



**HAL**  
open science

**Passages et mutations dans la poésie de John Henry Newman (1801-1890) : "The Dream of Gerontius", "Verses on Various Occasions"**

Bamila Dampi Somoko Balantpli

► **To cite this version:**

Bamila Dampi Somoko Balantpli. Passages et mutations dans la poésie de John Henry Newman (1801-1890) : "The Dream of Gerontius", "Verses on Various Occasions". Littératures. Nantes Université, 2023. Français. NNT : 2023NANU2007 . tel-04145255

**HAL Id: tel-04145255**

**<https://theses.hal.science/tel-04145255>**

Submitted on 29 Jun 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.



## THÈSE DE DOCTORAT D'ÉTUDES ANGLOPHONES

NANTES UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE N° 843

*Arts, Lettres, Langues*

Spécialité : Langues, Littératures et Civilisations anglophones

Par

**Bamila Dampi SOMOKO BALANTPLI**

**Passages et mutations dans la poésie de John Henry Newman  
(1801-1890) : *The Dream of Gerontius, Verses on Various Occasions.***

Thèse présentée et soutenue à Nantes, le 6 Janvier 2023

Unité de recherche : CRINI, UR 1162

Pascale GUIBERT      Professeure Université de Franche Comté  
Fabienne MOINE      Professeure Université Paris Est Créteil

### Composition du Jury :

Présidente :	Caroline BERTONECHE	Professeure Université Grenoble-Alpes
Examineurs :	Pascale GUIBERT	Professeure Université de Franche Comté
	Georges LETISSIER	Professeur émérite Nantes Université
	Fabienne MOINE	Professeure Université Paris Est Créteil

Dir. de thèse : Pierre CARBONI      Professeur Nantes Université





## ***In Memoriam***

*À mes chers parents qui ont fait leur passage pendant la préparation de cette thèse.*

*Merci pour tout ce que vous avez été pour moi, et tout ce que vous continuez d'être pour moi dans cette absence – présence.*



## REMERCIEMENTS

Je voudrais d'abord et avant tout exprimer ma profonde gratitude à mon directeur de thèse, le Professeur Pierre Carboni. Il est à l'origine de l'idée de cette thèse suite à mon mémoire de recherche en Master 2 sur la poésie de John Milton qu'il avait encadré. Tout au long de ces années de thèse il a toujours été présent et disponible pour m'accompagner, me guider et m'apporter son éclairage pour nourrir et éclairer ma réflexion. J'aimerais souligner ici sa patience et son grand humanisme que n'altère pas son expertise. Ses conseils de lecture, ses remarques toujours avec délicatesse ont été pour moi des motifs d'encouragement à poursuivre ce travail de recherche malgré les embûches qui n'ont pas manqué sur ce parcours.

J'aimerais aussi adresser ma sincère reconnaissance aux Professeur. e.s. Caroline Bertonèche, Pascale Guibert, Fabienne Moine, Georges Letissier pour avoir accepté d'apporter leur expertise sur ce travail en acceptant de faire partie de mon jury. Cela m'honore.

Ma gratitude va aussi à tout le corps enseignant du Département d'Anglais de la Faculté des Langues et Cultures Étrangères (Flee) de Nantes Université, ainsi qu'aux membres du Laboratoire Crini qui m'ont encadré depuis le Master 2 et qui ne cessent de m'encourager dans mon projet.

La belle équipe des doctorants du Crini surtout depuis ces deux dernières années a été un grand stimulus dans mon travail par le partage d'expériences, les échanges sur nos travaux surtout à travers le Séminaire Work In Progress (WIP). Je voudrais dire merci à cette équipe dynamique, et aux gestionnaires du Crini pour leur aide précieuse.

Merci à ma famille qui me soutient de loin ; aux Frères des Tilleuls et d'ailleurs pour leur soutien multiforme.

Je voudrais dire un merci spécial à Amandine pour la mise en page et l'édition de cette thèse.





# SOMMAIRE

REMERCIEMENTS .....	6
SOMMAIRE.....	8
INTRODUCTION GÉNÉRALE .....	9
<b>PARTIE 1. LE TOPOS DU SONGE DANS <i>THE DREAM OF GERONTIUS</i> : TYPOLOGIE, PROJET LITTÉRAIRE ET ESTHÉTIQUE .....</b>	<b>35</b>
CHAPITRE 1. LE SONGE POÉTIQUE : LIEU DE RENCONTRE ET DE RÉVÉLATION .....	37
CHAPITRE 2. LE RÔLE ORACULAIRE DU POÈME.....	53
CHAPITRE 3. LA SÉMANTIQUE DU NOM PROPRE COMME VECTEUR DU PROJET LITTÉRAIRE ET ESTHÉTIQUE .....	79
<b>PARTIE 2. LA POÉSIE DE NEWMAN DANS LA DIVERSITÉ DES FORMES ESTHÉTIQUES VICTORIENNES.....</b>	<b>104</b>
CHAPITRE 4. UN ANCRAGE LITTÉRAIRE VICTORIEN .....	105
CHAPITRE 5. LE MOUVEMENT D'OXFORD ET LA VOCATION POÉTIQUE DE NEWMAN.....	160
CHAPITRE 6. HÉRITAGE DU ROMANTISME DANS LA POÉSIE DE NEWMAN .....	178
CHAPITRE 7. POÉSIE ET LITURGIE : PASSERELLES ENTRE L'ART ET LE SACRÉ .....	186
CHAPITRE 8. VARIATIONS PROSODIQUES ENTRE LA FOI ET LE DOUTE .....	212
<b>PARTIE 3. LA POÉSIE DES PASSAGES : ENTRE RÉÉCRITURE, INCLUSIONS ET DÉPASSEMENTS .....</b>	<b>246</b>
CHAPITRE 9. VOYAGE POÉTIQUE ET ACCOMPAGNEMENT DU PERSONNAGE PRINCIPAL	249
CHAPITRE 10. UNE APPROCHE RENOUVELÉE DE LA MORT ET DE L'AU-DELÀ.....	267
CONCLUSION GÉNÉRALE .....	302
BIBLIOGRAPHIE.....	307

## INTRODUCTION GÉNÉRALE

**« To live is to change, and to be perfect is to have changed often. »<sup>1</sup>**

Dans une correspondance au sujet de la qualité de ses poèmes, Newman écrit à Richard Holt Hutton, l'éditeur littéraire du magazine *The Spectator* : « I have never had practice enough to have words and metres at my command »<sup>2</sup>. Cette déclaration, à s'y méprendre sur la modestie et le sarcasme de son auteur, pourrait laisser croire à un aveu sincère de manque de génie poétique. Il faut tout d'abord noter que l'auteur sous-entend une certaine pratique de l'écriture poétique, mais qu'il ne juge ensuite pas suffisante pour en avoir la maîtrise. Les propos de Newman faisaient suite à des compliments qu'il venait de recevoir pour la qualité de ses poèmes suite à la revue de ces derniers en vue de leur publication dans une édition complète. C'est avec beaucoup de modestie et d'humilité que Newman accueillit ces compliments car il ne se considérait pas comme un grand poète rompu à la tâche de la composition poétique. Associer en effet le nom de John Henry Newman à la poésie, que ce soit à l'époque victorienne ou même de nos jours, a souvent suscité l'étonnement voire un peu de scepticisme de la part d'une certaine critique, tant Newman est plutôt connu pour d'autres genres d'écriture. Faut-il pour autant continuer d'ignorer les nombreux poèmes écrits par Newman et le réduire à son œuvre prosaïque ? La modestie avec laquelle Newman

---

<sup>1</sup> John Henry Newman. *Essay on the Development of Christian Doctrine*, sect 2.

<sup>2</sup> Le passage complet où Newman s'étonne des compliments de Richard Hutton est le suivant: "But to return to the verses, I am surprised at the high terms in which you speak of them. I wrote those in the *Lyra* just before the commencement of the Oxford Movement, while travelling, and during convalescence after fever, and while crossing the Mediterranean home [wards]. I have never had practice enough to have words and metres at my command." Voir WARD, Wilfred. *The Life of John Henry Cardinal Newman Based on His Private Journals and Correspondence*. Vol. 2. London, Bombay and Calcutta: Longmans, Green, and Co. 1912, p. 204. <https://www.newmanreader.org/biography/ward/volume2/chapter27.html>.

décrit son *ars poeticus* ne doit pas occulter une conviction qui lui est chère : « To live is to change, and to be perfect is to have changed often. »

Lorsqu'en 1845 John Henry Newman écrit ce passage, il ne mesure sans doute pas toute sa portée et comment cette affirmation va cristalliser à la fois son œuvre littéraire et son parcours de vie. L'année 1845 est une année charnière dans la vie de Newman, une année où il opère un changement décisif qui va marquer la deuxième moitié de sa vie. Après en avoir passé la première partie dans l'Église anglicane, Newman décide après une longue maturation faite de changements graduels, de passer à l'Église catholique.

Né le 21 février 1801 à Londres, John Henry était l'aîné de six enfants. Son père John Newman était un banquier, et sa mère Jemima Fourdrinier était, elle, d'une famille de huguenots français. Le jeune John Henry Newman grandit dans une famille anglicane aux accents évangéliques avec la lecture de la Bible, les prières et la méditation. En 1816, à l'âge de quinze ans, il vit une expérience intérieure bouleversante, une « conversion » religieuse qui lui fait prendre conscience de l'existence de deux êtres : sa propre personne et celle de son Créateur. Ce tournant dans sa vie le fait passer d'une adhésion de foi familiale à une démarche personnelle et engagée. Le reste de sa vie sera marqué par cette véritable *metanoia*, ce changement radical de direction. Les années d'études d'abord à Trinity College puis à Oriel Collège d'Oxford constituent des moments où vont s'opérer d'autres choix et changements dans la vie du jeune John Henry. Les changements font partie de la vie et peuvent être voulus ou subis. Il rentre dans les ordres en 1824, puis est élu tuteur à Oriel. Il développe ses compétences en littérature et en logique sous l'influence de Richard Whately et d'autres professeurs. En 1818, il prend la charge de la paroisse St Mary d'Oxford, et commence à s'éloigner sur le plan doctrinal de certains de ses maîtres d'Oxford pour se rapprocher plutôt de Hurrell Froude et John Keble, tous deux professeurs de poésie à Oriel. Cette rencontre va être déterminante dans la vie de Newman sur deux points essentiellement. Newman, Hurrell Froude et John Keble partageaient

une passion pour la poésie. Non seulement ils enseignaient la poésie, mais chacun d'eux écrivait déjà des poèmes. Cet amour et cette pratique de la poésie seront plus tard mis au service de leur lutte pour des réformes. La deuxième raison réside dans le fait que chacun d'eux avait le fort sentiment que l'église anglicane était en crise et qu'elle avait besoin d'un véritable renouveau dans ce qui fait ses fondements. En 1832 Newman démissionne de sa charge de St Mary et part en croisière avec son ami Hurrell Froude en Méditerranée. Pendant ce voyage Newman rédige beaucoup de poèmes dont le célèbre « Lead Kindly Light ». Certains de ces poèmes seront publiés dans le recueil de Newman et d'autres dans un recueil commun avec ses amis Froude et Keble. C'est au retour de cette croisière et suite à la prédication de John Keble en 1833 que naît ce qui sera appelé le Mouvement d'Oxford. Par la poésie et des tracts, ce mouvement va travailler pour une transformation de l'Église anglicane afin de la sortir de son immobilisme institutionnel et spirituel, mais aussi pour qu'elle retrouve sa véritable identité et son autonomie par rapport au pouvoir temporel de l'état. Un retour aux sources était dès lors important à travers l'étude de la vie de l'Église des origines ainsi que des premiers théologiens appelés les Pères de l'Église. Newman va jouer un rôle déterminant dans ce mouvement surtout par l'abondance de ses publications de tracts et de poèmes. Ce retour aux sources de l'Église et d'autres convictions vont amener Newman à se rapprocher de plus en plus de l'Église catholique. Le 9 octobre 1845, John Henry Newman est officiellement accueilli dans l'Église catholique romaine. Ce passage marque beaucoup d'esprits dans l'Église anglicane et suscite à la fois un sentiment de trahison et de réprobation à un moment où les relations entre les dénominations chrétiennes étaient difficiles. Suite à cela, il y aura d'autres intellectuels anglicans qui vont aussi rejoindre l'Église catholique romaine toujours dans cette mouvance des changements.

Auteur prolifique, Newman a écrit de nombreux ouvrages dans des genres variés ainsi qu'une vaste correspondance, et a ainsi participé à l'abondante et riche production littéraire de l'époque victorienne. L'année de son passage à l'Église catholique, Newman publie son *Essay on the*

*Development of Christian Doctrine* dans lequel il soutient l'idée que c'est à travers les changements et les mutations que la doctrine chrétienne se déploie et se développe dans l'histoire pour parvenir à dire le contenu de la révélation qui a été faite une fois. L'idée des changements et mutations prend de plus en plus d'importance dans le schéma de pensée de Newman.

Sur le plan scientifique les théories darwiniennes introduisent l'évolution des espèces et modifient quelque peu l'épistémologie à travers les métamorphoses dans les sciences. La connaissance se trouve désormais dans la diachronie. L'Église anglicane dans ce contexte est elle aussi secouée par la tempête des controverses théologiques. Celles-ci sont influencées en partie par la remise en cause de certaines vérités bibliques jugées incompatibles avec les vérités des sciences expérimentales. L'essor industriel et un certain matérialisme éloignent de plus en plus les fidèles de la foi et accroissent le doute. Au sein même de l'Église anglicane, des groupes d'évangéliques et autres reprochent à l'Église d'avoir perdu son âme en se subordonnant à l'État, et réclament de profonds changements. La littérature, surtout la poésie porte aussi en elle cette idée des changements à la fois sur les plans formel et thématique. On assiste alors à l'émergence de nouveaux genres poétiques en expérimentation, des approches prosodiques renouvelées et des thématiques qui se veulent le reflet des profondes mutations, des questionnements et des doutes de l'époque victorienne.

Vingt ans après être passé de l'Église anglicane à l'Église catholique, Newman publie son plus long poème *The Dream of Gerontius*, sous la forme d'un songe poétique au sujet de la mort d'un vieillard et de son parcours dans l'au-delà. Ce parcours est jalonné de plusieurs étapes, et le passage d'une étape à l'autre s'accompagne de mutations. Les changements dans la vie de Newman ont un impact dans sa poésie et ses écrits en général, et cela mérite que l'on s'y intéresse.

## I. État de l'art

Les études critiques de la littérature victorienne se sont pendant longtemps intéressées surtout à la prose, le roman étant effectivement le genre littéraire dominant de cette époque. Henry James fait une description ironique des romans victoriens dans la Préface de *The Tragic Muse* (1889-1890) en les désignant par le terme « large, loose, baggy monsters ». S'interrogeant au sujet de ces grandes œuvres romanesques, Henry James écrit :

but what do such large, loose, baggy monsters with their queer elements of the accidental and the arbitrary, artistically *mean*? [...] we understand least of all what *that* may mean, and we look in vain for the artist, the divine explanatory genius, who will come to our aid and tell us.<sup>3</sup>

Plus récemment, dans les années 1960 surtout, s'est manifesté un intérêt de la critique pour la poésie de l'époque victorienne. Cette étude a eu comme résultat le classement des poètes en deux groupes. Le premier groupe composé de trois grands poètes dits « majeurs » : Alfred Tennyson, Robert Browning et Matthew Arnold. Ces trois poètes constituent comme un triumvirat qui domine la poésie victorienne. Les autres poètes victoriens sont rangés dans le groupe des poètes mineurs. Comme le souligne Richard Cronin:

In the 1960s Victorian poetry had been all but reduced to the work of three poets: Alfred Tennyson, Robert Browning and Matthew Arnold; Gerard Manley Hopkins and Thomas Hardy remained, but by virtue of being enrolled as Moderns before their time<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup>[https://books.google.fr/books?id=GwVdDwAAQBAJ&pg=PA5&lpg=PA5&dq=large+loose+baggy+monsters+tragic+muse&source=bl&ots=OaTZnw6dWA&sig=ACfU3U0iXd1UURzwcYsJMAtmAw2awRY8sA&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwiAqcHy9sD4AhWK\\_IUKHYBoCksQ6AF6BAgeEAM#v=onepage&q=large%20loose%20baggy%20monsters%20tragic%20muse&f=false](https://books.google.fr/books?id=GwVdDwAAQBAJ&pg=PA5&lpg=PA5&dq=large+loose+baggy+monsters+tragic+muse&source=bl&ots=OaTZnw6dWA&sig=ACfU3U0iXd1UURzwcYsJMAtmAw2awRY8sA&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwiAqcHy9sD4AhWK_IUKHYBoCksQ6AF6BAgeEAM#v=onepage&q=large%20loose%20baggy%20monsters%20tragic%20muse&f=false), p 5.

<sup>4</sup> CRONIN, R., CHAPMAN, A. and HARRISON, A. H. *A companion to Victorian poetry*. Malden, Mass: Blackwell Pub, 2002, p. ix.

Cette classification des poètes est confirmée par le *Cambridge Companion to Victorian Poetry* qui semble indiquer un tournant dans les années 1980 :

It is fair to assert that until the 1980s critical volumes devoted to Victorian poetry often focused on a triumvirate - Alfred Tennyson, Robert Browning, and Matthew Arnold, with each poet ranked in that descending order. There were good reasons why researchers and teachers concentrated much of their attention on such a small - if undeniably eminent - group of poets.<sup>5</sup>

Beaucoup de critiques ont dès lors concentré leurs efforts sur l'étude de ce groupe des trois poètes « majeurs » qui à eux seuls ont constitué le canon poétique victorien. Ce canon sera presque statique pendant des décennies et servira de cadre pour l'enseignement de la poésie victorienne.

Mais représentent-ils suffisamment à eux seuls la poésie victorienne ? Cette dernière, d'après plusieurs critiques littéraires, est caractérisée surtout par sa grande diversité, à l'image de la société dont elle a émergé. Valentine Cunningham écrit à ce propos: « The key note of Victorian culture and society is numerosity - bigness, density, multiplicity, massness [...], huge productivity of things, vast fortunes, and gigantic outputs of printed words - newspapers, books, novels, poems. »<sup>6</sup>

La poésie est un de ces lieux majeurs où la diversité culturelle de la société victorienne s'exprime. Cette variété dans la poésie victorienne, au lieu d'être considérée comme un frein est plutôt vue sous l'angle de l'ouverture. C'est ce qui semble ressortir de l'observation de Valentine Cunningham lorsqu'il écrit: « [...] one of the great attractions of Victorian poetry is

---

<sup>5</sup> BRISTOW, Joseph, Ed. *The Cambridge Companion to Victorian Poetry*, Cambridge, Cambridge UP, 2000.  
URL: <http://library.globalchalet.net/Authors/Poetry Books Collection/The Cambridge>, p. xvii-xviii.

<sup>6</sup> CUNNINGHAM, Valentine, Ed., *The Victorians: An anthology of Poetry and Poetics*. Wiley-Blackwell, 2000, p. xxxv.

precisely its impurity, the way it is open to the new and the newly felt multitudinousness of the Victorian experience. »<sup>7</sup>

Une prise en compte de cette diversité paraît intéressante. Elle permet d'une part d'ouvrir la perspective d'une approche plus inclusive et moins restreinte des poètes de l'époque victorienne. Cela conduit d'autre part à revisiter le canon poétique victorien en fonction des résultats qui seront obtenus. Au vu du caractère multiple et diversifié de la poésie produite à l'époque victorienne, y aurait-il une spécificité fédératrice qui émergerait d'emblée comme point commun ? Sur la base de quels critères pourrait reposer une tentative d'homogénéité de la poésie victorienne ? Une telle tentative ne serait-elle pas une négation de la riche diversité qui se dégage de la poésie de l'ère victorienne ?

À partir de ce constat, et pour mieux découvrir et faire connaître les poètes qui jusque-là n'étaient pas dans le canon, des études plus récentes ont choisi une autre approche. C'est le cas du *Cambridge Companion to Victorian Poetry* qui apporte un éclairage intéressant dans ce domaine. Joseph Bristow dans la Préface prévient d'abord du danger de voir dans le terme « victorian » une référence à un concept unifié et homogène: « [...] the danger in using any broad term like Victorian lies in how it may appear an all-encompassing concept, as if the adjective could reasonably draw together the multiple elements of an amorphous society into a coherent and stable order. »<sup>8</sup>

L'orientation donnée ici est bien celle qui évite le risque de recherche d'une homogénéité que ne semble pas contenir le concept de « victorien ». Beaucoup plus explicitement dans cet ouvrage l'idée d'une poésie spécifique propre à l'âge victorien est récusée : « None of the

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. xxxvi.

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p. xvii.



chapters in this volume assumes that a unitary set of values accords with the term Victorian. Nor do these studies propose that there is a specific type of poetry that stands for the age. »<sup>9</sup>

L'aspect novateur de cette approche critique est de dépasser le binarisme « majeur-mineur », de considérer toutes les productions poétiques de la période concernée et d'esquisser une étude qui soit l'écho de cette polyphonie poétique et qui fédère les poètes de manière non discriminatoire : «Rather than spend time discriminating between major and minor authors, all but one of the chapters in the present volume look instead at a large topic that preoccupied a range of writers.»<sup>10</sup>

Cette méthode permet de faire droit à l'apport des poètes mineurs ou autres poètes non mentionnés auparavant dans le canon, car chacun d'eux a contribué à la production littéraire de son temps, indépendamment de son statut. Et c'est ainsi que surgit le questionnement sur leur mise à l'écart par le canon :

For all their minority status, therefore, those poets congregating in the lower ranks of literature have nonetheless produced work that in its attention to form and its diversity of subject matter stands as a tribute to the nation. On these terms, the lesser writers appear sufficiently great that one could [...] almost begin to question why they should have been devalued in the first place.<sup>11</sup>

De ce passage sur l'étude inclusive des poètes de l'époque victorienne, deux points semblent émerger : l'attention à la forme poétique et à la thématique du poème. Ces deux éléments constituent comme un socle à partir duquel peut être envisagée l'étude de la poésie victorienne.

---

<sup>9</sup> *Ibid*, p. xvii.

<sup>10</sup> *Ibid*, p. xx.

<sup>11</sup> *Ibid*, p. xx.

Parmi les poètes qui n'ont pas bénéficié de la considération du canon et de la critique un groupe très important était celui des *women poets*. Bien qu'elles fussent très présentes en poésie, les femmes poètes n'ont pas été incluses dans le canon. L'intérêt récent de la critique essaie de réparer cette injustice en mettant en relief toute la richesse de la poésie des femmes poètes qui serait restée encore longtemps peu ou mal connue : « Women poets in particular occupy a more noticeable place in this *Companion* than they do in the anthologies and works of criticism that circulated in colleges and universities during the mid-twentieth century. »<sup>12</sup>

C'est le lieu de souligner l'apport majeur des recherches de Fabienne Moine<sup>13</sup> pour mieux faire connaître l'œuvre des femmes poètes victorienne dans une démarche qui croise le genre poétique et la féminité, avec les enjeux artistiques et politiques. Si pendant longtemps la critique a d'abord avancé le silence et l'abnégation des poétesses de l'époque victorienne pour justifier leur faible considération par le canon, des études récentes surtout depuis les années 1990 insistent sur cette forme de silence ou de réticence comme une stratégie de la poésie féminine. Celle-ci se retrouve à l'époque victorienne à la fois entre l'introspection de la poétesse et son désir d'expression quelque peu freiné par le contexte historique social, économique et culturel. Même si certaines de ces poétesses telles Elizabeth Browning et Alice Meynell sont mises en valeur après leur mort, Fabienne Moine précise que « [...] cette reconnaissance *post mortem* se caractérise par la valorisation de leur fonction de mère ou d'épouse au détriment de celle de poétesse<sup>14</sup> ». On comprend dès lors que la perspective de cet ouvrage majeur s'inscrive dans la thématique du genre et ses enjeux en vue d'une réhabilitation de la poésie victorienne féminine.

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. xx

<sup>13</sup> MOINE. Fabienne, *Poésie et identité féminines en Angleterre : le genre en jeu (1830-1900)*. Paris : L'Harmattan, Coll. « Des idées et des femmes », 2010.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p 16

Cette intuition permet d'aborder la poésie victorienne dans sa globalité et de faire émerger des poètes et des formes poétiques qui jusque-là étaient en marge ou considérés comme des poètes mineurs. Leurs expressions poétiques auraient sans doute un apport intéressant, et peut-être enrichissant dans l'étude de la poésie victorienne et son canon.

## II. Problématique

C'est dans ce contexte du renouveau de la critique et de son intérêt pour les poètes mineurs ou hors du canon victorien que nous nous proposons de faire une exploration des écrits poétiques de John Henry Newman (1801-1890). La vie de Newman couvre pratiquement tout le XIXe siècle. Comme figure intellectuelle, Newman fait partie des personnages importants de cette ère victorienne et il participe aux débats d'idées de ce siècle marqué par de grands bouleversements sur les plans scientifique, culturel, philosophique et religieux. Il est aussi connu comme prélat qui est passé de l'Église anglicane à l'Église catholique en 1845. Sur le plan littéraire, en dehors d'un grand nombre de Sermons, il a surtout écrit de la prose : *Loss and Gain*, *Grammar of Assent*, *Idea of University* et *Apologia Pro Vita Sua*. Quant à *Verses on Various Occasions* son recueil de poèmes, il contient entre autres son poème le plus long *The Dream of Gerontius* (1865)<sup>15</sup> sous la forme d'un monologue dramatique autour de la mort du personnage principal éponyme. Le poème a servi de livret à l'oratorio d'un des plus grands compositeurs anglais Edward Elgar (1857-1934) en 1900 lors du Festival triennal de musique de Birmingham. L'oratorio sans cesse joué a beaucoup contribué à faire connaître le poème à un public de plus en plus large dans le monde aujourd'hui. En tant que compositeur et chef d'orchestre, Elgar compte plus de 300 compositions d'œuvres musicales dans des genres variés du concerto pour

---

<sup>15</sup> Pour faciliter le repérage dans le poème, nous utilisons l'édition de Maurice Francis Egan car les vers sont numérotés. Newman, Cardinal. *The Dream of Gerontius*. [1865]. With Introduction and Notes by Maurice Francis Egan. London and Bombay: Longmans, Green, and Co., 1903.  
DOI : [10.5840/chesterton200329376](https://doi.org/10.5840/chesterton200329376).

violoncelle à la symphonie en passant par l’oratorio. L’ouvrage *Edward Elgar and His World*<sup>16</sup> retrace le parcours de ce compositeur britannique de la fin du XIXe début XXe siècles que des musicologues classent juste après le célèbre compositeur Henry Purcell (1659-1695).

Bien des travaux critiques se sont plus intéressés à l’œuvre théologique, philosophique et aux essais littéraires de Newman. On peut citer quelques thèses : Jean-Louis Guerin-Boutaud, *La vision eschatologique dans les Sermons paroissiaux de John Henry Newman*<sup>17</sup> ; Frédéric Libaud. « *Au-delà du voile...* » : *le monde invisible dans les sermons paroissiaux du Cardinal John Henry Newman*<sup>18</sup> , ou encore la thèse de Maud Besnar : *L’idée d’université selon le Cardinal John Henry Newman : éducation, religion, culture et développement de la personne.*<sup>19</sup> En revanche, sa poésie souffre d’un manque d’intérêt de la part de la critique, malgré le renouveau dans l’étude de la poésie victorienne. Le constat de Joshua Taft est clair à ce sujet :

Given th[e] renewed attention to devotional poetry, it is surprising that scholarship has largely neglected the work of a figure central to Victorian religion: John Henry Newman, whose poetry was collected over several decades and published under the title *Verses on Various Occasions* in 1867.<sup>20</sup>

Lorsque la poésie de Newman est évoquée, c’est souvent de manière presque marginale, et dans le cadre d’autres centres d’intérêt. Les études monographiques de la poésie de Newman sont très peu nombreuses. On peut mentionner une thèse de Catherine Burns en 1923, intitulée "A

---

<sup>16</sup> Byron Adams (ed). *Edward Elgar and His World*. Princeton : Princeton University Press, 2007.

<sup>17</sup> GUERIN-BOUDAUD, Jean-Louis. *La vision eschatologique dans les Sermons paroissiaux de John Henry Newman*, Paris : Éditions du Cerf, coll. « Cerf Patrimoines », 2020.

