



**HAL**  
open science

## Marvell et l'amour des jardins : sympathie naturelle et sympathie politique

Gilles Sambras

► **To cite this version:**

Gilles Sambras. Marvell et l'amour des jardins : sympathie naturelle et sympathie politique. XVII-XVIII Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles , 2003, 56 (1), pp.89-104. 10.3406/xvii.2003.1819 . hal-04085454

**HAL Id: hal-04085454**

<https://hal.univ-reims.fr/hal-04085454>

Submitted on 28 Apr 2023

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

## Marvell et l'amour des jardins: sympathie naturelle et sympathie politique

Gilles Sambras

---

**Citer ce document / Cite this document :**

Sambras Gilles. Marvell et l'amour des jardins: sympathie naturelle et sympathie politique. In: XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles. N°56, 2003. pp. 89-104;

doi : <https://doi.org/10.3406/xvii.2003.1819>

[https://www.persee.fr/doc/xvii\\_0291-3798\\_2003\\_num\\_56\\_1\\_1819](https://www.persee.fr/doc/xvii_0291-3798_2003_num_56_1_1819)

---

Fichier pdf généré le 27/03/2018

## MARVELL ET L'AMOUR DES JARDINS : SYMPATHIE NATURELLE ET SYMPATHIE POLITIQUE

Le mot "sympathie," comme il ne manquera certainement pas d'apparaître à l'issue de ce colloque, recouvre une variété de sens et de connotations qu'il serait illusoire de vouloir résumer en l'espace de quelques pages. L'étymologie en est certes bien connue (sun-pathein: souffrir, ou ressentir avec) mais elle ne rend qu'imparfaitement compte des divers usages qui sont faits de ce terme protéiforme. Il n'en reste pas moins que l'idée de "lien" ou de "relation" ("sun") semble être toujours présente. C'est en cela que le concept de sympathie s'avère si approprié à une exploration de la poétique marvellienne dont l'une des préoccupations majeures est le lien sans cesse perdu et sans cesse reconquis qui unit l'homme à la nature en général et à l'univers végétal en particulier. Or, ce lien peut se manifester sous diverses formes. Je me propose d'en distinguer trois qui permettent de définir le terme de "sympathie" selon une échelle à trois degrés qui, sans prétendre à l'exhaustivité, me permettra tout au moins de décrire la relation complexe et parfois extrême qui unit l'homme à la nature dans les poèmes de Marvell.

D'abord, une forme mineure que j'appellerai sympathie *amoureuse* et qui correspond à l'emploi moderne le plus courant du mot, à savoir, un penchant, une disposition favorable de sentiment à l'égard d'un tiers (untel m'est sympathique, c'est-à-dire que je l'aime bien). Dans cette acception, la sympathie recouvre l'éventail des sentiments qui vont de l'inclination à l'amour.

Ensuite, un degré intermédiaire où la sympathie correspond à une parfaite harmonie entre deux êtres qui vivent en se complétant mutuellement. On se rapproche ici davantage du sens étymologique puisque la sympathie correspond à une adéquation des sentiments et des comportements, une affinité complète, un accord parfait. Parce que cette forme de sympathie repose en réalité sur une véritable symbiose, je la désignerai sous le nom de sympathie *symbiotique*.

Enfin, une forme majeure de la sympathie que j'appellerai *fusionnelle* et qui repousse un peu plus loin les limites de l'union entre les êtres. Lorsque la sympathie dépasse la symbiose, que l'union se substitue à l'accord et qu'à force de vivre en harmonie les deux êtres n'en font plus qu'un. C'est le fantasme amoureux assez connu de l'union complète qui peut passer par les images spéculaires de l'identification et celles, plus inquiétantes, de la dévoration et/ou de l'absorption de l'un par l'autre; quand "ressentir avec" devient "être avec," voire "n'être qu'un."

Je m'efforcerai dans un premier temps de mettre en évidence la façon dont ces trois degrés de la sympathie (amoureuse, symbiotique et fusionnelle) se manifestent dans l'univers imaginaire de Marvell. Il faudra toutefois se poser ensuite la question des implications politico-religieuses qui sont omniprésentes dans des poèmes écrits en majeure partie durant la décennie décisive des années 1650. J'essaierai de montrer que la façon problématique dont Marvell envisage sa place dans l'univers naturel et sa relation à celui-ci est symptomatique de la crise idéologique que traverse l'Angleterre. Aimer la nature n'est pas un sentiment innocent, se coucher au milieu des fleurs et des broussailles engage un choix politique que les textes ne cessent de dévoiler.

