L'image fondatrice est-elle matérielle ? Le débat iconomaque en Angleterre et la théologie de l'image dans le *Paradis Perdu* de John Milton (1674)

Is the founding image material or spiritual? The iconoclastic controversy in England and the theology of images in John Milton's Paradise Lost

Laïla Ghermani

Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/imagesrevues/9192>

DOI: 10.4000/imagesrevues.9192

ISSN: 1778-3801

Publisher:

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Electronic reference

Laïla Ghermani, "L'image fondatrice est-elle matérielle ? Le débat iconomaque en Angleterre et la théologie de l'image dans le *Paradis Perdu* de John Milton (1674)", *Images Re-vues* [Online], Hors-série 8 | 2020, Online since 27 November 2020, connection on 30 January 2021. URL: <http://journals.openedition.org/imagesrevues/9192> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.9192>

This text was automatically generated on 30 January 2021.

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

L'image fondatrice est-elle matérielle ? Le débat iconomaque en Angleterre et la théologie de l'image dans le *Paradis Perdu* de John Milton (1674)

Is the founding image material or spiritual? The iconoclastic controversy in England and the theology of images in John Milton's Paradise Lost

Laïla Ghermani

- 1 Dans la seconde partie du XVII^e siècle, la question du pouvoir fondateur de l'image matérielle s'avère très complexe en Angleterre car elle entremêle des enjeux religieux, politiques et nationaux. En effet, après une réforme protestante mesurée appliquée à l'Église d'Angleterre par Élisabeth 1^{re}, le pays connaît une seconde vague iconoclaste à partir des années 1640. Dans le cas qui nous occupe — celui de l'image sacrée en poésie, avec une exploration du cas de *Paradise Lost* (*Le Paradis Perdu*) de John Milton — la question de l'image fondatrice s'avère d'autant plus épineuse que celle-ci n'y a plus de définition matérielle mais poétique ou verbale. Il est particulièrement pertinent de l'examiner

dans l'épopée religieuse de John Milton, puisque ce texte constitue également un cas particulier en matière de théologie hétérodoxe.

- 2 D'obédience protestante calviniste dans sa jeunesse, Milton se tourna dans les années 1640 vers les presbytériens, puis vers les indépendants, et élaborà, sans doute dans les années 1650, une théologie très personnelle — conjuguant arianisme et matérialisme — qu'il consigna dans le *De Doctrina Christiana*. La Chute d'Eden et la source du péché originel qui constituent l'argument principal de son épopée semblent a priori bien éloignés des débats sur les images. Nous verrons au contraire comment le sujet de son épopée lui permit d'élaborer une version très personnelle de l'image divine.
- 3 En effet, durant une période où l'image sacrée matérielle tendait à être remise en cause en tant qu'outil mémoriel ou d'édification dans les lieux de culte, Milton plaça le concept d'image visible de Dieu au centre même de son poème, et en fit la clé de son récit. Ainsi, en tant que personnage, le Fils de Dieu, image visible du Père, y joue un rôle fondateur à plusieurs titres : d'une part, parce que son dévoilement en tant que Messie et héritier aux yeux des anges forme la scène originelle d'où naît la révolte de Satan contre Dieu, et d'autre part parce que par sa victoire sur les anges rebelles le Fils de Dieu consomme la division entre Satan et Dieu, et permet la naissance d'un monde nouveau dont les habitants seront sauvés par son sacrifice.
- 4 Cependant, ce rôle fondateur n'est pas lié seulement à la fable ou à l'histoire de l'épopée, il comporte également une dimension théologique essentielle que je souhaite explorer ici. Il s'agira donc d'étudier la façon dont la théologie iconomaque remontant à la querelle des images de l'Église byzantine s'articule avec l'usage que la poésie religieuse fait des images rhétoriques du sacré. Afin de remettre le problème de l'image et de son pouvoir en contexte, et de mettre au jour les liens conceptuels entre image matérielle, image poétique et théologie des images, je commencerai par revenir sur l'iconoclasme anglais par le biais de l'épisode de la défiguration de la Vierge dite *Vulnerata* de Cadix, que traite en détail Cécile Vincent-Cassy dans ce même dossier, avant d'aborder les liens entre théologie et poésie, et de me concentrer sur les enjeux poétiques et théologiques de l'image visible de Dieu dans l'épopée miltonienne.

Iconoclasme et discours iconomaque : retour sur le statut des images religieuses en Angleterre (1550-1640)

Le statut complexe de l'image matérielle et les significations de sa destruction

- 5 Cécile Vincent-Cassy analyse, du point de vue espagnol, l'épisode de l'installation de la Vierge baptisée *Vulnerata* au collège des jésuites anglais de Valladolid le 8 septembre 1600 pour montrer comment cette statue détruite par les soldats anglais devint une image fondatrice pour la Couronne espagnole et pour les catholiques anglais exilés en Espagne. J'aimerais, en ce qui me concerne, revenir sur l'épisode historique du sac de Cadix à l'été 1596, et plus particulièrement sur celui de la mutilation de la statue de la Vierge en passant, en quelque sorte, de l'autre côté du miroir. Il est en effet intéressant de se pencher, d'une part, sur la signification d'un tel sac du point de vue des Anglais en revenant sur son contexte historique et, d'autre part, sur le regard que pouvait porter

un des membres de cette expédition, le jeune poète John Donne, qui allait s'illustrer non seulement par la composition de nombreux poèmes religieux et profanes, mais également par l'écriture et le prêche d'un nombre considérable de sermons et d'écrits religieux après son ordination au sein de l'Église anglicane.

- 6 Sur la bataille de Cadix, le contraste entre les sources anglaises et espagnoles est frappant. Ainsi, alors que les récits espagnols détaillent la violence de l'attaque et les destructions d'objets de culte et d'images sacrées commises par les troupes britanniques et hollandaises, les sources anglaises qui nous sont parvenues ne mentionnent pas d'actes iconoclastes. Les lettres que Sir Walter Raleigh, un des chefs de l'expédition, adressa à Lord Burghley n'évoquent nulle part ce type de saccage, et le journal de bord de George Carew, commandant du *Mary Rose*, note sans autre précision que le 29 juin les actes de pillages des troupes anglaises se poursuivirent : « Ils continuèrent à mettre la ville à sac en s'adonnant à maints vils pillages » (« *They continued in the town ransacking the base pillage of all sorts* »)¹. Les actes de destruction d'images sacrées, quoique réprouvés par les chefs de l'expédition, semblent donc être le fait des troupes et non du commandement, et relever avant tout d'actes de guerre plutôt que d'actes iconoclastes proprement dits, même si le sens de cette guerre mêlait étroitement le politique et le religieux.
- 7 Il apparaît de fait nécessaire de replacer la question des images, de leur pouvoir fondateur et de leur destruction au sein de la crise politico-religieuse durant laquelle se déroulèrent le pillage de Cadix et la destruction d'objets de culte et d'images sacrées entre le 18 juin et le 4 août 1596. Il faut rappeler en effet que l'invasion du port de Cadix s'inscrivit dans une longue suite de guerres qui, depuis 1570, opposa l'Espagne catholique à l'Angleterre soutenue par les Pays Bas protestants. Pour les Anglais ralliés à Élisabeth, l'épisode le plus marquant en fut sans doute la destruction, en 1588, de l'invincible Armada espagnole par une tempête. Celle-ci fut interprétée comme un signe de la volonté divine en faveur des protestants, immédiatement commémorée par un tableau grandiose (fig. 1) montrant la reine trônant en pleine gloire avec, au second plan, deux panneaux représentant le naufrage de la flotte espagnole.

Fig. 1

John Gower (attrib.), *Portrait d'Élisabeth I^{re} dit de l'Armada*, 1588, huile sur bois, 112,5 x 127 cm, Londres, National Maritime Museum. La reine est encadrée de deux tableaux. À gauche, la flotte anglaise avec l'Armada espagnole approchant ; à droite, l'Armada détruite par les tempêtes. Photo DR.

- 8 La destruction de la flotte que Philippe II d'Espagne était en train de reconstituer, notamment à Cadix, faisait suite aux hostilités qui s'étaient poursuivies entre l'Angleterre et l'Espagne en Irlande, avec une flotte formée de navires britanniques et hollandais, les Pays-Bas s'étant joints à l'expédition².
- 9 La dimension religieuse et symbolique de la mutilation de la statue de la Vierge baptisée ultérieurement *Vulnerata* n'en reste pas moins forte si l'on se réfère aux récits faits par les témoins espagnols, et nous invite à examiner de près le processus de désacralisation de la statue, pour bien saisir le rapport qu'entretenaient les protestants avec l'image matérielle³. Dans son histoire du sac de Cadix, le frère Pedro de Abreu souligne, par exemple, la manière dont les Anglais firent un usage profane des objets sacrés. Ainsi, dit-il, les églises furent transformées en étables et les calices et les ornements d'église furent employés à des fins matérielles. Il raconte également comment les autels et les statues furent renversés et soumis aux sarcasmes, comment les sculptures furent attaquées à l'épée et brisées en morceaux pour servir ensuite à allumer un feu de cuisine⁴.
- 10 Il est frappant de retrouver, dans ces descriptions, une répétition précise des actes iconoclastes menés en France dans les années 1560, étudiés par Olivier Christin : ainsi, au Mans et à Montpellier les crucifix, les hosties et le l'huile sainte servirent aux usages les plus impurs et corporels — nourriture, feu de cuisine, graisse à bottes — de manière à montrer que la matière était immanente et ne pouvait abriter le sacré. L'invective adressée aux statues de saints fut également courante : il s'agissait là de montrer l'impuissance des images matérielles qui n'étaient, pour les iconoclastes, que des idoles

n'ayant, à ce titre, aucun pouvoir, et ne pouvant effectivement répondre à la violence qui leur était faite⁵. Le caractère inerte de l'image religieuse fut un leitmotiv du discours iconomaque anglais que l'on trouve en 1547 sous la plume de l'évêque de Gloucester, John Hooper :