<sup>18</sup> LIBAUD, Frédéric. "*Au-delà du voile...* " : *le monde invisible dans les sermons paroissiaux du cardinal John Henry Newman*<sup>18</sup> », Th. 2011.

<sup>19</sup> MAUD Besnard. *L’idée d’université selon le cardinal John Henry Newman : éducation, religion, culture et développement de la personne*, Th. 2015.

<sup>20</sup> TAFT, Josua, "John Henry Newman’s Metrical Experiments": Religion and Literature, Vol. 49, No 3 (Autumn 2017), p. 77, The University of Notre Dame, Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26773775>.

*study of the poetry of John Henry Newman.*"<sup>21</sup> Cette thèse fait une approche de la poésie de Newman en essayant d'explorer les différentes sources qui ont nourri cette poésie ainsi que ses affiliations littéraires classiques.

Une autre thèse de HOLE, Helen Griscom, *A New Look at Newman's The Dream of Gerontius*<sup>22</sup> s'intéresse particulièrement à l'étude de ce poème de Newman pour en faire ressortir l'originalité par rapport aux autres poèmes du même auteur. La thèse de Mary K. V. en 1996 sur *John Henry Cardinal Newman : The Pilgrim Poet*<sup>23</sup> montre comment Newman a porté l'idée de pèlerinage spirituel dans sa vie et sa poésie au cœur de l'époque victorienne marquée par les bouleversements scientifiques, industriels, et les controverses théologiques et religieuses.

Ce nombre réduit d'études universitaires suscite plusieurs questions : la poésie de Newman est-elle dénuée d'intérêt ? Est-elle trop éclectique pour être explorée ? Est-elle trop théologique ou religieuse ?

Une des raisons tient peut-être au mode opératoire sélectif et restrictif du canon victorien tel que nous l'avons exposé au départ. Certes, la poésie de Newman occupe un volume beaucoup moins important que ses écrits en prose, mais elle est susceptible d'apporter des éclaircissements intéressants sur une pensée qui a marqué le siècle.

Le but de la présente thèse est d'étudier la poésie de Newman dans le contexte victorien, à la fois sur les plans formel et thématique. Ces deux aspects rejoignent la démarche de renouveau entreprise par la critique dans le domaine de la poésie victorienne, en particulier la poésie non canonique.

---

<sup>21</sup> BURNS, Catherine A. "A study of the poetry of John Henry Newman." PhD thesis, State University of Iowa, 1922. <http://ir.uiowa.edu/etd/4283>.

<sup>22</sup> HOLE, Helen Griscom, "A New Look at Newman's The Dream of Gerontius". PhD thesis, Indiana University, 1970.

<sup>23</sup> Mary K. V. "John Henry Cardinal Newman: The Pilgrim Poet". PhD thesis, University of North Bengal, 1996. URL: <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjrjOfbsIX6AhWRxYUKHQA6AX8QFnoECAUQAQ&url=https%3A%2F%2Ffir.nbu.ac.in%2Fbitstream%2F123456789%2F1151%2F17%2F116656.pdf&usg=AOvVaw1HKjQEbqjz8iXRaTwc752L>.

Cette étude nous conduira à explorer les différentes facettes et à envisager ce que sa voix poétique apporte dans le concert polyphonique victorien. En définitive, il s'agira de montrer qu'au-delà de son œuvre théologique mieux étudiée et connue, la poésie de Newman mérite elle aussi d'être explorée.

### III. Corpus et outils critiques

Comme porte d'entrée dans la poésie de Newman, nous avons choisi principalement son plus long poème *The Dream of Gerontius*. Ce songe poétique offre à lui seul une richesse littéraire avec notamment l'utilisation du monologue dramatique, qui côtoie d'autres genres que nous étudierons également. A travers la thématique des passages et mutations, il s'agira de montrer comment la poésie de Newman métaphorise ces aspects tels qu'ils se présentent dans la vie humaine, et comment cette même poésie dans sa facture même est constituée de passages, de réécritures, d'inclusions et de transformations. Le poème compte sept phases, la première se situant dans le monde visible avec Gerontius sur son lit de mort, et les six autres phases dans le monde invisible. Il y a un croisement entre le temps du monde qui s'éclipse pour Gerontius mourant et cet univers autre marqué par son caractère atemporel, non statique, dans un processus de mutations. Newman, dans sa vie, a traversé beaucoup d'étapes et opéré des choix existentiels importants, et des ruptures significatives qui ont pu laisser une empreinte sur son écriture poétique. La poésie de Newman s'abreuve aussi à des sources littéraires lointaines, surtout médiévales, qu'il intègre, transforme et dépasse dans un projet littéraire fait de ruptures et de continuités. A cet égard, une lecture croisée de *The Dream* avec *Apologia* pourra apporter un éclairage pertinent sur l'esthétique poétique de Newman.

Sur le plan formel, le concept de « form » est très important dans la poésie victorienne. Dans un siècle de foi et de doute, la forme poétique s'avère déterminante selon qu'il s'agit d'exprimer la foi ou le doute. Kirstie Blair a consacré un ouvrage à ce sujet : *Form and Faith in Victorian*

*Poetry and Religion*.<sup>24</sup> Cet ouvrage examine les différentes formes poétiques victoriennes et leurs incidences sur les références religieuses et culturelles. C'est un document majeur dans l'étude de la prosodie victorienne. Le travail de Kirstie Blair dévoile un pan important de la société victorienne, celui du rapport de la littérature au phénomène religieux.

Le XIXe siècle connaît le développement et les progrès dans les sciences expérimentales, les sciences naturelles, la biologie. Ces progrès dans les sciences entraînent une compréhension des phénomènes naturels différente de ce qu'enseignaient la Bible et la théologie chrétienne jusque-là. Avec le développement des théories darwiniennes sur l'évolution des espèces, la réception des récits bibliques de la création change. Les vérités bibliques sont interrogées au regard des découvertes de la science. La question du statut épistémologique de la théologie est clairement posée car l'objet d'étude de cette dernière se trouve être un sujet qui échappe à l'emprise des sciences modernes et à leurs démarches expérimentales.

La théologie est basée sur le texte biblique considéré comme la consignation de la révélation. Mais la Bible elle-même a une histoire dans sa formation et a souvent fait l'objet de lectures variées et d'interprétations en fonction des contextes, des milieux et aussi des besoins des individus qui la lisent, l'étudient, et la reçoivent comme livre saint. C'est ainsi que le texte biblique peut être étudié comme texte littéraire malgré son statut particulier. Comme le souligne Kevin Mills au sujet de la réception de la Bible :

its status derives, in part, from a certain interpretative context. In other words, the reception of the Bible has a traceable history during the course of which it has gathered many layers of protective commentary and interpretation which have influenced, if not dictated, the way in which it has been read<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup>BLAIR, Kirstie. *Form and faith in Victorian poetry and religion*. 1st ed. Oxford: Oxford University Press, 2012.

<sup>25</sup>MILLS, Kevin, « Literature and theology », Eds. H. B. Nisbet, Claude Rawson. *The Cambridge History of Literary Criticism*, Vol. 9, Cambridge: CUP, 2008, p. 390.

L'interdisciplinarité entre la critique littéraire et la théologie pose ainsi un conflit d'interprétation :

[...] in attempting to bring together two disciplines with a shared prehistory, but with divergent aims, the pioneers of interdisciplinary approaches to literary criticism and theology in the early post-war years helped to create a modern conflict of interpretations which is still current<sup>26</sup>.

En ce qui concerne le texte littéraire biblique la question de l'auteur se pose avec acuité : la Bible est un ensemble de livres divers écrits au fil des siècles et censés exprimer chacun un aspect de la révélation divine. La diversité des auteurs, l'écart temporel entre eux, la diversité des contextes et milieux d'écriture sont sans doute une richesse qui contribue à la polyphonie textuelle de la Bible. Celle-ci reçue dans le contexte de la foi représente la parole de Dieu adressée aux humains par la médiation d'autres humains qui endossent le rôle d'auteur de façon métonymique. Pour faire face à cette absence d'auteurs clairement identifiables, la nouvelle approche a choisi plutôt de valoriser le texte dans son autonomie et d'accorder plus d'importance à l'interprétation faite par le lecteur. Kevin Mills écrit à cet effet:

[...] recent literary criticism, characteristically, has rejected authorial control and has, with increasing fervour, celebrated the autonomy of the text and the role of the reader in the creation of meaning<sup>27</sup>

L'auteur précise que Amos Wilder et Nathan A. Scott sont considérés comme étant des pionniers dans cette approche qui tient compte à la fois de la nouvelle critique littéraire d'une part et d'autre part de la nouvelle herméneutique en théologie.

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p 391

<sup>27</sup> MILLS, Kevin, « Literature and theology », Eds. H. B. Nisbet, Claude Rawson. *The Cambridge History of Literary Criticism*, Vol. 9, Cambridge: CUP, 2008, p. 390.



Le développement scientifique et l'importance de la démarche expérimentale ont eu des effets sur la foi et la pratique religieuse en contribuant à augmenter le doute. La science est progressivement devenue comme une nouvelle religion apportant des explications rationnelles à des phénomènes dans la nature qui ne bénéficiaient auparavant que des explications bibliques, théologiques dans un contexte de foi. Mais la science n'apportait pas toutes les réponses aux questionnements humains sur le sens de la vie, et ne pouvait pas non plus combler la quête spirituelle.

Alors que la critique s'est peu intéressée à l'expression religieuse dans la poésie victorienne et a davantage mis l'accent sur le doute et la sécularisation, des études récentes réaffirment l'importance de remettre à l'ordre du jour la relation entre la littérature (en l'occurrence la poésie) et la religion. C'est le cas de Mark Knight et Emma Mason dans leur ouvrage *Nineteenth-Century Religion and Literature : An Introduction*<sup>28</sup>. Les auteurs affirment la présence de la religion (surtout chrétienne) dans la société victorienne et par conséquent son influence sur la littérature :

One of the central arguments of this book is that there is a continual slippage between the sacred and the secular. Religious thought and practice are present throughout nineteenth-century literature and culture, sometimes in surprising and unexpected places.<sup>29</sup>

Dans la société victorienne marquée par le doute grandissant et la remise en cause de la foi, le phénomène religieux demeure toujours présent, en effet, et cohabite avec l'exaltation du profane. Les auteurs notent aussi que, malgré les bouleversements scientifiques et culturels signalés plus haut, la culture britannique au XIXe siècle est perçue par une grande majorité

---

<sup>28</sup> Mark Knight and Emma Mason. *Nineteenth-Century Religion and Literature: An Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 2006.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p 3

comme étant surtout chrétienne. Que revêt alors le terme « chrétien » ? La définition proposée par cet ouvrage est la suivante :

In its simplest terms, Christianity refers to a body of belief centred around the person of Jesus Christ. More broadly, to speak of the Christian faith is to make reference to a particular polyphonic narrative centred around the alleged revelation of God in the person of Christ, located in historical events and sustained by the teaching of the Church over a large expanse of space and time.<sup>30</sup>

Cette définition rappelle d'abord fondamentalement qu'il s'agit d'une foi centrée sur la personne de Jésus-Christ ; « chrétien » est dérivé de ce vocable « Christ » (en grec Χριστός, Kristos) qui signifie « oint », c'est-à-dire celui qui a été consacré par une onction venant de Dieu. Comme d'autres phénomènes religieux, cette foi a son corps de récits fondateurs, majeurs et diversifiés qui évoquent le déploiement d'une révélation de Dieu en la personne du Christ. Dans la narration polyphonique mentionnée dans ce passage il y a entre autres le texte biblique qui comporte des genres littéraires variés dont la poésie. La poésie est présente non seulement dans les textes bibliques mais aussi dans les rites et célébrations ordonnés à la manifestation de la révélation qui est l'objet même de la foi chrétienne. La continuité historique de ce phénomène religieux est incarnée et assurée par les enseignements de l'Église dans l'espace et le temps à travers une exploration continue en vue d'une meilleure approche des mystères pour mieux les exposer aux fidèles. Même si la théologie systématique vise l'exposé de la doctrine et des mystères en utilisant des concepts philosophiques ou des concepts élaborés à partir des textes bibliques, la poésie par la richesse de son pouvoir suggestif est aussi considérée comme un lieu de déploiement d'expressions religieuses variées aussi bien sur le plan formel que thématique. La prosodie victorienne elle-même est marquée par le phénomène de diversité. Comme le souligne Valentine Cunningham:

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p 4.

Victorian verse is noteworthy for its reach and variety, its sheer scope, the extraordinary amplitude of its subjects, its modes, its moods. Such omnivorousness, a national compendium of poetic kinds and contents on this scale, had been seen nowhere before.<sup>31</sup>

Cette étude montrera la richesse dans la diversité de la poésie de Newman. La thématique de la poésie victorienne est, elle aussi, concernée par la diversité. Valentine Cunningham poursuit son développement à ce sujet :

The variety of Victorian poetic modes is simply astonishing by its abundance. There are elegies, the poetry of mourning and melancholia. [...] And there are love poems [...] christian poems (for it is an age of faith), anti-christian ones (for this is an age of great doubt), dialectic poems...<sup>32</sup>

La poésie victorienne couvre en effet beaucoup de thèmes car elle se veut porteuse de ce qui se vit dans la société victorienne pour tenter d'être le reflet des défis et controverses de l'époque. Cela renforce l'idée de variété dans les sujets abordés avec toujours l'intention d'apporter une contribution littéraire.

Ainsi la poésie de Newman elle-même est parcourue de toutes ces controverses de la société victorienne.

Au milieu de la grande diversité poétique, la poésie de Newman se rattache en partie à l'inspiration Tractarienne<sup>33</sup>. Au sein de la poésie Tractarienne, quelle peut être la particularité de la poésie de Newman ? Celui-ci n'a-t-il pas une voix poétique qui se fait l'écho de la voie

---

<sup>31</sup>*The Victorians: An anthology of Poetry and Poetics, Op cit., p. xxxv*

<sup>32</sup>*Ibid*, p. xxxvi-xxxvii.

<sup>33</sup> Le terme « tractarien » renvoie aux Tracts, mode de publication que Newman et ses compagnons du Mouvement d'Oxford avaient choisi pour faire connaître leurs idées et propager leurs enseignements. Nous développerons la poésie tractarienne et ses caractéristiques plus tard dans la thèse.

personnelle qu'il a choisi de suivre ? La *Via Media*, cette voie du milieu entre le protestantisme et le catholicisme n'est-elle pas en définitive le canal par lequel la poésie de Newman est le vecteur des métamorphoses ? Entre une conception de l'aspect éphémère de la vie et la recherche d'une vision eschatologique ancrée et déployée dans le temps, la poésie de Newman semble opérer une conciliation entre le passager et l'éternel, entre le temporel et l'atemporel.

#### IV. Démarche méthodologique

Etant donné le manque d'études critiques spécifiques de la poésie de Newman, notre exploration procédera essentiellement par micro lectures ou *close reading* des textes poétiques de Newman. Un des avantages de cette méthode consiste à se confronter au texte poétique pour voir les différentes techniques employées, les dynamiques internes et contextuelles du texte, l'agencement des mots, les sonorités poétiques, à faire parler le texte et à révéler toute sa richesse formelle et thématique. Cette démarche permettra ensuite de relier le texte poétique à d'autres textes antérieurs pour en faire ressortir les échos, réécritures, transformations et transgressions afin d'envisager l'apport spécifique de Newman à la poésie victorienne.

La sémiotique sera également convoquée dans l'exploration de la poésie de Newman. Lori Hope Lefkovitz écrit à ce sujet:

Literary criticism asks *what* texts mean. Semiotics and structuralism are among the theories that first ask *how* language and literature convey meaning. Different theories respond differently to this question. Structuralism and semiotics recognize that communities that share a textual history reach a consensus about meaning because they share codes and conventions of expression.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> LEFKOVITZ Lori Hope, « Creating the World: Structuralism and Semiotics ». G. Douglas Atkins and Laura Morrow (Eds). *Contemporary Literary Theory*. Massachussets: Macmillan, The University of Massachussets Press, 1989, p. 61.

L'approche sémiotique s'intéresse donc aux différents mécanismes du langage mis en perspective pour porter et transmettre le sens du texte. En cela la sémiotique peut explorer des éléments pour permettre à la critique littéraire de remplir sa mission de parvenir à ce que le texte veut dire. Il s'agira donc d'aller à la recherche des codes et conventions dans le texte, autour du texte en lien avec d'autres textes qui contribuent à donner du sens au texte. Lafkowitz précise d'ailleurs: « Meaning is intertextual; that is, a given text always refers us to other texts, which explains why readers are able to infer meaning from sparse information.<sup>35</sup>» Ces différents éléments de la sémiotique sont importants surtout en poésie du fait du langage souvent imagé. Nous nous baserons sur le fait que la poésie emploie des mots propres et un discours souvent en dehors du langage commun. Ce discours peut être parfois déroutant et demande de ce fait une attention particulière à la grammaire interne du poème. Comme le souligne Michael Riffaterre: « [...] poetry expresses concepts and things by indirection. To put it simply, a poem says one thing and means another.<sup>36</sup>» Cette expression poétique par le détournement nécessite un investissement dans la lecture du texte pour dépasser l'aspect superficiel et rejoindre le poème dans la profondeur des sens auxquels il renvoie. Dans cette exploration, Michael Riffaterre invite à être attentif à trois moyens par lesquels s'opère le détournement : « [...] there are three possible ways for semantic indirection to occur. Indirection is produced by displacing, distorting, or creating meaning<sup>37</sup>» : il s'agit du déplacement, de la distorsion et de la création de sens. Après avoir énuméré ces trois moyens, l'auteur précise le mécanisme de chacun. On parle de déplacement lorsque le signe passe d'un sens à un autre sens, et qu'un mot est employé à la place d'un autre, comme dans la métaphore et la métonymie. Ce glissement de

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 61

<sup>36</sup> RIFFATERRE, Michael. *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press, 1978, p 1.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p 2.

sens est récurrent en poésie et surtout lorsqu'il s'agit d'exprimer des concepts ou réalités qui échappent au monde matériel ou qui relèvent d'idées abstraites ou de sentiments.

La distorsion renvoie à l'usage de l'ambiguïté, de la contradiction ou du non-sens. Le poète peut choisir un langage ambigu à dessein pour solliciter l'imagination du lecteur en utilisant un langage qui tronque la représentation directe de la réalité. La distorsion apparaît dès lors comme une voie qui détourne la poésie de la fonction mimétique.

S'agissant de la création de sens, l'auteur précise sa complexité en ces termes :

Creating, when textual space serves as a principle of organization for making signs out of linguistic items that may not be meaningful otherwise (for instance, symmetry, rhyme, or semantic equivalences between positional homologues in a stanza.<sup>38</sup>

La création de sens se fait par un croisement de moyens multiples mis en jeu dans la construction même du texte du poème : l'architecture du poème par la jonction des signes est productrice de sens. Ces signes qui, pris en dehors de cette structure poétique, pourraient ne pas jouir d'une autonomie sémantique. Le sens poétique peut être construit entre autres par la symétrie, la rime et les équivalences sémantiques dans la strophe. La symétrie dans l'écriture du poème peut être en elle-même porteuse de sens soit dans le sens d'une harmonie ou d'une orthodoxie. La présence ou l'absence de rime est déjà une source de production de sens dans le poème. La rime à travers sa variété et sa richesse induit un sens aux vers et au poème tout entier. Selon qu'il s'agisse de rimes suivies ou plates, de rimes embrassées ou de rimes croisées, il y a du sens qui est produit.

Afin de rendre l'approche sémiotique possible, Michael Riffaterre propose une lecture du poème en deux étapes : la lecture heuristique, et la lecture rétroactive. La lecture heuristique

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p 2

touche à l'aspect mimesis du poème, la découverte du texte, sa construction, les références linguistiques induites dans le texte. C'est à cette étape que le lecteur découvre la grammaire interne, les tropes, les figures de style et autres emplois du langage poétique. Le lecteur a besoin pour cela d'une compétence linguistique et littéraire, d'une familiarité avec les différents éléments qui entrent dans le fonctionnement textuel. Ce premier niveau de lecture amorce déjà une interprétation encore superficielle sans doute, mais qui pose les bases d'une exploration plus profonde.

La lecture rétroactive, quant à elle, se sert des éléments repérés lors de la première lecture pour approfondir l'interprétation du texte du poème. C'est l'étape herméneutique par excellence à travers l'utilisation des différentes unités de sens prises isolément puis remises en perspective dans la dynamique globale du texte. L'éclairage apporté par l'étape heuristique permet d'aller plus loin dans le texte pour considérer à la fois et dans le même acte la poéticité et la dimension sémiotique du texte. Ce procédé ne manque pas d'obstacles lorsque certains éléments ne rentrent pas forcément dans la dynamique sémiotique du texte et doivent être considérés à un autre niveau de compréhension.

Après les étapes de lecture heuristique et rétroactive pour explorer le sens du poème, il y a une étape ultime qui consiste à passer du sens (meaning) à la signification (significance) et l'importance du poème. Pour ce faire il y a besoin d'un interprétant (interpretant). Michael Riffaterre définit ce concept comme étant a « sign that translates the text's surface signs and explains what else the texte suggests.<sup>39</sup> » Ce degré supérieur d'exploration s'intéresse à ce que le poème peut signifier et à l'importance qu'il peut avoir au-delà du sens porté par les signes linguistiques. Peirce est considéré comme le défenseur de ce concept d'interprétant qu'il présente en ces termes : « A sign stands *for* something to the idea which it produces, or modifies... That for which it stands is called its *object* ; that which it conveys, its *meaning* ; and

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p 81

the idea to which it gives rise, its *interpretant*.<sup>40</sup>» Il est important de préciser que l'interprétant n'est pas l'interprète, mais tout renvoi référentiel de signification qui est généré dans le poème et repéré par les différents niveaux de lecture précités. La théorie de Riffaterre servira de méthodologie pour notre analyse des textes poétiques de Newman.

Un autre élément méthodologique important est la question du choix qui se pose entre étude synchronique et étude diachronique. L'étude synchronique permet de relever un certain nombre d'éléments constants dans la poésie. Cette méthode met en lumière les différents aspects généraux récurrents dans la poésie de Newman : l'utilisation de la langue, les influences littéraires et esthétiques qu'il a subies, son goût prononcé pour le beau, pour la musique, etc.

Quant à l'approche diachronique, elle met en relief l'évolution de la pensée de Newman dans le temps, son parcours depuis l'enfance dans un milieu imprégné de l'esprit « évangelique », son engagement comme prêtre dans l'Église d'Angleterre, son passage à l'Église catholique. Un critère intéressant en faveur du choix de l'approche diachronique se trouve dans la conception qu'a Newman du temps. Pour lui tout se déploie dans le temps et va vers son achèvement plénier. Les différents passages qu'a connus Newman dans sa vie ont insufflé une dynamique dans sa vie d'artiste, apportant des variations, des mutations. Le passage de l'Église anglicane à l'Église catholique, son voyage en Italie, ont occasionné des rencontres culturelles, linguistiques, doctrinales qui ont influencé l'écriture de Newman et sa vie. Newman est aussi influencé par le thème ambiant des métamorphoses dans la connaissance, particulièrement à l'œuvre dans son temps. Il ne s'agit pas de changements frénétiques pour le changement, mais de transformations dans le sens de mutations et de progrès.

La poésie de Newman est surtout constituée de poèmes écrits à des occasions bien précises, et de manière assez étalée dans le temps. Entre le poème « Solitude » écrit en 1818, et « The Dream of Gerontius » en 1865, il s'est écoulé de nombreuses années, au cours desquelles

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p 81.



Newman a écrit beaucoup d'autres poèmes notamment « My birthday » le 21 février 1819, à l'occasion de ses dix-huit ans. Il exprimera aussi son amour pour l'art inspiré des beautés de la nature dans le poème « Nature and Art » en septembre 1826. Le titre du recueil des poèmes de Newman indique bien cette caractéristique de la composition de ses poèmes : *Verses on Various Occasions*<sup>41</sup>. Le facteur temps est très important dans cette démarche. C'est une dynamique, et non une donnée statique. Même si la thématique retenue semble plus adaptée à la démarche diachronique, un recours sera fait de temps en temps à l'approche synchronique. À partir des éléments relevés par la dynamique et les mutations en diachronie, il sera possible de dégager des constantes et des invariants dans l'écriture de Newman.

## V. Annonce du plan

Nous nous proposons dans la première partie de cette thèse d'étudier le songe poétique dans sa typologie, et de voir comment il met en perspective un projet littéraire. Partant d'une présentation de la typologie onirique, nous nous arrêterons sur *The Dream of the Rood*, l'archétype médiéval du songe poétique religieux. Ce poème allitératif constitue une des sources d'inspiration du poème de *The Dream of Gerontius*. Nous présenterons ensuite les événements et circonstances qui ont servi d'incubateur à la composition du plus long poème de Newman, que ce soit à travers les échanges épistolaires ou un contexte familial et social marqué par des décès successifs d'êtres chers et amis. La structure du poème en sept phases mérite que l'on s'y arrête pour donner un bref résumé de chacune de ces phases et indiquer les points majeurs qui serviront plus loin d'appui pour l'analyse du poème. Dans le deuxième chapitre

---

<sup>41</sup> NEWMAN CARDINAL, John Henry. *Verses On Various Occasions*, [1868], London: Longmans, Green, And Co, 1910.

nous évoquerons d'abord le rôle oraculaire du poème à travers deux défenses de la poésie, et au cœur même du poème comment le songe poétique tente de déjouer l'indicible et le non-dit autour de la mort. Le langage poétique n'étant pas celui du récit linéaire qui aborde son sujet de façon directe. Le troisième chapitre mobilisera les outils de la sémiotique pour explorer la sémantique du nom propre comme vecteur d'un projet littéraire et esthétique. L'étude sera menée à partir de la richesse connotative du nom du personnage éponyme Gerontius que nous suivrons à travers les phases du poème dans sa mutation déictique et ontologique.

La deuxième partie s'intéressera plus particulièrement à l'étude détaillée de la poésie de Newman à travers son enracinement victorien, son engagement dans le Mouvement d'Oxford et l'éclosion progressive de son art poétique, et enfin les accents romantiques dont il a hérité. La poésie de Newman présente les caractéristiques de l'époque victorienne qui est la sienne. Le Mouvement d'Oxford, ou Mouvement Tractarien dont Newman est fondateur a apporté une grande contribution dans la poésie victorienne. Cette dernière est influencée par le romantisme qui la précède. Les variations prosodiques autour du débat de la foi et du doute feront l'objet d'une présentation à partir du concept de la diversité des formes poétiques. La diversité semble privilégier les expériences individuelles qui ne facilitent pas l'émergence d'un paradigme propre à la poésie victorienne. Cependant le monologue dramatique apparaît comme le genre le plus représentatif de la poésie victorienne.

Dans la troisième partie de la thèse consacrée à la poésie des passages, nous étudierons l'accompagnement du personnage principal dans le voyage poétique. Cette étude mettra le poème de Newman en regard d'autres textes ayant des filiations lointaines ou proches dans le temps. Avec en filigrane le projet de réécriture, d'inclusions et de dépassement de Newman, nous aborderons l'approche renouvelée qu'il fait de la mort et de l'au-delà dans une époque victorienne habitée par les incertitudes et questionnements sur la destinée de l'humain. L'élégie sera convoquée à partir du poème de Tennyson, poète victorien majeur. Nous verrons ensuite

comment la poésie de Newman est une poésie de conciliation face aux incertitudes victoriennes sur le sujet eschatologique. Cette troisième partie de la thèse s'achèvera sur une note musicale qui présentera brièvement l'oratorio d'Elgar dans sa capacité d'exprimer en musique le drame poétique de Newman.