Du premier degré de la sympathie, je ne parlerai que brièvement: le penchant de Marvell pour la nature est décelable au détour de chacun de ses poèmes, si ce n'est de ses vers. Un examen rapide montre que la nature est au moins le décor, si ce n'est le sujet, quasiment exclusif de son écriture. Certains poèmes d'ailleurs traduisent la relation entre le locuteur et la nature en termes explicitement amoureux. Il en va ainsi du jardin de "The Garden" qui est favorablement comparée aux artifices féminins figurés de façon traditionnelle par le rouge des lèvres et la blancheur du sein: "No white nor red was ever seen / So am'rous as this lovely green" ("The Garden," 17-18).<sup>1</sup>

Cette sympathie pour la nature est réitérée et amplifiée lorsque le locuteur propose de substituer la nature à la femme comme objet ô combien plus légitime de la passion amoureuse. Aux charmes des femmes, le poète préfère ceux, plus rugueux, des arbres:

Cut in these Trees their mistress' name.  
Little, alas, they know, or heed,  
How far these beauties Hers exceed!  
Fair trees! wheres'e'er your barks I wound,

---

<sup>1</sup>. Les citations des textes de Marvell sont extraites de l'édition d'Elizabeth S. Donno, *Andrew Marvell: The Complete Poems* (1972; Harmondsworth: Penguin, 1985).

No name shall but your own be found. (19-24)

Il n'y aurait dans ce cœur place que pour la nature. C'est aussi, de façon plus voilée, ce que nous apprend la conclusion de "The Gallery"; de tous les portraits de sa maîtresse, c'est celui où elle est représentée en bergère que l'amant préfère car la femme ne trouve vraiment grâce aux yeux du poète que lorsqu'elle est parée des charmes verdoyants de la pastorale:

But, of these pictures and the rest,  
That at the entrance likes me best:  
Where the same posture, and the look  
Remains, with which I first was took:  
A tender shepherdess, whose hair  
Hangs loosely playing in the air,  
Transplanting flowers from the green hill,  
To crown her head, and bosom fill. ("The Gallery," 49-56)

Le penchant que Marvell a pour la nature va donc très loin puisque la sympathie ne cesse de se métamorphoser en amour, que la nature, dont le contact sensuel est si richement évoqué en maints endroits, est seul véritable objet de désir. Marvell, qui se décrit comme poète-eunuque ("Upon an Eunuch: a Poet"), qui semble être resté un éternel célibataire, qui sera soupçonné à la fois d'homosexualité et de pédophilie,<sup>2</sup> dévoile dans ses poèmes le seul objet de son amour, celui à qui va toute sa sympathie: la verte nature qui, en se substituant à la femme, laisse entrevoir le côté ambigu et passionnel de l'attachement que le poète porte au monde végétal. C'est donc sans surprise que nous voyons l'imaginaire marvellien se tourner vers des fictions plus radicales et fantasmatiques, vers des formes plus extrêmes et absolues de la sympathie, pour tenter de décrire l'union, tantôt perdue, tantôt fugitivement reconquise, de l'homme et de la nature.

Pour évoquer la forme symbiotique de la sympathie, on se tournera vers le groupe de poèmes que l'on désigne généralement sous le nom de "Mower Poems" qui mettent en scène le personnage pastoral ambigu de Damon, qui tient lieu de berger bien qu'il soit faucheur de son état. Cette forme spécifique de sympathie avec la nature n'est pas particulièrement originale dans la mesure où elle correspond à l'un des plus classiques des "syndromes paradisiaques." En effet, dans la plupart des évocations du

---

<sup>2</sup>. Voir à ce propos l'article de Paul Hammond, "Marvell's Sexuality," *Andrew Marvell*, ed. Thomas Healy (London: Longman, 1998) 170-204; ou encore celui de William Kerrigan, "Marvell and Nymphets," *Greyfriar* 27 (1986): 3-21.

paradis, l'une des conditions de celui-ci est précisément l'existence d'une "sympathie" entre l'homme et la nature: celle-ci pourvoyant aux besoins de celui-ci sans qu'il soit question entre eux de cette plaie d'après la chute que l'on appelle "le travail." Parler de l'évocation du paradis tout en parlant de littérature du XVIIe nous oblige presque à mentionner un illustre aîné et ami de Marvell, John Milton. Sans pouvoir trop entrer dans le détail, il me semble nécessaire de préciser que le paradis miltonien est nettement moins "sympathique" que celui présenté par Marvell dans ses "Mower Poems." En effet, si on le regarde de près, on constate que le paradis miltonien est tout sauf un lieu de repos et que, en lieu et place de l'harmonie avec la nature, on découvre une relation fondée sur l'ordre et la hiérarchie: le labeur du jardinier y est la condition incessante de son maintien. Sans trop anticiper sur ce qui suit, il semble que le paradis miltonien soit en fait tellement surdéterminé par une éthique du travail propre au puritanisme de son auteur qu'il en vient à ne plus être un paradis du tout. Bien au contraire, le Damon de Marvell vit (ou plutôt vivait car Damon, pour les raisons que nous verrons, a été expulsé du paradis) dans une relation de parfaite harmonie avec la nature, relation où la sympathie, si elle n'est plus amoureuse, confine bel et bien à la symbiose:

I am the Mower Damon, known  
 Through all the meadows I have mown.  
 On me the morn her dew distills  
 Before her darling daffodils.  
 And, if at noon my toil me heat,  
 The Sun himself licks off my sweat.  
 While, going home, the Evening sweet  
 In cowslip-water bathes my feet. ("Damon the Mower," 41-48)

Certes, Damon fauchait, mais son travail n'était ni exploitation ni organisation de la nature. Ce que l'ensemble des poèmes dévoile progressivement, c'est le statut de Damon comme force *immanente* de la nature; ainsi était-il associé aux fées:

The deathless fairies take me oft  
 To lead them in their dances soft:  
 And, when I tune myself to sing,  
 About me they contract their ring. (61-64)

Aussi en vient-on à comprendre que c'est de lui-même que parle Damon dans le premier des poèmes de la série où, après avoir rejeté avec virulence l'activité corruptrice du jardinier qui substitue l'exploitation à la sympathie et qui remplace "the wild and fragrant innocence" par "a dead and standing pool of air," évoque les "fauns and fairies [who] do the

meadows till more by their presence than their skill" ("The Mower against Gardens," 35-36). La sympathie entre l'homme et la nature, c'est donc aussi cela: un lien magique, une association parfaite du végétal et de l'humain qui rappelle les temps merveilleux où le monde était peuplé de créatures surnaturelles assurant une continuité parfaite dans l'échelle des êtres.

Mais qu'elle soit amoureuse ou symbiotique, la sympathie avec la nature révèle le même désir d'union intime de l'homme et des choses. C'est dans la première strophe de sa "Mower's Song" que Damon révèle la nature profonde du lien qui l'unissait à la nature:

My Mind was once the true survey  
Of all these meadows fresh and gay,  
And in the greenness of the grass  
Did see its hopes as in a glass. (1-4)

L'esprit image de la nature et la nature image de l'esprit: la relation spéculaire, en devenant bijective, se fait identitaire. Damon et la nature ne forment en réalité qu'un seul être cosmique.

Cette vision unitaire de l'homme et de la nature, impliquant l'anéantissement ou l'engloutissement de l'un par l'autre, affleurerait déjà dans la célèbre "pensée verte" de "The Garden": "Annihilating all that's made / To a green thought in a green shade." ("The Garden," 47-48) Nous touchons ici à la forme majeure de la sympathie qui correspond à l'aboutissement fantasmatique et fusionnel des formes précédentes. Cette forme de la sympathie est sans doute à la fois la plus originale et la plus proprement marvellienne car, contrairement aux deux formes que nous venons d'évoquer, elle se traduit dans des images qui ont fort peu de parallèles et qui montrent que Marvell peut aller beaucoup plus loin que ses successeurs romantiques dans l'évocation des relations que l'homme peut entretenir avec la nature.

Le premier exemple que je souhaite mentionner est celui de la Nympe de "The Nymph Complaining for the Death of Her Fawn." De manière plus évidente encore que Damon, la Nympe est une créature immanente de l'univers naturel. Cependant, elle a failli perdre ce statut par amour. Mais Sylvio, amant infidèle, l'a renvoyée à son état primitif en lui faisant don d'un faon en guise de cadeau d'adieu. Cette histoire pathétique n'est cependant que le prélude du poème proprement dit. Le passage le plus frappant est la description des relations qui unissent la Nympe et le faon d'une part et le faon et l'univers végétal d'autre part. La

Nymphe entretient une véritable relation amoureuse avec son animal de compagnie, brouillant ainsi les relations entre l'humain et l'animal:

For it [the faun] was full of sport; and light  
 Of foot, and heart; and did invite  
 Me to its game: it seem'd to bless  
 Itself in me. How could I less  
 Than love it? O I cannot be  
 Unkind, t' a Beast that loveth me.

.....  
 Thy Love was far more better than  
 The love of false and cruel men. ("The Nymph Complaining for the  
 Death of Her Fawn," 41-46; 53-54)

Surtout le faon devient l'objet d'une métamorphose progressive en fleur:

Among the beds of lilies, I  
 Have sought it oft, where it should lie;  
 Yet could not, till itself would rise,  
 Find it, although before mine eyes.  
 For, in the flaxen lilies' shade,  
 It like a bank of lilies laid.  
 Upon the roses it would feed,  
 Until its lips e'en seemed to bleed:  
 And then to me 'twould boldly trip,  
 And print those roses on my lip.  
 But all its chief delight was still  
 On roses thus itself to fill:  
 And its pure virgin limbs to fold  
 In whitest sheets of lilies cold.  
 Had it lived long, it would have been  
 Lilies without, roses within. (77-92)

On constate que la sympathie qui unit les protagonistes de ce poème finit par produire un effet kaléidoscopique où toutes les frontières sont brouillées par ce que l'on peut appeler une "métamorphose homogénéisante" qui unit l'humain, l'animal et le végétal.