Oh qu'elle est blasphématoire et diabolique cette doctrine qui prétend que des idoles sans vie, muettes, aveugles et sourdes sont à même d'instruire la plus noble créature de Dieu, l'homme doué d'intelligence et de raison (*Oh blasphemous and devilish doctrine, to appoint the most noble creature of God, man endued with wit and reason, resembling the image of the everlasting God, to be instructed and taught of a mute, dumb, blind and dead idol !*)⁶

- 11 En Angleterre, la destruction des images sacrées dans les lieux de culte fut un processus mené par les gouvernements civil et ecclésiastique. Les dirigeants politiques et religieux avaient en effet, dès le début de la réforme menée par Henri VIII puis poursuivie par Edouard VI et Élisabeth I^{re}, une conscience aiguë du caractère séditieux que de tels actes pouvaient prendre, si certains groupes sociaux ou individus en prenaient eux-mêmes l'initiative. Les statues ont été mutilées presque systématiquement de la même manière en Angleterre et en Europe : la tête des saints était coupée ou défigurée et leurs bras sectionnés, effaçant ainsi leur identité et les gestes qui signifieraient leur investissement d'une grâce ou d'un pouvoir divin. Ce fut le cas par exemple des sculptures de la vie de la Vierge brisées sur la façade de la cathédrale d'Ely dans le Cambridgeshire, détruites sans doute sous Edouard VI⁷.
- 12 Élisabeth conserva cependant la distinction faite par ses prédécesseurs entre les images vénérées qu'il fallait abolir et les images à caractère purement mémoriel ou commémoratif. L'enjeu de cette distinction était l'impossibilité, dans la tradition protestante, de donner une forme visible au Dieu invisible. En 1559, la reine interdisait ainsi formellement d'exposer des images et des reliques dans les églises :
Enfin, j'interdis formellement l'exposition d'images, de reliques et de faux miracles ainsi que tous les types de représentation du Dieu invisible sous la forme d'un vieil homme ou de l'Esprit Saint sous la forme d'une colombe et tous ces autres cultes vains rendus à Dieu qui ne sont en fait que le produit de l'imagination des hommes. (*« Last of all, as I do utterly disallow the extolling of images, relics and feigned miracles, and also all kind of expressing God invisible in the form of an old man, or the Holy Ghost in the form of a dove, an all other vain worshipping of God, devised by men's fantasies [...] »*)⁸
- 13 En outre, la reine fit remplacer les images religieuses par les emblèmes royaux à l'intérieur des églises.
- 14 La manière dont la Vierge de Cadix a été invectivée puis mutilée est également très caractéristique. La statue se trouvait à l'origine dans la cathédrale de Cadix et fut insultée puis descendue de son piédestal, trainée jusqu'à une place publique, puis lapidée et détruite à coups de piques⁹. La pratique qui consistait, pour les iconoclastes à prendre l'image pour son prototype de manière littérale et à traiter l'idole comme une personne humaine que l'on injurie avant de la martyriser et de la tuer était courante et visait à démontrer l'impuissance de ces représentations matérielles et humaines du divin ainsi que l'absurdité du culte que leur rendaient les iconodules¹⁰. Son état — les bras coupés, l'enfant Jésus arraché et le visage défiguré — témoignent d'un mode de destruction courant dont on peut voir les traces sur la façade de la cathédrale de Bourges (fig. 2), saccagée méthodiquement en 1562 de manière à effacer les figurations des personnes divines (le Christ en particulier) et les symboles de l'Église établie¹¹.

Fig. 2

Façade de la cathédrale de Bourges : le portail Saint-Guillaume où le Christ en majesté a été décapité par les huguenots en 1562. Photo DR.

- 15 Si du point de vue catholique, représenté par le frère de Abreu, cette mutilation relève comme les autres actes, du sacrilège et de l'impiété (« *impías y sacrilegas* »), à savoir d'une pure démonstration de violence et d'une volonté de souillure, il faut bien cerner la portée théologique qu'elle avait pour les protestants. Ainsi, les protestants iconoclastes de Bourges s'en prirent aux images des saints et non à celles du Livre car dans l'approche catholique, les saints servent d'intermédiaires pour le salut des chrétiens, par opposition à une approche protestante qui privilégie la foi individuelle dans les Écritures et la médiation unique du Christ¹². En outre, se trouvait en arrière-plan la controverse concernant le culte des images dont porte trace le décret issu de la vingt-cinquième session du Concile de Trente, portant sur la vénération rendue aux images, aux saints et aux reliques, du 3-4 décembre 1563. De manière significative, en effet, dans sa version de 1563, l'article xxii des Trente-Neuf articles de foi de l'Église anglicane citait explicitement, puis condamnait dans un même bloc, la vénération des images ainsi que la croyance au purgatoire et l'invocation des saints¹³.

Le cas de John Donne : un catholique converti à l'anglicanisme, membre de l'expédition contre Cadix

- 16 Entre 1572, année de sa naissance et 1631, date de son décès, John Donne (fig. 3) a vécu à une période charnière où les controverses religieuses opposant catholiques et protestants faisaient rage. D'un point de vue politique, cette période correspond à la fin du règne d'Elizabeth 1^{re} et à l'avènement de celui de Jacques 1^{er}, dont le règne s'acheva en 1625.

Fig. 3

Anonyme anglais, *Portrait du poète John Donne*, huile sur toile, autour de 1595, 77,1 x 62,5 cm, Londres, National Portrait Gallery. Photo National Portrait Gallery, London.

- 17 Cette période est celle où l'Église anglicane s'affermir pour devenir la seule Église légitime et nationale, d'obédience protestante en Angleterre. Le cas de John Donne est intéressant car il illustre le processus de conversion d'un homme de confession catholique au protestantisme anglican. John Donne était en effet issu d'une famille de catholiques convaincus qui entrèrent dans la dissidence lorsque la reine décréta l'obligation pour tous ses sujets d'assister au culte anglican de leur paroisse : ils devinrent ainsi des non-conformistes dits « *recusants* », qui pratiquaient leur foi chez eux au risque d'être accusés de haute trahison¹⁴. Certains des oncles de John Donne étaient des missionnaires jésuites qui furent bannis d'Angleterre, au même titre que les membres de la compagnie de Jésus qui s'employèrent à fonder des collèges destinés à la formation de prêtres anglais catholiques à Douai, Saint-Omer, ainsi qu'en Espagne. Toutefois, même si l'on ignore à quelle période exactement — la seule certitude étant celle de son ordination en 1615 —, John Donne se convertit, définitivement, au protestantisme.
- 18 Au début de l'année 1596, les préparatifs de l'expédition contre l'Espagne étaient en cours, la flotte anglaise était sous le commandement de Lord Howard of Effingham tandis que Robert Devereux, comte d'Essex, dirigeait l'armée de terre et Sir Walter Raleigh occupait le poste de vice-amiral. Une grande partie de la jeunesse aristocratique fréquentant les cercles à la mode s'enthousiasma de la nouvelle de l'expédition et voulut s'y engager, d'autant plus que la personnalité brillante du comte d'Essex exerçait une grande fascination. John Donne était de ceux-ci : il se présenta au comte et fut engagé comme volontaire¹⁵. Il participa donc à l'expédition contre Cadix en juin

1596, puis repartit en 1597 vers les Açores dans une expédition menée par Lord Thomas Howard, le comte d'Essex et Sir Walter Raleigh.

- 19 De sa participation à l'assaut contre Cadix et de son éventuelle présence lors des pillages nous n'avons nul témoignage, à part des poèmes en prose et une lettre qui ne décrivent que le retour aventureux de la flotte en Angleterre, puis le voyage vers les Açores. En outre, nous conservons deux épigrammes faisant seulement allusion à l'action militaire menée dans le port espagnol : « *A Burnt Ship* » dépeint un navire espagnol incendié — sans doute le *San Felipe* — et « *Sir John Wingfield* » a été composé en hommage à Sir John Wingfield, le commandant des armées, mort au combat le 21 juin et enterré solennellement dans la cathédrale de Cadix¹⁶.
- 20 Quelles raisons pouvaient pousser John Donne à participer à un raid contre l'Espagne catholique alors que sa propre mère avait préféré quitter l'Angleterre pour s'exiler aux Pays-Bas dans une communauté catholique, en 1595 ? Son biographe, R.C. Bald, invoque principalement une raison financière. Le jeune homme ruiné aurait trouvé là une manière de refaire sa fortune en bénéficiant du butin de guerre. Mais le biographe évoque également un moyen pour Donne de prouver son patriotisme dont l'expression apparaît clairement dans un de ses poèmes de 1597, « *The Storme* ». On ignore par ailleurs si le poète a participé aux combats¹⁷. La raison du voyage de Donne paraît ainsi dépasser le simple clivage protestant/catholique et inclure une dimension nationale. Dans « *The Storme* », John Donne manifeste clairement son amour et sa reconnaissance pour son pays : « L'Angleterre à laquelle nous devons ce que nous sommes et ce que nous avons » (« *England to whom we owe, what we be, and have* ») laisse à penser que le processus de sa conversion, qui avait sans doute commencé à cette époque, est lié à un fort sentiment patriotique. Une telle déclaration doit bien entendu être comprise dans un contexte international où le pape Pie V avait établi, dans sa bulle « *Regnans in excelsis* » de 1570, que la reine Élisabeth était hérétique, et l'avait dénoncée comme un tyran d'usurpation. Le pontife dégageait ainsi les catholiques anglais de leur devoir d'obéissance à leur souveraine. Ce faisant, il donna à tous les catholiques anglais le statut de traîtres potentiels. Une position que Donne semble avoir tenté de dépasser à travers son approche modérée du protestantisme et son rejet ferme des « innovations » de la Contre-Réforme.
- 21 Ainsi, dans son *Pseudo-Martyr* publié en 1610, John Donne s'opposa fermement aux positions catholiques telles qu'elles étaient consignées dans les textes du concile de Trente, du fait que celles-ci avaient introduit, en matière de foi, des nouveautés qui n'existaient pas avant la Réforme, altérant la mission de l'Église primitive et la notion de Salut. La dévotion au Purgatoire, les indulgences et la vénération des reliques lui paraissaient des abus et des ajouts inacceptables, de même que le qualificatif d'hérétique appliqué à tous ceux qui ne reconnaissaient pas ces articles de foi. Dans ses sermons, Donne continua à souligner le fait que le concile de Trente et l'action des jésuites étaient les seuls obstacles à une communion possible de l'Église anglicane avec l'Église catholique¹⁸.
- 22 Il est intéressant cependant de noter que sa position à l'égard de l'Église catholique ne fait pas de lui un calviniste radical et iconophobe, loin s'en faut. À l'intérieur de l'Église anglicane, John Donne représente en effet une *via media* entre les puritains calvinistes et les catholiques, inscrivant sa prédication dans la lignée de la théologie modérée des évêques Richard Hooker et Lancelot Andrewes ; à ce titre, il prit le contre-pied du discours iconomaque pour considérer que dans une Église à présent réformée, l'image

