énonce une fable et l'incarne dans le même temps, ce qui était vrai du poème évoqué par "The Triple Fool" s'applique également à ce texte lui-même. Le poème "The Triple Fool", comme celui qu'il décrit, est soumis à la fissuration du sens, se montre incapable d'articuler un sens parfaitement unitaire. Alors même qu'il prétendait narrer l'incapacité de la poésie amoureuse à contenir les sentiments dans une forme close, c'est aussi sa propre ouverture par le lecteur qu'il organise ; tandis qu'il s'avancit comme texte sur la bouffonnerie de l'auteur qui a perdu le contrôle de son poème, volé par un autre, il réaffirme pourtant aussi la maîtrise que l'énonciateur exerce finalement sur son œuvre et sur le lecteur. Le sens est soumis aux intermittences.
- 27 Du fait de la spécularité de son discours, ce texte sur la fracturation du poème et sur l'échec d'une poésie close et unitaire se fissure lui-même et se désigne comme écrit soumis à la fragmentation de la forme et du sens. Il se désavoue pour mieux se redéfinir et revendiquer un nouveau code. En exhibant l'instabilité de son propos et de sa langue, le poème marque et re-marque ce qu'il est ; il se découvre comme artifice.
- 28 Si "The Ecstasy" et "The Triple Fool" mettent en évidence leur incapacité à contraindre le sens dans une cohésion unitaire, c'est la fable d'une écriture littéraire de l'amour qui soit génériquement stable que démasque, en miroir, le poème "The Canonization". La

récusation de tout code générique fixe en la matière y est énoncée dans une posture aussi ludique que réflexive, propre à dévoiler la nature artificielle du texte.

- 29 Dans ce poème, l'énonciateur met en scène une dispute avec un personnage dont les paroles restent extérieures au texte lui-même. Il apparaît toutefois dès la première strophe qu'elles ont constitué une remise en question de l'amour unissant l'énonciateur à sa bien-aimée. Dans les trois premières strophes du poème, ce dernier tente d'invalider une telle négation de son amour. Celui-ci est légitime, affirme-t-il, et ne se prête pas au discours critique d'autrui. Le poème s'ouvre en effet sur une injonction au silence par laquelle l'énonciateur invite sans ménagement son interlocuteur à cesser de discourir. "For God's sake, hold your tongue, and let me love" (CEP, v. 1, 47), lance-t-il.
- 30 Ayant réduit son contradicteur au silence, il déploie pour sa part un flot de paroles visant toutes à justifier et même à imposer la grandeur de son amour. Dans la première strophe, il suggère ainsi à son interlocuteur de critiquer d'autres aspects de sa personne ou d'abandonner sa position de censeur pour se cultiver, s'enrichir, ou s'adonner aux mondanités de la cour. Dans la seconde strophe, c'est sur le caractère inoffensif de son amour qu'insiste l'énonciateur : il ne cause de tort à personne et, à ce titre, ne souffre pas d'être vilipendé. Souvent commentée pour la complexité de ses images qui font coexister mythologie, références alchimiques⁵ et jeux de mots grivois (Chambers, 252-259), la troisième strophe est l'occasion pour l'énonciateur de figurer l'union amoureuse comme domaine séparé du monde ordinaire, comme échange réciproque et auto-suffisant entre deux êtres. C'est dans un système clos où, ne faisant plus qu'un avec l'autre, chacun des amants jouit, meurt et renaît que cet amour se déploie :

Call us what you will, we are made such by love;
 Call her one, me another fly,
 We are tapers too, and at our own cost die,
 And we in us find the eagle and the dove,
 The phoenix riddle hath more wit
 By us; we two being one, are it,
 So to one neutral thing both sexes fit
 We die and rise the same, and prove
 Mysterious by this love.
 (CEP, vv. 19-27, 47)

- 31 Derrière l'apparente fusion amoureuse, énoncée par les images d'unité et de communauté (notamment aux vers 24-26), cette troisième strophe fait déjà intervenir un premier mouvement de fissuration. Elle est en effet nettement plus ambiguë que les deux précédentes car si, tout comme elles, elle vise à justifier l'amour et à le placer au-dessus de tout discours critique, c'est au prétexte de son absence de nom, de son caractère inclassable et du mystère ("Mysterious", v. 27) qui l'entoure. Les vers qui ouvrent et concluent ce développement renvoient cette union à l'indétermination de l'anonymat ("Call us what you will", v. 19) ou, ce qui revient au même, à une série indéfinie et ouverte de noms ("fly", v. 20 ; "tapers", v. 21 ; "eagle" / "dove", v. 22 ; "phoenix", v. 23 ; "neutral thing", v. 25). Elle est si "mystérieuse" qu'elle en perd toute appellation fixe et se trouve reléguée au rang de paradoxe (celui de l'un constitué de deux entités distinctes, "we two being one, are it", v. 24), de charade mythologique ("riddle", v. 23), voire d'énigme, plus déroutante encore, puisqu'elle requiert un surcroît de finesse pour être comprise ("more wit", v. 23). Ainsi, l'amour que l'énonciateur prétend défendre dans ce poème est non seulement sans nom, mais la fixité et la clôture dont il se prévaut semblent elles-mêmes