Or, si cette forme de "métamorphose homogénéisante" est si importante, c'est en raison de sa récurrence. Non seulement l'image revient mais elle apparaît de plus en plus nettement comme le fantasme du locuteur-poète. Si l'on revient à "The Garden," on est troublé de constater la façon dont le poème, après une entrée en matière assez conventionnelle, glisse progressivement vers l'évocation excessive et sensuelle d'une union intime de l'homme et de la nature:

What wondrous life is this I lead!  
 Ripe Apples drop about my head;  
 The luscious clusters of the vine  
 Upon my mouth do crush their wine;  
 The nectarene, and curious peach,  
 Into my hands themselves do reach;  
 Stumbling on melons, as I pass,  
 Ensnared with flowers, I fall on grass. ("The Garden," 33-40)

Mais c'est dans "Upon Appleton House" que l'image trouve son expression la plus achevée sous la forme d'une chute puis d'une crucifixion horizontale et sensuelle:

Then, languishing with ease, I toss  
 On Pallets swoll'n of velvet moss;  
 While the wind, cooling through the boughs,  
 Flatters with air my panting brows.  
 .....  
 Bind me ye woodbines in your twines,  
 Curl me about, ye gadding vines,  
 And, oh, so close your circles lace,  
 That I may never leave this place:  
 But, lest your fetters prove too weak,  
 Ere I your silken bondage break,  
 Do you, O brambles, chain me too,  
 And, courteous briars, nail me through.  
 Here in the morning tie my chain,  
 .....  
 There at the Evening stake me down. ("Upon Appleton House," 593-96;  
 609-17; 624)

On ne peut que souligner le caractère frappant de l'image où l'horreur objective de la crucifixion le dispute à la jouissance que paradoxalement elle provoque. En outre, contrairement à ce qu'on peut lire chez nombre de poètes contemporains marqués par l'héritage platonicien et la pensée hermétique,<sup>3</sup> cette fusion avec la nature n'est pas la voie qui conduit à une extase spirituelle; elle s'y oppose au contraire:<sup>4</sup> la régression végétale est l'antithèse de l'élévation de l'âme.

<sup>3</sup>. On peut citer, par exemple, Henry Vaughan, "The Morning Watch": "O Joyes! Infinite sweetness! With what flowres, / And shootes of glory, my soul breakes, and buds!" (1-2)

<sup>4</sup>. Voir d'ailleurs le "Dialogue de l'âme et du corps" ou encore le petit poème allégorique et didactique que Marvell consacre à une goutte de rosée ("On a Drop of Dew").

Sur le plan théorique, cette forme ultime de la sympathie qui se traduit par la fusion du moi et de l'autre correspond aux tendances involutives du narcissisme primaire tel que le décrit Béla Grunberger.<sup>5</sup> On songe également au fameux "sentiment océanique" de Freud par lequel peut être reconquise l'unité primitive du moi et du monde, la sympathie vue en dernière instance comme le plus crucial de tous les liens, celui qui unit le fœtus au corps de la mère.

L'un des aspects remarquables de l'évocation de la sympathie, sous ses diverses formes, entre l'homme et la nature, est son caractère toujours évanescent. La sympathie avec la nature est toujours soit perdue, soit en train d'être perdue. Le paradis végétal et narcissique est un paradis excessivement fragile.

La bergère entrevue à la fin de "The Gallery" n'a eu de cesse de devenir une enchanteresse grimée de rouge et de noir et parée de tous les artifices de la sexualité. Après la culmination sensuelle de la strophe 5, "The Garden" nous fait brusquement passer de l'horizontalité à la verticalité et l'image du corps enlacé dans les plantes est remplacée par celle de l'âme-oiseau attendant de prendre son envol vers un paradis solaire et lointain. L'union de la nymphe et de son faon-fleur est interrompue par la mort brutale de celui-ci, tué par des "Wanton Troopers." Le paradis de Damon est battu en brèche par l'irruption de ce qui, pour Claudel, "sera toujours le danger de tous les paradis:" la femme. De même, l'extase régressive du locuteur d' "Upon Appleton House" est interrompue par l'arrivée d'une autre femme, la jeune élève du locuteur-poète, fille de l'ex-général en chef des armées parlementaires, Mary Fairfax.