pouvait reprendre sa place en tant qu'objet décoratif, pédagogique et mnémonique, du moment que toute idolâtrie était proscrite de son usage et que, comme le recommandait Calvin, le fidèle était, avant tout, nourri par la parole de Dieu. L'image matérielle avait donc sa place dans les lieux de culte, mais sans aucun pouvoir fondateur, puisqu'elle n'était que mémorielle et désignée à ce titre par le terme de « *remembrancer* ». Elle n'était employée que pour aider le fidèle à se remémorer le prêche du pasteur¹⁹. Ainsi, concluait Donne, les idolâtres qui transféraient à l'image l'honneur dû à Dieu et les iconoclastes destructeurs dont le manque de charité condamnait toute forme d'usage de l'image, pouvaient être renvoyés dos à dos²⁰.

- 23 Les positions sur l'image matérielle et ses usages furent donc multiples et complexes en Angleterre. Au début du XVII^e siècle, Donne épousait le consensus calviniste qui était celui de l'Église anglicane tout en faisant preuve d'une attitude mesurée et tolérante envers les images du sacré. En revanche à partir des années 1630, juste après la mort de Donne, commença une nouvelle période où les traités iconomaques se multiplièrent en réponse à la politique de l'archevêque William Laud qui, brisant ce consensus, tenta de réintroduire les images sacrées et une liturgie plus solennelle dans les églises au nom d'une autre vision du sacré qu'il nomma « la beauté du sacré » (« *the beauty of holiness* ».)
- 24 John Milton (fig. 4) fait partie de la génération qui suit celle de John Donne et qui va s'opposer farouchement à ce qui lui apparaît, à lui et à ses coreligionnaires, comme une contre-réforme catholique imposée à l'Église nationale.

Fig. 4

Anonyme anglais, *Portrait de John Milton*, v. 1629, huile sur toile, 59,7 x 48,3 cm, Londres, National Portrait Gallery. Photo National Portrait Gallery, London.

- 25 À la différence de Donne, Milton est issu d'un milieu dit « puritain », c'est-à-dire attaché à la théologie et au culte calviniste, et c'est son héritage culturel et religieux

qu'il prit comme point d'appui pour entrer dans la bataille des pamphlets dès le début des années 1640. Milton intervint donc à une période charnière en Angleterre — la fin des années 1630 et le début des années 1640 — durant laquelle le conflit avec l'Espagne qui structurait le débat sur la vénération des images n'était plus d'actualité. En effet, du fait de la politique de l'archevêque William Laud, soutenue par le roi Charles 1^{er}, la controverse sur les images ne fut plus associée à un ennemi extérieur, mais divisa désormais le pays et l'Église d'Angleterre, de l'intérieur. L'auteur composa, en outre, la majeure partie de son œuvre politique et poétique pendant la deuxième vague iconoclaste menée par le gouvernement du Commonwealth à partir des années 1640.

Le concept d'image et l'image de Dieu en poésie

La pensée iconomaque de John Milton

- 26 La représentation du divin est une problématique qui connut en effet un nouvel essor au moment où Milton commença sa carrière d'auteur. Dans les années 1640, période à laquelle il prit la plume, les écrits iconoclastes se déchaînèrent en Angleterre pour s'opposer à la politique religieuse de Charles 1^{er} qui visait tout d'abord à uniformiser le culte et l'organisation de l'Église dans toute la Grande-Bretagne, à commencer par l'Écosse presbytérienne, puis à contrer les mesures prises par l'archevêque de Canterbury, William Laud, pour réintroduire des ornements, des objets de culte et des représentations de saints et d'anges à l'intérieur des églises. Milton participa à cette bataille des pamphlets, du côté de ceux qui fustigeaient l'organisation épiscopale et le retour d'une liturgie fondée sur l'extériorité et la pompe. En revanche, Milton ne rédigea pas de théorie sur les images religieuses, et ne prit pas part au flot de publications iconoclastes qui envahit les presses à partir des années 1640.
- 27 Dès 1641, Milton déplora donc les nouveautés introduites dans la liturgie par Laud et, dans la liste des éléments inutiles et dangereux pour l'âme chrétienne, il associa les ornements et les images comme autant d'objets sans valeur spirituelle faits simplement « pour ériger des temples idolâtres décorés avec un raffinement qui veut surpasser celui des papistes, avec des objets de scandale aux prix exorbitants et les pièges que recèlent les images, les tableaux, les chapes somptueuses et le magnifique linge d'autel » (« *The Idolatrous erection of Temples beautified exquisitely to out-vie the Papists, the costly and deare-bought Scandals, and snares of Images, Pictures, rich Coaps, gorgeous Altar-clothes [...]* »)²¹
- 28 Bien évidemment, les ennemis redoutés par Milton, ceux qu'il accusait Laud d'imiter et de vouloir réintroduire à l'intérieur de l'Église d'Angleterre, étaient les papistes. On remarquera en outre dans la citation que le mot « *image* », englobé sous la catégorie générique du piège ou de la tromperie (« *snares* »), est employé comme un analogue aussi bien du tableau peint (« *picture* ») que du linge d'autel (« *altar clothes* »). L'image prend ici le sens vague et générique d'idole que lui donne typiquement le discours iconomaque. Dans la même veine argumentative, Milton souligna également le danger que ces objets et cette nouvelle liturgie représentaient pour l'âme chrétienne, car à trop solliciter les sens par des représentations extérieures du divin, on finissait par couper l'âme de Dieu et empêcher le travail intérieur de l'Esprit Saint parce « qu'ils ont transformé en actes extérieurs les actions intérieures de l'Esprit [...] ils commencèrent à avilir la relation entre Dieu et l'âme et même la figure divine elle-même pour en faire

une forme extérieure et corporelle. (« *that they might bring the inward acts of the Spirit to the outward [...] they began to draw downe all the Divine intercourse betwixt God, and the soule, yea the very shape of God himselfe, into an exterior, and bodily forme [...]* »)²².

- 29 Toutefois, l'argument qui consistait à définir les images comme des objets séduisants et vides, répété à l'envi par les traités iconomaques n'était pas seulement purement polémique. Il faisait écho à une théologie de l'image adoptée par la seconde confession helvétique de 1566 qui stipulait que toute image de Dieu était une tromperie car Dieu étant immatériel et infini dans son essence, il ne pouvait être représenté :

Il n'y a point d'image qui puisse représenter Dieu, qui est un être simple, immense, infini, immatériel. Nous ne craignons donc point d'appeler, avec l'Écriture sainte, toute représentation de la divinité un pur mensonge, et nous rejetons également pour cette raison les idoles des païens, et les images des chrétiens. [...] Quoique notre Seigneur Jésus-Christ ait revêtu la nature humaine, il ne l'a cependant pas prise pour servir d'original aux peintres et aux sculpteurs, ni pour être l'objet de la superstition des hommes. [...] *Si le Sauveur habite en nous par son Esprit, nous devenons par là les temples de Dieu ; et quelle convenance y a-t-il, selon l'observation de saint Paul, entre le temple de Dieu et les idoles ? [...]*²³.

- 30 On voit dans ce passage que le rédacteur de la *Confession*, Heinrich Bullinger, n'utilisa pas le terme d'« image » mais celui plus générique de « représentation », et qu'il se contenta d'affirmer que le terme était un équivalent de mensonge ou de tromperie. C'est par cet intermédiaire négatif que l'image fut définie comme imitation d'une apparence extérieure et, de ce fait, comme un objet vide de toute vérité. La vérité du Christ, nous dit-il, était avant tout et exclusivement spirituelle, et ne pouvait passer par le médium de la peinture et des images. Cet argumentaire typiquement iconomaque visait à reléguer l'image au rang de fausse représentation sans vertu religieuse.

- 31 Il faut noter cependant que cet argumentaire s'appuie sur une conception bien précise de l'image, à savoir qu'une image se devait de représenter la chose elle-même dans sa vérité et son essence. Olivier Christin a ainsi montré que, dans le droit fil de cette théologie, les destructions méthodiques perpétrées par les iconoclastes prouvaient non pas un simple désir de souiller ou de détruire, mais une volonté de redéfinir et recomposer la sacralité ; il a noté :

Celle-ci [la sacralité] n'est en rien abolie ou bafouée, mais au contraire exaltée dans un système qui creuse l'écart entre le monde profane — celui du péché — et Dieu — incompréhensible. L'abolition des images, et surtout celles des personnes divines, comme la relative clémence à l'égard des symboles de la Parole Divine, révèle une volonté de séparer radicalement les domaines respectifs du sacré et du profane, d'interdire à ce dernier de prétendre donner à connaître ou même à entrevoir Dieu²⁴.