PARTIE 1. LE TOPOS DU SONGE DANS  
*THE DREAM OF GERONTIUS* :  
TYPOLOGIE, PROJET LITTÉRAIRE ET  
ESTHÉTIQUE



# CHAPITRE 1. LE SONGE POÉTIQUE : LIEU DE RENCONTRE ET DE RÉVÉLATION

## 1.1. Formes littéraires et typologie onirique

Depuis l'antiquité les songes ont toujours posé des problèmes quant à leur classification et interprétation. Artémidore de Daldis, écrivain et philosophe syrien d'expression grecque du II<sup>e</sup> siècle, a classé les songes en deux grandes catégories : les songes qui sont des phénomènes naturels et qui n'ont pas la fonction de révélation dans la vie de l'individu concerné (enupnia) d'une part, et d'autre part les songes qui ont une valeur divinatoire (oneiroi). La première catégorie est le fruit d'interaction entre le corps, les organes, l'âme et expriment ainsi les désirs et les peurs de l'individu. Quant à la deuxième catégorie elle relève plutôt de l'âme qui se meut par rapport à des situations bonnes ou mauvaises qui vont arriver à l'individu. Le songe (oneiros) est par conséquent le songe que fait un individu dont le corps et l'âme sont en harmonie et en paix.

Deux autres petites catégories sont les songes dits « théorématiques » dont la réalisation ressemble vraiment au contenu du songe, et les rêves allégoriques qui signifient une chose par le biais d'une autre. Les songes théorématiques sont immédiatement compréhensibles et n'ont pas besoin d'interprétation car leurs sens sont portés par d'autres réalités.

S'emparant de cette dernière distinction entre les songes théorématiques et les songes allégoriques, la critique historique moderne a défini deux grands genres de songes : les songes à messages d'une part, et d'autre part les songes allégoriques et symboliques. Les songes à messages sont transmis par une divinité ou un autre personnage envoyé par celle-ci. Les messages transmis sont intelligibles pour l'individu à qui ils sont adressés. Les songes allégoriques ou symboliques, en revanche, comportent des messages dans un langage codé, imagé, avec des symboles. Leurs significations ne sont donc pas immédiatement perceptibles

par l'individu. Ce dernier a besoin de ce fait d'une interprétation pour percer le secret du message voilé. L'interprétation se fait souvent par un autre individu habilité à cela.

Dans les deux catégories de songe, on peut relever l'implication souvent de deux sens de l'organisme humain : l'ouïe et la vue. Le songeur pendant le songe peut être amené à voir le personnage qui lui apparaît, et aussi entendre ce personnage lui parler. Il arrive même qu'un dialogue s'instaure entre le personnage porteur de message et le songeur.

Lorsque le message délivré pendant le songe est destiné non pas au songeur mais à un autre individu ou groupe, on parle alors d'oracles ou de songes prophétiques. Les exemples les plus couramment cités sont ceux des livres prophétiques de l'Ancien testament, mais aussi des oracles dans diverses mythologies et traditions religieuses dans le monde. Des individus à travers une vocation particulière ou des dons surnaturels reçoivent des messages de la part des divinités de leurs pratiques religieuses. Ces messages sont destinés aux membres qui se reconnaissent dans ces croyances et forment ainsi une communauté. Le contenu des messages porte sur le rappel d'une alliance scellée, des annonces d'événements heureux ou malheureux en prévision, ou un appel à l'observance de préceptes.

Sur le plan littéraire, ce qui est intéressant ce sont les formes narratives de ces songes quelles que soient leurs catégories. Jean-Marie Husser constate que la grande diversité des formes de songes ne permet pas une classification des récits de songes avec des caractéristiques propres. Si la mention de la vue et de l'ouïe dans les songes semble partagée par plusieurs formes de songes, il existe cependant des songes qui sont un mélange de plusieurs catégories :

However pertinent from a literary point of view, and though it probably does group together dream states with analogous characteristics, such as auditory dreams and visual dreams, the typology proposed above is inadequate to the task of defining and classifying the relative diversity of the dream reports available to us. Several of them are a mixture of visual allegory and speech; others are entirely symbolic, without being enigmatic; finally, others act as veritable

oracles, in so far as the message in the dream is not meant for the dreamer but for a third party informed by the latter.<sup>42</sup>

L'autre difficulté dans l'analyse et la classification des songes relève des sources littéraires qui les rapportent. Toutes les formes de songes n'ont pas le même traitement littéraire :

Moreover, by reason of the nature of our sources, the dream reports, in the literary form they take, give expression above all to dream experiences of religious significance, dream experiences thought to transmit messages, either seen or heard, hailing from the realm of the divine. It is therefore difficult to accede by this means to other kinds of dream experiences, which, not having their own specific literary form, might nevertheless sometimes find expression in borrowed forms.<sup>43</sup>

Ce passage montre que les récits littéraires de songes exposent surtout les songes à caractères religieux et les songes censés transmettre des messages. Les autres catégories de songes sont difficilement accessibles parce que n'ayant sans doute pas leurs propres formes littéraires. L'absence de récits littéraires propres constitue un frein dans une analyse qui prendrait en compte tous les genres de songes.

Un troisième critère évoqué par Jean-Marie Husser est lié à la pauvreté du vocabulaire dans les langues modernes pour traiter du phénomène onirique dans sa grande diversité. Malgré les investigations des sciences pour mieux appréhender les différents états oniriques, le champ sémantique reste limité et n'arrive pas à prendre en considération tous les états oniriques avec distinction. Les recherches neuropsychologiques portant sur le sommeil sont parvenues à établir les trois états suivants : éveil/ sommeil/ songe. Ces trois étapes successives constituent comme un cycle car le songe se termine lorsque le songeur se retrouve en éveil. Il arrive que le songe ne soit pas terminé avant l'éveil de l'individu.

---

<sup>42</sup> HUSSER, Jean-Marie. *Dream and Dream Narratives in the Biblical World*. Trad. Jill M. Munro. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1999, p. 24

<sup>43</sup> *Ibid*, p. 24.



Le songe que Gerontius expérimente lui est expliqué par l'ange dans les termes suivants :

And thou art wrapped and swathed around in dreams,  
Dreams that are true, yet enigmatical;  
For the belongings of thy present state,  
Save through such symbols, come not home to thee. (544-547)<sup>44</sup>

Ce passage est extrait de la quatrième phase lorsque l'ange expose à l'âme de Gerontius les nouveaux rapports liés à sa nouvelle situation d'âme désincarnée. Ce nouveau statut de l'âme change son rapport aux nouvelles réalités. L'ange qualifie les songes de réels mais énigmatiques. La présence de l'ange permet de lever l'énigme et d'exercer son rôle herméneutique. Le néoplatonisme de Newman resurgit dans « dreams that are true », dans une déconstruction de la conception habituelle du songe. L'ange poursuit sa description des songes en se référant à la médiation des symboles. Faut-il le rappeler, le mot symbole selon l'étymologie grecque renvoie à ce qui est jeté ensemble, l'objet et le sens qu'il porte ou véhicule. Le réalisme symbolique est la caractéristique principale du songe tel que présenté par l'ange. Il s'agit de dépasser la matérialité du songe pour accéder à son sens énigmatique plus riche grâce aux symboles qui sont mobilisés pour produire du sens.

## 1.2. L'archétype *The Dream of the Rood*

*The Dream of the Rood* est un poème qui raconte la vision de la croix dans un songe nocturne. Écrit en vieil anglais, ce poème dont on ignore l'auteur est daté du IXe siècle environ. Ce poème constitue une référence dans le corpus médiéval du songe poétique chrétien en littérature

---

<sup>44</sup> Les passages de *The Dream of Gerontius* cités dans la thèse sont extraits de NEWMAN Cardinal, *The Dream of Gerontius* with introduction and notes by EGAN Maurice Francis, London and Bombay, Longmans, Green, and Co., 1903 [1865]. Seuls les numéros de vers seront indiqués.

anglaise. Sur le plan formel le poème est écrit en vers allitératifs. Il est conservé dans le Livre de Verceil en Italie qui contient vingt-trois homélies et neuf poèmes religieux.

Le poème a suscité l'intérêt de la critique, surtout les thématiques du songe lui-même, le récit de la Sainte-Croix parlante, la métonymie liturgique autour de la croix et sa fonction dans le salut.

Certaines techniques narratives particulières sont utilisées dans le poème pour éviter ce qui pourrait apparaître comme de longs passages explicatifs. Les objets inanimés sont mis en action et engagés dans la partition de la parole. Comme le dit Craig Williamson:

The formal heart of the poem is the device of endowing an inanimate object with consciousness and feeling and enabling the object to speak. This tradition is partly derived from the classical tradition of prosopopoeia, “discourse by inanimate objects” and partly from the medieval riddling tradition<sup>45</sup>

Dans le songe, le narrateur voit le bois de la croix qui a servi à la crucifixion de Jésus. Au début il voit la croix dans toute sa splendeur avec de jolis ornements en gemmes et en or. Elle est brillante, adorable. Mais au cours du songe, le narrateur aperçoit sur un côté de la croix un détail moins reluisant : une goutte de sang qui rappelait le saignement de la crucifixion. Plus tard dans le songe, la belle croix dorée et reluisante se transforme en un objet recouvert de sang et perdant tout son caractère brillant. C'est ensuite la croix qui parle au narrateur visionnaire en lui racontant comment elle a vécu la crucifixion de Jésus, comment ce dernier est monté sur elle sans trembler, et a enduré les souffrances de la crucifixion avant que son corps soit détaché de la croix pour être mis en terre.

La première description du bois de la croix glorieuse adorée par les anges est faite en ces termes :

---

<sup>45</sup>Williamson, Craig. Ed. and Trans. *Beowulf and Other Old English Poems*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 2011. p. 208

It seemed to me that I saw the greatest tree  
brought into the sky, bewound in light,  
the brightest of beams. That beacon was entirely  
garnished with gold. Gemstones  
prominent and proud at the corners of the earth—  
five more as well blazoned across the span of its shoulders.  
Every angel of the Lord warded it there,  
a brilliant sight of a universe to come. (4-11)

On peut noter au passage l'emploi des superlatifs (« greatest », « brightest ») avec d'autres adjectifs toujours dans le sens de la magnificence de la première vision de la croix sous sa forme glorieuse (« garnished with gold », « prominent and proud », « brilliant sight »). Dès la première ligne du poème, le narrateur parle de « best of dreams », encore un superlatif pour introduire le songe qu'il va raconter. L'hyperbole est assez présente à l'ouverture du poème, ce qui permet au narrateur de donner de la gravité à son sujet. La narration est à la première personne, ce qui apparaît d'emblée comme un témoignage personnel, mais aussi qui renforce le faisceau de focalisation sur le narrateur et l'action qui se déroule dans le songe.

Face à la splendeur de la croix dont le narrateur est témoin, le sentiment de honte et d'indignité envahit ce dernier. Le contraste est saisissant entre la beauté glorieuse et immaculée de la croix d'une part, et l'état terni du narrateur pécheur :

Surpassing was this victory-tree, and me splattered with sins—  
struck through with fault. I saw this tree of glory,  
well-worthied in its dressing, shining in delights,  
geared with gold. Gemstones had  
nobly endowed the Sovereign's tree. (13-17)

La ligne 13 expose bien ce contraste entre « victory-tree » et le narrateur « splattered with sins ». D'un côté l'arbre de la victoire sur la tentation et le péché, et de l'autre le narrateur éclaboussé par ses péchés. Le bois coupé dans la forêt au départ devient l'arbre du Souverain, par une métamorphose. La transformation d'un bois ordinaire en un symbole de victoire et de salut est bien présente. Le crucifié, un condamné, devient un roi, un souverain, et ennoblit par

le fait même le bois sur lequel il est crucifié. Ce thème de la mutation sera un des points importants de ce poème dans l'influence qu'il va avoir dans la postérité.

Dans *The Dream of the Rood*, la croix représente le signe central autour duquel se déroule le songe, et il convient de la resituer dans son sens typologique. Martin Irvine écrit à ce sujet:

the Cross functions as a typological sign, a referent in the narrative sacred history capable of shifting from the level of a signified object to signifier, whose interpretation depends on the intertextual codes and overlapping discourses of exegesis, hagiography, and *grammatica*.<sup>46</sup>

La mutation de la croix qui passe d'un objet signifié à un signifiant se fait par la médiation du songe et peut ensuite déployer tout son sens grâce à l'herméneutique. Il est possible d'y voir la personne du Christ elle-même, ou un messager qui parle au nom du divin dans la croix qui se raconte.

### 1.3. Présentation de « The Dream of Gerontius »

Pour composer son poème « The Dream of Gerontius » Newman semble s'être inspiré de certaines sources littéraires. Catherine Burns établit un parallèle entre *The Dream*<sup>47</sup> et *The Vision of Paul* sur le plan dramatique. Ce document du IV<sup>e</sup> – V<sup>e</sup> siècle est un apocryphe chrétien. Son titre original *Apocalypsis Pauli* (L'Apocalypse de Paul) est plus connu à travers sa version latine *Visio Pauli* (La Vision de Paul). Bien que ce livre n'ait pas été retenu dans le canon du Nouveau Testament, il se propose de raconter avec force détails la vision de l'Enfer et du Paradis faite par l'apôtre Paul. Tout comme l'âme de Gerontius qui dialogue avec l'ange

---

<sup>46</sup> Martin Irvine, « Anglo-Saxon Literary Theory Exemplified in Old English Poems: Interpreting the Cross in «The Dream of the Rood» and « Elene ». *Style*, Vol. 20, No. 2, Medieval Semiotics (Summer 1986), p. 157. Penn State University Press. URL stable : <https://www.jstor.org/stable/42945598>.

<sup>47</sup> Nous utiliserons la forme abrégée « *The Dream* » pour désigner « The Dream of Gerontius » dans la suite de la thèse.

gardien dans *The Dream*, Paul dans sa vision au troisième ciel engage une conversation avec un ange. Une des questions de Paul à l'ange concerne justement la possibilité ou pas pour lui de voir comment les âmes des justes et des pécheurs quittent le monde :

And I said to the angel: I wished to see the souls of the just and of sinners going out of the world. And the angel answered and said unto me: Look down upon the earth. And I looked down from heaven upon the earth, and saw the whole world, and it was nothing in my sight and I saw the sons of men as though they were naught, and a-wanting (13, p. 8).

Ce passage peut être rapproché de celui où l'âme de Gerontius déclare :

Now I know surely that I am at length  
Out of the body . . . (304-305)

La suite de la vision de Paul est intéressante car, lorsque selon le commandement de l'ange, Paul regarde la terre, il aperçoit un homme sur le point de mourir. L'ange dit à Paul que cet homme qui vit ses derniers instants est un homme juste. Autour de lui, à l'instant de sa mort, deux groupes d'anges sont réunis : les anges impies et les saints anges. Les anges impies ne réussissent pas à s'emparer de l'homme juste, et seuls les saints anges le prennent en charge ; ils récupèrent ensuite son âme pour la guider jusqu'à sa sortie du corps. Après cela un ange accompagnateur apparaît:

And there came to meet him the angel who watched him every day, and said to him: Do manfully, soul; for I rejoice in thee, because thou hast done the will of God on earth: (14, p. 9)

Le parcours de Gerontius ressemble aussi beaucoup à ce qui se passe dans cette vision de Paul. *The Dream* s'ouvre avec un Gerontius sur le point de mourir. Juste avant sa mort, Gerontius déclare: « Rouse thee my soul, and play the man ». Après sa mort, on note la présence des deux groupes d'anges sous la forme des chœurs démoniaques et angéliques dans un contexte

d'antagonisme visant à s'appropriier l'âme de Gerontius. L'ange accompagnateur après avoir accueilli l'âme de Gerontius se réjouit dans les termes suivants :

My work is done,  
My task is o'er,  
And so I come,  
Taking it home,  
For the crown is won,  
Alleluia. (237-242)

Ce passage de l'ange accompagnateur exprime à la fois la victoire pour avoir accompli sa mission et la joie inhérente à cette victoire.

L'âme de l'homme juste dans la *Vision de Paul* en compagnie avec son ange accompagnateur se voit aussi interpellée par un ange impie qui cherche à la détourner de la voie du Paradis en ces termes : « Whither runnest thou, O soul, and dost thou dare to enter into heaven ? Wait and let us see if there is anything of ours in thee: and behold we find nothing in thee. » (14, p.10)

Ce passage rappelle le contenu des hymnes démoniaques sous la forme d'une parodie de la sainteté, et tentant de détourner l'âme de Gerontius de son chemin vers le Paradis.

### ***1.3.1. Le contexte de la composition de The Dream***

Au moment où Newman compose *The Dream*, il avait déjà écrit beaucoup d'autres poèmes, plus courts. Il parle lui-même des circonstances de la composition de son plus long poème :

On the seventeenth of January last 1865, it came into my head to write it, I really can't tell how. And I wrote on until it was finished on small bits of paper, and I could no more write anything else by willing it than I could fly<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Cité par Helen Griscom HOLE, *Op. cit.*, p. 2

Ces propos montrent que l'inspiration du moment a été déterminante dans la composition du poème « The Dream ». À une personne qui lui avait écrit pour lui demander pourquoi il n'avait pas prolongé le poème, Newman répond :

I have said what I saw . . . It is not my fault if the dreamer did not dream more. Perhaps something woke him. Dreams are generally fragmentary. I have nothing more to tell.<sup>49</sup>

La période dans laquelle Newman écrit *The Dream* est très perturbée. Tout d'abord, certains anglicans toujours mécontents du passage de Newman à l'Église catholique ont continué à douter de la sincérité de cette démarche et à questionner la loyauté de Newman. C'est ainsi que Charles Kingsley, prêtre anglican, écrivain et professeur d'université a échangé une correspondance avec Newman dans laquelle il lui faisait des reproches sur son allégeance à l'Église catholique et sur des points liés à la doctrine catholique. Suite aux attaques de Kingsley remettant en cause l'honnêteté de Newman, ce dernier a écrit de manière intensive en peu de temps une réponse sous la forme d'une quasi autobiographie intitulée *Apologia Pro Vita Sua* qu'il a sous-titrée « The History of my Religious Opinions ». Il ne s'agit pas d'une autobiographie en bonne et due forme mais plutôt du récit de son parcours surtout intellectuel, les étapes importantes de l'évolution de ses idées, et les différentes influences qui ont contribué à modeler sa pensée et sa spiritualité. Cet échange entre Kingsley et Newman, les différentes controverses entre les deux, puis la rédaction de l'*Apologia* ont entraîné un état de fatigue et d'épuisement chez Newman. L'ouvrage a été publié en 1864. Newman avait alors 63 ans et sa santé commençait à montrer quelques signes de fièvre et d'inquiétude. Il a même eu peur pour sa vie. Il connaissait des personnes de son âge qui avaient eu des attaques cardiaques. Les troubles cardiaques étaient une pathologie assez courante à l'époque victorienne, et Newman redoutait surtout leur caractère imprévisible. Pour ce faire Newman choisit symboliquement le

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 2

13 mars 1864, le dimanche de la Passion pour écrire une lettre à son ami prêtre jésuite Henry Coleridge au cas où la mort venait à le surprendre :

Written in Prospect of Death  
March 13th, 1864, Passion Sunday,  
7 o'clock A.M.

I write in the direct view of death as in prospect. No one in the house, I suppose, suspects anything of the kind. Nor anyone anywhere, unless it be the medical men.

I write at once - because, on my own feelings of mind and body, it is as if nothing at all were the matter with me just now; but because I do not know how long this perfect possession of my sensible and available health and strength may last.

I die in the faith of the Holy Catholic Apostolic Church, I trust I shall die prepared and protected by her Sacraments, which our Lord Jesus Christ has committed to her, and that Communion of Saints which he inaugurated when He ascended on high, and which will have no end, I hope to die in that Church which our Lord founded on Peter and which will continue till His second coming.

I commit my soul and body to the Most Holy Trinity, and to the merits and grace of our Lord Jesus, God Incarnate; to the intercession and compassion of our dear Mother Mary; to Saint Joseph; and St. Philip Neri, my father, the father of an unworthy son; to St. John the Evangelist; St. John the Baptist; St. Henry; St. Athanasius, and St. Gregory Nazianzen; to St.

Chrysostom, and St. Ambrose.

Also to St. Peter, St. Gregory I, and St. Leo. Also to the great Apostle, St. Paul. Also to my tender guardian angel! and to all Angels, and to all Saints.

And I pray to God to bring us all together again in Heaven, under the feet of the Saints. And, after the pattern of Him, who seeks so diligently for those who are astray, I would ask Him especially to have mercy on those who are extern to the True Fold, and to bring them into it before they die.

L'avantage de cette lettre, au-delà de son caractère contingent lié à l'angoisse d'une mort imprévue de Newman, c'est qu'elle contient déjà beaucoup de thèmes qui seront évoqués dans le poème *The Dream*. L'imminence de la mort constitue le point central de la lettre et c'est sur ce thème que s'ouvre *The Dream* avec le personnage Gerontius. Par ailleurs Newman exprime son vœu de mourir dans la foi catholique avec tout ce que cela suppose sur le plan sacramentel et doctrinal. On trouve aussi le thème de la Communion des Saints qui servira de base aux passages lyriques de *The Dream* sous la forme de litanies des saints. Newman dans sa lettre



comme il le fera dans le poème cite un certain nombre de saints auxquels il se confie au moment de sa mort. L'allusion à l'âme et au corps préfigure la grande mutation qui s'opère au niveau de l'écriture dramaturgique de *The Dream* après la mort de Gerontius. L'ange gardien, l'accompagnateur, le guide occupe aussi une place importante dans le poème de Newman. C'est le personnage qui accompagne l'âme de Gerontius dans l'au-delà et qui non seulement joue le rôle de protecteur mais aussi celui de guide ; un des tropes majeurs de la poésie sur la mort et l'au-delà. Le souhait final de Newman dans cette lettre qui a des tonalités de testament est universel et ouvert à ceux qui sont en dehors du troupeau. Une ouverture intéressante car Newman ne pense pas qu'à sa propre mort mais aussi à celle des autres.

Ce relevé des thèmes de la lettre de Newman nous permet de présenter un peu mieux le contexte qui a immédiatement précédé la composition de *The Dream*, mais plus intéressant encore de mieux appréhender les sujets qui sont partagés entre cette lettre et le contenu du poème.

Il serait peut-être intéressant aussi de signaler un autre événement, plus familial. Francis, le frère cadet de John Henry a écrit une lettre à son frère aîné le 15 octobre 1864 lui demandant d'écrire une œuvre littéraire qui serait grandiose et aurait un impact dans le temps. Newman a pensé à écrire un poème mais il ne savait pas exactement sur quel thème ce poème porterait.

L'idée de la mort était déjà présente dans la vie et la pensée de John Henry Newman. Tout d'abord Newman a connu la mort dans sa famille ; très vite il a perdu plusieurs membres de sa famille. Le 29 septembre 1824 soit deux mois après son ordination, Newman perd son père John Newman. Quatre années plus tard, soit le 5 janvier 1828 c'est autour de sa sœur cadette Mary de quitter ce monde alors qu'elle n'avait que dix-neuf ans. Newman est très affecté par ce décès et il écrit un poème que nous étudierons plus loin. Le 28 février 1836 il perd son meilleur ami Hurrell Froude dont la santé avait été fragile pendant des années. Hurrell n'avait que trente-deux ans. Le 17 mai de la même année Newman est de nouveau touché dans sa famille par le décès de sa mère Jemima (Newman) Fourdrinier. Ce décès fragilise encore

Newman dans son affection, surtout qu'il entretenait une bonne relation avec sa mère qui se traduisait par des échanges épistolaires réguliers. La correspondance entre le fils et la mère était empreinte de beaucoup d'affection. Aussi Newman informait régulièrement sa mère de ses activités, ses succès et échecs, mais aussi de ses questionnements et projets. Dans l'exercice de ses charges auprès des fidèles, Newman avait connu aussi des personnes proches qui étaient décédées.

C'est dans ce contexte qu'il a composé *The Dream of Gerontius*. Il est fondé de se demander si ce contexte douloureux de la mort des membres directs de sa famille, de ses amis et connaissances n'a pas eu une influence dans la composition du poème *The Dream of Gerontius*. Le décès surtout de sa sœur cadette très jeune et celui de son ami Hurrell l'ont amené à penser que ce pourrait être son tour, surtout qu'il avait soixante-quatre ans et sentait sa santé faiblir. Ces appréhensions ne se sont pas réalisées car Newman vivra encore jusqu'à presque quatre-vingt-dix ans.

### ***1.3.2. La structure de The Dream***

*The Dream* est un poème écrit en sept phases. La première phase se déroule autour du lit de mort de Gerontius, tandis que les six phases suivantes se passent dans l'au-delà.

La première phase présente un Gerontius mourant dans son lit et invoquant Jésus et Marie pour lui venir en aide car il sent une visiteuse, la mort, frapper à sa porte. Ses amis désignés dans le poème sous le terme « Assistants » prient pour lui, entonnant les litanies des mourants et des saints pour que ces derniers apportent leur secours à Gerontius. Le prêtre apparaît et prononce la prière du « Profisciere » selon le rite catholique, invitant l'âme de Gerontius à quitter ce monde et à entamer son voyage. La première phase est celle qui traite de l'agonie de Gerontius, de ses sensations de la mort imminente, et de l'expression de ses angoisses, de ses appréhensions par rapport à l'après-mort. Même si, dès le prologue du poème, Gerontius place

sa mort dans l'imaginaire de la foi, cela n'enlève rien aux sensations qu'il éprouve. La mort humaine de Gerontius n'est pas tronquée. Par ailleurs la scène du lit de mort faisait partie des conventions dans le culte des morts de l'époque victorienne. Cette scène au début du poème ancre bien ce dernier dans le contexte victorien.

À partir de la deuxième phase, l'âme de Gerontius désincarnée se sent rafraîchie, et éprouve une grande liberté par rapport aux sensations qu'il éprouvait dans son corps et par rapport au temps. Dans son monologue Gerontius se pose des questions fondamentales à savoir s'il est toujours vivant ou s'il est mort. Son Ange Gardien apparaît alors et lui révèle qu'il l'accompagne depuis son enfance ; maintenant sa mission est accomplie puisqu'il a réussi à accompagner Gerontius jusque dans l'au-delà. Ce passage n'est pas sans rappeler un poème écrit par Newman intitulé « Guardian Angel » au sujet de la mission d'accompagnement confiée à l'ange. L'âme de Gerontius c'est un nouvel état, un nouveau statut dont la compréhension n'est pas tout de suite livrée. L'âme a besoin des explications de l'ange pour percer certains secrets liés à la nouvelle situation de l'âme de Gerontius.

L'ange continue ses explications dans la troisième phase et amène progressivement l'âme de Gerontius à s'éloigner des références terrestres qui sont des constructions humaines ne s'appliquant plus au monde de l'au-delà. C'est alors que la question du jugement est abordée et l'ange prépare l'âme à s'élancer vers cette étape importante.

La quatrième phase se passe dans la cour du jugement, une cour où sont présents les démons dont le rôle est d'essayer de détourner les âmes de leur élan vers le salut et la vision béatifique. À travers des hurlements ils entonnent des hymnes de facture poétique décousue dans lesquelles ils parodient la mort de Jésus, la vision de la sainteté dans l'église en avançant des arguments biologiques décrivant la mort comme la fin de toute vie et que le reste n'est qu'un amas d'os en désintégration. L'annonce du Purgatoire est faite par l'ange qui explique aussi en quoi le Purgatoire va consister.

Dans la cinquième phase se succèdent les cinq chœurs angéliques comme en contre chant des chœurs démoniaques dans la phase précédente. Les chœurs angéliques accompagnent l'ange et l'âme dans leur avancée dans la maison du jugement. C'est la phase la plus lyrique du poème. Ces chœurs sont entrecoupés des explications de l'ange.

Dans la phase six, le poème opère tout d'abord une sorte de retour sur terre car l'âme de Gerontius dit entendre encore certains chants de ses amis et du prêtre qu'il a laissés sur terre. Ceux-ci continuent de chanter et de plaider en la faveur de Gerontius. L'expression marquante de cette phase c'est lorsque l'ange parle de « veiled presence of God » (826). Il faut signaler une touche intéressante du poète car Dieu n'apparaît pas dans le *dramatis personae*. Nous reviendrons plus tard sur l'explication à donner à cette distribution des rôles et des personnages. Dieu dans *The Dream* est une présence, non un personnage, et cette présence est de surcroît voilée. Cet élément devait particulièrement intéresser les contemporains de Newman dans le contexte victorien non seulement de diversité religieuse mais aussi de crise de la foi.