Une analyse détaillée de l'ensemble des images qui évoquent les divers degrés de la sympathie entre l'homme et le végétal, et qu'il serait trop long de reprendre ici dans le détail, permet de recenser un certain nombre de traits récurrents: la solitude (ou le refus d'un "autre" sexué), l'ombre avec une dominance de la couleur verte et des végétaux, l'horizontalité et l'immobilité ou passivité, la fusion ou métamorphose homogénéisante. Ces images s'opposent de façon systématique à celles qui racontent la rupture entre l'homme et la nature, le passage de l'harmonie à l'exploitation, de la sympathie à la mise à distance. Ces ruptures se traduisent séparément ou simultanément par l'irruption de l'autre et avec lui de la sexualité, la lumière éblouissante du zénith, la verticalité et l'ascension, l'activisme, la séparation accrue des objets avec

---

<sup>5</sup>. Voir Béla Grunberger, *Le Narcissisme: Essai de psychanalyse* (Paris: Payot, 1993).

des images de minéralisation ou de vitrification qui participent d'une série de métamorphoses "hétérogénéisantes."

Au regard de ces conflits d'images antithétiques, au regard aussi de ce récit répété de la destruction de cette sympathie magique qui unissait l'homme à la nature, il est tentant, si l'on considère l'époque troublée à laquelle les poèmes sont composés, d'y voir la transposition imaginaire du conflit historique qui est en train de se jouer. Il est tentant de suggérer que l'ordre ancien de la sympathie n'est que le reflet de l'ordre ancien de la monarchie alors que sa rupture est la conséquence inévitable du grand bouleversement révolutionnaire.

Il faut toutefois se souvenir que le risque est toujours grand de plaquer arbitrairement l'Histoire sur le texte. Il est d'autant plus grand ici qu'il implique que les poèmes lyriques nous révéleraient un Marvell fort différent de celui des poèmes politiques et de la biographie: un Marvell qui répète sa nostalgie de la monarchie dont il déplore la perte et qui est donc peu en accord avec l'image traditionnellement admise de Marvell en tant que puritain, ami de Milton, membre du gouvernement de Cromwell et admirateur fervent de ce dernier.

Aussi je me propose de vérifier l'hypothèse d'une corrélation entre sympathie pour la nature et sympathie royaliste en suivant deux méthodes complémentaires: d'abord, montrer que les poèmes lyriques fourmillent d'indices qui laissent entrevoir la dimension politique des personnages fictifs qu'ils mettent en scène. Ensuite, montrer aussi que dans les poèmes politiques, les personnages historiques cette fois (le plus souvent Charles Ier et Cromwell) sont circonscrits dans des espaces de représentation qui les font coïncider avec leurs avatars fictifs. À l'évidence, une telle démonstration requiert plus d'espace et de temps que je n'en dispose ici, aussi me contenterai-je de prendre quelques exemples significatifs.

Si l'on commence par revenir sur les évocations de la sympathie déjà mentionnées, une lecture attentive des poèmes nous amène à des constats intéressants. Selon notre hypothèse, le personnage de Damon serait une victime de la révolution, représentant syncrétique à la fois de Charles Ier mais aussi d'une Angleterre prérévolutionnaire et prépuritaine. Or, nous savons déjà que Damon est associé aux fées et aux créatures surnaturelles. Il n'est donc pas anodin de rappeler que les fées étaient traditionnellement associées au catholicisme. Cleanth Brooks, dans son dernier ouvrage, rappelle que l'une des croyances largement répandues à l'époque dans les milieux protestants (et reprise d'ailleurs par Thomas

Hobbes) voulait que les fées fussent papistes.<sup>6</sup> De son côté, le poète et évêque anglican Richard Corbett déplorait la façon dont les puritains avaient chassé les fées d'Angleterre ("The Fairies Farewell"). Le cercle des fées qui se resserre sur Damon se donne donc également à lire comme cercle politique.

Par ailleurs, Damon, expulsé du paradis par l'arrivée de la femme solaire (qui a pour nom Juliana),<sup>7</sup> est également expulsé des fêtes populaires auxquelles il avait l'habitude de prendre part:

Unthankful meadows, could you so  
A fellowship so true forgo,  
And in your gaudy May-games meet,  
While I lay trodden under feet? ("The Mower's Song," 13-16)

Or, ces fêtes populaires constituaient un enjeu crucial du conflit entre le roi et les puritains. Ces derniers y étant farouchement opposés, alors même qu'en 1633 Charles fait rééditer le *Book of Sports* et que les Stuarts dans leur ensemble continuèrent à défendre l'existence de ces fêtes, dont Leah Marcus nous dit qu'elles étaient "part of the symbolic language of the Stuart power."<sup>8</sup> Ces deux facettes du personnage de Damon ne sont donc nullement anodines et permettent de le situer assez clairement sur l'échiquier idéologique de la révolution.