- 32 La philosophe Marie-José Mondzain a confirmé cette conclusion, et montré que ce clivage remontait aux discours iconoclastes des VIII^e et IX^e siècles lors des premières querelles sur les images au sein de l'Église Byzantine. Elle a bien souligné la différence entre une pensée iconoclaste qui interprétait l'image comme un signe qui renverrait nécessairement à un référent (Dieu, le Christ, l'Esprit Saint) ou établissait une identité entre le signifié et le signifiant, et une pensée iconophile, illustrée par les *Antirrétiques* de Nicéphore le Patriarche, qui ne posa pas la question de la nature de l'essence divine mais considéra plutôt le concept d'image lui-même comme premier et fondamental. Selon Nicéphore, l'image fondait la nature humaine et la nature divine car « l'origine de l'image est divine parce que l'image originaire est divine. Image invisible, mais image suprême, modèle de toute image ». Les personnes divines sont unies au sein d'une

« unité plurale du sens » et non par une équivalence des signes, ce qui permettait de penser l'image comme une figure du divin se déclinant sur plusieurs modes comme le Verbe de Dieu, l'image naturelle (le Christ) ou l'image artificielle (l'icône)²⁵.

- 33 Si pour les protestants l'espace de la sacralité se séparait radicalement de celui de la matérialité, et si l'image matérielle et humaine ne pouvait aucunement peindre le divin, fût-il incarné dans la personne du Christ, comment alors concevoir la représentation de Dieu dans la poésie ? La rhétorique humaine déchue, imparfaite et profane pouvait-elle prétendre montrer Dieu ?

L'image du sacré en poésie : les cas de Herbert et de Donne

- 34 George Herbert, contemporain immédiat de John Donne, poète et homme de grande culture qui entra dans les ordres en 1626 pour devenir pasteur, s'est fait le témoin d'une crise de la poétique humaniste qui lui semblait désormais incapable de peindre Dieu et même d'en révéler directement l'expérience²⁶. Dans « Jordan (II) » le locuteur expose ainsi de strophe en strophe ses vains efforts à vouloir saisir et exprimer élégamment le divin, revendiquant pour finir une écriture poétique dépouillée et sans recherche : « Quelle fausseté que tous ces fastidieux simulacres / Il y a dans l'amour une douceur toute formulée / Copie seulement cela et dispense toi de toutes tes peines » (« *How wide is all this long pretence ! / There is in love a sweetness ready penn'd : / Copy out only that, and save expense* » [16-18]). C'est en effet la vérité du cœur et de son expérience spirituelle qui doit fonder l'hymne car le Christ lui-même fournit à la fois la matière et la forme du poème.
- 35 Comme l'a montré Michèle Clément, ce mouvement de remise en cause et de scepticisme à l'égard de la validité du langage poétique né sous l'impulsion conjuguée de la Réforme, des grandes découvertes géographiques et cosmologiques et de l'abandon progressif de la théorie platonicienne de l'image prit aussi toute son ampleur en France entre 1580 et 1660. Clément a notamment mis en lumière la manière dont l'image visuelle (métaphore ou *ekphrasis*), qui fonde la théorie humaniste de l'*ut pictura poesis* et qui sous-tend la poésie de la Pléiade, fut désormais mise en doute dans sa capacité à faire voir clairement et directement le divin dans la poésie religieuse baroque²⁷.
- 36 En tant que poète, John Donne réagit à cette crise de l'image matérielle et poétique par le recours aux inversions sémantiques et aux métaphores paradoxales qui permettaient de suggérer seulement le divin dans sa vérité. En ouverture de « *La Corona* », son cycle de sonnets dédié à la vie du Christ, Donne souligna par une série de polyptotes²⁸ paradoxaux sur le mot « *crown* » (la couronne) la fragilité de la Muse classique et de sa vile couronne de lauriers par opposition à la glorieuse couronne d'épines du Christ, première et dernière vérité fondatrice de son travail d'écriture²⁹. La métaphore religieuse se pensait ainsi comme le lieu où les contraires s'unissaient, à l'image même de la double nature humaine et surnaturelle du Christ. De manière très significative il ne put évoquer le caractère inconcevable de l'incarnation du Christ lors de l'Annonciation qu'à travers l'oxymoron de l'immensité divine cloîtrée à l'intérieur du sein de la Vierge³⁰.
- 37 Les images poétiques pouvaient donc dire, mais sans dire, ou encore exercer une fonction déictique en pointant vers la source divine intraduisible, sans pouvoir la dévoiler. Elle partageait cette fonction avec l'icône et l'incarnation du Christ, qui selon

la théologie iconophile élaborée par Nicéphore le Patriarche, ne montraient rien de la divinité de Dieu car l'image incarnée ou picturale (l'icône) ne participait en rien à l'essence divine ; ces images humaines inscrivait au contraire l'absence de toute représentation possible à l'intérieur de leurs traits, pour mieux renvoyer ainsi au prototype³¹. L'usage de *l'imitatio Christi* comme modèle esthétique en poésie religieuse est tout à fait intéressant pour nous car il fut également employé dans la doctrine de l'icône. En effet, dans la doctrine de l'icône il est stipulé que la seule image visible de Dieu qui nous soit donnée est celle du Christ, Verbe fait chair. C'est cette image naturelle qu'il était permis d'imiter par la peinture. Toutefois l'image naturelle du Christ n'offrait qu'une vision obscure et voilée de Dieu du fait même que pour pouvoir prendre la condition d'homme, Dieu avait dû se vider de sa nature propre à travers la kénose³².

- 38 Or, la notion d'image divine ne se réduisait pas à l'image naturelle. Pour les catholiques comme les protestants calvinistes orthodoxes — qui se reconnaissaient dans les articles formulés par le synode de Dort (1618-1619) —, la théologie de l'image divine s'enracinait d'abord dans le dogme de la Trinité³³. Selon le dogme de la Trinité défini par le concile de Nicée, le Père, le Fils, et le Saint Esprit sont trois personnes distinctes partageant néanmoins la même essence et les mêmes vertus d'omnipotence, d'éternité et d'invisibilité. Le Fils, avant son Incarnation, est également défini comme l'image du Père, mais une image nécessairement invisible et éternelle. C'est néanmoins une image parfaite du Père, qui porte en lui-même toute sa substance.
- 39 Le concept d'image est donc, en lui-même, un concept fondateur puisqu'il qu'il permet de penser la relation entre ces trois personnes divines partageant une seule et même essence, sans passer par la notion de visibilité. Qu'il s'agisse de l'image divine du Fils avant l'Incarnation ou de son image naturelle de Christ, l'image ne donne rien à voir, car la visibilité ne fait pas partie de l'essence de l'image. En revanche l'image appartient au régime de la ressemblance qu'elle soit absolue pour l'image divine, ou très relative pour l'image naturelle³⁴.
- 40 Dans le domaine de la poésie dévotionnelle catholique et protestante anglaise et française, nombreux sont les chercheurs comme Louis Martz, Barbara Lewalski et Michèle Clément, pour ne citer que les plus célèbres, à avoir montré le rôle central que joua le concept d'*imitatio Christi* dans l'esthétique poétique. Ces études ont non seulement mis en lumière le fait que la plupart des poèmes dévotionnels calquaient leurs structures sur des techniques de méditation issues de manuels en vogue en Europe, mais elles ont également mis en évidence le fait que le concept d'*imitatio Christi* constituait leur socle théologique et esthétique. De fait, en proposant d'imiter le Christ, figure visible de Dieu aux yeux des hommes, ce concept valida le principe esthétique de *mimesis* et autorisa le poète à produire une représentation authentique des vérités divines³⁵.
- 41 En revanche, pour les protestants iconomaques dont Milton était l'héritier, il restait impossible de représenter l'image divine au moyen d'un support matériel, car le concept d'image signifiait une identité de substance entre l'image et son modèle. Ce sont donc les termes précis de la querelle de images qui vont permettre de comprendre comment, à l'intérieur du spectre religieux protestant, Milton conserva et redéfini l'image à partir de ses propres positions théologiques radicales pour en faire le fondement théologique et poétique du *Paradis perdu*.

- 42 La position de John Milton est en effet beaucoup plus complexe et marginale que ses pamphlets théologico-politiques peuvent le laisser penser. Ainsi, malgré son titre, l'*Eikonoklastes*, qu'il publia en 1649, visait avant tout à réfuter les thèses de l'*Eikon Basilikè* (fig. 5) diffusé par les royalistes afin de défendre la cause de Charles I^{er} et de présenter le roi comme un martyr, juste après son exécution. Si l'auteur s'y référa aux empereurs iconoclastes byzantins comme son modèle d'action, il n'invita jamais à la destruction des images matérielles, et mit plutôt constamment en garde le lecteur contre la séduction exercée par les images imprimées, forgées par les royalistes, sur l'imagination d'un peuple anglais crédule et naïf.

Fig. 5

William Marshall, Frontispice gravé de l'*Eikon Basilike* (1649) représentant le roi Charles I^{er} sous les traits du Christ de la Passion que Milton s'employa à mettre en pièces, verbalement, dans sa réponse *Eikonoklastes* (1649).

- 43 Plus encore, c'est durant les années 1650 qu'il élaborait à la fois sa grande épopée et son traité de théologie, le *De Doctrina Christiana*, qui ne serait jamais publié de son vivant du fait, sans doute, de ses prises de position particulièrement « hérétiques », comme il le dit lui-même³⁶. Parmi ces articles de foi peu hétérodoxes son antitrinitarisme et sa conception matérialiste de la Création dont nous allons voir non seulement qu'ils imprègnent *Paradise Lost* mais aussi qu'ils forment le socle poétique et théologique du poème³⁷.