La dernière phase, la septième, voit les portes du Purgatoire s'ouvrir à la demande de l'ange. L'âme est accueillie au milieu d'autres âmes qui chantent. L'ange confie sa mission d'accompagnement aux anges du Purgatoire, et après des dernières explications et recommandations prend congé de l'âme en lui promettant de revenir la réveiller le lendemain. C'est sur cette promesse que le poème s'achève.



## CHAPITRE 2. LE RÔLE ORACULAIRE DU POÈME

Le poème dans plusieurs traditions a souvent été utilisé dans les oracles pour communiquer avec les humains mais aussi avec le monde surnaturel. La force du langage poétique à travers les images employées permet d'établir une relation privilégiée avec le monde non matériel. Deux poètes et critiques de la poésie ont défendu l'art poétique et par le fait même offert leur conception de la poésie.

### 2.1. Deux défenses de la poésie : Sir Phillip SYDNEY (1554-1586) et Percy Bysshe SHELLEY (1792- 1822)

#### 2.1.1. Sir Phillip SYDNEY: *The Defence of Poesy* (1595)

Phillip Sidney (1554 – 1586) poète et homme de lettres a écrit une apologie de la poésie face à des attaques contre ce genre littéraire. Même si la plupart de ses écrits n'ont été publiés qu'après sa mort, ils constituent des références dans la littérature élisabéthaine. Dans son œuvre majeure *The Defense of Poetry* publiée en 1595, il présente les différents aspects de la poésie et son importance dans l'histoire littéraire. Il affirme que la poésie est la plus ancienne forme de l'art littéraire, de la transmission d'enseignement, et en déduit la supériorité de la poésie sur les autres genres littéraires. La poésie, pour Sidney est la première à avoir apporté la lumière dans le monde de l'ignorance. Fondant son argumentaire sur des philosophes grecs, Sidney affirme que ces derniers ont pu transmettre leur sagesse et connaissance au monde à travers des masques de poètes. De l'art poétique, Sidney retient plutôt la *mimesis* car pour lui la poésie est d'abord une imitation qui peut présenter la nature telle qu'elle est, ou alors la présenter de manière plus belle qu'elle n'apparaît. D'où l'importance de la métaphore qui est une forme d'imitation à travers la comparaison.

La conception qu'a Sidney de la personne du poète est aussi intéressante. Dans un article sur la poésie et la diversité religieuse à l'époque victorienne, Cynthia Scheinberg<sup>50</sup> reprend le passage de Sidney au sujet des poètes et le rapproche d'un passage de Thomas Carlyle :

Among the Romans a poet was called *vates*, which is as much a diviner, foreseer or prophet . . . so heavenly a title did that excellent people bestow upon this heart-ravishing knowledge . . . And may not I presume a little further, to show the reasonableness of this word *vates*, and say that the holy David's Psalms are a divine poem? . . . Neither let it be deemed too saucy a comparison to balance the highest point of man's wit with the efficacy of nature; but rather give right honour to the heavenly Maker of that maker.

- Sir Phillip Sidney, *The Defence of Poetry* (1595)

Vates means both Prophet and Poet; and indeed, at all times, Prophet and Poet, well understood, have much kindred of meaning. Fundamentally indeed they are still the same; in this most important respect especially, that they have penetrated both of them into the sacred mystery of the Universe, what Goethe calls "the open secret!" . . . But now I say, whoever may forget this divine mystery, the Vates, whether Prophet or Poet, has penetrated into it; is a man sent hither to make it more impressively known to us.

- Thomas Carlyle, « The Hero as Poet » (1841)

Les Romains désignaient le poète par le terme « Vates » qui signifie devin ou prophète. Pour Sidney cette conception était non seulement le signe d'une grande considération accordée au poète mais aussi la reconnaissance du rapport particulier que le poète pouvait avoir avec le monde divin. Carlyle reprend à son compte cette conception du poète comme prophète ayant une expérience privilégiée avec le mystère divin avant de pouvoir transmettre le savoir aux humains par la poésie. Se basant sur ce rapprochement des deux auteurs que séparent presque trois siècles, Schenberg conclut :

By placing Sir Phillip Sidney's remarks on the poet as *vates* or prophet next to Thomas Carlyle's similar invocation of the Poet as Prophet, it becomes clear that

---

<sup>50</sup> Cynthia Scheinberg, « Victorian poetry and religious diversity », *The Cambridge Companion to Victorian poetry*. p. 159

by the Victorian age the concept of poetry has been linked to religious utterance for at least two hundred and fifty years. Both writers claim that the poet and the prophet have access to the divine.<sup>51</sup>

Le point commun intéressant à noter est le fait que dans les deux cas le poète et le prophète ont une relation de communication avec les mystères du monde divin, ce qui établit un lien entre la poésie et le religieux. L'inspiration du poète comme du *vates* aurait une origine divine. Sidney se réfère au modèle de la poésie psalmique de David dans l'Ancien Testament pour établir ce lien entre le rôle artistique du poète et sa connexion avec le monde des mystères. En complétant la conception romaine du poète en tant que *vates* avec celle de *poietai* des grecs, Sidney opère un développement intéressant. Le poète grec c'est celui qui fait, c'est un faiseur, un créateur. Contrairement aux autres sciences qui dépendent totalement des réalités de la nature, le poète, selon Sidney n'est pas esclave de la nature, il crée librement même quand il s'inspire de la nature. Ce lien de créateur, le poète l'exerce aussi de façon métonymique en tant que *vates* en communication avec le divin qui est le créateur par essence. De ce fait, le divin créateur crée le poète qui devient créateur à son tour. Sidney se réfère aux pratiques juives de l'Ancien Testament pour reconnaître au poète son rôle de *vates*, tandis que Carlyle évoque un lien fondamental entre poète et prophète à partir de ce qu'il appelle les mystères sacrés de l'Univers. La référence de Carlyle dans ce domaine est Goethe l'écrivain romantique allemand. Comme on le voit, Carlyle évite de s'appuyer sur une référence religieuse historique particulière. Sans doute que Carlyle dans le contexte victorien a voulu éviter d'adosser son argumentaire à une religion spécifique pour respecter la diversité religieuse caractéristique de son époque. Le changement de perspective entre Sidney et Carlyle est signe de changements dans la société victorienne. Schenberg explique que malgré le fait de l'existence d'une religion d'état en

---

<sup>51</sup> *Op.cit.*, p. 159.



Angleterre (la religion anglicane) l'époque victorienne était particulièrement marquée par l'expression de diversité religieuse. La poésie était un lieu où ce phénomène était aussi visible :

Victorian religious poetry became an important site for presenting divergent religious perspectives, providing a dynamic forum where writers frequently explored the fraught experience of living as a religious "other" in England.<sup>52</sup>

### **2.1.2. Percy Bysshe SHELLEY: A Defence of Poetry (1895)**

Le poète romantique Percy Bysshe Shelley (1792-1822) a lui aussi écrit un ouvrage pour exposer sa conception de la poésie. En réponse à un essai de Thomas Love Peacock (1785 – 1866) intitulé *The Four Ages of Poetry*, Shelley a écrit *A Defence of Poetry*. C'est un essai inachevé que Shelley a rédigé en 1821. L'ouvrage fut publié à titre posthume en 1840. Peacock décrivait dans son ouvrage quatre âges de la poésie, le dernier étant l'âge de cuivre correspondant au romantisme qu'il décrivait comme « semi barbarisme ». Il trouvait que le poète romantique vivait avec des idées et la nostalgie du passé dans un monde civilisé, et que les rêveries de l'imagination romantique étaient une perte de temps. Il fallait alors réitérer la suprématie de la raison sur l'imagination dans un but plus utilitaire pour la société. Peacock, pour résumer, était sous l'influence de l'utilitarisme, et ne voyait donc pas l'utilité de la poésie dans un monde moderne régi par les progrès scientifiques et industriels.

En tant que poète et essayiste romantique, Shelley a écrit un essai pour redire ses convictions sur la poésie. Écrit en 1821, l'essai de Shelley ne paraît qu'en 1840, dix-huit ans après sa mort. Shelley réaffirme l'importance de l'imagination dans la poésie, et insiste aussi sur la mimesis, car la poésie imite les réalités de la nature. Il concède le titre de poète à tous les artistes sculpteurs, musiciens et autres qui ont recours à l'imagination dans l'exercice de leur art. Il

---

<sup>52</sup> *Op. cit.*, p. 160.

reconnaît aussi la qualité poétique à tous les arts car ces derniers manifestent chacun à sa manière l'imagination. Shelley affirme tout de même la supériorité du genre poétique sur les autres arts et même sur la prose. Si la poésie et la prose travaillent la langue, la poésie relève d'un rang plus élevé parce qu'elle utilise la langue avec le rythme et la mesure. La rythmique du langage poétique fait de ce dernier un art supérieur.

But poetry in a more restricted sense expresses those arrangements of language, and especially metrical language, which are created by that imperial faculty, whose throne is curtained within the invisible nature of man. And this springs from the nature itself of language, which is a more direct representation of the actions and passions of our internal being, and is susceptible of more various and delicate combinations, than color, form, or motion, and is more plastic and obedient to the control of that faculty of which it is the creation.<sup>53</sup>

Contrairement à Peacock qui voulait amoindrir le rôle de l'imagination au profit de la raison, Shelley pense que les deux se complètent en poésie. L'imagination observe les réalités de la nature, les ressemblances ; la raison quant à elle infuse le raisonnement logique et exprime les métaphores en respectant la mesure. Le poète a aussi pour rôle de révéler la beauté et l'harmonie même des réalités naturelles qui sont tordues :

The beauty of the internal nature cannot be so far concealed by its accidental vesture, but that the spirit of its form shall communicate itself to the very disguise, and indicate the shape it hides from the manner in which it is worn. A majestic form and graceful motions will express themselves through the most barbarous and tasteless costume.<sup>54</sup>

Selon Shelley la poésie ôte le voile qui cache la beauté du monde et présente les réalités familières sous un nouveau jour qui leur fait perdre leur familiarité. Deux autres fonctions sont reconnues au poète : celle de législateur (faiseur de lois) et celle de prophète chargé de

---

<sup>53</sup> <https://www.poetryfoundation.org/articles/69388/a-defence-of-poetry#:~:text=But%20poetry%20in,is%20the%20creation.>

<sup>54</sup> <https://www.poetryfoundation.org/articles/69388/a-defence-of-poetry#:~:text=The%20beauty%20of,and%20tasteless%20costume.>

transmettre un message divin. Le poète comme législateur indique la voie à suivre à ses contemporains par un éveil aux valeurs morales. Quant à la transmission des mystères cachés elle résulte de la connexion au monde divin dont bénéficie le poète.

Dans son exposé sur la poésie, Shelley mentionne Dante comme étant un pont entre le monde ancien et le nouveau monde.

### **2.3. Une herméneutique de l'indicible et du non-dit**

Dans *The Dream of Gerontius* John Henry Newman présente, à travers un songe poétique, le passage de la vie à la mort de Gerontius, le personnage et locuteur principal de l'œuvre. Newman fait usage de l'ellipse, du non-dit et du présupposé dans son approche de l'indicible autour de la mort et de l'au-delà de la mort de Gerontius. Le songe poétique comme *topos* plonge le lecteur dans un imaginaire tout autre face à la mort. Le monologue dramatique de Gerontius et des autres personnages introduit une polyphonie illocutoire et musicale riche. L'expérience de la mort d'autrui (celle de Gerontius en l'occurrence) renvoie à la mort de chacun et échappe au pouvoir des mots et du récit. D'où la célébration.

Les passages lyriques contenus dans *The Dream of Gerontius*, sous la forme d'hymnes de la tradition chrétienne, permettent aussi une approche de l'indicible à travers les voix qui chantent et célèbrent, tantôt de manière harmonieuse ou plutôt décousue et discordante.

En définitive l'implicite et le non-dit dans le langage poétique de Newman constituent une approche de ce mouvement d'anéantissement qu'est la mort de Gerontius. Quant au silence, loin d'être morbide, il permet d'adapter l'attitude du lecteur-auditeur face à la profondeur du mystère.

A travers le processus d'énonciation, ce qui est dit, non-dit, présupposé ou suggéré peut contribuer à donner sens au discours. Celui-ci, grâce à cette riche palette de formes de langage, aborde son sujet avec plus ou moins de risque. Lorsque les mots prononcés montrent leur incapacité à couvrir totalement le sujet, d'autres moyens s'offrent, notamment en poésie.

Dans *The Dream of Gerontius*, John Henry Newman présente, à travers un songe poétique, le passage de la vie à la mort de Gerontius, le personnage et locuteur principal de l'œuvre. Cette partie de la thèse se fixe comme objectif d'explorer comment Newman fait usage de l'ellipse, du non-dit et du présupposé dans son approche de l'indicible qui entoure le mystère de la mort et de l'au-delà de la mort de Gerontius. Tout d'abord, le songe constitue un *topos* qui permet au poète d'envisager un univers tout autre ; par conséquent, à travers le songe, le lecteur est plongé dans un imaginaire qui sollicite ses sens devant la mort d'autrui, présage, sans doute, de sa propre mort. Le monologue dramatique, non seulement de Gerontius, qui constitue l'essentiel du poème, mais aussi celui des autres personnages du poème, participent de cette polyphonie à la syntaxe grammaticale et musicale variée, tantôt soutenue, tantôt hachée, mais dont les balbutiements et non-dits finissent par lever des coins de voile du mystère. L'expérience intérieure vécue par Gerontius est forte, et échappe ainsi à l'emprise des mots.

*The Dream* comporte également des passages lyriques, qu'on pourrait qualifier d'hymnes selon la tradition liturgique chrétienne. À travers ces hymnes, Newman n'expose pas l'indicible et l'invisible, mais les célèbre en les rendant accessibles par la suggestivité des voix.

Ainsi, le langage poétique de John Henry Newman tente progressivement d'évoquer le mystère par l'implicite, le non-dit, et par la célébration, et finit par épouser le mouvement d'une sorte de kénose, d'anéantissement, qui culmine dans la mort. En outre, le silence du non-dit, partie intégrante de l'écriture musicale et poétique, permet au lecteur-auditeur de reprendre souffle, le laissant libre d'adopter l'attitude qui lui convient devant la profondeur du mystère.

### 2.3.1. *Le songe poétique et l'indicible de la mort*

Le sujet de la mort et de l'au-delà de la mort est délicat à aborder dans un discours ordinaire. Comment mettre des mots sur un phénomène qui échappe souvent à l'emprise de la description détaillée et juste ? Mais faut-il pour autant ne pas en parler, ou alors se muer dans un hermétisme ? Dans *The Dream*, Newman recourt à une poésie qui s'affranchit des codes pour faire entrer le lecteur dans ce monde invisible, bien souvent indicible. Le lecteur est invité à une démarche non cognitive qui fait cependant appel à ses sens devant la mort d'autrui, une mort qui le concerne aussi puisqu'elle le prépare à sa propre mort. L'expérience de la mort est toujours celle que nous avons de la mort d'autrui.

Par ailleurs le songe permet d'évoquer des sujets qui ne se prêteraient pas d'emblée à un langage discursif ordinaire et ouvert. Par la magie du songe poétique s'ouvre un univers, un imaginaire qui échappe à la tangibilité des réalités qui nous sont accessibles. La poésie peut avoir une fonction de révélatrice de l'indicible et de l'invisible. La forme poétique, plus soucieuse de la forme que du contenu, semble plus à même d'aborder un sujet délicat comme celui de la mort et de l'au-delà. Et c'est ce mystère que Tina Pippin qualifie à juste titre de : « *the unnamed and unknowable afterlife* »<sup>55</sup>.

La notion de « mystère » comporte une variété de sens et d'usages, du fait aussi de la diversité de son étymologie. La plus communément admise est celle du latin « *mysterium* », lui-même du grec « *musteriôn* », et qui désigne le fait de « fermer », « initier », « serrer ». De là découle le sens général de ce qui est caché et qui n'est accessible qu'aux initiés. Progressivement le sens s'est étendu pour se référer à ce qu'il y a d'inexplicable pour la raison humaine, ou qui échappe

---

<sup>55</sup> Eds Andrew W. HASS, David JASPER, Elisabeth JAY « *The Dread of Death, and Life* », The Oxford Handbook of English Literature and Theology, Oxford: OUP, 2007, p.722.

à son emprise totale. A ce titre le propos de Tina Pippin se réfère bien à ce caractère « *innommable et inconnaissable* » de l’au-delà, en exposant par le fait-même les limites du langage. Pouvoir nommer une réalité et la définir suppose une bonne connaissance et une maîtrise de la réalité en question. L’au-delà, la transcendance relèvent de ce sens du mystère<sup>56</sup>, de l’indicible. La raison humaine se retrouve devant un mur lorsqu’il s’agit de parler de la mort et de l’au-delà. Nous sommes au cœur de l’indicible.

La poésie tente de contourner l’indicible par la puissance de la suggestivité des mots et leur agencement pour dépasser leur acception commune. Le poète convoque des images, des connotations dans une quête de sens profond et transcendant. Etant donné que la poésie n’est pas un discours direct dont tout serait explicite, cela lui permet d’aborder les choses autrement. On parle de « licence poétique » pour désigner cette capacité de la poésie d’évoquer des réalités qui échappent à la maîtrise totale de la raison ou du monde sensible. Cette licence poétique est mise en œuvre à travers le songe que fait G erontius.

Mais il est d’abord important de se poser la question de savoir où le songe commence en réalité. C’est l’objet de l’article de Carballo Robert. Dans son article « Newman’s Dream of Gerontius : Towards a Non-Didactic Poetry of Dogma »<sup>57</sup>, il souligne bien la portée du songe dans l’écriture de Newman. Il ne s’agit pas d’un simple artifice littéraire, mais bien le vecteur d’un message qui le dépasse.

L’objectif de cette étude est de s’attarder sur *The Dream* comme étant la cristallisation de la conception de Newman sur la nature de l’individu, le but de sa vie sur terre, et la réalité du monde spirituel invisible. L’auteur de l’article affirme que l’une des doctrines sous-jacentes de

---

<sup>56</sup> Cette notion est à distinguer du “Mystère chrétien », parfois au pluriel, qui se réfère à un phénomène proposé comme objet de la foi des fidèles, et n’apparaît pas toujours très évident du point de vue de la raison humaine, par exemple le Mystère de l’Incarnation, le Mystère de la Rédemption. Le terme « Mystère » dans ces cas se réfère à un domaine précis du contenu de la foi ou de l’enseignement dans la pensée chrétienne.

<sup>57</sup> Robert CARBALLO, « Newman's Dream of Gerontius: Towards a Non-Didactic Poetry of Dogma ». Faith & Reason 19, nos. 2/3 (fall ... 2 (summer 1993): p.27–31.

*The Dream* est plus platonicienne que chrétienne, et réside dans le « songe ». Les convictions profondes de Newman sur ces sujets sont exposées dans son Sermon 14 « The Greatness and Littleness of Human Life » prêché le 23 Octobre 1836.

Dans ce Sermon, en effet, Newman affirme clairement que la vie humaine mortelle n'est qu'un rêve sérieux. Poursuivant son propos, Newman donne le primat aux réalités invisibles sur le monde matériel visible. Ce monde visible n'est qu'illusion et silhouette trompeuse de ce qu'est le monde réel. En cela, il est proche de la conception de Platon, et ce monde matériel visible serait la Caverne d'où il faut sortir pour contempler le monde des idées, le monde réel. C'est cet itinéraire, ce voyage qui est dramatisé dans le songe de Gerontius concernant sa propre mort. Cette conception a dès lors des conséquences sur l'analyse du poème *The Dream* en ce qui concerne le début du songe dans le poème. Quand peut-on dire que le songe commence ? Serait-ce dès le départ lorsque Gerontius sur son lit fait le rêve de sa propre mort et se voit entouré de ses amis et du prêtre ? Cela aurait pu être un cauchemar, mais ne l'est pas :

I am near to death, (v 1)<sup>58</sup>

.....

So pray for me, my friends, who have not strength to pray (v 8)

Ou plutôt serait-ce lorsqu'il quitte ce monde et n'a plus le même rapport au temps ni les mêmes sensations :

I hear no more the busy beat of time,

No, nor my fluttering breath, nor struggling pulse (vv 176-177)

L'auteur de l'article choisit plutôt la deuxième option selon laquelle le rêve c'est bien lorsque Gerontius meurt et quitte ce monde matériel pour rejoindre le monde spirituel invisible, mais réel selon Newman. Pour soutenir cette thèse, Carballo s'appuie sur un passage du poème dans lequel Gerontius lui-même décrit ce qu'il ressent après sa migration vers le monde spirituel :

---

<sup>58</sup> Les passages de *The Dream of Gerontius* cités dans cette thèse sont extraits de Cardinal NEWMAN, *The Dream of Gerontius* [1865] with Introduction and Notes by Maurice Francis Egan, Longmans, Green, and Co. London and Bombay, 1903. Seuls les numéros de vers seront indiqués.

I went to sleep; and now I am refreshed,  
A strange refreshment: for I feel in me  
An inexpressible lightness, and a sense  
Of freedom, as I were at length myself,  
And ne'er had been before... (171-175)  
I had a dream... (179)

Ainsi s'opère une véritable ellipse sous la forme d'une éclipse : Gerontius qui passe du monde matériel au monde spirituel, par cette phrase charnière « *I had a dream* ». Ce passage, ce changement d'état est matérialisé, voire « dramatisé » dans le poème par un changement du nom du personnage aussi. Jusqu'ici, le personnage était « Gerontius » ; mais après le rêve, le personnage « Gerontius » subit une mutation et devient « Soul of Gerontius » (l'âme de Gerontius). Le mouvement de kénose, d'anéantissement corporel s'opère ; les sensations se perdent et disparaissent ; c'est une image poignante pour mettre en relief ce changement d'univers, ce nouvel état qui n'est plus l'état incarné et sujet à la sensibilité, mais un état transfiguré. Gerontius n'a plus d'attache par son corps, il est, en quelque sorte, dépossédé, dénué de ce corps. Ce n'est plus le Gerontius sur son lit mortuaire entouré du prêtre et de ses amis intercédant pour lui, c'est l'âme de Gerontius sous un autre rapport. Désormais il se trouve dans un univers tout autre.

Le poète ne fait pas un discours ou un sermon pour présenter cette transformation ; il l'indique simplement par ce changement du nom de personnage. Cette habileté de Newman à recourir au non-dit ou présupposé pour traiter d'un sujet d'une telle grandeur lui évite de tomber dans les pièges du dogmatisme. Carballo affirme justement à ce propos que dans le poème *The Dream*, Newman ne fait pas de prédication, mais qu'il utilise l'imagination poétique pour contempler les vérités éternelles et la transformation métaphysique du personnage Gerontius. Il ne s'agit donc pas ici d'un exposé théologique, mais d'une mise en scène dramatique et poétique.

Le temps constitue aussi un aspect majeur du poème. A travers *The Dream*, le poète fait usage de beaucoup d'images, de non-dits pour tenter une approche de la temporalité. Il s'agit pour le



poète d'évoquer la progression du temps entre la temporalité du monde terrestre et l'atemporalité de l'au-delà avec en toile de fond le Purgatoire comme processus de changement, de purification, d'ajustement en vue de l'accès à la contemplation. L'âme de Gerontius, comme nouveau personnage dans l'au-delà, exprime cette rupture dans le temps :

I hear no more the busy beat of time  
.....  
Nor does one moment differ from the next (v176. 178)

Dans ces deux vers se trouve condensé tout un exposé sur la dimension atemporelle de l'au-delà. Le temps n'est plus ce que Gerontius a connu sur terre avec des changements notoires d'un instant à l'instant suivant. Le rythme de ces changements est exprimé ici par l'assonance lourde et infernale du « *busy beat of time* ». Cette course frénétique du temps cède la place à une autre dimension du temps dans laquelle règne plutôt la stabilité dans la continuité, comme le dit le vers ; aucun instant ne diffère de l'instant d'après.

### ***2.3.2. Le détour par le monologue dramatique***

Dans le monologue dramatique, il y a des moments importants de questionnements, d'interrogations, de doutes, de remises en cause de vérités, de convictions ou de réalités qui semblaient aller de soi. Mais aussi des moments où tout n'est pas dit, évoqué, mais simplement suggéré.

Ces monologues, dans lesquels les locuteurs posent des questions fondamentales, ou tentent d'analyser le mystère par le balbutiement de non-dits, sont comme la marque de tout un pan de la littérature appelée « *Death and afterlife literature* ». Et en cela, Newman rejoint d'autres auteurs qui, avant lui et après lui, ont tenté une incursion littéraire dans le mystère de la mort et de l'au-delà.

Shakespeare dans le célèbre soliloque de l'Acte III, Scène I de *Hamlet* pose clairement la question de l'être ou ne pas être, de la mort et de l'au-delà en des termes poignants. Il le fait dans un monologue, de manière tragique, et soulève des questions importantes :

To be or not to be- that is the question:  
.....  
But that the dread of something after death,  
The undiscovered country, from whose bourn  
No traveller returns, puzzles the will,  
And makes us rather bear those ills we have  
Than fly to others that we know not of? (Hamlet, III. i. 56-82)

La question de l'au-delà de la mort reste entière dans ce soliloque de Hamlet. Cet univers de l'au-delà de la mort reste indéfini, un mystère l'entoure. Et c'est à juste titre qu'il est désigné par l'expression « *the undiscovered country* ». C'est un nouveau monde à découvrir, un vaste chantier à entreprendre, et qui est fait de non-dit, et même d'indicible. Est-ce l'indicible qui sous-tend l'angoisse et l'appréhension exprimées par cette peur de l'après mort au vers 78 ?

Le concept théologique de kénose se réalise dans la figure littéraire de l'ellipse, du non-dit. Lentement, mais sûrement, Gerontius expérimente la diminution de ses forces, de ses sensations, et son inexorable retour vers le néant de son être. Il l'exprime par des images fortes empruntées à la géographie et à la physique. C'est ce qu'il ressent au cœur même de son être : « *I can no more* » (108) / « *That sense of ruin* » (109) / « *Collapse /of all that makes me man* » (110-11) Toutes ces expressions nous renvoient à un champ lexical de la dégénérescence totale de l'humain, de sa descente vers le néant. S'ensuit la répétition de « down » pour bien montrer la progression dans la descente : « *Down, down for ever I was falling through* » (115). Et cette chute dans les profondeurs s'apparente à une immersion totale, dans la répétition du verbe « sink » qui semble renvoyer en écho à la reprise de la préposition « down » : « *And needs must sink and sink.* » (117)

La sensation de dégradation vécue par Gerontius prend une allure encore plus forte dans des expressions telles « *dizzy brink* » (112) « *sheer infinite descent* » (113) / « *into the vast abyss* » (118) qui décrivent bien son aspect vertigineux, abrupt, ce saut dans un vide abyssal. Le caractère géographique des images semble difficilement cacher l'aspect métaphysique et spirituel de ce mouvement kénotique qu'est le passage de la mort. Ce mouvement atteint son paroxysme dans l'assonance construite à partir de mots à suffixes privatifs :

Into that shapeless, scopeless, blank abyss,  
That utter nothingness, of which I came (24-25). [Les caractères en gras sont de moi]

Tout ici exprime le néant, et le mouvement graduel d'anéantissement. Les deux suffixes privatifs « *less* » culminent dans le « *nothingness* », le néant qui précède tout commencement, et qui apparaît à Gerontius comme étant aussi l'aboutissement vers lequel il retourne.

Lorsque surgit le moment tragique d'expérimenter ce néant, Gerontius s'écrie :

Novissima hora est; and I fain would sleep,  
The pain has wearied me... Into Thy hands  
O Lord, into Thy hands... (147-149)

Il est intéressant de noter la formule latine employée par Newman pour introduire ce moment tragique de la dernière heure. Même si cette formule est influencée par la célébration de la liturgie des mourants, l'usage du latin et son incorporation dans un vers à moitié en anglais pourrait être porteur de sens. La formule latine arrache Gerontius déjà de sa langue courante, et le fait entrer dans cet univers mystérieux. Le passage que va vivre Gerontius commence déjà par l'abandon de la langue qui le rattache à son identité terrestre, pour une langue ordonnée à entretenir le mystère du tout autre, de l'au-delà. Ainsi Gerontius par cette formule, fait de sa mort non pas un instant de tribulation, mais un acte d'offrande de lui-même dans une démarche liturgique.