se déliter au profit de l'ouverture et de l'instable : l'absence de nom, les noms multiples, les paradoxes sont en effet autant de figures de la discontinuité nominale ou logique.

- 32 Ce premier détournement de la prétendue unité amoureuse est de plus renforcé à la strophe suivante. Dans cette dernière, où se révèle le caractère spéculaire du poème, c'est l'expression littéraire même de cet amour qui est frappée d'instabilité. Tout en poursuivant, au début de la quatrième strophe, sur un mode chargé de sous-entendus sexuels, l'énonciateur fait néanmoins glisser du côté de la mort l'évocation de l'amour qui le lie à la femme. L'équilibre entre mort et résurrection amoureuses, auquel aboutissait la strophe précédente ("We die and rise the same", v. 26), est rompu au profit de la première. L'union est alors placée dans l'ordre du mortifère lorsque l'énonciateur ajoute :

We can die by it, if not live by love,
And if unfit for tombs and hearse
Our legend be, it will be fit for verse;
(CEP, vv. 28-30, 47)

- 33 L'amour conduisant à la mort, dont il est ici question, semble ne pouvoir être contenu dans les lieux traditionnellement chargés de recevoir les dépouilles funèbres. L'énonciateur suggère en effet que la "légende" du Phénix, à laquelle il identifiait sa relation avec la femme, ne saurait entrer et loger dans une tombe ou un catafalque. Elle est sans doute bien trop grande pour être confinée dans la clôture étroite de tels espaces, et elle en déborde. Étendu à des proportions mythologiques, l'amour fait ainsi exploser les espaces ordinairement dévolus à l'inhumation. La fracture du lieu commun, qu'il soit topologique ou verbal, s'imisce toutefois à plusieurs niveaux dans le poème. Elle affecte notamment, dans un premier temps, la prétendue disposition, dont jouirait l'écrit, à recueillir, dans une structure invariante, la célébration amoureuse.
- 34 Il n'est pas anodin que l'amour mortifère soit désigné par une première métaphore littéraire, celle de la "légende". Le poème ajointe à ce stade considérations sur l'amour et considérations littéraires ; texte faisant référence à des écrits littéraires, il organise dès le début de cette strophe le dédoublement spéculaire qu'il déploie plus avant par la suite.
- 35 Le récit mythologique ne pouvant être renvoyé à la fosse commune, l'énonciateur se propose de lui offrir une sépulture plus digne : "it will be fit for verse" (v. 30). La légende pourra être énoncée, affirme-t-il, dans la forme écrite de la poésie, propre à la contenir. Cette affirmation est en réalité soumise à une stratégie élaborée de déconstruction. Tout d'abord, l'écrit poétique est mis sur le même plan que le tombeau. L'écriture des vers prend ici le relais de l'enfouissement mortuaire et, en tout cas, elle est chargée de dire l'amour sous son espèce mortifère. Les vers sont en ce sens issus d'une première brisure, celle de la vie. Cette fracture est redoublée dans la mesure où le texte de l'amour est instable. Il passe de la légende mythologique au poème. Plus encore, l'adjectif "fit", au vers 30, fait écho au verbe "fit", au vers 25, qui énonce l'hermaphrodisme du Phénix, constitué par l'homme et la femme : "So to one neutral thing both sexes fit". Ainsi, par effet de contamination sémantique, il apparaît que si l'amour se loge aussi bien dans une "chose neutre" que dans les vers des poèmes à écrire, il faut aussi que ces poèmes soient eux-mêmes de l'ordre du neutre, du genre sans genre, et soient des textes perpétuellement ouverts et indéfinis. C'est sur l'écrit comme forme frappée par l'instabilité, les intermittences, la fragmentation générique que débouche cette strophe. L'amour de l'énonciateur pour sa maîtresse ne peut être dit dans les formes communes et fixes de l'écriture littéraire. D'ailleurs, cette interprétation se confirme dans les vers

suiuants, car l'énonciateur change plusieurs fois d'avis sur le type de texte le mieux à même d'inscrire l'amour qui l'unit à la femme. Il ajoute ainsi :