L'image fondatrice chez Milton : l'image visible du Fils de Dieu

Préambule : justifier les voies de Dieu aux hommes et dire l'invisible

- 44 Le genre du récit épique s'attache à narrer les étapes de la fondation d'une ville ou d'une dynastie. Le propos de *Paradise Lost* est plus particulier en ce qu'il prend en charge l'humanité tout entière et qu'il vise à expliquer la cause de la Chute d'Eden ; en effet c'est bien le mot « cause » qui est employé dans la première invocation à la Muse céleste « Dis quelle cause, dans leur état heureux, si favorisé du ciel, poussa nos premiers parents à se séparer de leur Créateur » (« *Say first what cause / Moved our grand parents in that happy state, / favoured of heaven so highly, to fall off* ») (I, 28-30)³⁸ ; le terme « cause » utilisé comme sujet du verbe « move » connote clairement une approche logique de la condition humaine, où il s'agit dans la lignée de la logique aristotélécienne de trouver la cause première qui a entraîné le mouvement de la Chute. La cause est bien connue, poursuit le poète éclairé par l'Esprit Saint, c'est l'orgueil de Satan et son acharnement à défier Dieu qui sont à l'origine du péché (I, 34).
- 45 Ainsi, la vocation de cette épopée, pour reprendre les termes du poète, au livre I, n'est pas seulement de faire un récit de la rupture originelle entre Dieu et une partie de ses anges et puis de la séduction d'Ève par le serpent, mais surtout de justifier les voies de Dieu aux hommes pour leur permettre de pénétrer sa vision providentielle : « afin que de la hauteur de ce grand argument je puisse affirmer l'éternelle Providence, et justifier les voies de Dieu aux hommes. » (« *That to the height of this great argument / I may assert eternal providence, / And justify the ways of God to men.* ») (I, 24-26)³⁹.
- 46 *Paradise Lost* a donc une dimension théologique et didactique. Le propos du poète-narrateur est de remonter à la scène originelle et fondatrice de la Chute d'Eden, c'est-à-dire au moment où Satan s'est révolté contre Dieu et a fomenté son complot contre Adam et Ève. Pour mener sa quête poétique et visionnaire à la première personne, le poète reconstruit l'édifice intact et unique de la Création avant le péché originel avec, à son sommet, Dieu le Père et son Fils. Son entreprise poétique est, dit-il, explicitement, de révéler les choses invisibles aux yeux des lecteurs, c'est-à-dire ce qui est caché aux mortels et que ceux-ci ne peuvent pas connaître : « afin que je puisse voir et dire des choses invisibles à l'œil mortel », (« *that I may see and tell/ Of things invisible to mortal men* ») (III, 54-55)⁴⁰.
- 47 Or, on notera que pour accéder à cet invisible, le poète n'invoque pas le Christ, figure visible de Dieu sur terre, et ne fait pas de lui son modèle. Le Fils de Dieu est bien le héros central de cette épopée en tant que personnage principal, mais ce n'est pas la figure du Christ rédempteur qui est identifiée comme source d'inspiration poétique et comme guide. À travers les douze livres du poème, le poète ne s'appuie en effet que sur la Muse céleste ou encore sur l'Esprit Saint pour soutenir son entreprise. Cette omission, qui est aussi un choix, est très révélatrice de la pensée religieuse de John Milton car elle lui permet, entre autres, de faire l'économie du principe religieux et esthétique de *l'imitatio Christi* et de redéfinir le statut du théologique du Fils de Dieu comme image visible du Père.

L'image visible du Dieu invisible

- 48 Dans le *Paradis Perdu*, la voix poétique mentionne le Christ dans l'invocation du livre I, mais uniquement pour le désigner comme l'homme éminent (« *one greater man* » [I, 4]) qui viendra sauver l'humanité déchue. En revanche, le Fils de Dieu, qui est toujours désigné comme le Fils et non le Christ, occupe une place centrale parce qu'il est désigné comme l'image visible du Père. En effet, le Fils visible est rayonnant de lumière et constamment opposé à son Père qui, lui, reste caché et obscurci par un nuage éblouissant :

Roi éternel ; toi auteur de tous les êtres, fontaine de lumière ; toi invisible dans les glorieuses splendeurs où tu es assis sur un trône inaccessible, et sauf lorsque tu ombres la pleine effusion de tes rayons, et qu'à travers un nuage arrondi autour de toi comme un radieux tabernacle, les bords de tes vêtements obscurcis par leur excessif éclat, apparaissent.

[...]

Ils te chantèrent ensuite, ô toi, le premier de toute la création, Fils engendré, divine ressemblance sur le clair visage de qui brille le Père tout-puissant, sans nuage rendu visible, et qu'aucune créature ne pourrait autrement regarder [...].

Eternal king ; thee author of all being,

Fountain of life, thyself invisible

Amidst the glorious brightness where thou sitst

Throned inaccessible, but when thou shad'st

The full blaze of thy beams, and through a cloud

Drawn about thee like a radiant shrine,

Dark with excessive bright thy skirts appear [...]. (III, 375-380)

Thee next they sang of all creation first,

Begotten Son, divine similitude,

In whose conspicuous countenance, without cloud

Made visible, the almighty Father shines,

Whom else no creature can behold; [...]. (III, 383-387)⁴¹

- 49 Le Fils est, par nature, le miroir visible et total du Père : « *In whose conspicuous countenance, without cloud / Made visible the almighty Father shines* » ; en outre, il est spécifié un peu plus haut dans le même livre, puis au livre V, qu'il possède un visage où apparaissent les sentiments : « Une divine compassion apparut visible sur son visage » (« *and in his face / Divine compassion visibly appeared* ») (III, 140-141), « Le Fils lui répondit, d'un air calme et pur, ineffable, serein et brillant de divinité » (« *To whom the Son with calm aspect and clear / Lightning, ineffable, serene* ») (V, 733-734)⁴². La capacité du Fils à être visible et rendre visibles des émotions, maintes fois soulignée dans l'épopée, est très significative d'un point de vue théologique, car elle implique qu'il ne partage pas la même essence que son Père éternel, omnipotent et invisible.

- 50 Cette différence apparaît dans le choix du lexique de la lumière appliqué aux deux personnes divines. La lumière du Père est décrite comme aveuglante et paradoxalement presque obscure de clarté ; tandis que la lumière émanant du Fils rayonne et se rend aisément perceptible. Il y a bien une différence de degré entre le Père et le Fils, d'autant plus que le Fils est désigné comme la première des créatures : « *of all creation first* ». Nous touchons ici à la doctrine antitrinitaire dérivée de la pensée d'Arius que Milton a exposée dans son traité théologique *De Doctrina Christiana* et que Nicéphore le Patriarche a ardemment combattue dans ses *Antirrhétiques*.

Être le Dieu unique et invisible et être le seul être engendré et visible sont deux choses si différentes qu'elles ne peuvent s'appliquer à une seule et même essence.

Le fait que sa gloire (celle du Fils) soit issue – même dans sa nature divine et avant même la fondation du monde – non de lui-même mais du Père qui la lui a léguée parce qu'il l'aimait, montre de manière évidente qu'il est inférieur au Père⁴³.

- 51 Il y a bien une différence d'essence entre le Père et le Fils ; le fait que le Fils dérive sa gloire du Père, avant même la création de l'homme et de la terre, confirme pour Milton le fait que le Fils est inférieur au Père. Milton, comme Arius, pense donc la relation entre les personnes divines en s'appuyant à la fois sur la tradition judaïque du Dieu unique et sur le modèle logique issu du néoplatonisme qui affirme qu'une essence unique ne peut se diviser et qu'il existe donc, nécessairement, une hiérarchie des êtres dont le Fils serait la tête⁴⁴. De ce fait, pour Milton, comme pour son ancêtre alexandrin, le Fils est engendré volontairement par le Père à un moment donné, il est le *Logos* créé comme une créature qui reflète son modèle. Une telle conception hiérarchique des relations entre le Père et le Fils affecte nécessairement la notion d'image divine.
- 52 Dans *Paradise Lost* en effet, la ressemblance entre le Père et le Fils est mentionnée à de nombreuses reprises, en particulier au moment où le Fils est chargé d'accomplir la volonté du Père en punissant les anges rebelles ou en créant le monde. Au livre III, le Fils est nommé « *divine similitude* », au livre VI, avant qu'il n'aille expulser les troupes de Satan du paradis céleste, le Fils reçoit du Père toute sa gloire lumineuse : « Il dit et sur son Fils ses rayons directs brillent en plein : lui reçut ineffablement sur son visage tout son Père pleinement exprimé », (« *He said, and on his Son with rays direct / Shone full; he all his Father full expressed/ Ineffably into his face received* ») (719-721)⁴⁵.
- 53 La gloire paternelle est ineffable, elle dépasse les mots, mais elle peut pourtant s'exprimer (« *expressed* ») de manière visible. En réponse au don de son Père, le Fils se définit comme l'image de Dieu : « Mais celui que tu hais, je le hais et je puis me revêtir de tes terreurs, comme je me revêts de tes miséricordes, image toi en toute chose » (« *But whom thou hatst, I hate, and can put on / Thy terrors, as I put thy mildness on, / Image of thee in all things* ») (734-736)⁴⁶. Ainsi, dans le poème, la notion d'image se confond avec celle de similitude.
- 54 À ceci s'ajoute une hiérarchie des ressemblances que le poète fait transparaître dans ses formulations : le Fils en tant qu'image première et parfaite de Dieu est désigné par la métaphore directe. Il est « *divine similitude* » ; Adam, en revanche, apparaît comme une image accomplie, mais moins emplie de gloire divine car il est désigné par un complément « *in our similitude* » dans la parole créatrice de Dieu, que l'ange Raphaël lui rapporte au livre VII : « Faisons à présent l'homme à notre image, à notre ressemblance » (« *Let us make now man in our image, man / In our similitude* ») (VII, 519-520), ce qui l'éloigne verbalement et logiquement et de la source divine. Qu'est-ce alors qu'une image divine et comment donc celle-ci se réalise-t-elle, dans le cadre de la théologie miltonienne ?