C'est l'heure ultime pour Gerontius ; il sent qu'il va s'endormir. Et pour s'endormir il se remet dans les mains de son Seigneur dans un acte d'abandon et de confiance : « *Into Thy hands, O*

*Lord... »* (148). C'est l'antienne qui introduit le Cantique de Syméon chanté tous les soirs à l'Office des Complies, dernier office de la nuit dans la tradition religieuse monastique de la Liturgie des Heures. Après cette prière des Complies qui signifie que la journée est achevée, « *cumpleta* », les moines se retirent dans le grand silence. Il ne s'agit pas d'un silence mortel, mais plutôt recueilli, et habité par la confiance. Le non-dit de la confiance se trouve dans les mains invisibles, tendues, ouvertes pour accueillir. Le poète et théologien Newman ne fait pas ici de développement sur l'abandon à la providence surtout au moment du passage, mais Gerontius le vit et l'exprime.

Il s'agit ici plutôt d'un recours à la liturgie des heures à travers la symbolique des mains pour exprimer la confiance qu'a Gerontius au moment ultime. Pour Gerontius qui vient d'exprimer la déchéance de son corps et sa réduction au néant, la confiance dans les mains est sans doute l'expression d'un désir de *re-création*. La formule complète dans le bréviaire étant : « *Into Thy hands O Lord, I commend my spirit* », on constate en revanche que Gerontius prononce uniquement la moitié de la formule, et le vers se poursuit par des points de suspension. Cela peut être dû au fait qu'il lui manque du souffle. Mais c'est sans doute aussi un moyen de se remettre entièrement, corps et esprit en vue d'être reconstitué. La non précision par le poète de la demande à travers les points suspensifs apparaît comme un choix, un non-dit délibéré et porteur de sens. Les mains ouvertes qui accueillent sont celles qui redonnent vie et souffle. En cela ces mains méritent vraiment confiance. Cette confiance cruciale à ce moment précis se trouve renforcée par l'anaphore « *into Thy hands* » aux versets 148-149, avec le rejet de « *O Lord* » au verset 149, pour donner à la supplication toute sa teneur. L'intertextualité avec la liturgie et l'écriture poétique expriment à souhait ce non-dit de la confiance et établissent un rapport entre la mort de Gerontius et l'au-delà. Même dans la destruction totale de ce qui constitue son être, Gerontius peut encore fonder sa confiance en des mains invisibles, certes,

mais non moins réelles pour lui. Cela change fondamentalement l'état d'esprit dans lequel il va aborder son passage ultime. Celui-ci peut se faire de manière plus apaisée.

Le prêtre à son tour fait son entrée en scène par un discours performatif, un discours qui réalise ce qu'il énonce. Pour accompagner Gerontius qui s'endort dans la mort, le prêtre clame : « *Proficiscere, anima Christiana, de hoc mundo* » (150). Ce vers accompagne l'âme de Gerontius dans sa sortie de ce monde et sa migration vers le monde spirituel. Cette injonction du prêtre se fait insistante avec la répétition du verbe « Go » 3 fois dans deux vers :

**Go** fourth upon thy journey, Christian soul!

**Go** from this world! **Go**, in the name of God (151-152). [Les caractères en gras sont de moi]

Cette reprise anaphorique du verbe "Go" marque bien l'effectivité du départ de Gerontius de ce monde vers l'au-delà.

L'intervention de plusieurs personnages dans le poème (Gerontius, le Prêtre, les amis fidèles de Gerontius, les anges...) semble aussi relever d'une technique de distribution de rôles pour que le mystère ne soit pas porté par une seule voix. Ainsi chaque locuteur apporte sa contribution, et ce qu'il ne dit ou n'exprime pas, est exprimé par un autre locuteur. Cette hétérogénéité énonciative dans l'acte locutoire fait du monologue dramatique un monologue dialogique, vecteur d'hésitation, de suggestion, ou même de contradiction dans le schéma discursif.

### ***2.3.3. Lyrisme, intertextualité et non-dit***

De nombreux passages lyriques sont présents dans *The Dream*. Ils sont désignés dans la tradition liturgique sous l'appellation d'hymnes. Selon le Dictionnaire de Liturgie, « Dans la liturgie chrétienne, une hymne est une composition ecclésiastique, de facture poétique et versifiée ; destinée à être chantée, elle s'adresse à Dieu, au Christ, à Notre Dame ou aux

Saints »<sup>59</sup>. Mais avant d'arriver à cette définition, le même dictionnaire donne l'étymologie du mot « hymne ». Il vient du verbe grec *humnéin* qui signifie « chanter », « célébrer », « proclamer » ; « ... **humnos** est donc un chant célébrant les dieux, les héros ou la nature »<sup>60</sup>.

Ces chants contribuent à leur manière à l'évocation du mystère.

Tout d'abord la diversité des voix est celle couramment utilisée dans le chant des Psaumes, encore appelé psalmodie, avec deux chœurs alternés. Ainsi s'établit au sein du monologue une polyphonie qui n'est pas sans rappeler la concurrence des voix évoquée plus haut. C'est une polyphonie qui s'oppose à l'idée même d'un monologue contrôlé. La distribution des rôles permet de donner la parole / la voix de façon diversifiée et riche. L'accord entre des voix qui sont différentes forme une harmonie, image de la beauté céleste. Cette partition textuelle et musicale fait porter le mystère par plusieurs chœurs. Le parcours de l'âme de Gerontius dans les sept (7) différentes phases est jalonné de chœurs, de chants et de musique. Y aurait-il un non-dit dans le nombre des phases ? Dans la tradition chrétienne, le chiffre 7 peut avoir une signification symbolique, celle de la perfection. Gerontius étant dans ce processus de catharsis, il ne serait pas étonnant que ces sept étapes représentent les étapes nécessaires pour parvenir à la contemplation de la perfection.

Les chœurs angéliques chantent cinq (5) hymnes pour accompagner le parcours de Gerontius. Cela souligne déjà l'importance qu'accorde Newman à la musique. Ce sont des voix, mais aussi des paroles. La symbolique du chiffre cinq (5) ici pourrait aussi évoquer les Mystères Joyeux, Douloureux et Glorieux du Rosaire. Ces paroles, par leur contenu, valent bien des exposés. Le chant est une forme éminente d'expression et de célébration de l'inaccessible ; par le chant s'établit une communication, une communion entre le monde visible et le monde invisible. Le poète musicien réussit cette alchimie par l'intervention des chœurs angéliques dans des

---

<sup>59</sup> Dom Robert LE GALL, Dictionnaire de Liturgie, Chambray : Editions C.L.D., 1983, p. 134

<sup>60</sup> *Ibid*

moments décisifs du voyage de Gerontius dans l'au-delà. En plus de la louange, ces hymnes retracent toute l'histoire du salut, non sous une forme dogmatique, mais dans une démarche de célébration poétique.

Le premier chœur chante la gloire du très haut :

Praise to the Holiest in the height,  
And in the depth be praise;  
In all His words most wonderful;  
Most sure in all His ways (606-609)

Quant au deuxième chœur, il évoque, entre autres, la chute de l'homme, la perte du paradis et de sa lumière :

Woe to thee, man; for he was found  
A recreant in the fight;  
And lost his heritage of heaven,  
And fellowship with light (642-645)

Le troisième chœur fait revivre l'espoir d'un relèvement après la chute :

But to the younger race there rose  
A hope upon its fall;  
And slowly, surely, gracefully,  
The morning dawned on all (692-695)

Dans ce passage on peut souligner la rime intérieure en « **ly** » des 3 adverbes (*slowly, surely, gracefully*) expression d'une assurance certaine et paisible.

L'espoir évoqué se réalise dans le quatrième chœur à travers le geste du Créateur qui laisse mourir son fils bien-aimé, afin de sauver l'humanité :

The Maker by His word is bound,  
Escape or cure is none;  
He must abandon to his doom,  
And slay His darling son. (795-798)

Le cinquième chœur s'achève en beauté dans une strophe qui relie le jardin édénique et la croix de la victoire finale. Celui qui accepte de mourir en croix devient sujet d'inspiration pour l'humanité afin de donner sens au passage de la souffrance et de la mort :

And in the garden secretly,  
And on the cross on high,  
Should teach his brethren and inspire  
To suffer and to die (821-824)

Ce parcours des hymnes angéliques nous permet de mettre en évidence l'habileté de Newman à distiller le mystère à travers cette partition textuelle et musicale. Un seul chœur n'aurait pas pu décliner tous ces aspects majeurs du mystère de la mort et de l'au-delà. La textualité de ces hymnes relève aussi d'une écriture poétique régulière, bien en harmonie avec ce qui est célébré. En revanche, tel n'est pas le cas des hymnes démoniaques. On remarque une différence frappante dans la diction et la texture de ces hymnes : d'abord dans leur apparence puis dans leur contenu. Sur le plan syntaxique, les chœurs angéliques ont des hymnes composées de vers pleins, bien structurés, harmonieux, symphoniques ; quant aux chœurs des démons, leurs hymnes comportent des vers à la syntaxe hachée, déconstruite, cacophonique :

Low-born clods  
Of brute earth,  
They aspire  
To become gods,  
By a new birth,  
And an extra grace,  
And a score of merits (408-414)

Cette forme d'expression est une remise en cause subtile de l'harmonie céleste.

Au-delà de l'aspect poétique et syntaxique, il y a aussi un rejet doctrinal. Les démons proclament une définition de la sainteté assez insolite et dans des termes provocateurs, ironiques :



What's a saint?  
One whose breath  
Doth the air taint  
Before his death;  
A bundle of bones,  
Which fools adore,  
Ha! Ha!  
When life is o'er,  
Which rattle and stink,  
E'en in the flesh (453-462)

Ici, la partition textuelle résulte dans la contradiction, le balbutiement et le rejet. On pourrait même se risquer en affirmant que les saints ne sont pas en odeur de sainteté chez les démons ! Est-ce pour le poète une manière d'évoquer une autre voie, différente de celle célébrée par les chœurs angéliques ? L'irruption poétique de ces chœurs démoniaques pourrait constituer une sorte de contre-chant qui serait en définitive au service de l'exaltation des chœurs angéliques. Cet usage inversé et subversif du langage se trouve aussi dans certains dialogues des sorcières dans Macbeth. « *The Witches' language* », comme il est convenu de le désigner, a fait l'objet de l'attention du critique littéraire David L. Kranz.

Dans son article, « *The Sound of Supernatural Soliciting in Macbeth* »<sup>61</sup>, il analyse un des dialogues des Trois Sorcières (dans la 1<sup>ère</sup> Scène de l'Acte I, vv 1-12). De cette analyse il ressort des expressions telles « the paradoxical semantic quality of the Witches' language and the obvious rhetorical dualities »<sup>62</sup>, « antithesis.... diabolical purpose ...language full of antithesis and inversion...grammatical fusion and confusion of opposites... »<sup>63</sup>, la liste n'est pas exhaustive. Toutes ces expressions et bien d'autres utilisées dans l'article pour décrire le

---

<sup>61</sup> David L. Kranz, « The Sounds of Supernatural Soliciting in Macbeth », *Studies in Philology*, Vol 100, 3 (Summer, 2003), University of North Carolina Press, p. 346-383.

<sup>62</sup> *Ibid*, p. 349

<sup>63</sup> *Ibid*, p. 350

langage des sorcières résumant bien le constat qui a été fait concernant le langage des chœurs démoniaques dans *The Dream*.

Par ailleurs, dans ce même poème, Newman a aussi recours à l'intertextualité. En effet on y trouve, surtout dans les passages relevant des différentes célébrations, des reprises de certaines prières de l'Église. Parmi les nombreuses litanies dans le poème, on peut noter la Litanie des mourants qui se prête vraiment au contexte. Newman a emprunté cette prière au missel romain, et l'a adaptée à la situation de Gerontius sur son lit de mort. Devenu prêtre de l'Église catholique, après avoir été ministre de l'Église anglicane, Newman a certainement eu à chanter ces litanies pour des fidèles qu'il assistait pendant leurs derniers moments avant leur passage dans l'au-delà. Par son génie poétique, Newman incorpore ces litanies au poème, sans qu'elles apparaissent comme des pièces étrangères au reste du texte. Catherine Burns décrit bien cette prouesse de Newman en parlant de « the skill of a theologian as well as... the imagination of a poet »<sup>64</sup>

La profession de foi, encore appelée *Credo* est un élément important de la liturgie de la messe. D'ordinaire récité avant l'administration des sacrements (moments d'échange entre la divinité et l'humanité), le Credo trouve logiquement sa place dans le poème à l'instant tragique où Gerontius sent la fin. Le texte habituel est passé par un processus de réécriture et de réappropriation avec notamment l'introduction de l'adverbe « firmly » dès le début. Cet adverbe n'est pas sans évoquer l'urgence pour Gerontius de s'accrocher « *fermement* » à sa foi face à la mort inéluctable qui vient le visiter :

Firmly I believe and truly  
God is Three, and God is One;  
And I next acknowledge duly  
Manhood taken by the Son (76-79)

---

<sup>64</sup>Burns, Catherine A. « *A study of the poetry of John Henry Newman* ». PhD thesis, State University of Iowa, 1922, p.138. <http://ir.uiowa.edu/etd/4283> .

La position de l'adverbe "firmly" au début du vers marque bien une mise en exergue. De plus, la syntaxe est plus latine qu'anglaise, montrant au passage que Newman avait un bon usage du latin dans la liturgie, et que cela influence sa diction poétique quelquefois. Les deux autres adverbes (« truly » et « duly ») sont là comme pour rappeler que la vérité du contenu de la foi fonde pour Gerontius l'engagement à croire, et la fermeté dans cet acte de foi au moment du passage.

Le silence observé à la fois dans le monologue dramatique et dans les hymnes exprime également un non-dit. Dans le monologue dramatique, le non-dit relève parfois de ce qui est vraiment intime, et qui doit le demeurer. Cela peut être signe de plus de gravité. Au début du poème, certaines paroles de Gerontius ne sont pas dites ; et dans l'écriture poétique elles sont mises entre parenthèses. Ces paroles tues, retenues, contenues ou encore non exprimées, indicibles, ineffables font partie de cette démarche du non-dit qui entoure le passage de la mort :

(Jesu, have mercy! Mary, pray for me!) (5)  
(Be with me, Lord, in my extremity!) (7)  
(Lover of souls! Great God! I look to Thee) (10)  
(Help, loving Lord! Thou my sole Refuge, Thou,) (21)

Ces vers ont un point commun, c'est la force de la supplication. Gerontius préfère les prononcer pour lui seul dans son intimité avec les personnages célestes qu'il évoque pour qu'ils viennent à son aide. Sans doute aussi que cette supplication non extériorisée renvoie à la solitude tragique de la personne face à sa propre mort. Même si Gerontius est entouré de ses amis et du prêtre officiant, c'est bien de sa propre mort qu'il s'agit.

Le silence fait partie aussi de l'écriture musicale et poétique, permettant de respirer et de reprendre souffle avant de continuer. Le silence a une grande importance dans le chant des communautés monastiques et religieuses. Newman a passé la deuxième moitié de sa vie en tant que prêtre membre de la congrégation dite de l'Oratoire, dont le fondateur, Philippe Néri (1515-

1595) contribua à la création du genre musical de l'oratorio. Il est intéressant ici de souligner que la parenté entre l'Oratoire, l'oratorio, et l'oraison est fondée par le verbe latin « orare »<sup>65</sup> qui veut dire « parler », « dire », « implorer » ; de là on a « oratio » qui signifie « parole », « discours », « prière ». L'oratorio, ce genre d'opéra à caractère spirituel, était destiné à être chanté dans l'Oratoire (lieu de prière), et devait conduire l'auditoire vers le silence et la méditation de l'oraison (la prière). Pour approfondir le sens de ce qui est chanté, le silence est donc fortement conseillé. Et on pourrait dire en définitive que c'est le silence qui permet de faire éclore pleinement le sens des paroles.

Après les litanies, les monologues, les hymnes angéliques et démoniaques, le poète nous conduit progressivement vers le silence final. L'ange accompagnateur est celui à qui revient cette tâche:

Farewell, but not for ever, brother dear,  
Be brave and patient on thy bed of sorrow;  
Swiftly shall pass thy night of trial here,  
And I will come and wake thee on the morrow (909-912)

Il est intéressant de noter qu'en anglais le mot « trial » est polysémique. Il renvoie à la fois à l'idée de « jugement », mais aussi et surtout à l'idée de « test », [d'] « épreuve ». Et alors que l'âme de Gerontius n'est plus dans le temporel rythmé par le jour et la nuit, l'ange gardien et accompagnateur parle de « night of trial ». Ne s'agirait-il pas de la nuit qui renvoie aux ténèbres, à l'obscur épaisseur du mal ? C'est la « nuit » du « scrutin », qui permet de peser, de mettre dans la balance, d'éprouver en vue de prouver...Ce passage par le monde des ténèbres, cette étape ultime de purification, constitue comme la *catharsis* qui débouche sur le dernier vers du poème ponctué par 2 verbes significatifs : « come » et « wake ». Newman poète fait sans doute appel ici à sa théologie à travers la sémantique de la parousie, la venue (« come ») et de la

---

<sup>65</sup> Voir « Oraison » dans *Dictionnaire Liturgique*, op cit, p. 185.

résurrection, le réveil (« wake »). Le tout semble solidement ancré dans la promesse ferme et solennelle de l'ange « I will », et mis en perspective par « the morrow », ce lendemain qui ouvre à l'espérance d'un jour nouveau qui ne finit pas d'advenir. C'est l'éternel « jour nouveau » du *déjà là* et du *pas encore*, sans cesse renouvelé, et qui échappe à l'emprise du temps.

La fin du poème est marquée par une impression d'inachevé, d'inaccompli ; cette sorte de béance poétique. Il n'y a pas de conclusion retentissante, ni de dramatisation. C'est l'ellipse finale, où tout s'efface, même l'ange accompagnateur. Ce dernier semble avoir joué son rôle, ou mieux sa partition dans l'élucidation progressive du mystère, mais il n'a pas encore achevé son œuvre. Il se retire, et cède la place au silence de l'attente. Ce non-dit final, contrairement au point d'orgue d'une pièce musicale, ouvre pour le lecteur la perspective d'une brèche atemporelle à remplir. Le nœud du non-dit se trouve concentré dans cette béance poétique finale avec le risque sous-jacent. Le risque de tenter de dire le non-dit se trouve dans la possibilité de l'errance ou de l'hérésie, bref de l'éloignement de ce qui devrait être dit ou cru. Le personnage de l'ange accompagnateur se contente d'évoquer un lendemain qui échappe à l'intelligibilité de son interlocuteur et de tout discours prétentieux. Ne pas tenter serait sans doute dans la pensée chrétienne, la reconnaissance d'un point décisif où seul peut intervenir le discours ouvertement théologique. Celui-ci a la franchise pour utiliser un langage qui lui est propre pour dire le non-dit, et même mieux, pour esquisser l'indicible.

Pour conclure cette exploration du langage poétique de Newman dans *The Dream*, il faut rappeler tout d'abord que le songe poétique plante bien le décor car d'emblée le lecteur se retrouve dans un monde imaginaire qui permet l'affranchissement des codes du langage. Ainsi le sujet du passage, de la mort et le mystère de l'après-vie peuvent être évoqués. Cette éclipse / ellipse qui s'opère à travers le songe accompagne le mouvement de kénose, d'anéantissement qu'est la mort. Les doutes, les interrogations, les remises en question contenus dans le monologue dramatique constituent en définitive une approche déguisée de l'invisible et de

l'indicible. Grâce à la partition textuelle, le monologue devient dialogique et cette diversité est génératrice de complémentarité et de concurrence, chaque locuteur apportant sa touche personnelle. Par ailleurs l'intertextualité permet au poète d'opérer une réappropriation de textes, de les incorporer, et de les ordonner à une nouvelle signification. Lorsqu'intervient le lyrisme des hymnes, dans la partition musicale digne de l'oratorio, l'indicible se fait proche par l'alchimie des voix et paroles, et le silence pour leur donner tout leur sens. Celui-ci ne serait-il pas dans le silence des paroles tues et retenues dans l'intimité, dans l'absence progressive de paroles ? Il s'agit d'un silence non pas morbide, mais fécond ; ce silence qui ouvre sur une signifiante, sur une espérance, un silence qui mène graduellement à la contemplation, selon Newman. Dans cette conception poétique de Newman, les mots du discours ne seraient-ils pas en définitive cette épaisseur d'ombres à franchir en vue de parvenir au sens, au réel ?



## CHAPITRE 3. LA SÉMANTIQUE DU NOM PROPRE COMME VECTEUR DU PROJET LITTÉRAIRE ET ESTHÉTIQUE

Considéré comme simple outil de langage pour désigner et identifier, le nom propre peut aussi se révéler porteur d'un potentiel signifiant et ouvrir à des perspectives aussi larges qu'intéressantes. L'onomastique dans *The Dream of Gerontius* de John Henry Newman montre bien que le nom *Gerontius*, par sa sémantique, est bien incarné par le vieillard qui fait le songe de sa propre mort. Fruit de la latinisation de *gerontion* (grec), *Gerontius* poursuit sa série de mutations vers un état de kénose et de désincarnation, à travers l'écriture dramatique. C'est dans ce mouvement même que *Gerontius* devient le vecteur d'un projet d'écriture littéraire poétique. Ainsi le nom propre va stimuler l'imaginaire poétique et l'ouvrir sur la question ontologique et sa permanence à travers les mutations, les cultures et le temps. Le nom pourra dès lors être envisagé comme étant cet invariable fondamental qui assure la continuité d'être.

En littérature, l'usage du nom propre, tout en étant ordonné à une fonction de désignation de personnages, peut aussi renvoyer à un champ de significations riche. Considéré comme désignateur rigide par son aspect référentiel, le nom propre porte aussi en lui un tissu de sens, d'échos culturels ou historiques. Que ce soit à travers l'intertextualité, les emprunts littéraires ou l'imitation, l'onomastique littéraire constitue un élément important dans le projet même d'écriture. Au sujet de l'intertextualité dans la littérature latine à travers l'adaptation des modèles grecs, Frédérique Biville écrit :

Dans ce dispositif complexe d'échos, de réseaux de significations et d'évocations entre les textes grecs et latins et, à l'intérieur du patrimoine littéraire latin, entre des textes d'époques, d'horizons culturels et d'appartenances génériques multiples, les



noms propres occupent une place stratégique, ils sont au cœur même du système, c'est sur eux que repose une grande partie du système de référence<sup>66</sup>.

Il apparaît donc que le recours à la visée référentielle et sémantique du nom propre rentre dans la démarche même de l'écriture littéraire et en devient un élément stratégique.

*The Dream of Gerontius* présente le songe d'un vieillard sur son lit de mort et le voyage de son âme dans l'au-delà. Un aspect remarquable du titre se trouve dans la latinisation du nom grec *gerontion*, qui signifie « vieillard ». S'il s'agissait d'un « vieillard » quelconque, pourquoi Newman n'a-t-il pas plutôt préféré l'équivalent latin *senex* ? Ce questionnement, conduit à envisager un croisement de l'étymologie et de la sémantique dans un projet littéraire et esthétique. Le travail de Gérard Genette sur le paratexte constitue la base de notre analyse. Nous appelons paratexte tout ce qui entoure l'œuvre (nom d'auteur, titre, préface, etc.) et qui permet de l'introduire et d'y accéder. Notre attention se concentrera sur le titre de l'œuvre avec le nom du personnage éponyme et ses implications.

Le songe est bien celui d'un vieillard qui fait l'ultime voyage vers la mort. Le poème s'ouvre au moment du songe de Gerontius sur sa fin de vie sur terre et aucune mention n'est faite de ce que fut sa vie auparavant. Par conséquent le nom cristallise bien le projet d'écriture qui se focalise uniquement sur la mort du vieillard, considérée comme plus naturelle que si elle avait été celle d'un personnage jeune.

Une approche sémiologique basée sur le travail de Philippe Hamon semble être une perspective critique intéressante en ce qu'elle ouvre le champ à des éléments variés d'analyse. Cette perspective sémiologique se dirigera tantôt vers l'ancrage culturel de l'œuvre, tantôt vers l'écriture dramaturgique elle-même.

Un changement de nom s'opère donc dans le poème lorsque le personnage « Gerontius » devient « l'âme de Gerontius » à travers l'usage du monologue dramatique bien présent dans le

---

<sup>66</sup>BIVILLE Frédérique, « Onomastique et intertextualité dans la littérature latine. Perspectives », dans BIVILLE Frédérique et VALLAT Daniel (éd.), *Onomastique et intertextualité dans la littérature latine*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 2009, p. 25.

texte de John Henry Newman. La mutation du nom peut être porteuse de sens dans le *drama* et même soulever des interrogations sur l'ontologie du personnage. Ce changement est-il un signe indiquant que le vieillard Gerontius, à travers les sept étapes dans le poème, est appelé à une profonde mutation qui passe entre autres par une dépossession de son nom et de son être ? En définitive, que dit le nom du personnage qu'il désigne ?

### 3.1. Nom propre : de la désignation à la sémantique

Dans *The Dream of Gerontius*, Gerontius désigne le personnage principal qui fait le songe de sa mort et de ce qui se déroule autour de cette mort. Ce titre justifie l'intérêt porté au paratexte. Avant d'arriver à une définition du paratexte, Gérard Genette définit succinctement une œuvre littéraire comme étant un texte. Ce texte est entouré d'éléments qui

[...] l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre<sup>67</sup> [...].

Ces différents éléments sont le nom de l'auteur, le titre de l'œuvre, la préface et les illustrations. Le paratexte est donc « ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public<sup>68</sup> ».

L'anthroponymie concerne uniquement dans ce poème la personne de Gerontius dont l'œuvre porte le nom. Il est le seul personnage humain désigné par son nom propre. Les autres sont désignés soit par des titres (« *The Assistants* », en référence aux amis de Gerontius autour de son lit de mort), soit par leur fonction (« *The Priest* », le prêtre). On peut mentionner dans le même registre la présence des anges dans le poème, désignés par leur nom générique

---

<sup>67</sup>GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 4.

<sup>68</sup>*Ibid.*

(« *Angel* »), ou par la spécificité de leur fonction (« *Angel of Agony* »). Une attention spéciale semble dès lors portée au nom du personnage Gerontius, volonté d'identification qui va bien au-delà de la simple désignation.

Les autres protagonistes du poème semblent tirer leur existence littéraire de leur rapport au personnage central qu'est Gerontius, et à l'événement principal qu'est la mort de ce dernier. D'une part, il y a les amis qui l'entourent de leur soutien à ce moment crucial et qui prient pour lui. Ce groupe est désigné par le nom « *Assistants* ». Ils ne sont pas référencés par un nom propre. D'autre part, le personnage du prêtre est introduit. Il arrive afin d'exercer son ministère, dans sa fonction de représentant de l'Église, dans le rôle liturgique qui est le sien à ce moment critique de l'ultime passage de Gerontius. Comme les assistants, le prêtre n'a pas de nom propre dans le poème. Seule l'exécution de sa fonction d'administrateur des actes liturgiques est mise en avant. Cette absence de noms propres pour les personnages autour de Gerontius contribue à renforcer la primauté de son statut de protagoniste. Dans « Pour un statut sémiologique du personnage », Philippe Hamon écrit :

Que le personnage soit de roman, d'épopée, de théâtre ou de poème, le problème des modalités de son analyse et de son statut constitue l'un des points de « fixation » traditionnels de la critique (ancienne et moderne) et des théories de littérature<sup>69</sup>.

Cette analyse du personnage peut partir d'une étude sémiologique comme le préconise Philippe Hamon, qui suggère de « faire précéder toute exégèse ou tout commentaire d'un stade descriptif qui se déplacerait à l'intérieur d'une stricte problématique *sémiologique*<sup>70</sup> ».

Dans le cas de Gerontius, le nom n'est pas neutre. Une simple approche sémantique de ce nom renvoie à une autre dimension. En effet, selon le *Nouveau dictionnaire étymologique et*

---

<sup>69</sup>HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans BARTHES Roland, BOOTH Wayne C., HAMON Philippe et KAYSER Wolfgang J., *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 115.