Si l'on se tourne maintenant vers la Nymphé. Le premier vers du poème nous en dit déjà long sur les forces politiques en présence. Les meurtriers du faon sont des "wanton troopers"; or, le terme "troopers" était exclusivement attribué aux soldats des armées parlementaires. En outre, l'image de ces "troopers" qui se lavent les mains dans le sang encore chaud de leur victime:

Though they should wash their guilty hands  
In this warm life blood, which doth part  
From thine, and wound me to the heart,  
Yet could they not be clean: their stain

<sup>6</sup>. Voir Cleanth Brooks, *Historical Evidence and the Reading of Seventeenth-Century Poetry* (Columbia: U of Missouri P, 1991) 29-32.

<sup>7</sup>. "Not July causeth these Extremes, / But Juliana's scorching beams."

<sup>8</sup>. Leah S. Marcus, *The Politics of Mirth: Jonson, Herrick, Milton, Marvell, and the Defense of Old Holiday Pastimes* (Chicago: U of Chicago P, 1986) 5. Voir aussi Rosemary Kegl, "'Joyning my Labour to my Pain': The Politics of Labor in Marvell's *Mower Poems*," *Soliciting Interpretation. Literary Theory and Seventeenth-Century English Poetry*, ed. Elizabeth D. Harvey et Katherine Eisaman Maus (Chicago: U of Chicago P, 1990) 100-101. Voir aussi le long chapitre que consacre Christopher Hill à cette question dans *Society and Puritanism in Pre-Revolutionary England* (London: Secker, 1964) 118-82.

Is dyed in such a purple grain. ("The Nymph Complaining for the Death of Her Fawn," 18-22)

Cette image donc n'est pas sans rappeler un autre poème de Marvell, politique cette fois, "An Horatian Ode Upon Cromwell's Return from Ireland," où les soldats sont décrits, après l'exécution de Charles, applaudissant de leurs mains ensanglantées:

That thence the royal actor born  
The tragic scaffold might adorn:  
While round the armèd bands  
Did clap their bloody hands. (53-56)

Bon nombre de critiques ont diversement suggéré que la Nymphé ou le faon représentait l'Église anglicane en détresse, la Vierge Marie ou le roi martyr.<sup>9</sup> Ces formes d'interprétations historiques de type allégorique s'avèrent généralement trop réductrices au regard de la richesse du poème. Il n'en reste pas moins que les valorisations idéologiques des protagonistes sont relativement claires: d'un côté les représentants de la révolution puritaine et parlementaire, de l'autre les martyrs de l'ordre ancien qui est syncrétiquement à la fois catholique, anglican et royaliste.

Si l'on considère enfin le locuteur d'"Upon Appleton House," l'élément qui révèle le mieux les implications idéologiques du texte est la façon dont Mary Fairfax, incarnation de la "loi," le rappelle par son arrivée à ses devoirs d'homme en interrompant son union avec la nature:

But now away my hooks, my quills,  
And angles, idle utensils.  
The young Maria walks tonight:  
Hide, trifling youth, thy pleasures slight.  
'Twere shame that such judicious eyes  
Should with such toys a man surprise;  
*She*, that already is the law  
Of all her Sex, her age's awe. ("Upon Appleton House," 649-56)

Le texte est parfaitement clair: il nous indique que l'attitude du locuteur, cette "sympathie" fusionnelle qui l'unit à la nature, est, sur le plan psychanalytique, explicitement infantile et régressive et, sur un plan à la fois politique, moral et religieux, en opposition aux valeurs

<sup>9</sup>. Voir, entre autres études, celles d'Everett H. Emerson, "Andrew Marvell's *The Nymph complaining for the Death of her Faun*," *ÉA* 8 (1955): 107-10; Yvonne Sandstrom, "Marvell's *Nymph Complaining* as Historical Allegory," *Studies in English Literature, 1500-1900* 30 (1990): 93-114; Chris Fitter, "The Slain Deer and Political Imperium: *As You Like It* and Andrew Marvell's *Nymph Complaining for the Death of Her Fawn*," *The Journal of English and Germanic Philology* 98.2 (1999): texte électronique.

qu'incarne la jeune fille. Or, dans l'ensemble de ce long poème, Mary Fairfax est progressivement dévoilée comme l'ultime rejeton d'une lignée puritaine qui s'est fondée dans son opposition au catholicisme: "Upon Appleton House" célèbre à travers l'épopée des Fairfax, l'avènement d'une dynastie puritaine. Mary Fairfax, vis-à-vis du locuteur-poète, joue donc un rôle en partie semblable à celui de Juliana vis-à-vis de Damon: elle est le visage féminin de la révolution qui vient mettre fin à la stase paradisiaque et donc à la communion avec la nature. En outre, l'influence qu'exerce sur la nature ce parangon des vertus puritaines fait basculer le texte dans un espace imaginaire aux antipodes de celui qui s'était ouvert avec la fusion/crucifixion du locuteur au sein de la nature. À la fusion liquide et végétale se substitue l'ordre minéral qui passe par une perception accrue des séparations et des ruptures:

The jellying stream compacts below,  
 If it might fix her shadow so;  
 The stupid fishes hang, as plain  
 As flies in crystal overta'en;  
 And men the silent scene assist,  
 Charmed with the sapphire-wingèd mist. (675-80)

De même, l'ombre verte et les courbures baroques le cèdent à une esthétique de l'ordre et de la mesure, au "redressement" d'une nature qui n'est plus primitivement bonne mais au contraire déchuë et en attente de salut. De corruptrice, l'activité humaine devient correctrice:

'Tis she that to these gardens gave  
 That wondrous beauty which they have;  
 She *straightness*<sup>10</sup> on the woods bestows;  
 To her the meadow sweetness owes;  
 Nothing could make the river be  
 So crystal pure but only she. (689-94)

La relation qui s'établit ainsi entre la puritaine Mary et la nature ne doit rien à la sympathie: à la communion, elle substitue la hiérarchie et l'asservissement; à l'épanchement sensuel, la rigueur morale.

À cet égard, le jardin rectifié par Mary Fairfax n'est pas sans rappeler le jardin paradisiaque vers lequel rament les puritains de "Bermudas." En effet, même si en apparence l'île rappelle par les plantes qu'elle contient le refuge narcissique de "The Garden," les choses sont en réalité fort différentes puisque nous sommes aux antipodes du mouvement entropique de végétalisation qui caractérise "The Garden."<sup>11</sup> la métamorphose homogénéisante est impensable ici. Chaque plante,

<sup>10</sup>. C'est nous qui soulignons.

chaque fruit est parfaitement à sa place dans une immobilité minérale. C'est avec justesse que Claudine Raynaud rapproche la description de cette île paradisiaque de celle, précédemment évoquée, du jardin des Fairfax sous l'influence de Mary. Elle y retrouve la même "rêverie cristalline" qui s'oppose à la sympathie fusionnelle:

Dans "Bermudas," l'univers naturel est vu comme un univers solide peuplé d'objets bien distincts où la nature perd sa spontanéité pour reproduire l'art, la civilisation de l'homme. La rêverie cristalline est toujours active. Cette seconde création est l'œuvre d'un artiste qui recouvre d'émail la nature.<sup>12</sup>

Et d'ailleurs, le minéral se glisse invinciblement dans l'évocation de ce paradis:

With Cedars, chosen by his hand,  
From *Lebanon*, he stores the Land.  
And makes the hollow Seas, that roar,  
Proclaime the Ambergris on shoar.  
He cast (of which we rather boast)  
The Gospels Pearl upon our coast.  
And in these Rocks for us did frame  
A Temple, where to sound his Name. ("Bermudas," 25-32)

Le Dieu qui a préparé ce paradis à l'intention des pèlerins fuyant les persécutions religieuses ("the storms, and prelate's rage," 12) a exercé sur la nature une action somme toute fort semblable à celle de Mary Fairfax, *locus Dei* d'Appleton House. Cela bien sûr n'est pas pour nous surprendre: à l'instar de la jeune Mary Fairfax, ces pèlerins sont gens actifs, puritains engagés dans les luttes de leur temps, ils sont justement récompensés par un paradis minéral.<sup>13</sup> Le paradis puritain n'est décidément pas de même nature que le paradis royaliste.

---

<sup>11</sup>. Il faut prendre garde aux échos qui semblent exister entre les deux poèmes. En particulier les vers 21 et 22 de "Bermudas" ("He makes the figs our mouths to meet, / And throws the melons at our feet") semblent se prêter à un rapprochement avec la strophe 5 de "The Garden." Une différence majeure subsiste cependant: dans "Bermudas," ce n'est pas la nature qui *s'offre* aux pèlerins mais qui *est offerte* par la divinité ("He"). Il ne s'agit donc pas d'une fusion avec la nature animée et vivante mais d'un échange avec la divinité où les fruits de la nature sont la récompense de la foi.

<sup>12</sup>. Voir Claudine Raynaud, "A Mark of Grace": pour une définition de l'esthétique religieuse dans la poésie lyrique d'Andrew Marvell," doctorat nouveau régime, U Paul Valéry, Montpellier III (1987) 84.

<sup>13</sup>. Soulignant l'aspect "précieux" de ce paradis, certains sont allés (peut-être un peu trop loin) jusqu'à voir une ironie dans le poème qui dénoncerait les puritains comme essentiellement attirés par les richesses matérielles. Voir notamment Tay Fizdale, "Irony in Marvell's *Bermudas*," *English Literary History* 42 (1975): 203-13.