Image visible, image corporelle⁴⁷

- 55 Comme on l'a vu dans la citation précédente, le Fils devient la véritable image du Père car il exprime les sentiments paternels en les revêtant comme un habit : « Mais celui que tu hais, je le hais et je puis me revêtir de tes terreurs, comme je me revêts de tes miséricordes, image toi en toute chose » (« *But whom thou hatst, I hate, and can put on / Thy terrors, as I put thy mildness on* ») (nous soulignons). Ailleurs dans l'épopée, lorsque le Fils, envoyé par son Père, part en mission, il emploie le verbe « *to assume* » pour

désigner son action mimétique : « je te donne tout pouvoir : règne à jamais, et revêts toi de tes mérites » ; « en descendant à l'humaine nature, tu n'amoindris ni ne dégrades la tienne » ; (« all power / I give thee, reign for ever, and assume / Thy merits [...] » [III, 317-319] ; (« Nor shalt thou, by descending to assume / Man's nature, lessen or degrade thy own. ») [III, 303-304]) ; « Il ne dédaigna pas de commencer à prendre la forme d'un serviteur » (« [...] *disdained not to begin / Thenceforth the form of servant to assume* » [X, 214])⁴⁸. Le Fils est investi des attributs que lui lègue son Père et qui, à l'origine, ne lui appartiennent pas. Sa condition d'image ou d'être imaginal implique pour lui d'assumer ces attributs au sens littéral où il les fait siens, et de les représenter ensuite de manière visible. Être une image n'est donc pas se faire le simple reflet d'un original, comme un modèle se refléterait dans un miroir ; être une image c'est produire une image authentique de Dieu ; et cela implique un véritable travail de création, un travail de *mimesis* au sens aristotélicien d'élaboration et de représentation théâtrale⁴⁹. Pour le dire autrement, l'image divine est une re-présentation, au sens propre du terme, et non pas une reproduction de l'original.

- 56 Être une image du divin consiste donc à offrir une expression de Dieu. Cependant, il faut bien noter que cette « expression » passe, de manière conjointe, par la parole et par l'apparence visuelle ; au livre III, une fois que le Fils a achevé de proclamer sa volonté de se sacrifier pour le Salut de l'humanité future, son visage continue de rayonner : « Ici ses paroles cessèrent, mais son tendre aspect silencieux parlait encore, et respirait un immortel amour pour les hommes mortels, au dessus duquel brillait seulement l'obéissance filiale » (« *His words here ended, but his meek aspect / Silent yet spake, and breathed immortal love / To mortal men, above all only shone / Filial obedience [...]* » [III, 266-69])⁵⁰. Le Fils est en effet le Verbe mais, chose frappante et remarquable chez Milton, il est également doté d'un corps, un corps spirituel, certes, mais un corps aussi tout à fait concret. Ce corps filial qui préexiste donc au corps incarné du Christ est mentionné à plusieurs reprises à travers son visage et les sentiments qu'il exprime, mais également à travers des allusions précises au char de guerre qu'il conduit, à sa main droite tenant la foudre, et aux effets physiques de son assaut :

Et les orbes de son char de feu roulèrent avec le fracas du torrent des grandes eaux, ou d'une nombreuse armée. Lui sur ses impies adversaires fond droit en avant, sombre comme la nuit. Sous ses roues brûlantes, l'immobile empyrée trembla dans tout son entier ; tout excepté le trône même de Dieu. Bientôt il arrive au milieu d'eux ; dans sa main droite tenant dix mille tonnerres, il les envoie devant lui tels qu'ils percent de plaies les âmes des rebelles [...].

*With dreadful shade contiguous, and the orbs
Of his fierce chariot rolled, as with the sound
Of torrent floods, or of a numerous host
He on his impious foes right onward drove,
Gloomy as night ; under his burning wheels
The stedfast empyrean shool throughout,
All but the throne itself of God. Full soon
Among them he arrived ; in his right hand
Grasping then thousand thunders, which he sent
Before him, such as in their souls infixed [...].* (VI, 828-837)⁵¹

- 57 L'image divine est donc, par nature, à la fois spirituelle et corporelle, sans être nécessairement charnelle. Ainsi, le bruit et l'aspect terrible du char du Fils sont à la fois spirituels et sensibles, puisqu'ils ébranlent tout l'empyrée ; la foudre que brandit le Fils figure la puissance divine et rappelle au lecteur les représentations antiques de Jupiter

ou des monarques victorieux de l'époque moderne, mais elle atteint d'abord l'âme des rebelles et a pour effet immédiat de les laisser « épuisés, découragés, désolés, tombés » (*Exhausted, spiritless, afflicted, fallen*) (VI, 852). La bataille est donc à la fois physique et spirituelle car il n'y a pas, dans l'univers prélapsaire, tel que Milton le conçoit, de conflit entre la forme corporelle et la nature spirituelle des créatures. La bataille qui oppose le Fils à Satan nous révèle, qu'à des degrés différents, le Fils et les anges sont dotés d'un corps ; le corps du Fils reste invulnérable, tandis que celui des anges peut saigner « d'une humeur de nectar » propre à leur « substance éthérée », comme la figure de Satan mordant la poussière, à la suite d'un coup d'épée qui lui fend le côté droit :

[...] tant la tranchante épée, dans une blessure continue, passa cruelle à travers lui !
Mais la substance éthérée, non longtemps divisible, se réunit : un ruisseau de nectar
sortit de la blessure, se répandit, couleur de sang (de ce sang tels que les esprits
célestes peuvent en répandre.)

The griding sword with discontinuous wound

Passed through him, but the ethereal substance closed

Not long divisible, and from the gash

A stream of nectarous humour issuing flowed

Sanguine, such as celestial spirits may bleed [...]. (VI, 329-334)⁵²

- 58 Le narrateur prend ici le soin de bien souligner la dimension physique des anges et la réalité de leur « sang » analogue au sang humain. C'est bien entendu Milton que l'on entend parler ici, et qui vient, comme à son habitude dans l'épopée, insérer un commentaire théorique qui lui permet ici de consolider sa conception particulièrement hétérodoxe des anges exposée au livre précédent : à savoir que les anges sont, comme les hommes, des créatures corporelles qui peuvent, à ce titre, réellement absorber et digérer des nourritures terrestres et avoir des rapports amoureux⁵³.

La hiérarchie des images visibles

- 59 On touche ici à un autre point essentiel de la théologie des images de Milton, c'est-à-dire à son ontologie très spécifique. Selon lui, le Fils, première de toutes les créatures et parfaite image du Père, se trouve en effet au sommet de l'échelle de la création. Cette échelle est décrite par l'ange Raphaël avant qu'il n'entame, pour Adam, le récit de la chute de Satan au livre v. Or, Raphaël présente l'échelle des êtres comme un arbre où se trouvent placées, sans discontinuité, les créatures terrestres et les créatures célestes :

Ô Adam, il est un seul Tout-Puissant, de qui toutes choses procèdent et à qui elles retournent, si leur bonté n'a pas été dépravée : toutes ont été créées semblables en perfection ; toutes formées d'une seule matière première, douées de diverses formes, de différents degrés de substance, et de vie dans les choses qui vivent. Mais ces substances sont plus raffinées, plus spiritualisées et plus pures, à mesure qu'elles sont plus rapprochées de Dieu, ou qu'elles tendent à s'en rapprocher plus, chacune dans leurs diverses sphères actives assignées, jusqu'à ce que le corps s'élève à l'esprit dans les bornes proportionnées à chaque espèce.

O Adam, one almighty is, from whom

All things proceed, and up to him return,

If not depraved from good, created all

Such to perfection, one first matter all,

Indued with various forms, various degrees

Of substance, and in things that live, of like;

But more refined, more spirituous, and pure,

And nearer to him placed or nearer tending

*Each in their several active spheres assigned,
Till body up to spirit work, in bounds
Proportioned to each kind. [...]. (V, 469-479)⁵⁴*

- 60 Ce passage vient expliquer l'étroite similitude entre le monde céleste et le monde terrestre que l'ange Raphaël souligne un peu plus loin dans le livre V et sur laquelle il s'appuie pour élaborer des images rhétoriques des exploits divins qui demeurent accessibles aux sens des humains⁵⁵.
- 61 Le divin peut se peindre puisqu'il n'existe pas de différence de substance entre le spirituel et le corporel mais simplement une différence de degré. Cette vision dite moniste de la création est un exemple de la théorie très hétérodoxe de John Milton selon laquelle toutes les créatures sont issues d'une seule et même matière issue de Dieu. Cette conception va à l'encontre de celle de saint Augustin, reçue dans les Églises catholique et protestante, qui affirmait au contraire que Dieu avait créé le monde *ex nihilo*⁵⁶. C'est ce qui explique que, chez Milton, le Fils de Dieu est visible et corporel car il est à la fois créé à partir de cette substance matérielle commune, et doté, en tant que créature spécifique, d'une essence supérieure qui lui est propre.
- 62 L'interprétation de Milton est originale de deux points de vue : tout d'abord parce qu'elle est éminemment matérialiste, et ensuite parce qu'elle lui permet de construire une hiérarchie ininterrompue des créatures qui sont désignées comme des formes corporelles analogues susceptibles d'évoluer et de se raffiner en s'élevant vers les sphères les plus spirituelles.
- 63 Nous avons, là, le complément de la pensée antitrinitaire de Milton. Dans sa hiérarchie, l'identité divine de la créature s'exprime, d'une part, par sa position spatiale sur l'échelle des êtres et, d'autre part, par la lumière glorieuse qui émane de sa forme corporelle : ainsi les anges ont bien des corps qui demeurent radieux « *radiant forms* » (V, 457) tant qu'ils restent fidèles à Dieu.