<sup>70</sup>*Ibid.*, p. 117.

historique<sup>71</sup>, *Gerontius* vient du grec *gerôn* qui signifie « vieillard » et a donné par extension *gerontion*. Un processus de latinisation a transformé le nom *gerontion* en *gerontius*. Cette latinisation montre la volonté du poète de puiser à la source hellène, en situant le nom dans la culture latine. Newman publie *The Dream of Gerontius* vingt ans après avoir quitté l'Église anglicane pour rejoindre l'Église catholique romaine. Cette dernière utilise la langue latine dans ses écrits officiels et dans sa liturgie. Des passages du poème de Newman reprennent des formules de prière en latin comme le « *Profisciere* ». Le nom *Gerontius* dans sa forme latinisée peut marquer à la fois une sorte d'allégeance à l'usage du latin dans l'Église catholique romaine et une dissidence vis-à-vis de l'Église anglicane. Pour expliquer le choix du nom *Gerontius* par Newman, Catherine Burns<sup>72</sup> rappelle que selon les écrits de saint Athanase, un évêque nommé Gerontius aurait participé au concile de Sardique (343) et que son nom revient souvent dans les écrits patristiques. Il pourrait s'agir aussi d'une volonté de Newman de convoquer des références qui parlent à l'imaginaire britannique. En effet, d'après Christopher W. Bruce<sup>73</sup>, le nom *Gerontius* évoque aussi *Geraint*, le héros d'une légende qui apparaît dans plusieurs poèmes gallois relatant ses prouesses à la bataille de Llongborth. Il existerait aussi un Gerontius célèbre dans les légendes du roi Arthur et des Chevaliers de la Table Ronde. Les références au nom *Gerontius* sont donc variées, C'est sans doute aussi le propre de la poésie de s'ouvrir à des glissements et à la pluralité des sens. Cette pluralité aussi bien dans les sens que dans les champs référentiels est typique de la pensée de Newman qui s'abreuve à différentes sources.

Newman aurait pu traduire *gerontion* par *senex*, l'équivalent latin de « vieillard ». Le personnage Senex renvoie à la comédie latine et apparaît chez Térence : les noms de ses personnages sont accompagnés d'un adjectif qui donne une indication à leur sujet. H. W.

---

<sup>71</sup>DANZAT Albert, DUBOIS Jean et MITTERAND Henri, *Nouveau dictionnaire étymologique et historique*, Paris, Librairie Larousse, 1964, p. 341.

<sup>72</sup>BURNS Catherine A., *Op. cit.*

<sup>73</sup>BRUCE Christopher W., *The Arthurian Name Dictionary*, New York, Garland, 1998, p. 216-217.

Lawton note à ce propos « que chaque “type” est décrit au moyen d’une épithète comme si l’auteur voulait nous avertir qu’il est inutile d’étudier un personnage dénué de son caractère fondamental<sup>74</sup>. » Ainsi, le nom complet *Iratus Senex* signifie « vieillard en colère ». L’irritabilité et la sévérité de Senex, traits de caractère qui font de lui un personnage grotesque dans la comédie latine, ne semblent pas être en accord avec le personnage de Gerontius tel qu’il apparaît dans *The Dream of Gerontius*.

Mais la latinisation ouvre le nom *Gerontius* à une plus grande richesse connotative. Le poème introduit un Gerontius vieux, comme l’indique son nom, et terrifié par les signes précurseurs de sa mort imminente. Aucune mention n’est faite de la jeunesse ou de la genèse du personnage, ni de ce que fut sa vie. Le poète fait exister son personnage principal uniquement à la fin de sa vie sur terre. Le point de focalisation se trouve contenu dans le sens même de son nom. Ainsi, le nom cristallise le personnage et renvoie à tout ce qui le constitue. Le nom *Gerontius* devient consubstantiel à sa personne dans le *drama* et renvoie à toutes les dimensions de son être. Ainsi par le biais de la sémantique l’acte de nomination du personnage est performatif, et peut aussi être porteur de symboles. À ce sujet, Gabriela Duda écrit :

La valeur de symbole des anthroponymes [...] est parfois déterminée par leur fonctionnement complexe dans le texte, donnant à l’anthroponyme une signification poétique qui dépasse la simple référence à une personne ou l’identification d’une personne par le nom. Certains noms de personne – noms historiques, noms mythologiques, mais aussi simples prénoms – possèdent une valeur symbolique culturellement acceptée [...]. Le poète est libre d’utiliser de telles valeurs, mais il peut aussi les créer lui-même<sup>75</sup>.

---

<sup>74</sup>LAWTON H. W., « La survivance des personnages térentiens », *Bulletin de l’Association Guillaume Budé*, n° 1, mars 1964, p. 85.

<sup>75</sup>DUDA Gabriela, « Les noms propres dans la poésie de Mihai Eminescu », dans MONTAGUT I MONTAGUT Montserrat et TORT I DONADA Joan (éd.), *Els noms en la vida quotidiana*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, coll. « Biblioteca Tècnica de Política Lingüística Onomàstica », 2014, p. 2184-2193.

Ce propos montre bien comment l'anthroponymie peut révéler tout un symbolisme autour du personnage, bien au-delà de la fonction de simple désignation. Le poète crée un faisceau de sens et de symboles dans son acte d'écriture.

Dans la tradition biblique vétérotestamentaire, le nom peut recevoir une explication étiologique, par l'étude des causes qui ont conduit à l'attribuer à un personnage. Après le meurtre d'Abel par Caïn, Ève donna à l'enfant qu'elle mit au monde le nom de *Seth*, qui signifie « accordé<sup>76</sup> », croyant que cet enfant lui avait été accordé par Dieu pour remplacer son frère mort. Isaac appela le plus jeune de ses jumeaux du nom de *Jacob*, qui veut dire « celui qui saisit le talon<sup>77</sup> », parce qu'en naissant le garçon tenait le talon d'Esau, son frère. Outre cet aspect étiologique du nom, le livre de la *Genèse* établit le pouvoir qu'a l'homme de nommer tout ce qui peuple la Terre :

Yahvé Dieu modela encore du sol toutes les bêtes sauvages et tous les oiseaux du ciel, et il les amena à l'homme pour voir comment celui-ci les appellerait : chacun devait porter le nom que l'homme lui aurait donné. L'homme donna des noms à tous les bestiaux, aux oiseaux du ciel et à toutes les bêtes sauvages<sup>78</sup>[...].

L'acte de nommer constitue un pouvoir sur l'objet ou le sujet nommé, voire une maîtrise et une domination. Le poète qui crée son personnage en lui donnant un nom confère à l'étiquette de désignation de départ un contenu ontologique, car le nom fait exister le personnage. Mais un phénomène digne d'intérêt s'opère dans le poème : il s'agit du changement du nom du personnage.

### 3.2. Nom propre et mutation ontologique<sup>79</sup>

---

<sup>76</sup>*La Bible de Jérusalem*, éd. DE VAUX Roland et al., Paris, Éditions du Cerf, 1974, Gen 4, 25, p. 35.

<sup>77</sup>*Ibid.*, Gen 25, 26, p. 55.

<sup>78</sup>*Ibid.*, Gen 2, 19-20, p. 33.

<sup>79</sup>L'ontologie est ici admise dans son sens général comme étant la branche de la philosophie qui étudie les propriétés générales de l'être.

Le poème compte sept phases, en miroir des sept étapes de la création dans le livre de la *Genèse*. C'est uniquement dans la première phase que le personnage principal porte le nom *Gerontius*. À partir de la deuxième phase jusqu'à la fin s'opère un changement significatif et saisissant : *Gerontius*, dans sa chair, qui interagit avec ses amis et le prêtre, laisse la place à « l'âme de *Gerontius* », avec laquelle apparaît le personnage de l'ange qui l'accompagne tout au long des étapes suivantes.

En plus du phénomène culturel de latinisation du nom *Gerontius* mentionné plus haut, on observe une mutation profonde du protagoniste en son être même. Comme l'affirme Philippe Hamon : « Il va de soi qu'une conception du personnage ne peut pas être indépendante d'une conception générale de la personne, du sujet, de l'individu<sup>80</sup>. » La question de ce qui constitue l'être du personnage est importante, en particulier lorsque cet être subit des mutations au cours de sa trajectoire dans l'œuvre. Par conséquent, appréhender le personnage suppose que l'on considère et explique les différents changements auxquels son être est exposé.

Pour le poète, la quintessence même de *Gerontius* semble résider dans son âme. Dans le langage courant, pour désigner ce qui est à la base d'une existence, ce qui constitue son fondement, ne parle-t-on pas de l'âme ?

Aussi, le changement de nom soulève-t-il un questionnement sur la cohérence ontologique du personnage. Quelle différence existe-t-il entre *Gerontius* et l'âme de *Gerontius* ? Leur rapport est-il celui d'une rupture ou d'une continuité ? Le poète n'énonce pas le moment précis où s'opère ce changement, ni le mode. Par le truchement du monologue dramatique, dans la seconde phase du poème, l'âme de *Gerontius* fait irruption et suggère de ce fait l'effacement du personnage initial *Gerontius*. L'écriture dramaturgique du poème constitue le véhicule principal de ce changement profond. Aucun vers du poème n'illustre ce moment décisif du passage, le poète ayant choisi l'éloquence du silence. Le non-dit renvoie sans doute au mystère qui entoure

---

<sup>80</sup>HAMON Philippe, *op. cit.*, p. 116.

le passage de la mort. Dans ce vide poétique face à l'indicible de la mort, la prière du « *Profiscere* » est prononcée par le prêtre pour accompagner le dernier instant de vie du mourant avant son ultime passage et conclure la première phase du poème, avant que l'on constate le changement de nom. Sous la forme d'une longue anaphore construite autour du verbe *go*, cette supplique prend rapidement l'allure de paroles performatives. Le départ marqué par la répétition de *go* pourrait ainsi être celui de l'âme qui opère sa migration en dehors du corps :

Profiscere, anima Christiana, de hoc mundo  
Go forth upon thy journey, Christian soul  
Go from this world! Go, in the name of God (v. 150-152)

Signalons ici l'alternance de vers en latin et en anglais. Le vers en anglais reprend le contenu du vers en latin, sans doute dans le souci de rendre accessible la formule latine aux non locuteurs de cette langue. Le mystère de la langue latine semble se briser avec ce vers redondant en anglais, ce qui apparaît comme un marqueur du passage de la mort.

La rupture est bien matérialisée par le changement de nom. Sur un plan purement formel, l'*âme de Gerontius* n'est pas *Gerontius*. Même si on retrouve le nom *Gerontius* dans les deux cas, il y a une différence : le nom propre *Gerontius* désigne un personnage précis qui dès le début du poème ressent les signes de sa mort prochaine et est entouré de ses amis ; dans le groupe nominal l'*âme de Gerontius*, *Gerontius* est un complément de nom qui aide à préciser à qui se réfère l'âme dont il est question. Le phénomène de référence est présent dans les deux cas mais sous un rapport différent.

Au-delà de ces considérations grammaticales, on peut noter que Newman connaissait bien les deux cultures qui ont été à la base des écrits bibliques et de la théologie chrétienne : la culture hébraïque et la culture grecque. Concernant les deux grandes parties de la Bible, l'Ancien Testament a été écrit en Hébreu et le Nouveau Testament en grec. L'étude et la connaissance de ces deux langues constituent un socle important de la formation des candidats à la fonction de prêtre dans l'église. Par ailleurs, durant les années d'études faites par Newman à Oxford, le



latin et le grec faisaient partie des langues classiques étudiées en vue d'aborder les grands auteurs en littérature et en philosophie. Quant à l'hébreu, Newman l'a appris au cours de sa formation en vue du ministère dans l'Église anglicane. Aussi, dans sa quête intellectuelle, Newman s'est lancé dans l'exploration de la littérature patristique. Keith Beaumont énumère quelques-uns des Pères de l'Église qui ont le plus influencé Newman : « Il y a saint Augustin, bien évidemment incontournable en Occident ; mais c'est surtout vers les Pères grecs que Newman se tourne : vers saint Basile... et surtout vers saint Athanase<sup>81</sup> ». Ian Ker, auteur d'une des plus complètes biographies de Newman atteste lui aussi de la bonne maîtrise de la langue grecque par Newman qui a traduit les écrits de saint Athanase : « During the summer of 1841, Newman was busy translating St Athanasius for the library of the Fathers<sup>82</sup> ».

Ces deux cultures n'ont pas les mêmes approches des notions de corps, d'âme, de chair et d'esprit. L'anthropologie grecque conçoit l'individu comme étant constitué d'un corps et d'une âme, deux entités bien distinctes, indépendantes, et même en conflit. Le dualisme corps/âme est un élément fondamental dans l'approche anthropologique chez les Grecs. Le corps, voué à la mort et la destruction, est vu comme un carcan qui empêche l'épanouissement total de l'âme, la partie immortelle. Cet antagonisme constant entre le corps et l'âme trouve donc son achèvement dans la mort, qui permet la séparation de ces deux composants de l'être. C'est ce qui ressort des dialogues entre Socrate et ses disciples dans le *Phédon* :

- [Socrate] : À votre avis, la mort c'est quelque chose ?
- Hé ! absolument, répartit Simmias.
- [Socrate] : Rien autre chose, n'est-ce pas, que la séparation de l'âme d'avec le corps ? Être mort, c'est bien ceci : à part de l'âme et séparé d'elle, le corps s'est isolé en lui-même ; l'âme, de son côté, à part du corps et séparée de lui, s'est isolée elle-même ? La mort, n'est-ce pas, ce n'est rien d'autre que cela ?

---

<sup>81</sup>BEAUMONT Keith, *Comprendre John Henry Newman. Vie et pensée d'un maître et témoin spirituel*, Le Coudray-Macouard, Saint-Léger, 2015, p. 71.

<sup>82</sup>KER Ian, *John Henry Newman: A Biography*, New York, Oxford University Press, 1988, p. 231.

- [Simmiyas] : Non, mais cela même, dit-il<sup>83</sup>.

Cette conception de la mort renforce l'idée que l'âme et le corps subsistent dans l'individu en attendant la mort pour se séparer. Dans *The Dream of Gerontius*, l'écriture dramatique pourrait suggérer cette séparation par le surgissement de l'âme de Gerontius dans la deuxième phase du poème.

Dans le judaïsme, en revanche, à travers l'anthropologie vétérotestamentaire, c'est plutôt la notion de « chair » qui est fondamentale. C'est un terme très riche de sens et qui apporte un autre éclairage intéressant. Dans une étude portant sur cette notion de chair, Noël Lazure précise que le mot hébreu בָּשָׂר (*basar*) doit être traduit par σάρξ (*sarx*), en grec « chair », et non par σῶμα (*sōma*), en grec « corps », car l'acception de *basar* dépasse les contours du simple *corps*<sup>84</sup>. Le premier sens de ce terme hébraïque désigne la partie charnue de l'homme ou des animaux. C'est seulement à ce premier niveau de sens que les deux mots se rapprochent. Le même terme peut également renvoyer aux liens de parenté. Enfin, considéré dans un sens beaucoup plus poussé, *basar* désigne aussi la personne humaine tout entière, prise dans sa globalité. Au-delà de ces trois sens, le terme *basar* contient aussi la notion de l'homme pris dans son aspect fragile, périssable, mortel, en contraste avec Dieu qui n'est qu'esprit et donc immortel.

Noël Lazure exprime cette richesse sémantique en reprenant à son compte une idée de J. A. T. Robinson :

[L]es Hébreux n'opposaient pas l'âme à la chair [...], mais d'après eux, tout homme était aussi bien âme (être vivant) que chair (être corporel vivant). Ce n'est en effet que dans les écrits tardifs de l'Ancien Testament, notamment le livre de la Sagesse, où l'on peut remarquer l'influence de la pensée grecque, que le contraste entre le

---

<sup>83</sup>PLATON, *Œuvres complètes, Phédon*, trad. ROBIN Léon, t. IV, partie 1, Paris, Les Belles Lettres, 1926, p. 105.

<sup>84</sup>LAZURE Noël, « La convoitise de la chair en 1 Jean, 2, 16. », *Revue Biblique*, vol. 76, n° 2, 1969, p. 163, disponible sur [www.jstor.org/stable/44087999](http://www.jstor.org/stable/44087999) (consulté le 29 mars 2021).

corps et l'âme est souligné, c'est-à-dire entre la partie extérieure, périssable, de l'homme, et sa partie intérieure, immortelle<sup>85</sup>.

À la notion de chair, il faut ajouter celle du souffle qui anime cette chair. Le terme hébreu רוח (*ruah*) est traduit en grec par πνεῦμα (*pneuma*) qui signifie « esprit<sup>86</sup> ». Dans la tradition hébraïque, ces deux entités ne sont pas conçues dans un dualisme comme celui du corps et de l'âme chez les Grecs. L'esprit, c'est le souffle qui permet à la chair, c'est-à-dire à la personne, de vivre au sens plénier du terme. Comme l'écrit Jean-François Lavigne : « La caractéristique fondamentale du πνεῦμα (*pneuma*) dans les écrits de Paul est d'être une force de vie, force *vitale* qui a le pouvoir de *communiquer la vie*. D'où sa désignation par l'analogie du souffle respiratoire<sup>87</sup>. »

### 3.3. Au cœur d'un projet littéraire et esthétique

Le nom propre, enraciné dans une langue et une culture, peut receler une richesse sémantique, symbolique, culturelle et même historique. Cet enracinement historique et culturel peut jouer un rôle double : d'une part, il confère au nom la fonction d'un marqueur identitaire reflétant une civilisation ; d'autre part, il ouvre le nom à une dimension linguistique universelle qui échappe aux limites géographiques et temporelles. Ainsi le nom propre revêt une valeur référentielle à la fois particulière et universelle. Ces valeurs connotatives du nom propre peuvent faire de ce dernier le vecteur d'une visée littéraire plus large. Comme l'écrit Frédérique Biville :

---

<sup>85</sup>ROBINSON J. A. T, *The Body. A Study in Pauline Theology*, London, 1952, p. 12, note 15, cité dans *ibid.*, p. 164.

<sup>86</sup>DUFOUR Léon et al. (dir.), *Vocabulaire de théologie biblique*, Paris, Éditions du Cerf, 1988, p. 390 : « Dans toutes les langues, son nom (hb. [hébreu] *ruah*, gr. [grec] *pneuma*, lat. [latin] *spiritus*) est un nom commun emprunté aux phénomènes naturels du vent et de la respiration ».

<sup>87</sup>LAVIGNE Jean-François, « Chair, corps, esprit », *Noesis*, n° 12, 2007, disponible sur <http://journals.openedition.org/noesis/1293> (consulté le 29 mars 2021). [Souligné dans le texte.]

La stabilité référentielle des noms propres, qui leur assure une autosuffisance, les rend aptes à désigner et à évoquer, par-delà les barrières des langues et des cultures, de l'espace et du temps. Leur dimension historique fait que tout nom propre est à la fois une entité originale et unique, inscrite dans une civilisation, une langue, une culture nationale, et par conséquent un signe linguistique fortement identitaire, chargé d'un lourd potentiel référentiel, mais en même temps un signe linguistique universel, susceptible de transcender les frontières du temps, de l'espace, et de la diversité des langues<sup>88</sup>.

L'enracinement du nom propre dans une culture donnée et son ouverture à l'universel constituent un socle sur lequel peut se fonder un projet littéraire et esthétique. La possibilité de passer du particulier à l'universel lui confère une richesse sémantique intéressante. C'est ainsi que la littérature biblique, par exemple, à partir de noms propres enracinés dans la tradition hébraïque, véhicule un message qui se veut universel.

Dans la tradition biblique et surtout dans l'Ancien Testament, le songe est généralement réservé aux patriarches et personnages d'un âge avancé ou dont la maturité est déjà attestée, comme c'est le cas de Gerontius. Le sage, le vieillard, est un héros, et souvent le songe est présenté comme étant le canal par lequel il reçoit des révélations destinées à sa personne, son clan, ou plus largement au peuple qu'il représente ou dirige. Le songe de Jacob, dans le livre de la *Genèse*, est intéressant à cet égard. Au cours du songe, Jacob voit une échelle qui relie la Terre et le Ciel. Ensuite une apparition divine se révèle à Jacob, lui donne la terre sur laquelle il se trouve de passage, lui promet une descendance nombreuse et lui garantit la sécurité et le bonheur pour les générations à venir. Ainsi le message du songe concerne-t-il à la fois la personne de Jacob et son clan<sup>89</sup>.

Une unité apparaît entre le songe du personnage Gerontius et sa mort – une mort considérée comme naturelle, qui intervient à la fin d'une longue vie sur terre. Vivre de longues années est un idéal pour le fidèle. Cette longévité est un signe de bénédiction et de réussite que le divin

---

<sup>88</sup>BIVILLE Frédérique, *art. cit.*, p. 26.

<sup>89</sup>DE VAUX Roland (dir.), *op. cit.*, Gen 28, 10-22, p. 58-59.

accorde au juste. Ainsi, comme il est promis dans la Bible : « le plus jeune mourra à l'âge de cent ans<sup>90</sup> ». Cela renforce l'image du vieillard, considéré comme un modèle pour les générations présentes et futures. Ainsi, la mort du vieillard fait partie de ce long voyage, ce long pèlerinage sur terre. Même si la mort de Gerontius est accompagnée de tourments et de sensations terrifiantes, elle est cependant orchestrée dans un contexte spécial. Gerontius ne meurt pas dans l'isolement : il est entouré d'abord par ses amis, puis par le prêtre.

Pour un vieillard, avoir des amis autour de soi au moment de sa mort peut être le signe d'une vie réussie, au moins sur le plan communautaire et social. Le passage ultime du vieillard peut ainsi être proposé et vécu dans la contemplation pour les amis qui l'entourent, et qui envisagent leur propre passage. La mort de Gerontius résonne comme un enseignement. En lieu et place de grands discours théoriques, la poésie dramatique invite à la méditation. Le poète fait entrer Gerontius dans la tradition héroïque du christianisme qui glorifie le vieillard souffrant à la fin de sa vie terrestre, comme un « martyr » dans le double sens des afflictions endurées dans la foi et du témoignage offert, car *martyros* signifie en grec « témoin ».

Pour Newman, l'idéal serait de mourir non pas dans l'isolement, mais plutôt entouré d'amis et de proches. Pendant un voyage en bateau par une mer agitée, Newman écrit un poème intitulé *Hora Novissima (La Dernière Heure)*, dans lequel il émet des souhaits qu'il aimerait voir se réaliser au moment de sa mort. Il souhaite, tout d'abord, que des amis soient présents, debout autour de lui, comme c'est le cas pour Gerontius lors de son agonie :

I pray not, Lord, that friends may be,  
Or kindred, standing by, -  
Choice blessing! Which I leave to Thee  
To grant me or deny<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup>*Ibid.*, Is 65, 20, p. 1157.

<sup>91</sup>NEWMAN John Henry, *Collected Poems and The Dream of Gerontius*, Sevenoaks, Fisher Press, 1992 [1868], p. 73.

L'écriture poétique révèle ici des changements dans la prosodie, caractérisés par noter des variations entre la régularité iambique traditionnelle et le trochée.

L'autre souhait, complémentaire du premier, est de ne pas mourir dans l'isolement :

Thou, Lord, where'er we lie, canst aid;  
But He who taught His own  
To live as one, will not upbraid  
The dread to die alone<sup>92</sup>

Mourir dans la solitude est présenté ici comme une situation redoutable, surtout après avoir vécu des liens très forts d'unité dans une communauté. Le poète rappelle à son Seigneur que le commandement de l'unité vient de son enseignement, et que de ce fait, on ne saurait reprocher aux humains la peur de mourir seul. D'où l'importance d'accompagner la personne dans ses derniers instants de vie.

Même après le passage ultime de Gerontius, son âme n'est pas abandonnée : l'accompagnement initié autour de son lit de mort par les amis en prière puis par le prêtre officiant est poursuivi par l'ange accompagnateur. Le poète théologien glisse une note de réconfort et d'espérance à l'adresse du lecteur. La mort humaine de Gerontius ne constitue pas pour le poète la fin de tout. La grande habileté poétique de Newman lui permet de mettre en scène l'âme de Gerontius, d'abord pour bien montrer la continuité au-delà de la perte du corps physique, ensuite pour établir, par l'écriture dramatique, une cohérence ontologique entre l'âme de Gerontius et les anges ou démons. La mutation profonde marquée par le changement du nom *Gerontius* prend ainsi tout son sens. La parenté d'être entre l'âme de Gerontius et l'ange est affirmée par l'ange accompagnateur lui-même, lorsqu'il s'adresse à elle en ces termes :

All hail, my child!  
My child and brother, hail! what wouldest thou? (v. 323-324)

---

<sup>92</sup>*Ibid.*,

Soulignons ici l'anadiplose, c'est-à-dire la reprise du dernier mot d'un vers au début du vers suivant, qui permet d'attirer l'attention sur l'expression « *my child* » et d'engendrer un effet d'emphase. Par ailleurs, les deux expressions « *All hail* » et « *child* » forment un chiasme, comme pour renforcer par l'écho poétique l'exultation contenue dans cette affirmation du lien filial entre l'ange et l'âme de Gerontius. Ce chiasme rappelle la rencontre de Macbeth et des sorcières :

All hail, Macbeth! Hail to thee, Thane of Glamis!  
All hail, Macbeth! Hail to thee, Thane of Cawdor!<sup>93</sup>

Malgré la distance entre les deux univers de Macbeth et de Gerontius, le rapprochement ancre Gerontius dans une perspective dramaturgique. L'aspect du drame lyrique est mis en avant dans ce parallèle entre les deux passages.

Deux titres sont attribués par l'ange à l'âme de Gerontius : « *my child* » et « *my brother* ». Le vocabulaire choisi – « *Child* » – suggère une filiation, étant donné que l'ange a accompagné l'âme depuis qu'elle a quitté le corps de Gerontius pour rejoindre l'au-delà. L'ange considère avoir enfanté l'âme de Gerontius et initié ses premiers pas dans cet autre univers. Le nom « *brother* », quant à lui, établit clairement l'identité d'être entre l'ange et l'âme. Le changement de nom, dès lors, tout en répondant à une création littéraire, exprime aussi et surtout un changement de nature, un changement d'être, et ouvre une nouvelle perspective. L'épilogue du poème est encore plus éloquent pour signifier l'identité de l'ange et de l'âme. Prenant congé de cette dernière, l'ange lui dit:

Farewell, but not for ever! brother dear,  
Be brave and patient on thy bed of sorrow,  
Swiftly shall pass thy night of trial here,  
And I will come and wake thee on the morrow (Phase 7, v. 909-912)

---

<sup>93</sup>SHAKESPEARE William, *The Tragedy of Macbeth*, éd. MOWAT Barbare A. et WERSTINE Paul, Washington DC, Folger Shakespeare Library, [1623], disponible sur: [https://shakespeare.folger.edu/downloads/pdf/macbeth\\_PDF\\_FolgerShakespeare.pdf](https://shakespeare.folger.edu/downloads/pdf/macbeth_PDF_FolgerShakespeare.pdf) (consulté le 29 mars 2021).

La rime alternée (*dear / sorrow / here / morrow*) à la fin du poème marque comme un point d'orgue qui introduit une variation prosodique associant le vers libre à la rime.

Au vers 909, l'appellation « *brother dear* » exprime non seulement la similitude de nature, mais aussi une grande affection fraternelle. Tous ces attributs (« *child* », « *brother* », « *brother dear* ») ne se justifient que grâce au changement de nom de Gerontius, devenu l'âme de Gerontius. La rupture sur le plan formel n'empêche pas pour autant une continuité grâce au nom *Gerontius* qui permet de faire subsister le lien. L'identité semble persister, mais sous une autre forme.

Newman ne ferait-il pas ici une allusion à l'exhortation de saint Paul, à revêtir l'homme nouveau ? En effet, dans son exhortation aux chrétiens d'Éphèse, saint Paul écrit : « il vous faut abandonner votre premier genre de vie et dépouiller le vieil homme [...] pour vous renouveler par une transformation spirituelle [...] et revêtir l'Homme Nouveau<sup>94</sup>. » Paul invite à un changement profond, à une véritable métamorphose de l'être tout entier. Cela passe par l'abandon de ce qui appartient au vieil homme. Devenir le *καινός ἄνθρωπος* (*kainos anthropos*), « l'homme nouveau », constitue le résultat de ce profond changement. Dans d'autres passages, Paul parle même de devenir une « nouvelle créature », comme si le processus de transformation était un deuxième acte de création, une nouvelle naissance. C'est ainsi qu'il écrit aux fidèles de l'Église de Corinthe : « Si donc quelqu'un est dans le Christ, c'est une créature nouvelle : l'être ancien a disparu, un être nouveau est là<sup>95</sup>. »

La double référence culturelle hébraïque et grecque présente dans ce poème autour du personnage Gerontius peut trouver aussi un ancrage dans le conflit culturel victorien entre *Hebrew* et *Hellene*. Dans le bouillonnement culturel, religieux et esthétique de l'époque victorienne, l'univers intellectuel s'est interrogé sur le modèle qui pouvait correspondre aux

---

<sup>94</sup>DE VAUX Roland (dir.), *op. cit.*, Eph 4, 22-24, p. 1691.