And if no piece of chronicle we prove,
 We'll build in sonnets pretty rooms;
 As well a well wrought urn becomes
 The greatest ashes, as half-acre tombs,
 And by these hymns, all shall approve
 Us canonized for love;
 (CEP, vv. 31-36, 48)

- 36 Une fois encore, les fluctuations génériques du texte en attente d'écriture sont mises en lumière par les métamorphoses qu'il subit en l'espace de quelques vers, passant du fragment de récit historique ("piece of chronicle", v. 31) à la forme courte du sonnet ("sonnets", v. 32), avant d'aboutir au texte sacré du cantique ("hymns", v. 35). Cette instabilité générique parasite et fait voler en éclats le désir de contenir l'amour dans ces textes comme à l'intérieur de jolies petites chambres ("pretty rooms", v. 32) ou d'une urne funéraire finement ouvragée ("well wrought urn", v. 33). Consigner cet amour dans une forme nettement codifiée et dans la fermeture d'un genre clos sur lui-même reviendrait à n'écrire que la mort ("well wrought urn", v. 33 ; "ashes", "half-acre tombs", v. 34). C'est, semble-t-il, dans les ruptures génériques, l'hybridation et l'ouverture de l'écrit que l'amour de ces amants peut être énoncé. Sa transcription littéraire ne peut être qu'une forme écartelée entre plusieurs genres, désarticulée. Est ici rejeté le projet rédactionnel fondé sur une croyance en la permanence d'un code littéraire et sur la capacité de ce dernier à enclorre l'expression de l'amour.
- 37 Les spéculations littéraires de cette strophe ne renvoient pas uniquement à l'extériorité du poème et à l'ouvrage qu'il s'agirait de composer. En effet, l'utilisation du démonstratif "these", au vers 35, fait peser une première ambiguïté sur le sens. Les "hymns" sont-ils seulement à écrire ou s'agit-il aussi d'une utilisation déictique de l'article, chargée de désigner les vers du poème "The Canonization" eux-mêmes ? Cette seconde possibilité est envisageable pour plusieurs raisons. Tout d'abord, le terme "hymn", qui certes peut désigner le cantique, peut de façon plus générale renvoyer à tout texte chargé de faire l'éloge de héros, mais n'ayant pas davantage de spécification générique. Cependant, le poème n'obéit lui-même à aucune fixité générique (il n'est ni chronique, ni sonnet, ni cantique), mais chante les louanges d'un amour unique et aussi mythique que le Phénix. Si l'acception de "cantique" est retenue, une fusion s'opère également entre le poème "The Canonization" et le texte à écrire qui, célébrant de façon blasphématoire un amour profane en des termes sacrés, aboutira à la canonisation des amants ("all shall approve / Us canonized for love", vv. 35-36). Le titre du poème est "The Canonization", et il convie lui-même à tout un programme de sanctification. L'écho direct avec "canonized" (v. 36) superpose le texte du poème avec celui dont la rédaction est programmée. Les deux lectures possibles du terme "hymn" renvoient de toutes façons le poème "The Canonization" à l'ouverture, à l'intermittence générique. Dans le premier cas, le poème est un texte d'éloge sans genre précis. Dans le second, il est la version détournée, parodique, d'un texte sacré, et s'inscrit donc en rupture avec un genre établi. Enfin, dans l'économie de la strophe, il devient inclassable, se retrouve éparpillé entre les genres historique ("chronicle", v. 31), poétique ("sonnets", v. 32), sacré ("hymns", v. 35).
- 38 Dès lors, le titre du poème prend à son tour une coloration nettement auto-réflexive et, de ce fait, ironique. La célébration du "canon" littéraire, c'est-à-dire de la forme close, codifiée et homogène, que ce titre laisse aussi attendre et entendre ("canon-ization"), se

dissout dans l'imprécision générique que le texte de "The Canonization" finit par se reconnaître. Dans le dédoublement spéculaire qu'il met en œuvre, le poème s'énonce donc comme texte instable, soumis à l'intermittence et à l'effritement de son genre et de son discours.⁶

- 39 C'est ainsi à une triple dénonciation que le texte se livre. La première touche l'unité de son discours. Ce dernier est effectivement démembré, puisque, sous l'apparente scène théâtrale du début, se cachent non seulement l'éloge de l'amour, mais aussi tout un propos spéculaire sur l'écriture littéraire comme forme ouverte sur la brisure. Cette dénonciation se double d'une seconde, celle de la prétendue aptitude de l'ouvrage qui doit être rédigé à saisir et enfermer l'expression de l'unité amoureuse dans une forme pérenne. Par contamination, enfin, le poème se renie la capacité de se conformer à une cartographie générique aux contours stables. La fluctuation est revendiquée de l'intérieur. Une telle auto-définition et la récusation de la comédie non pas de genre, mais du genre unique et invariant, attirent l'attention sur la nature factice du poème. Il se livre ici encore, pose ouvertement et avec facétie des questions relatives à son identité textuelle et à sa forme. Un tel retour sur soi, une telle mise en perspective de sa propre nature et, partant, de la poétique qui le constitue, sont aveu d'artificialité.