La scène originelle fondatrice : révélation de l'image filiale visible de Dieu

- 64 Dans l'épopée, Milton identifie la cause première de la révolte de Satan à l'envie et à la haine qu'il ressent au moment où Dieu intronise son Fils comme Messie et héritier, en tant qu'il est la seule et authentique image du Père. C'est à partir du moment précis où Satan voit l'image glorieuse du Fils, qu'il perd sa foi en Dieu et se sépare de Lui, décidant alors de se révolter contre cet héritier qui, à ses yeux, le fait déchoir :

Lorsque dans des cercles d'une circonférence indicible, les légions se tinrent immobiles, orbe dans orbe, le Père infini, près duquel était assis le Fils dans le sein de la béatitude, parla, comme du haut d'un mont flamboyant dont l'éclat avait rendu le sommet invisible » ; « lui [Satan] saisi d'envie contre le Fils de Dieu, honoré ce jour-là de son Père et proclamé Messie Roi consacré, ne put par orgueil supporter cette vue et il se crut dégradé.

*[...] Thus when in orbs
Of circuit inexpressible they stood,
Orb within orb, the Father infinite,
By whom in bliss embosomed sat the Son,
Amidst as from a flaming mount, whose top
Brightness had made invisible, thus spake.
[...].*

*With envy against the Son of God, that day
Honoured by his great Father, and proclaimed
Messiah king anointed, could not bear
Through pride that sight and thought himself impaired.*
(v, 594-599 ; 662-665)⁵⁷

- 65 Ayant rallié d'autres troupes angéliques à sa cause, il devient leur chef, et cherche ensuite à singer le Fils dans son apparence glorieuse et son exaltation, ce qui fait de lui une idole dont l'éclat n'est qu'une apparence trompeuse :

[...] et Satan à son royal séjour, placé haut sur une colline, étincelant au loin comme une montagne élevée sur une montagne avec des pyramides et des tours taillées dans des carrières de diamants et dans des rochers d'or [...] en imitation de la montagne où le Messie fut proclamé à la vue du ciel.

*They came, and Satan to his royal seat
High on a hill, far blazing, as a mount
Raised on a mount, with pyramids and towers
From diamond quarries hewn, and rocks of gold, [...].
In imitation of that mount whereon
Messiah was declared in sight of heaven.*
(v, 756-765)⁵⁸

- 66 Selon la théologie de l'image divine et de la théologie de la création exposées dans l'épopée et le *De Doctrina Christiana*, en faisant sécession Satan a donc brisé la hiérarchie des images divines, générant ainsi des idoles, des images dépravées qui ne sont d'ailleurs jamais désignées par le terme d'« image » mais plutôt par le mot d'« imitation ».

Conclusion

- 67 La théologie originale de John Milton mêle une hiérarchie proche de la théorie platonicienne des Idées à une conception aristotélicienne de l'image comme *mimesis*. On voit comment ses conceptions très marginales et cependant très cohérentes lui permettent de conserver et de redéfinir le concept d'image de manière à échapper au clivage qui oppose, dans la pensée iconomaque, l'essence divine infinie à la matérialité de la chair ou des objets sacrés. Il n'y a pas chez lui de confusion entre la substance de Dieu et celle du support qui Le représente, puisque le Fils et l'ensemble de la création dérivent d'une substance issue du Père qui n'est cependant pas Son essence. Milton n'en épouse pas pour autant la position de Nicéphore car, pour le patriarche, l'image (qui n'est pas de l'ordre du visible) implique seulement un mode de relation entre les personnes divines se manifestant par la ressemblance, alors que chez Milton l'image reste participative, puisqu'elle est engendrée par la substance du Père, et c'est cette participation relative à son prototype qui garantit son authenticité et sa ressemblance à son modèle invisible.
- 68 Chez le poète-théologien, l'image est une re-présentation nécessairement visible car corporelle qui exige un engagement de la créature, notamment son obéissance et la mise à l'épreuve de son libre-arbitre et de sa foi. Elle est fondatrice à plusieurs titres. Tout d'abord au sens ontologique et chronologique, puisque le Fils de Dieu et non le Christ est l'image originelle et première dans l'ordre des créatures. Elle est également fondatrice du récit épique et prophétique, puisque c'est le dévoilement de cette image authentique de Dieu qui vient révéler à la fois l'origine et la cause de la Chute de Satan et de l'humanité. Enfin, parce qu'elle est, par essence, visible et semblable à Dieu, elle

joue pour le poète un rôle de modèle esthétique. En effet, l'image du Fils est bien celle qui rend visible les voies divines aux yeux des mortels. Étant par nature verbale et corporelle, sans être nécessairement charnelle, elle peut donc s'apprécier par les sens. C'est sur ce modèle en effet que Milton élabore un récit interprétatif du péché originel qui passe par le sensoriel et notamment le visuel, mais toujours à travers le médium de l'écrit qui ne pose pas, comme chez les poètes baroques, le problème de l'irreprésentabilité du sacré et de la nécessaire dissemblance entre le discours poétique et son divin modèle.

NOTES

1. Voir Edward EDWARDS, *The Life of Sir Walter Raleigh Together with his Letters; now first collected*, London, Macmillan and Company, 1868, 2 vols. Voir en particulier le volume II, p. 150 et suivantes et Stephen and Elizabeth USHERWOOD, *The Counter-Armada, 1596, The Journall of the « Mary Rose »*, The Bodley Head, London, 1983, p. 90.
2. Voir Anne J. CRUZ, « Vindicating the *Vulnerata*: Cadiz and the Circulation of religious Imagery as Weapons of War », dans Anne J. CRUZ (dir.) *Material and Symbolic Circulation Between Spain and England*, Aldershot, Ashgate, 2008, p. 41.
3. Une des sources espagnoles les plus importantes sur les événements est le document rédigé par le frère PEDRO DE ABREU, *Historia del saqueo de Cadix por los ingleses en 1596*, Manuel Bustos Rodriguez (éd.) Cadix, Universidad de Cadix, 1966.
4. Je m'appuie ici sur la traduction anglaise du texte original proposée par Anne J. CRUZ, *op. cit.*, p. 44 de la *Historia del saqueo de Cadix por los ingleses en 1596*, *op. cit.*, p. 256.
5. Voir Olivier CHRISTIN, *Une révolution symbolique. L'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris, Les éditions de Minuit, 1991, p. 143-145.
6. John HOOPER, « A Declaration of Christ and his Office », 1547, cité par John PHILIPPS, *The Reformation of Images. Destruction of Art in England 1535-1660*, Berkeley, University of California Press, 1973, p. 86.
7. Voir la reproduction de la façade de la cathédrale d'Ely *ibid.*, figure 17.
8. « A Declaration of Certain Principal Articles of Religion », 1559, cité *ibid.*, p. 115
9. Voir Anne J. CRUZ, *op. cit.* p. 44. La statue de la Vierge dite « Our Lady *Vulnerata* » est visible dans ce numéro dans l'article de Cécile Vincent-Cassy.
10. O. CHRISTIN, *op. cit.*, p. 131-132.
11. *Ibid.* p. 167-169.
12. *Ibid.* p. 139.
13. Voir sur ce point J. PHILIPPS, *op. cit.*, note 10 p. 115.
14. Voir sur ce point David CRESSY et Lori Anne FERRELL (dir.), *Religion and Society in Early Modern England: a Sourcebook*, London & New York, Routledge, 1996 et Dennis FLYNN, *John Donne and the Ancient Catholic Nobility*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.
15. Voir sur ce point la biographie de Robert C. BALD, *John Donne. A Life*, Oxford, Clarendon Press, 1970, p. 80-81.
16. Il s'agit de sa lettre en prose datée d'août 1597 et des poèmes intitulés « *The Portrait* » « *The Storme* » et « *The Calme* ». Voir John DONNE, *Complete Poetry and Selected Prose*, John Hayward (éd.),

London, The Nonesuch Press, 1949, p. 439. Écrite depuis le port de Plymouth sur un ton satirique, la lettre décrit la disette qui frappa les troupes anglaises et leur misère à leur retour de l'expédition en Espagne, mais ne fait aucune allusion précise au raid.

17. Voir R. C. BALD, *op. cit.*, p. 82-86.

18. Voir sur ce point, Jeffrey JOHNSON, « John Donne and Paolo Sarpi. Rendering the Council of Trent », dans Mary ARSHAGOUNI PAPAZIAN (dir.), *John Donne and the Protestant Reformation. New Perspectives*, Detroit (Mich.), Wayne State University Press, 2003, p. 96-97.

19. Voir sur ce point Anne-Marie BLAISE-MILLER, *Le Verbe fait image*, Paris, Presses de La Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 66-69 : « *And this true that where there is a frequent preaching, there is no necessity of pictures; but will not every man adde this, That if the true use of Pictures bee preached unto them, there is no danger of an abuse; and so as Remembrancers of that which hath been taught in the Pulpit, they may be retained [...]* » (John DONNE, Sermon n° 17, dans *The Sermons of John Donne*, 10 vols, Evelyn M. Simpson & George R. Potter (éd.), Berkeley, University of California Press, 1953-1962.) Vol. VII, p. 432.

20. *Ibid.*, p. 433.

21. John MILTON, *Of Reformation* (1641) dans Don M. WOLFE (dir.), *Complete Prose Works of John Milton*, New Haven, Yale University Press, 1953, vol. I, p. 589-590.

22. *Ibid.*, p. 520.

23. Voir *Seconde Confession helvétique*, chapitre IV « Des images de Dieu, de Jésus-Christ et des saints », dans *La Seconde Confession helvétique*, Lausanne, Imprimerie Marc Ducloux, 1834, p. 12-13.

24. O. CHRISTIN, *op. cit.*, p. 174.

25. Voir Marie-José MONDAIN, *Image, icône, économie*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 103-104.

26. Voir sur ce point A.-M. MILLER-BLAISE, *Le Verbe fait image*, *op. cit.*, p. 205-206.

27. Voir Michèle CLÉMENT, *Une poétique de crise : poètes baroques et mystiques, 1570-1660*, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 61-71.