<sup>95</sup>*Ibid.* 2Co 5, 27, p. 1671.



aspirations de la société. Ainsi, deux modèles historiques majeurs de référence s'offraient : le modèle hébraïque et le modèle grec, chacun avec ses accents particuliers. David J. Delaura décrit ce conflit comme étant « a Victorian embodiment of one of the great recurrent and unifying “myths” of European history: the conflict of Apollo and Christ, Rome and Jerusalem, intelligence and belief, the secular and the sacred impulses in society<sup>96</sup>. » Il s'agit, comme le montre ce passage, d'un conflit dont les ramifications sont plus larges, mais qui a eu un retentissement important à l'époque victorienne, notamment dans le travail de certains penseurs d'Oxford tels que John Henry Newman (1801-1890), Matthew Arnold (1822-1888), Walter Pater (1839-1894) et John Ruskin (1819-1900). Ils ont diversement apporté leurs contributions dans une approche culturelle de la société victorienne marquée par la diversité, et partagée entre l'héritage littéraire et religieux hébraïque et hellénique. Rappelons que le terme *victorien* souvent utilisé pour désigner la littérature ou la culture de l'époque concernée n'est pas un terme fédérateur ; il se réfère plus à une ère historique qu'à un genre particulier ou à une uniformité dans la pensée ou les formes d'expression littéraires. Quand bien même la diversité était une caractéristique majeure de l'ère victorienne, l'aspiration à l'expression d'une identité – « *Englishness* » – était forte, comme en témoigne la littérature, les arts et la culture en général. En tant que critique littéraire et écrivain, Ruskin s'est particulièrement intéressé à la peinture et à l'architecture dans sa quête d'expression d'une culture typiquement anglaise malgré le foisonnement des différents héritages culturels à l'époque victorienne.

Par sa formation, Newman est un connaisseur des deux cultures hébraïque et grecque. Il les convoque habilement dans le poème et tente de les concilier. L'héritage de l'anthropologie grecque est nettement perceptible dans le poème, notamment à travers la séparation de l'âme et du corps au moment de la mort. L'âme semble tout de suite dans son univers après cette séparation, et jouit de la familiarité avec les anges. Libérée de la pesanteur du corps, l'âme

---

<sup>96</sup>DELAURA David J., *Hebrew and Hellene in Victorian England: Newman, Arnold, and Pater*, Austin, University of Texas Press, 1969, xvii.

n'éprouve plus les sensations d'une mort imminente qui sont décrites en première phase du poème, avec son cortège d'images de vertige, de désintégration du corps, de réduction au néant : « *I can no more* » (v. 108), « *That sense of ruin* » (v. 109), « *negation and Collapse* » (v. 110), « *dizzy brink* » (v. 112), « *sheer infinite descent* » (v. 113), « *into the vast abyss* » (v. 118), etc. Pour autant, Newman n'oublie pas de mettre en valeur l'approche hébraïque. Ainsi, il exalte la figure du vieillard sage, souffrant dans sa chair, c'est-à-dire dans tout son être. Ce vieillard vulnérable considéré comme juste par les Hébreux passe par l'épreuve de la souffrance rédemptrice en vue d'un renouveau. C'est l'exemple donné à travers les personnages de Job et de Jonas notamment, et aussi dans d'autres situations que l'on trouve dans le livre des Psaumes. La mutation est un thème cher à Newman. Les différents changements et mutations sont constitutifs du temps et participent au déploiement final. L'époque victorienne est marquée par la naissance des théories évolutionnistes du darwinisme et des connaissances dans la diachronie. Le poème est écrit comme une pièce musicale avec ses différents mouvements et thèmes. Les phases du poème sont des étapes qui mènent graduellement vers un point d'orgue. Les sept phases peuvent également rappeler les « sept âges de l'homme » décrits par Shakespeare dans la pièce *As You Like It* :

All the world's a stage  
And all the men and women merely players  
They have their exits and their entrances  
And one man in his time plays many parts,  
His acts being seven ages<sup>97</sup>

Dans la dernière étape, il est aussi question d'un vieillard et de ce qui le caractérise :

Last scene of all,  
That ends this strange eventful history,  
Is second childishness and mere oblivion  
Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything<sup>98</sup>.

---

<sup>97</sup>SHAKESPEARE William, *As You Like It*, éd. HATTAWAY Michael, Cambridge, Cambridge University Press, 2000 [1599], act 2, sc. 7, v 139-143, p. 124.

<sup>98</sup>*Ibid.*, v 163-166, p. 125.

Ce septième âge, pour Shakespeare, est marqué par une sorte de seconde enfance, l'oubli, la perte de certaines parties du corps ainsi que de certaines facultés nécessaires à la vie. Dans le dernier vers de ce passage, il apparaît que le poète préfère la préposition française *sans* à son équivalent anglais *without*, sans doute dans le but de conserver cette cadence martelée par des monosyllabes que vient briser le *everything* final et englobant. La répétition de *sans* dans le vers avec l'allitération du *s* exprime aussi le glissement inéluctable vers la kénose<sup>99</sup> du *sans everything*.

Alors que l'âme s'interroge sur le fait de ne pas avoir toutes ses sensations, le discours de l'ange est beaucoup plus explicite et détaillé sur cet état désincarné :

Nor touch, nor taste, nor hearing hast thou now;  
Thou livest in a world of signs and types,  
The presentations of most holy truths,  
Living and strong, which now encompass thee.  
A disembodied soul, thou hast by right  
No converse with aught else beside thyself; (533-538)

Au vers 533, la triple négation contenue dans la triple assonance de "nor" exprime la désincarnation totale et concerne trois sens essentiels de l'être humain à savoir le toucher, le goût, et l'ouïe. Ce sont trois sens qui permettent le contact avec d'autres êtres et avec l'entourage. Plus tôt dans le poème, la possession ou non de ces trois sens a été l'objet de questionnement et d'inquiétude de l'âme de Gerontius :

I cannot of that music rightly say  
Whether I hear or touch or taste the tones. (234-235)

---

<sup>99</sup> La « kénose » est une notion de théologie chrétienne qui désigne le fait pour un être de se vider, de se dépouiller de tout ce qui le constitue. Ce terme a été utilisé dans l'Épître de Paul aux Philippiens pour exprimer comment le Christ s'est vidé de sa nature divine dans son mouvement d'incarnation.

Il est intéressant de voir l'insistance sur ces trois sens évoqués par l'âme et repris à l'identique par l'ange.

La rupture d'avec l'état charnel est marquée par le « now » qui vient en fin de vers et qui inaugure un nouvel état que l'ange s'empresse de préciser dans les vers suivants. Il s'agit d'un nouveau monde fait de signes et de types permettant l'accès à des vérités célestes. En conclusion de ce passage, l'ange précise le nouveau statut de l'âme : « a disembodied soul ». Ce nouveau statut ne permet pas à l'âme désincarnée d'échanger avec d'autres êtres autour d'elle.

Mais d'après l'enseignement de l'ange, c'est un état transitoire qui va durer jusqu'à la résurrection où l'âme pourra récupérer tout ce qu'elle a perdu et qui faisait d'elle un humain :

So will it be, until the joyous day  
Of resurrection, when thou wilt regain  
All thou hast lost, new-made and glorified. (562-564)

Il ne s'agira pas d'une simple récupération à l'identique de ce qui a été perdu, mais d'une nouvelle création, glorifiée de surcroît. Le processus de métamorphose ne consiste pas en une simple restitution de l'état antérieur mais s'accompagne plutôt d'une amélioration qui va jusqu'à un changement profond et radical. L'être se trouve renouvelé, et glorifié de surcroît selon le discours de l'ange.

La mutation ontologique du personnage principal épouse ces différents mouvements. D'une étape à la suivante, un affinement apparaît. Le passage de *Gerontius* à *l'âme de Gerontius* est accompagné d'une sorte de désincarnation, et même de dé-personnification. Cette opération sur le plan du *drama* a l'avantage de faire basculer le poème de façon subtile dans un autre univers, dans lequel subsiste tout de même l'identité du nom *Gerontius*.

L'âme de Gerontius pourrait simplement être Gerontius lui-même, sous une autre modalité. Ce pourrait être l'expression de ce qui constitue son être fondamental, sa vraie identité. La deuxième phase du poème inaugure un autre monde différent de celui dans lequel Gerontius

interagissait avec ses amis. À travers le monologue dramatique, l'apparition de l'ange accompagnateur indique bien le changement d'univers. En définitive, cela pourrait être une autre forme de référence à un même personnage.

Cette continuité de l'identité pourrait correspondre à la notion de *mêmeté* que Paul Ricœur développe à travers son exploration de l'identité dans *Soi-même comme un autre*. Avant de traiter de l'identité narrative, Ricœur pose d'abord le problème de l'identité personnelle à travers deux modalités : l'identité comme « *mêmeté* : (latin : *idem* ; anglais : *sameness*) [...] [et] l'identité comme *ipséité* (latin *ipse* ; anglais *selfhood*<sup>100</sup>) ». La *mêmeté* désigne ce qui constitue l'aspect permanent dans la personne, et qui fait que la personne est la même dans le temps. L'*ipséité* représente quant à elle le « soi-même » de la personne, car la personne est capable de s'engager, d'être fidèle malgré les vicissitudes de la vie et de se reconnaître dans cet engagement. Ces deux modalités constitutives de l'identité personnelle entretiennent une relation contrastée et même dialectique. Le contraste entre les deux modalités a une conséquence sur l'identité narrative :

La nature véritable de l'identité narrative ne se révèle, à mon avis, que dans la dialectique de l'*ipséité* et de la *mêmeté*. En ce sens, cette dernière représente la contribution majeure de la théorie narrative à la constitution de soi.<sup>101</sup>

Ricœur précise aussi que la *mêmeté* est « un concept de relation et une relation de relations<sup>102</sup> ». Cette relation est celle qui peut être établie entre le personnage Gerontius en première phase du poème et l'âme de Gerontius à partir de la deuxième phase. Poursuivant son analyse, Ricœur ajoute : « Ainsi, de deux occurrences d'une chose désignée par un nom invariable dans le

---

<sup>100</sup>RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 140.

<sup>101</sup>*Ibid.*, p. 167.

<sup>102</sup>*Ibid.*, p. 140.

langage ordinaire, disons-nous qu'elles ne forment pas deux choses différentes, mais "une seule et même chose. »<sup>103</sup>

La pertinence de la continuité ininterrompue est ici affirmée en ce qu'elle constitue le processus qui permet l'identification. Le nom propre *Gerontius* est l'invariable fondamental sur lequel repose cette continuité. Ainsi l'identité persiste à travers les deux modalités. L'identité *mêmeté* se manifeste à travers les deux occurrences du *même* attestées par le nom invariable. L'identité *ipséité* se trouve quant à elle dans le fait que le personnage Gerontius suppliant dans les tribulations de la mort se reconnaît *soi-même* dans les paroles de l'âme en compagnie de l'ange dans un tout autre univers. C'est dans cette complémentarité entre la *mêmeté* et l'*ipséité* que se déploie la pleine identité autour du nom Gerontius.

Au terme de notre exploration du nom propre dans *The Dream*, nous pouvons affirmer que le rôle du nom propre en poésie sert avant tout à désigner et à identifier. Au-delà de cette modalité de référence, la sémantique du nom propre invite à l'onomastique littéraire et ouvre des perspectives intéressantes. Le nom propre peut être signifiant, et son sens peut avoir de la pertinence pour le personnage et pour l'œuvre. Le vieillard Gerontius, archétype du héros patriarcal, inaugure l'œuvre au moment des tourments de sa mort. Le lien entre le personnage principal (Gerontius) et l'événement central (sa mort) est immédiatement établi par la sémantique du nom. Le changement de nom de *Gerontius* à *l'âme de Gerontius*, par-delà la rupture grammaticale, assure une continuité de l'identité, mais sous un rapport nouveau dans un univers autre. Le nom *Gerontius* demeure cet invariable fondamental qui subsiste. Newman se sert de toute la valeur connotative du nom *Gerontius* dans son projet littéraire. À partir du nom grec, il opère la latinisation – une pratique que l'on retrouve dans la liturgie de l'Église romaine à travers la subsistance de quelques éléments grecs comme le « *kyrie eleison* », mais

---

<sup>103</sup>*Ibid.*

aussi des éléments hébraïques tels que « *Amen* », « *Alleluia* », « *Hosanna* ». À partir du dualisme de l'âme et du corps hérité de l'hellénisme, il propose comme idéal et modèle la mort du vieillard, sage, souffrant, figure éminemment emblématique du christianisme, héritée du judaïsme. En définitive, *Gerontius* incarne bien le nom qu'il porte dans une double dimension : d'une part grâce à la sémantique qui le renvoie à son âge avancé, et d'autre part en s'inscrivant dans le projet même d'écriture du poème. *Gerontius* apparaît comme le résultat d'un processus de conciliation entre deux cultures autour d'un nom, soulignant ainsi la portée significative et performative du nom propre au-delà des barrières culturelles.





PARTIE 2. LA POÉSIE DE NEWMAN  
DANS LA DIVERSITÉ DES FORMES  
ESTHÉTIQUES VICTORIENNES

## Chapitre 4. UN ANCRAGE LITTÉRAIRE VICTORIEN

### 4.1. La poésie victorienne dans la diversité culturelle

#### 4.1.1. Acceptions et contours du terme « victorien »

Le terme « victorien » est souvent utilisé pour désigner ou dénommer des formes de manifestations culturelles, artistiques ou littéraires présentant certaines caractéristiques. Certes, l'objectif visé dans l'emploi de ce vocable est d'en faire un terme fédérateur pour beaucoup d'éléments. Mais une exploration plus profonde montre que le concept « victorien » relève surtout d'un repérage historique avant d'être chargé de différentes connotations. En effet « victorien » désigne tout ce qui est en lien avec ou qui se rapporte au long règne de la reine Victoria de 1837 à 1901. La durée de règne de Victoria apparaît bien longue surtout lorsque l'on considère les sept années de règne de son prédécesseur William IV (1830-1837) et les neuf ans d'Edward VII (1901-1910) son successeur.

C'est dans ce contexte que l'adjectif « victorien » trouve sa signification historique. Il s'agit d'une époque précise dans l'histoire de la monarchie anglaise. Et si cette époque a fait parler d'elle, cela est d'abord lié à la personne de la reine Victoria et à son long règne.

De plus, le XIXe siècle est caractérisé par les progrès scientifiques et industriels, le développement de formes artistiques et littéraires. Le siècle de Charles Darwin (1809-1882) développe sa théorie de l'évolution des espèces. Cette théorie affirme que toutes les espèces sont en perpétuelles mutations tant sur le plan morphologique que génétique. L'idée maîtresse de la métamorphose continue des espèces va être récupérée dans d'autres domaines de connaissance et entraîner une conception moins statique et figée mais plutôt mutable et évolutive de la science. C'est l'amorce d'une véritable révolution dans la démarche scientifique, les arts, la littérature, et aussi dans le domaine de la religion.

L'idée de métamorphose dans le domaine de la religion est présentée dans le concept de développement et déploiement de la doctrine. La révélation divine est considérée comme ayant été faite une fois dans l'histoire à travers les prophètes et la personne de Jésus-Christ. Mais la doctrine qui énonce et présente cette révélation se déploie dans le temps et connaît des mutations. Celles-ci n'altèrent pas le contenu de l'enseignement doctrinal mais offrent de nouvelles manières de l'appréhender et de l'exposer. Une telle approche accorde plus d'importance au passé qui reste la référence de base, et à la durée qui permet le développement le plus exhaustif possible de la doctrine. Il y a dès lors une conjonction entre le recours au passé et l'ouverture aux différentes mutations qui enrichissent ce passé sans le dénaturer. La présentation de la doctrine n'est pas définitive, elle peut changer, évoluer, se parfaire. La révélation a été faite une fois, mais elle se déploie continuellement dans l'histoire à travers différentes formes d'expressions. Newman a beaucoup développé cette idée majeure du déploiement de la révélation dans le temps. Cela peut paraître surprenant car la conception habituelle est que la révélation a été faite une fois pour toute et que son contenu est livré de façon définitive. Mais Newman insiste sur le fait que la présentation et l'élucidation du contenu de la doctrine se fait dans le déploiement du temps pour permettre une meilleure compréhension de la révélation. C'est l'idée maîtresse de son essai intitulé *Essay on the Development of Christian Doctrine*. Dans l'introduction à cet essai, Newman affirme:

[...] the highest and most wonderful truths, though communicated to the world once for all by inspired teachers, could not be comprehended all at once by the recipients, but as being received and transmitted by minds not inspired and through media which were human, have required only the longer time and deeper thought for their full elucidation. This may be called the *Theory of Development of Doctrine*<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> <https://www.newmanreader.org/works/development/introduction.html>, §21.

Partant du fait que la révélation a été faite à des auteurs inspirés qui l'ont transmise à des esprits non inspirés, Newman insiste sur l'importance du temps pour une meilleure compréhension et présentation des vérités révélées. Même si des changements s'opèrent dans le cours de l'histoire, il existe une continuité dans ces changements.

Le changement qui était bien souvent redouté car pouvant entraîner l'instabilité dans les structures sociales établies tend à devenir la norme même de la marche de la société.

Le développement industriel bénéficie aussi à l'imprimerie, ce qui permet la multiplication des publications d'œuvres littéraires, l'augmentation du lectorat et la réduction de l'illettrisme. Sur le plan littéraire, les critiques parlent d'une production à la fois abondante et variée, rendant ainsi difficile la tâche d'envisager une uniformité ou une homogénéité de genres et de valeurs dans le mot « victorien ». Joseph Bristow écrit à cet effet:

[...] the word has a different usage. It defines an epoch – an expanse of time so the long that it often remains hard to see clear cultural, political, and indeed poetic continuities from beginning to end.<sup>105</sup>

La poésie victorienne n'a pas souvent bénéficié de beaucoup d'intérêt de la part de la critique entre autres du fait des connotations négatives liées au terme « victorien » :

[...] the label Victorian more often than not conjured a rather dreary and forbidding vision of the world. At its most extreme, the adjective Victorian characterized those austere values to which Margaret Thatcher [...] attempted to espouse her Tory government. On this view, Victorian invoked an unremitting lower-middle-class morality, one based on values of decency, self-help, and thrift, not to say knowing one's place in a class-stratified society.<sup>106</sup>

---

<sup>105</sup> *The Cambridge Companion to Victorian Poetry*, p. xvii.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. xv-xvi.

Comme on peut le constater, le terme victorien n'est pas chargé que de références de la grandeur multiforme de l'époque de la reine Victoria, mais ce terme évoque aussi un contexte de vie morne, et austère faite de prudence et de cloisonnement liés à l'appartenance à des classes sociales.

Si la critique dans sa volonté de classification a voulu faire correspondre des genres littéraires avec des époques de l'histoire, il est tout de même important de rappeler que l'histoire de la littérature n'est pas faite de coupures nettes et étanches d'un siècle à l'autre. Les grandes divisions de l'histoire de la littérature entretiennent entre elles des affiliations, des reprises, transformations. C'est ainsi que souvent à tort la littérature victorienne a été considérée soit comme étant une littérature propre à elle-même sans lien ni avec ce qui la précède ni avec ce qui la suit, ou alors comme une parenthèse ou encore une transition entre le romantisme qui l'a précédée et le modernisme qui lui a succédé :

The Victorian period has always been regarded as isolated between two periods, Romanticism and modernism. Thus, Victorian poetry is seen in terms of transition. It is on the way somewhere. It is either on the way from Romantic poetry, or on the way to modernism. It is situated between two kinds of excitement, in which it appears not to participate.<sup>107</sup>

Et pourtant la poésie victorienne est d'une grande richesse liée surtout à sa variété dans les formes et expressions, ainsi que dans son génie qui a consisté à intégrer des formes poétiques anciennes pour en faire de nouvelles.

#### ***4.1.2. Le concept de « form » dans la poésie victorienne***

Le renouveau de la critique pour la poésie victorienne s'est affronté à la diversité des formes poétiques dans sa volonté de relever ce qui caractérise cette poésie.

---

<sup>107</sup> ARMSTRONG Isobel. *Victorian Poetry: Poetry, Poetics, Politics*. New York: Routledge, 1993, p. 1.

D'après Kirstie Blair:

Victorian poets and their readers shared a vocabulary relating to contemporary religious debates that we have largely lost. And one of the keywords in this vocabulary was 'form'. Form, as it features in recent theoretical debates over the emergence of what has been sometimes controversially been termed 'new formalism', remains relatively undefined<sup>108</sup>

Le concept de forme, comme on le voit, a une grande importance dans la poésie victorienne. Il convient dès lors d'essayer de donner une consistance à ce concept clé qui s'est imposé. Parvenir à une définition de ce terme pourra permettre une meilleure approche de la poésie victorienne. D'après Caroline Levine,

Form, in my definition, refers to shaping patterns, to identifiable interlacings of repetitions and differences, to dense networks of structuring principles and categories. It is conceptual and abstract, generalizing and transhistorical<sup>109</sup>

Cette définition propose des éléments importants qui permettent d'appréhender la notion de forme : il s'agit de modèles définis, identifiables, répétitifs, distincts les uns des autres qui finissent par se constituer en réseaux plus larges. Aussi des précisions sont apportées quant à la nature même de la notion de forme. Il s'agit bien d'un concept abstrait, globalisant et qui transcende l'histoire. Le mérite de cette définition est de poser les grandes caractéristiques générales du concept de forme. Poursuivant sa tentative de définition de la forme, Caroline Levine ajoute et précise :

It does not fix or reduce every pattern to the same. Nor is it confined to the literary text, to the canon, or to the aesthetic. It does involve a kind of close reading, a careful attention to the ways that historical texts, bodies, and

---

<sup>108</sup> BLAIR, Kirstie. *Op cit.*, p. 5

<sup>109</sup> Levine Caroline, "Strategic Formalism: Toward a New Method" in *Cultural Studies Victorian Studies*, Vol. 48, No. 4 (Summer, 2006), Indiana University Press, p 632, Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/4618909>.

institutions are organized-what shapes they take, what models they follow and rework<sup>110</sup>

Non seulement la diversité des formes est affirmée, mais aussi le champ d'application de la forme a été envisagé et élargi au-delà du littéraire pour atteindre les modèles qui régissent l'organisation des sociétés en général.

Parlant de la forme poétique, il s'agit plus précisément de ce que Blair désigne par « [...] the conventionality or otherwise of poetic language, verse form, and genre<sup>111</sup>[...] ». Tous ces éléments sont constitutifs de la forme poétique, et peuvent être sujets à variations dans la poésie. La poésie victorienne offre cette diversité dans le déploiement de ces éléments énumérés.

#### ***4.1.3. Émergence de formes expérimentales et recherche de paradigme***

La période victorienne est marquée par des débats sur les formes poétiques, la métrique, la prosodie. Emily Harrington pense que ce débat sur la mesure poétique est en fait le reflet des questions sur la relation entre la parole et l'écriture, le corps et l'esprit, la nature et la science. Cela va entraîner l'émergence de nombreuses formes expérimentales.

Barrett Browning va même jusqu'à utiliser le vers libre dans son poème *Aurora Leigh* pour revendiquer le droit de ne pas se laisser enfermer dans des formes convenues et imposées. Cette flexibilité met en avant les variations prosodiques et ouvre la voie à de multiples scansion possibles :

Elizabeth Barrett Browning draws a fine distinction between imprisonment, in which the form moves the words, and embodiment, where the rhythms of the body and mind dictate the rhythm of the line<sup>112</sup>

---

<sup>110</sup> *Ibid*, p 632.

<sup>111</sup> BLAIR, Kirstie, *Op cit.*, p.1

<sup>112</sup> Emily Harrington, « The Measure of Time: Rising and Falling in Victorian Meters », *Literature Compass* 4/1 (2007), p. 340–341.

Il s'agit de passer de la régularité imposée à la liberté d'expérimentation. Cette distinction entre l'emprisonnement et l'incarnation est intéressante. Dans le premier cas les formes s'imposent aux mots et leur dictent leurs positions dans le vers ; en revanche dans le cas de l'incarnation c'est le rythme du vers qui épouse et exprime le rythme organique du corps et de la pensée. La primauté des mouvements du corps est réaffirmée car c'est de là que les formes doivent tirer leur origine. Emily Harrington explicite sa pensée en insistant sur la liberté du rythme qui doit provenir de l'intérieur de l'organisme et non de règles externes imposées :

These liberties must « embody » and not « imprison » and have an « inward » rather than an « outward » origin. Metrical regularity must be a choice here instead of a requirement, allowing a reader to enjoy the bonds of verse but not to suffer from them<sup>113</sup>

Barrett Browning fait de l'utilisation du vers libre un outil de revendication de libertés dans la société et surtout pour faire avancer la cause des droits des femmes.

Le recours au vers libre rappelle aussi d'autres grands poètes tels Shakespeare et John Milton. Ce dernier avait qualifié la rime comme étant une vieille forme d'esclavage dont il fallait s'affranchir. Dans le contexte de la révolution anglaise, la revendication de l'écriture en vers libre sans les contraintes de la rime participait aussi à ce mouvement de libération même jusque dans la forme poétique.

Le désir d'expérimenter de nouvelles formes poétiques était assez répandu chez les poètes victoriens. C'était pour eux une manière de redéployer les formes existantes et de les adapter aux besoins esthétiques de leur temps. C'est ce qu'affirme E. Warwick Slinn lorsqu'il écrit:

This desire to compose a new poetic form, one that would adapt established styles to contemporary needs, and particularly one that would combine narrative

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 341



and speculative commentary with the requirements of aesthetic unity, typifies many Victorian poets.<sup>114</sup>

Pour mieux comprendre ce sens d'expérimentation et d'expérience, Slinn a recours à l'étymologie qui en donne les connotations intéressantes :

The English word experiment derives from the Latin *experimentum* (proof or trial) and *experiri* (prove, test, try), which is also the source of *experientia* (experience). If experience is that which is based on actual observation, on practical acquaintance with events considered as a source of knowledge, then the experimental is that which is based on experience only - on direct acquaintance or personal knowledge, not on separate or agreed authority.<sup>115</sup>

Cette étymologie fait ressortir les notions d'essai, d'épreuve, et de contact direct avec les faits considérés comme sources de connaissance. On y trouve aussi l'aspect personnel de l'expérience qui mène à la connaissance, cette dernière ne relevant pas d'une autorité extérieure qui l'impose.

Dans le contexte victorien de changements épistémologiques et de paradigmes, la richesse de cette notion d'expérience et de formes expérimentales en poésie correspond bien à l'esprit du temps. Slinn expose les effets de cette notion:

These close correlations between experience, experiment, and testing produce a sense of knowledge as incomplete, neither authoritative nor fixed. In an age of growing challenges to established knowledge, therefore, it is hardly surprising that poetic forms emphasize the experiencing, thinking and feeling, human subject. Growth in the sciences, particularly the physical sciences such as botany and geology, as well as in theological questioning (notably the Higher Criticism of the Bible), created an intensifying uncertainty in the face of fundamental change.<sup>116</sup>

Un des effets de la richesse connotative de l'expérience se trouve dans le fait de dévoiler l'aspect incomplet de la science. L'expérience étant individuelle et variable, la connaissance

---

<sup>114</sup> SLINN, E. Warwick, « Experimental forms in Victorian poetry », *The Cambridge Companion to Victorian Poetry*, p. 46

<sup>115</sup> *Ibid.*, p 47

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 47-48

qui en provient est de ce fait marquée par l'incomplétude et la contingence. La science n'est donc plus définitivement fixée ni un domaine qui s'impose d'autorité. L'insistance sur l'expérience individuelle dans le contexte victorien impacte les sciences et la théologie non seulement dans leurs démarches traditionnelles, mais instaure aussi une incertitude grandissante par rapport aux idées et croyances de ces domaines de connaissance.