- 40 "The Ecstasy", "The Triple Fool" et "The Canonization" sont tous trois travaillés par la lézarde. Le discours et la forme unitaires, projets un temps colportés par ces poèmes, y volent en éclats. Ils ne sont que pacotille. L'écriture de l'extase n'a pas d'effet narcotique prolongé et la révélation extatique avorte ; le chant d'amour est joyeusement détourné et la bouffonnerie experte s'affirme au détriment de la folie ordinaire ; le canon littéraire est mis en pièces, et l'absence de saint patron, au sens de modèle littéraire, se substitue à une célébration du livre saint de l'amour. Chacun de ces poèmes est en effet texte et critique auto-référentielle du texte, s'approche sous un masque pour mieux le lever, signale la fadaise de la prétention à l'unité et en profite pour se redéfinir, paradoxalement d'ailleurs, comme un ensemble ouvert, disjoint, fluctuant. Le discours spéculaire en eux est en quelque façon comme la flamme qui, de l'encre sympathique, révélerait la présence et jetterait un discrédit sur sa prétendue absence. Il en indique le mensonge et, dans le même temps aussi, fait la lumière sur son fonctionnement. Par leurs dénis explicites d'eux-mêmes, ces poèmes dénoncent le trompe-l'œil, ou n'en maintiennent l'existence qu'un temps, et affichent ce que poétiquement ils sont vraiment. L'exhibition, certes subtile, de ses rouages est, dans chacun de ces textes, une mise en scène de soi qui ressortit à l'artifice et à la dénégation qui le sous-tend. Parler à leur propos d'écrits ou d'encre sympathique(s) n'est d'ailleurs pas un vain mot, car tout leur effet tient à la sympathie ou, plus justement, à la connivence qu'ils entretiennent avec le lecteur. S'ils sont jubilatoires, c'est précisément parce qu'ils entraînent ce dernier avec eux, mais sans jamais le perdre totalement, dans leurs jeux de miroirs.

BIBLIOGRAPHIE

BROOKS Cleanth, *The Well-Wrought Urn*, London, Dobson Books, 1949.

CHAMBERS Alexander B., "The Fly in Donne's 'Canonization'", *Journal of English and Germanic Philology* 65 (1966) : 252-259.

DONNE John, *The Complete English Poems* [1971], éd. A. J. Smith, Harmondsworth, Penguin, 1986. (CEP)

GARDNER Helen, "The Argument about 'The Ecstasy'", *Elizabethan and Jacobean Studies Presented to Percy Wilson in Honour of his Seventieth Birthday*, eds. Herbert Davis and Helen Gardner, Oxford, The Clarendon Press, 1959, 279-306, repris dans *Donne : Songs and Sonets*, éd. Julian Lovelock, Basingstoke, Macmillan, 1973, 218-248.

GRAZIANI Rene, "John Donne's 'The Extasie' and Extasy", *Review of English Studies* 19 (1968) : 121-136.

LLASERA Margaret, *Représentations scientifiques et images poétiques en Angleterre au XVIIe siècle*, Paris, CNRS Editions, 1999.

McLAUGHLIN Elizabeth, "'The Extasie': Deceptive or Authentic?", *Bucknell Review* 18 (1971) : 55-78.

MITCHELL Charles, "Donne's 'The Extasie': Love's Sublime Knot", *Studies in English Literature* 8 (1968) : 91-101.

SHAKESPEARE William, *Twelfth Night* [1623], in *Complete Works of William Shakespeare*, Glasgow, Harper Collins Publishers, 1994.

THOMASON T. Katherine, "Plotinian Metaphysics and Donne's 'Extasie'", *Studies in English Literature* 22 (1982) : 91-105.

VAN HOUDT Toon et alii, eds., *On the Edge of Truth and Honesty: Principles and Strategies of Fraud and Deceit in Early Modern England*, Leiden and Boston, Brill, 2002.