Cette démonstration enfin ne saurait être complète sans un détour par les poèmes politiques. Ce que ces derniers nous apprennent complète et confirme en réalité ce que montrent les poèmes lyriques et peut être rapidement résumé. Quel que soit le poème politique que l'on considère, on constate que Cromwell est toujours associé à la verticalité, la vitesse, la lumière et l'action. Il est tantôt éclair, tantôt oiseau, tantôt architecte mythique, tantôt force qui accélère la course du soleil. Je cite seulement quelques extraits de "An Horation Ode Upon Cromwell's Return from Ireland":

So restless Cromwell could not cease  
 In the inglorious arts of peace,  
 But through adventurous war  
 Urgèd his active star.  
 And, like the three-forked lightning, first  
 Breaking the clouds where it was nursed,  
 Did thorough his own side  
 His fiery way divide.  
 .....  
 Then burning through the air he went,  
 And palaces and temples rent:  
 And Caesar's head at last  
 Did through his laurels blast.  
 'Tis Madness to resist or blame  
 The force of angry heaven's flame:  
 .....  
 So when the falcon high  
 Falls heavy from the sky,  
 She, having killed no more does search,  
 But on the next green bough to perch,  
 Where, when he first does lure,  
 The falc'ner has her sure.  
 What may not then our isle presume  
 While Victory his crest does plume? (9-16; 21-26; 91-99)

Aussi Cromwell ne connaît-il pas la rêverie de la sympathie naturelle qui passe par l'ombre, le repos et la fusion. Cromwell, au contraire, agit pour séparer, il tranche dans le corps politique et social, il soumet la nature. Pour rendre les choses plus claires encore, le poète prend même soin de préciser que Cromwell n'a pu devenir ce qu'il est, c'est-à-dire, le champion des vertus puritaines et révolutionnaires qu'il incarne, que parce qu'il a su se détourner du jardin et renoncer à la sympathie avec la nature:

And, if we would speak true,

Much to the man is due,  
 Who, from his private gardens, where  
 He lived reservèd and austere,  
 As if his highest plot  
 To plant the bergamot,  
 Could by industrious valour climb  
 To ruin the great work of time,  
 And cast the kingdoms old  
 Into another mould. (27-35)

Au contraire de Cromwell, Charles appartient pleinement aux rêveries "de la terre et du repos." Que ce soit la description héroïque de son exécution dans la même "Horatian Ode":

*He* nothing common did or mean  
 Upon that memorable scene:  
 But with his keener eye  
 The axe's edge did try:  
 Nor called the gods with vulgar spite  
 To vindicate his helpless right,  
 But bowed his comely head,  
 Down, as upon a bed. (57-64)

Ou celle, violemment critique de son inaction politique dans "The First Anniversary of the Government Under His Highness the Lord Protector," 1655):

While heavy monarchs make a wide return,  
 Longer, and more malignant then Saturn:  
 And though they all Platonic years should reign,  
 In the same posture would be found again.  
 Their earthly projects under ground they lay,  
 More slow and brittle then the China clay:  
 Well may they strive to leave them to their son,  
 For one thing never was by one king done. (15-22)

Charles, héros martyr ou roi fainéant, est avant tout caractérisé par l'immobilisme, la passivité et la descente vers la terre.

Ce sont ces poèmes politiques qui nous font ranger Marvell parmi les puritains. À travers les figures opposées de Charles et de Cromwell, la sympathie avec la nature est dévalorisée, démystifiée en tant que passivité et inefficacité historique, régression permanente vers un chaos dont seul le volontarisme historique de Cromwell peut sauver l'Angleterre. Les poèmes lyriques cependant nous disent une autre histoire, ou plutôt, ils nous disent la même histoire mais à l'envers, revue

et corrigée par le prisme de l'imaginaire à l'autre bout de la lorgnette poétique.

Si la rupture avec la monarchie apparaît si difficile, c'est aussi parce que Marvell la représente comme la rupture de la modernité, la chute hors de l'univers magique des continuités et des correspondances qui marque la mentalité médiévale. Les poèmes reflètent la nostalgie royaliste mais ils l'expliquent aussi en replaçant la crise historique de la révolution anglaise dans le cadre plus large de l'histoire humaine à la fois individuelle et collective. Avec une perspective différente, Marvell reprend à son compte le projet miltonien et inscrit la révolution dans le récit eschatologique de la perte du paradis. Or, c'est le volontarisme historique d'un Cromwell qui implique la perte du paradis, la fin de l'âge d'or. Agir, c'est certes construire et corriger mais c'est aussi détruire et corrompre, détruire ce lien intime qui jadis unissait l'homme à la nature, privilégier l'individu face au groupe, l'ordre contre la communion et remplacer une relation fondée sur la sympathie par une relation fondée sur le travail et l'exploitation.

Gilles SAMBRAS

*Université de Reims*