28. Un polyptote est une figure de style qui consiste en la répétition de plusieurs mots de même racine, ou encore d'un même verbe, sous différentes formes.

29. Voir « La Corona », sonnet 1, vers 5-9 dans *John Donne, The Oxford Authors*, John CAREY (éd.), Oxford, Oxford University Press, p. 171.

30. « *Immensity cloistered in thy dear womb* », « La Corona », sonnet 2 *Annunciation*, vers 14.

31. Voir sur ce point Christoph VON SCHÖNBORN, *L'icône du Christ. Fondements théologiques*, Paris, Éditions du Cerf, 2003, p. 208-210.

32. Voir sur ce point M.-J. MONDZAIN, *op. cit.*, p. 69-90. Il faut noter que ces conclusions ici résumées de manière très rapide et simplifiée sont le fruit de débats théologiques longs et complexes sur l'icône qui se sont déroulés entre le IV^e et le IX^e siècle après Jésus-Christ au sein de l'Église byzantine, ce dont Christoph von Schönborn détaille les étapes avec beaucoup de clarté.

33. Le Synode de Dort ou Dordrecht a réuni les calvinistes hollandais et européens afin d'examiner et de rejeter la doctrine d'Arminius sur la grâce. Le mystère de la Trinité fut également reconnu comme l'un des fondements de la foi protestante par la *Confession Helvétique* (chapitre III) : « En même temps nous croyons et enseignons que ce Dieu, qui dans son essence est immense, unique et indivisible, est distingué dans l'Écriture sainte en personnes, qu'on ne doit ni confondre, le Père, le Fils et le Saint Esprit. », *op. cit.*, p. 9.

34. Voir M.-J. MONDZAIN, *op. cit.*, p. 110.

35. Voir en particulier Louis L. MARTZ, *The Poetry of Meditation: A Study in English Religious Literature of the Seventeenth Century*, New Haven & London, Yale University Press, London, Oxford University Press, 1954 ; Barbara LEWALSKI, *Protestant Poetics and the Seventeenth Century Religious Lyric*, Princeton, Princeton University Press, 1979 ; M. CLÉMENT, *op. cit.*

36. Dans l'épître qui lui sert de préface, Milton affirme que pour construire sa théologie il s'en est tenu au principe protestant de la *sola scriptura* en appliquant son propre jugement aux Écritures ; il s'en suit, dit-il, que certains articles de foi paraîtront hérétiques à certaines personnes irrationnelles qui restent attachées aux conventions au lieu de faire usage de leur entendement. Voir *De Doctrina Christiana*, Epistle, *The Complete prose Works of John Milton*, op. cit. vol. VI, p. 117-123. Sur la radicalité de ses positions, on se réfèrera, entre autres, à l'ouvrage de Stephen B. DOBRANSKI et John P. RUMRICH (dir.), *Milton and Heresy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

37. Dans une étude qui fait à présent autorité, Maurice Kelley a démontré la congruence entre le traité de théologie et *Paradise Lost*, voir Maurice KELLEY, *This Great Argument: A Study of Milton's De Doctrina Christiana as a Gloss upon Paradise Lost*, Princeton, Princeton University Press, 1941; la paternité du *De Doctrina Christiana* a été confirmée par l'ouvrage de Gordon CAMPBELL, Thomas. N. CORNS et John K. HALE (dir.), *Milton and the Manuscript of De Doctrina Christiana*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

38. Traduction de F-R de Chateaubriand dans Claude MOUCHARD, *John Milton. Le Paradis Perdu traduit et annoté par Chateaubriand*, Paris, Belin, 1990, p. 117. Toutes les traductions du poème sont tirées de cette édition. Toutes les citations extraites du *Paradis Perdu* dans sa version originale sont tirées de John MILTON, *Paradise Lost*, London & New York, Longman, 1998 (éd. orig. 1968).

39. *Ibid.*, p. 117.

40. *Ibid.*, p. 181.

41. *Op. cit.*, p. 192.

42. *Op. cit.*, p. 184, p. 262.

43. « [...] to be one invisible God, and to be the only begotten and visible, are quite different things so different that they cannot apply to one and the same essence. The fact that he derived his glory, even in his divine nature, before the foundations of the world were laid, not from himself but from the Father, who gave it because he loved him, makes it obvious that he is inferior to the Father. » *De Doctrina Christiana*, *Complete Prose Works*, op. cit., VI, p. 273. Notre traduction.

44. Arius vécut au début des années 300 à Alexandrie. Membre de l'Église d'Égypte et héritier des enseignements de Clément d'Alexandrie et d'Origène, sa conception antitrinitaire fut condamnée par le Concile de Nicée en 325. Voir sur ce point Jean-Marie MAYEUR (dir.), *Histoire du Christianisme*, Paris, Desclée (10 vols), 1995, t. II I, p. 258-259.

45. *Op. cit.*, p. 291.

46. *Ibid.*, p. 292.

47. Je développe les points abordés dans ce paragraphe dans une précédente publication : Laïla GHERMANI, « Le Fils, représentation visible du Père dans *Paradise Lost* (1674) : de l'hétérodoxie religieuse à la crise de la christo-mimesis chez John Milton. », *Revue XVIIe Siècle*, n°257, Octobre 2012.

48. *Op. cit.*, p. 190 ; p. 189 ; p. 390.

49. Dans leur préface à la traduction qu'ils proposent de *La Poétique* d'Aristote, Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot insistent sur l'origine dramatique du terme *mimesis* et justifient leur traduction du terme par le mot « représentation » en montrant sa dénotation de « création » et la distance qui le sépare de la *mimesis* platonicienne. Voir ARISTOTE, *La Poétique*, Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot (éd.), Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 17-22. Voir également sur la polysémie du terme *mimesis* qui fluctue entre production verbale et production visuelle chez Aristote, Marie-José MONDZAIN, *Le commerce des regards*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 118-121.

50. *Op. cit.* p. 188.

51. *Ibid.*, p. 295.

52. *Ibid.*, p. 279.

53. Voir livres v, 435-443 et viii, 618-629.

54. *Ibid.*, p. 254.

55. « *High matter thou enjoinst me, O prime of men,
Sad task and hard, for how shall I relate
To human sense the invisible exploits
Of warring spirits [...].
[...] Yet for thy good
This is dispensed, and what surmounts the reach
Of human sense, I shall delineate so
By likening spiritual to corporeal forms,
As may express them best, though what if earth
Be but the shadow of heav'n, and things therein
Each to other like, more than on earth is thought? »*
(v, 561-566 ; 570-576)

« Quel grand sujet tu m'imposes, ô premier des hommes ! tâche difficile et triste ! car comment retracerai-je aux sens humains les invisibles exploits d'esprits combattant ? [...] Cependant pour ton bien, toute dispense est accordée. Ce qui est au-dessus de la portée des sens humains, je le décrirai de manière à l'exprimer le mieux possible, en comparant les formes spirituelles aux formes corporelles : si la terre est l'ombre du ciel, les choses, dans l'une et l'autre, ne peuvent –elles se ressemblent plus qu'on ne le croit sur terre. », *ibid.* p. 257.

56. Sur ce point, voir l'introduction à l'édition Yale du *De Doctrina Christiana, Complete Prose Works*, op. cit., vi, p. 87-90 et Dennis R. DANIELSON, *Milton's Good God. A Study in Literary Theodicy*, Cambridge, Cambridge University Press (1982), 2009, p. 32-57.

57. *Op. cit.*, p. 260.

58. *Op. cit.*, p. 263.

ABSTRACTS

This article explores the relations between iconoclastic practices, theology of images and poetic writing in seventeenth century Anglican England. It argues that for poets as different as John Donne and John Milton, the iconoclastic practices, deriving from a radical Calvinist interpretation of the dogmas of Trinity and Incarnation are far from hindering the representation of the divine, in poetry. These writers who are both theologians and poets found their poetic enterprise on a specific conception of the Son as the first visible divine image. The great originality of Milton rests on his antitrinitarian and materialist thought that enables him to conceive the Son not incarnate, as the first visible image of God, from whom Creation and his great epic, *Paradise Lost*, both descend.

Cet article s'interroge sur les relations entre pratiques iconoclastes, théologie des images et écriture poétique dans l'Angleterre anglicane au XVII^e siècle . Il s'attache à montrer que, pour des poètes aussi divers que John Donne et John Milton, l'iconoclasme hérité d'une lecture calviniste radicale des dogmes de la Trinité et de l'Incarnation est loin d'être un obstacle à la

représentation du divin en poésie. Ces écrivains, qui sont à la fois théologiens et poètes, s'appuient en effet sur une pensée du Fils comme image divine visible qui sert de fondement à leur écriture. La grande originalité de Milton est d'élaborer une pensée antitrinitaire et matérialiste qui lui permet de penser le Fils de Dieu non incarné comme la première image visible qui engendre et fonde à la fois la Création et son grand poème épique, *Paradise Lost*.

INDEX

Chronological index: XVII^e siècle

Keywords: poetry, theology, image, iconoclasm, John Milton

Geographical index: Grande-Bretagne

Mots-clés: poésie, théologie, image, iconoclisme, John Milton

AUTHOR

LAÏLA GHERMANI

Laïla Ghermani est maîtresse de conférence à l'Université de Paris Nanterre. Spécialiste de littérature anglaise des XVI^e et XVII^e siècles, elle a publié de nombreux articles sur les liens entre poésie, théologie et rhétorique et a concentré ses recherches sur les liens entre la théologie radicale et la poésie de John Milton. Elle s'attache à montrer, en effet, comment l'alliance entre son antitrinitarisme et sa pensée matérialiste ont un impact sur sa poétique et son esthétique religieuse. Elle a co-publié, en 2019, un volume bilingue, *Le Prince, le tyran, le despote : figures du souverain de la Renaissance aux Lumières*, chez Honoré Champion.