NOTES

1. Ces sens connexes sont attestés à la fin des 16^{ème} et 17^{ème} siècles, ainsi que l'indique l'*Oxford English Dictionary*. Parmi les acceptions du mot "artifice" en usage à cette époque, se trouvent notamment : 1) "The action of an artificer, the making of anything by art" (1534). 2) "Mode or style of workmanship, artistic fashion"(1597). 3) "Skill in designing and employing expedients ; address, cunning, trickery" (1618). Ces significations, qui articulent invention, fabrication experte et tromperie, sont également présentes dans les définitions du mot "artificer" : 1) "One who makes by art or skill, especially who follows an industrial handicraft, a craftsman" (1393). 2) "Contriver, inventor, deviser" (1605). 3) "An artful or wily person ; a trickster" (1598 : Ben Jonson ; 1614 : Walter Raleigh ; 1621 : Robert Burton). Voir "Artifice" et "Artificer" (OED).

2. Pour une étude des débats théoriques sur l'illusion et la tromperie à la Renaissance et, notamment, en matières religieuse, morale, littéraire et picturale, voir les développements de Toon Van Houdt (Van Houdt, 1-31).

3. Les études critiques de ce poème sont nombreuses et certaines d'entre elles retracent clairement la filiation du poème de Donne avec les théories antiques et néo-platoniciennes de l'extase (Graziani, 121-136), (Mitchell, 91-101), (Thomason, 91-105).
4. Sur les doutes pesant sur la réalisation de l'union extatique, voir également l'analyse de ce poème menée par Elizabeth McLaughlin (McLaughlin, 55-78).
5. Margaret Llasera met en évidence pour sa part les implications alchimiques de ces vers qui peuvent être lus comme une évocation du "mariage philosophique" et de la "libération de la Pierre". Ces termes alchimiques confirment la dualité de la relation amoureuse sur laquelle cette lecture souhaite mettre l'accent : elle est tout à la fois union des amants et séparation de leur couple avec le monde ordinaire ; elle se présente comme clôtüre symbiotique et dans le même temps comme rupture avec l'ordre commun, puisqu'elle relève d'une science entourée de mystère, codée par ses symboles hermétiques (Llasera, 194-196).
6. Cleanth Brooks souligne le caractère auto-référentiel de "The Canonization". Toutefois, la lecture faite ici ne rejoint pas les conclusions du critique pour qui le poème constitue l'urne, la forme stable et scellée, capable de contenir durablement l'amour des amants. Il remarque ainsi : "The poem is an instance of the doctrine which it asserts; it is both the assertion and the realization of the assertion. The poet has actually before our eyes built within the song the 'pretty room' with which he says the lovers can be content. The poem itself is the well-wrought urn which can hold the lovers' ashes and which will not suffer in comparison with the prince's 'half-acre tomb'" (Brooks, 12).

RÉSUMÉS

Parce qu'il s'affiche comme relevant de l'illusion, l'artifice est conjointement dénonciation de celle-ci. Par sa fausseté affirmée, il produit sur lui-même un commentaire spéculaire sous-jacent qui trahit et annule la supercherie qu'il entend mettre en œuvre. Ce parcours du mensonge à l'aveu caractérise trois poèmes profanes de Donne au moins : « The Ecstasy », « The Triple Fool » et « The Canonization ». Cet article étudie comment, par leurs remarques auto-référentielles, ces poèmes invalident leur ambition initiale : offrir un discours cohérent et unifié sur l'amour ou en constituer le réceptacle génériquement stable. En niant explicitement leur prétention à l'unité, à laquelle ils substituent la fragmentation du sens et l'instabilité de leur genre, ces textes se mettent en scène comme leurres et pointent leur nature artificielle.

Because it flaunts its deceptiveness, any artificial object always simultaneously denounces it. By asserting itself as a fake, it comments upon itself in a self-reflexive way and betrays as well as cancels out the trick it intended to perform. Such a shift from deceit to confession can be traced in at least three of Donne's love poems: "The Ecstasy", "The Triple Fool" and "The Canonization". This article studies how, through self-referential remarks, these poems call into question their intended purpose: enfolding as consistent and unified discourse on love or containing it in a generically stable literary form. By self-consciously sapping their quest for unity and by substituting instead the fragmentation of meaning and genre, these texts stage themselves as lies and thus point out their artificial quality.

INDEX

Mots-clés : unité, The Ecstasy, fragmentation, , instabilité, The Canonization, mensonge, discours auto-référentiel

Keywords : unity, "The Triple Fool", instability, lie, discours self-referential discourse

AUTEUR

GUILLAUME FOURCADE

Université Pierre et Marie Curie Paris VI