Slinn pense que l'expérimentation littéraire, surtout poétique de l'ère victorienne permet aux poètes de s'adapter au dynamisme social en brisant une certaine inertie. Cependant, poursuit Slinn, les poètes romantiques avaient déjà amorcé certains changements dans les formes poétiques, avant que les poètes victoriens poursuivent ces transformations :

By the time Victoria came to the throne in 1837, Romantic poets had already begun this kind of cultural testing. Generic categories had long been challenged and reshaped by several decades of shifting poetic structures, ones that adapted old forms (ballads, odes, and pastoral) and refashioned old hybrids (the lyrical ballads of William Wordsworth and Samuel Taylor Coleridge, or the lyrical drama of Byron and Percy Bysshe Shelley).<sup>117</sup>

Il en ressort la difficulté d'établir une forme poétique homogène qui servirait de paradigme à la poésie victorienne. Le désir d'innover, d'adapter les formes poétiques à une nouvelle esthétique d'une part, et d'autre part l'incertitude dans les sciences résultant de l'insistance sur l'aspect individuel des expériences ont plutôt engendré une multitude de formes dans l'expression poétique victorienne. Mais au-delà de cette variété poétique, Slinn affirme qu'un genre semble émerger sous la forme du monologue dramatique :

[...] the one generic exception is the dramatic monologue, and this innovative form helps us to understand what is at stake in other modes of poetic experimentation in the period. Critics generally concur that this type of poem stands as the main Victorian contribution to a distinctly modern, if not Modernist, literature<sup>118</sup>.

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 47

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 47

C'est ce genre qui apporte une véritable innovation poétique et qui culmine la recherche poétique dans l'expérimentation des formes dans la poésie victorienne.

## 4.2. Le monologue dramatique : un genre éminemment victorien

### 4.2.1. Approches conceptuelles et contours

Dans les recherches sur la poésie victorienne le genre poétique qui est apparu comme une nouveauté et presque une révolution fut le monologue dramatique. Beaucoup de critiques s'accordent à reconnaître que le monologue dramatique représente le genre propre à la poésie victorienne. Comme l'écrit E Warwick Slinn:

The dramatic monologue is arguably the flagship genre of Victorian poetry. Widely regarded as the most significant poetic innovation of the age, it gained widespread use after the 1830s by an overwhelming range of poets, both male, from Alfred Tennyson to Algernon Swinburne, and female, from Felicia Hemans to Augusta Webster<sup>119</sup>

Malgré cette reconnaissance du caractère éminemment victorien du monologue dramatique, la critique se heurte à la difficulté de s'accorder sur une définition qui reflèterait tous les contours de ce genre.

Sans avoir la prétention d'en donner une définition complète, E. Warwick Slinn met en relief certaines caractéristiques du monologue dramatique :

The dramatic monologue is a lyrical-dramatic-narrative hybrid. It absorbs an emotional expressiveness from lyrics, a speaker who is not the poet from drama, and elements of mimetic detail and retrospective structuring from narrative.<sup>120</sup>

---

<sup>119</sup> SLINN, E Warwick: « Dramatic Monologue », *A Companion to Victorian Poetry*, p 80

<sup>120</sup> *Ibid.*, p 80-81

On peut retenir de ce passage que le monologue dramatique résulte de l'hybridation de trois genres que sont le lyrique, le dramatique et le narratif.

L'expression des émotions est bien présente ; aussi le fait que le locuteur soit différent du poète est une caractéristique très importante du monologue dramatique. Les différents éléments mentionnés peuvent être considérés comme le socle sur lequel repose le monologue dramatique, même si d'autres précisions pourront être apportées plus tard dans l'analyse.

Pour définir un concept comme le monologue dramatique, des tentatives ont été menées, consistant à isoler des formes poétiques à partir d'un certain nombre de poèmes, et considérer ces formes comme étant des critères objectifs constitutifs du genre. Mais d'après Robert Langbaum, cette approche n'est pas très satisfaisante car elle se contente souvent de généralités et de classifications qui manquent de pertinence, et n'aboutissent pas à des études assez approfondies sur le sujet. Cela entraîne un manque d'investigations assez poussées, et une sorte d'abandon de la recherche sur ce sujet :

The reason for the neglect is, I think, that no one has quite known what to do with the dramatic monologue except to classify it, to distinguish kinds of dramatic monologues and to distinguish the dramatic monologue from both the lyrical and the dramatic or narrative genres.<sup>121</sup>

Il apparaît dès lors que cette démarche de classification du monologue dramatique bute sur l'existence de plusieurs formes de monologues dramatiques. Considéré comme le genre éminemment victorien, le monologue dramatique ne semble pas être une entité homogène, figée et dont les contours sont irrévocablement définis. Face à ce constat, Langbaum préconise que la critique se détourne de cette recherche d'une définition objective et globalisante du

---

<sup>121</sup> LANGBAUM Robert. *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*. New York: Random House, 1957. p 75.

monologue dramatique pour mieux faire face aux réalités dynamiques et changeantes du monologue dramatique :

To understand the continuing life of the dramatic monologue, we must abandon the exclusive concern with objective criteria by which poems are either combined when they lack any effect in common, or else are separated when they have a common effect but lack the necessary mechanical resemblance.<sup>122</sup>

Vouloir regrouper les poèmes par catégories à partir de critères considérés comme objectifs ne semble pas être concluant dans l'approche du monologue dramatique, car ce genre intègre beaucoup d'éléments dont la diversité dépasse la simple ressemblance entre les poèmes ou les effets produits.

Malgré la difficulté de parvenir à une étude plus approfondie du monologue dramatique, ce dernier peut tout de même apporter un éclairage sur l'ère victorienne en reflétant des aspects culturels particuliers de cette époque. Comme le souligne Slinn:

Being thoroughly immersed in the cultural conditions of its time – philosophical, psychological and political – it may also provide the best guide to what is Victorian about Victorian poetry<sup>123</sup>

Les monologues dramatiques dans les œuvres poétiques constituent un lieu où se trouvent exposées les différentes réalités culturelles, les expressions diverses et variées des préoccupations philosophiques, politiques, et religieuses de l'époque victorienne. Au-delà du phénomène littéraire majeur et innovant qu'il représente, le monologue dramatique sert de miroir pour la critique culturelle de l'ère victorienne. Plus le monologue dramatique est exploré à travers ses différentes facettes et plus la connaissance de la culture victorienne est affinée, de manière rétrospective :

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, p 77.

<sup>123</sup> SLINN E Warwick. *Op cit*, p 80.

To contemplate the dramatic monologue is consequently to engage in a conscious act of critical retrospection, where the study of a historical phenomenon is concomitant with the constructions of modernist and postmodernist understanding. The result is a growing awareness in recent decades of the cultural significance of this generic explosion, of the ways in which it provided a medium, whether witting or unwitting, for multiple forms of cultural critique.<sup>124</sup>

Les germes du monologue dramatique pourraient se trouver dans les formes hybrides initiées par les romantiques sous la forme des ballades lyriques ou des drames lyriques. On peut noter à chaque fois la présence et l'importance du genre lyrique cher à ces derniers :

In one sense, it was simply a natural development from the refashioning of old hybrids that Romantic poets had already begun, in the lyrical ballads of Wordsworth and Coleridge, or the lyrical drama of Byron and Shelley.<sup>125</sup>

Dans sa forme avancée et structurée, l'adoption du monologue dramatique semble être aussi une occasion pour les poètes victoriens de se distinguer quelque peu des romantiques. Ces derniers mettaient l'accent sur le côté lyrique et l'engagement personnel du poète dans l'expression des sentiments. Dans le monologue dramatique le locuteur est bien distinct du poète et permet à ce dernier de se décharger un peu pour observer une distance critique. Il ne s'agit plus de l'effusion solitaire des sentiments, mais d'une dramatisation des sentiments à travers la polyphonie et la partition textuelle :

In another sense, however, the move towards a poetry that overtly separated speaker from poet was a step away from the Romantic tendency to emphasize lyrical modes that indulged solitary self-expression – the ode, the hymn, the

---

<sup>124</sup> *Ibid.*, p 80

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 81

sonnet. A dramatized speaker is a way of avoiding the excesses of authorial self-absorption – or eluding gender constraints<sup>126</sup>.

De plus, le locuteur distinct du poète permet au poème d'échapper à l'atemporalité du lyrisme pour enraciner la parole dans une contingence historique. Il ne s'agit plus d'un chant lyrique solitaire sur un thème général, mais d'une parole issue d'une expérience que traverse le locuteur et qu'il extériorise sous la forme dramatique :

Narrative or mimetic detail, for instance, produces a sense of immediacy, of specificity in space and time, that undercuts the atemporal quality of pure lyricism, the illusion that a lyrical utterance takes place outside historical limits (Tucker 1985: 227).<sup>127</sup>

Dans le genre lyrique, l'aspect subjectif de l'intériorité du locuteur est souvent mis en relief et cela fait de lui un personnage isolé. Le caractère hybride du monologue dramatique permet de dépasser cet isolement grâce au croisement avec le genre dramatique. Ce dernier expose le locuteur en le mettant dans un faisceau de relation avec un auditeur ou un auditoire qui est soit présent dans le poème ou simplement suggéré :

Also, while the dramatic monologue deliberately exploits the emphasis in lyrical writing upon a speaker's internalized and isolated subjectivity, it disrupts that isolation by placing the speaker in relationship to an auditor (an audience in the poem), whether actually present, or absent and imagined – or present and at the same time imagined. Acknowledged in most accounts of the form, and fundamental to the dramatic aspect of the hybrid (along with the 'dramatized' speaker), the auditor is a key aspect of the Victorian contribution to monologues.<sup>128</sup>

---

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 81

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 81

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 81

Sur le plan prosodique le monologue dramatique n'a pas de formes requises qui s'appliqueraient du point de vue de la mesure, de la rime ni de la strophe. Cela semble provenir du caractère hybride du monologue dramatique qui allie à la fois le lyrique, le narratif et le dramatique. D'autres éléments participent à la constitution du monologue dramatique. Tout cela rend difficile une tentative de vouloir déterminer clairement et objectivement les éléments formels du monologue dramatique :

The mixed features of the form (self-interested eloquence, verbal immediacy, mimetic detail, interlocutory intrusion) are rarely present in equal proportions. Nor are there any set structural – metrical, rhyme, stanzaic – requirements. Hence the genre is confounded by uncertain parameters, and attempts at tight formalist definition have usually foundered on a series of necessary qualifications.<sup>129</sup>

L'absence de paramètres imposés dans les formes du monologue dramatique permet une grande liberté prosodique que ce soit au niveau de la mesure poétique que du schéma de rimes. Les aspects dramaturgiques et l'expression subjective des locuteurs semblent préoccuper plus dans le monologue dramatique. L'expression ouverte de l'expérience personnelle peut conduire à des aspects culturels et des préoccupations de la société en général :

By representing speakers talking about themselves and how they construct their perceptions, the dramatic monologue seems an ideal form to expose these subjective processes and how they relate to cultural beliefs<sup>130</sup>.

Le passage de l'âme de Gerontius accompagné de l'ange gardien devant les chœurs démoniaques illustre bien cet aspect de l'agentivité. Alors que les chœurs angéliques vont chanter des hymnes de louange bien harmonisées dans une diction poétique bien régulière plus tard, les chœurs démoniaques anticipent cela et remettent en cause cette orthodoxie en chantant

---

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 82

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 91



une parodie de la sainteté et du sens de la mort. Leur objectif est de détourner l'attention de l'âme de Gerontius pour que cette dernière les rejoigne au lieu d'aller vers la rencontre avec Dieu. Mais l'âme de Gerontius exerce une force intérieure pour résister à cette tentation de distraction :

How impotent they are! and yet on earth  
They have repute for wondrous power and skill;  
And books describe, how that the very face  
Of the Evil One, if seen, would have a force  
Even to freeze the blood, and choke the life  
Of him who saw it. (482-487)

Le monologue de l'âme se base ici sur l'enseignement reçu sur terre au sujet du pouvoir malicieux et effrayant du démon. Cet enseignement reçu semble contraster avec ce que l'âme constate après avoir écouté le chant cacophonique du chœur des démons. L'exclamation qui exprime l'impuissance des démons introduit le passage : « How impotent they are ! ». Il s'agit non seulement d'une affirmation mais aussi un moyen pour l'âme de se rassurer. Dans le contexte du monologue dramatique cela peut aussi être un message à l'endroit d'un auditoire réel ou supposé. L'effet escompté par l'hymne des démons sur l'âme de Gerontius n'est pas atteint, car l'âme poursuit son parcours. Le discours des démons est non seulement disharmonieux mais aussi sans aucune influence.

L'affirmation de l'impuissance des démons contribue à envoyer un message clair à ceux qui vivraient encore dans la peur de la puissance maléfique de ces êtres. La notion d'agentivité se déploie ici dans sa visée d'influence du monologue sur les différents protagonistes, auditeurs et locuteurs. Le discours de l'âme ne lui appartient plus, il est livré avec une intentionnalité d'effectivité qui dépasse sa sphère individuelle. C'est un discours qui devient performatif dans le sens qu'il devient acte et aussi qui transforme l'entourage dans lequel il se produit.

Le contraste entre l'impuissance des démons et la supposée puissance qui leur est accordée est marqué par « and yet » du vers 482. Le retournement introduit par cette locution s'apparente à

la *volta* du sonnet shakespearien mais s'en distingue cependant par son positionnement au milieu du vers. Alors que la *volta* se place au début d'un vers, la locution « and yet » ici se trouve au milieu du vers, juste après l'affirmation, comme pour exprimer le contraste de manière plus saisissante. Vient ensuite un long développement de ce contraste par rapport à la réputation dont jouissent les démons sur terre. Des images fortes sont employées pour décrire cette puissance destructrice pouvant coaguler le sang et même étouffer la vie de l'individu qui verrait le démon sur terre. Dans l'au-delà, il en est autrement selon le discours de l'âme de Gerontius.

Afin de parvenir à ce point de persévérance malgré le chant des démons visant à le détourner de sa voie, l'âme de Gerontius s'appuie aussi sur l'explication que donne l'ange gardien. Ce dernier dans son discours explique tout le processus de combat contre l'action maléfique des démons depuis la terre. C'est une lutte sans cesse qui finit par payer:

But, when some child of grace, angel or saint,  
Pure and upright in his integrity  
Of nature, meets the demons on their raid,  
They scud away as cowards from the fight. (495-498)

L'ange semble indiquer l'importance de l'état de grâce ou de sainteté comme condition pour faire fuir les démons comme des poltrons. Mais cet état de grâce n'enlève rien au fait qu'il s'agit d'un véritable combat (« fight ») comme il est mentionné au vers 498. Le discours de l'ange accompagnateur renforce la fermeté de l'âme de Gerontius dans sa résolution à poursuivre son cheminement.

La fin du discours de l'ange semble beaucoup plus explicite sur la manière dont l'affrontement entre les démons et un « fils de la grâce » s'achève :

Mocked at their threats and warlike overtures;  
Or, dying, when they swarmed, like flies, around,  
Defied them, and departed to his Judge. (501-503)

Les deux verbes « mocked » et « defied » placés en début de vers expriment bien la stratégie exposée par l'ange. Face aux menaces et attaques des démons l'ange préconise la moquerie et le défi. Il est à noter l'aspect narratif du monologue de l'ange mais qui en fait revêt une teneur prescriptive pour l'âme de Gerontius. Ce qui grammaticalement est un récit devient presque un prétexte à une injonction. Celle-ci culmine dans le dernier vers rendu lourd et solennel par l'allitération du « d » : « Defied them, and departed to his Judge » [je souligne]. Dans ce dernier vers, le premier verbe semble poser la condition qui permet au deuxième verbe de se réaliser dans une logique séquentielle. On peut aussi souligner l'emploi du simile « swarmed, like flies » qui décrit l'attitude grégaire des démons comme des mouches qui sont attirées par une proie éventuelle. La réaction de groupe caractéristique des démons tranche d'avec la solitude de l'âme qui doit faire face au combat. Cette opposition est renforcée dans le dernier vers par le « them » représentant la troupe des démons et le « his » se rapportant à tout être animé par la grâce divine, en l'occurrence l'âme de Gerontius.

Le monologue dramatique du fait de son caractère hybride mêlant le lyrique, le dramatique et le narratif instaure de nouvelles relations dans le poème. Nous avons déjà souligné le fait que le locuteur est différent de l'auteur, même si c'est ce dernier qui crée le personnage du locuteur. Aussi le locuteur suppose un interlocuteur ou un auditoire sur qui le discours peut avoir de l'effet et entraîner des changements. En définitive le lecteur se trouve aussi impliqué et interpellé dans ce mouvement. Le lecteur/ auditeur cesse d'être dans une posture de passivité et acquiert un rôle plus engageant et participatif :

Clearly the dramatic monologue is a dynamic, unfixed genre. Varying combinations of lyric, drama and narrative allow an array of shifting relationships between speaker and author, or between speaker and interlocutor, and thence between reader and poem.<sup>131</sup>

---

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 85

Dans *The Dream* à travers la partition textuelle et les différents discours des personnages, les hymnes qui sont aussi des passages discursifs sous la forme lyrique, le lecteur se retrouve dans un tissu de relations qui changent. Les questionnements, les remises en cause ou autres situations évoquées par les différents personnages du poème peuvent rejoindre les aspirations ou les quêtes de savoir qui habitent le lecteur dans une sorte de solidarité. La thématique de la mort, les questions inhérentes constituent autant de sujets abordés dans les monologues. Le choix du poète d'appréhender ces sujets par la variété des locuteurs du poème est à la fois enrichissant et permet au lecteur d'entrevoir les différentes facettes qui s'offrent à lui. La tentation peut se faire sentir dans le fait de vouloir s'identifier à tel ou tel personnage. Cela pourrait restreindre le point de vue. Que le lecteur s'identifie à l'un ou l'autre des locuteurs ou qu'il se refuse ce choix, il reste tout de même impliqué dans cette dynamique discursive du poème dont l'écho le rejoint pour faire de lui un répondant ouvert ou contenu :

This attention to the reader's role is significant, since the genre's hybrid nature places extra demands on readers. Whereas most lyrical writing asks readers to play a relatively passive role, identifying with the poet, [...] the dynamic characteristics of the dramatic monologue, particularly those which separate speaker from poet and thence reader from speaker, demand that the reader be mentally active. The reader is required to stand back while being imaginatively engaged, to assess the speaker's qualities and arguments while simultaneously empathizing with the speaker's predicament.<sup>132</sup>

Le lecteur devient un élément actif dans cet enchevêtrement relationnel autour du poème à travers le monologue dramatique. Alors que le chant lyrique du locuteur solitaire pouvait faire du lecteur un simple auditeur passif, le caractère hybride du monologue dramatique sollicite beaucoup plus le lecteur qui malgré son absence de la scène est tout de même invité à prendre

---

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 82

une part active. Le lecteur peut ainsi exercer un rôle de censeur par rapport à l'acte illocutoire du locuteur et même avoir de la compassion pour ce dernier.

#### 4.2.2. *La voix poétique exprimée et imprimée*

L'un des sujets de discussion au sujet de la poésie se trouve dans le décalage qu'il peut y avoir entre la voix du poète dans le son du poème et le texte imprimé du même poème. Lorsque le poème est imprimé, il se donne uniquement à voir et ne porte pas de manière évidente et unifiée le son qui l'a généré. Le poème, nous l'avons dit, est d'abord un chant, un agencement de sons. Le texte est censé incarner ce son et lui donner une forme littéraire. Certains critiques pensent cependant que le texte poétique court le risque d'être un texte dont la tonalité crée une ambiguïté car n'étant pas matérialisée. Cela ouvre à des lectures variées qui peuvent être assimilées à des interprétations. Comment dès lors prendre en compte toutes ces intonations possibles du même texte poétique sans parfois s'éloigner de la voix originelle du poète ? Emily Harrington rappelle cette ambiguïté: «The intonational ambiguity of a written text may create a mute polyphony through which we see rather than hear alternatively possible voicings, and are led by such vision to reflect on the inter-resonance of those voicings.»<sup>133</sup> Ce décalage entre l'aspect oral et l'aspect visual du poème a aussi des effets sur la métrique du poème, affectant ainsi les effets émotifs du poème.

Dans la section intitulée « Mistrusting the Ear » de son livre, Meredith Martin revient sur l'importance de pouvoir conserver ou retrouver les tonalités du poème lorsque ce dernier est imprimé. Pour cela il évoque un épisode au sujet de la publication de *The Wreck of the Deutschland* par Gerard Manley Hopkins. Ce dernier avait fourni le manuscrit de son poème contenant déjà les marques des accents et des mesures pour la scansion. Coleridge qui devait

---

<sup>133</sup>HARRINGTON, Emily, "The Measure of Time: Rising and Falling in Victorian Meters", *Literature Compass* 4/1 (2007), p. 341. DOI:[10.1111/j.1741-4113.2006.00416.x](https://doi.org/10.1111/j.1741-4113.2006.00416.x).

publier cette œuvre dans le magazine catholique *The Month* avait demandé à Hopkins d'enlever toutes ces marques d'accentuation du poème. La réaction de Hopkins est rapportée par Meredith Martin en ces termes :

I would gladly have done without them if I had thought my readers would scan right unaided but I am afraid they will not, and if the lines are not rightly scanned, they are ruined . . . some lines at all events will have to be marked <sup>134</sup>

Cette réaction de Hopkins rappelle tout d'abord la difficulté pour les lecteurs de scanner le poème tel que le poète l'a conçu. Ensuite Hopkins illustre à souhait le souci qu'il avait en tant que poète d'aider ses lecteurs et ou auditeurs à entendre sa voix poétique à travers la scansion du poème. Livrés à eux-mêmes face au texte du poème sans aucune indication, les lecteurs courent le risque de ne pouvoir scanner le poème comme il faut pour retrouver les intonations originelles. Hopkins attache une grande importance à la juste scansion du poème, et pour cela il ne peut pas faire confiance aux lecteurs pour réussir cet exercice délicat et nécessaire. Sans la bonne scansion les vers du poème sont dénaturés et même détruits.

Newman a écrit *The Dream* ainsi que d'autres poèmes ; certains de ces poèmes sont devenus des hymnes célèbres. La musicalité qui se dégage de ces poèmes a beaucoup contribué à faire d'eux des hymnes. Nous traiterons plus tard l'oratorio d'Edward Elgar à partir du poème *The Dream of Gerontius*. Nous l'évoquons juste ici pour illustrer le fait que Elgar en lisant le poème a décelé qu'il était conçu comme un chant et que c'est surtout par la médiation du chant que ce poème pouvait déployer toutes ses sonorités et la profondeur des émotions qui y sont attachées. Bien que Newman n'ait laissé aucune marque de scansion ni d'accents dans les manuscrits de ses poèmes, Elgar a pu réussir son oratorio. La lecture de ce long poème de Newman et d'autres poèmes fait ressortir un agencement de sonorités qui concourt à la musique sous-jacente. Mais

---

<sup>134</sup> MARTIN, Meredith. *The Rise and Fall of Meter*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2012, p.67.

tous les poèmes ne se prêtent pas toujours à une scansion réussie ni à la mise en valeur de leurs sonorités.

Le renouveau d'intérêt de la critique pour la poésie a réaffirmé le rôle incontournable du son en poésie, d'une part, et d'autre part constaté que cet aspect a souvent été négligé dans les études prosodiques. Marjorie Perloff et Craig Dworkin<sup>135</sup> ont développé ces aspects dans l'ouvrage qu'ils ont co dirigé. Ils affirment tout d'abord que le son participe à la structure même du poème: « *poetry* (the word comes from the Greek *poiesis*, a making or creation; in Medieval Latin, *poetria*, the art of verbal creation) inherently involves the structuring of sound. » Le sens du mot « *poetria* » en latin médiéval est intéressant parce qu'il renvoie bien la poésie à une création verbale, exprimant ainsi le rôle primordial de la parole dans la création poétique. Pour étayer leur propos, les auteurs reprennent la pensée du linguiste Roman Jakobson qui souligne le lien entre le son et le sens :

As Roman Jakobson put it, 'Poetry is not the only area where sound symbolism makes itself felt, but it is a province where the internal nexus between sound and meaning changes from latent into patent and manifests itself most palpably and intensely.'<sup>136</sup>

La poésie constitue cet espace privilégié où se manifeste une interaction entre le son et le sens de manière plus structurelle et organique.

Après avoir affirmé la pertinence de ce lien entre le son et le sens, les auteurs dressent le constat de la négligence du son dans les études prosodiques : « [...] however central the sound dimension is to any and all poetry, no other poetic feature is currently as neglected. »<sup>137</sup>

---

<sup>135</sup> Marjorie Perloff and Craig Dworkin (Ed). *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2009.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 1

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 1

Dans les études critiques de la poésie, le son est souvent négligé malgré son importance : la raison est la suivante : «Indeed, the discourse on poetry today, largely fixated as it is on what a given poem or set of poems ostensibly ‘says’, regards the sound structure in question [...] as little more than a peripheral issue, a kind of sideline.»<sup>138</sup> Ce passage montre bien que l'étude de la poésie de nos jours se focalise beaucoup plus sur le sens d'un poème, ce qu'un poème « dit » et considère la structure du son du poème comme un élément dérisoire, de moindre importance. Cette recherche de la critique à vouloir plutôt trouver le message véhiculé par le poème finit par négliger le fait que le sens du poème ne peut pas être détaché des sonorités qui le composent, que ces sonorités avec d'autres éléments prosodiques contribuent au sens plénier du poème.

L'analyse prosodique moderne s'est voulue scientifique au sens empirique et s'est beaucoup plus tournée vers la répétition des formes rythmiques et métriques, occultant par le fait même la particularité des sons dans le poème.

L'importance des sons en poésie est un thème auquel d'autres critiques se sont intéressés, montrant ainsi le besoin de revenir à cette réalité fondamentale de la poésie. Parmi ces critiques nous pouvons mentionner Eric Griffiths qui a consacré un ouvrage à ce sujet. Son analyse part du constat selon lequel notre langage écrit ne représente pas notre langage parlé ; de plus, tous les éléments qui entrent en jeu dans l'acte d'élocution (intonation, accent, rythme et tempo) ne peuvent pas se manifester clairement dans un texte écrit. Poursuivant sa réflexion, Griffiths affirme aussi le primat de la voix sur l'écrit: «The spoken voice, more richly than writing, conveys, in emphasis and intonation, by stress and juncture, and so on, much of the illocutionary force of any utterance [...] »<sup>139</sup> La voix contient les éléments et attributs qui permettent de donner de la force à la parole, beaucoup mieux que l'écriture ne peut le faire:

---

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 1-2.

<sup>139</sup> GRIFFITHS, Eric. *The Printed Voice of Victorian Poetry*. Oxford: Clarendon Press, 1989, p. 60.



Whatever else poetry may be, it is certainly a use of language that works with the sounds of words and so the absence of clearly indicated sound from the silence of the written word creates a double nature in printed poetry, making it both itself and something other – a text of hints at voicing, whose centre in utterance lies outside itself, and also an achieved pattern on the page, salvaged from the evanescence of the voice in air. Browning names this double nature in a phrase from *The Ring and the Book* – ‘the printed voice’.<sup>140</sup>

La poésie est ici réaffirmée comme étant un langage opérant à partir des sons dans des mots. D’où l’expression de Browning qui montre bien les deux facettes que sont à la fois la voix (voice) et le fait que cette dernière soit imprimée (printed) dans des mots. Le poème écrit, imprimé dans des mots oscille entre ces deux réalités sans toujours s’identifier pleinement ni à l’une ni à l’autre. Le texte poétique peut susciter le son et les tonalités du poème ; de même le son du poème peut s’incarner dans des mots.

La lecture d’un poème écrit crée une communauté même fictive entre le poète et le lecteur. Mais dans cette communauté il existe pour le poète le sentiment de n’avoir pu transmettre sa voix propre au lecteur. Ce dernier est donc amené à exercer son rôle d’interprète qui peut susciter une nouvelle vie au poème. C’est ce qu’exprime Griffiths lorsqu’il écrit:

In literature shaped by the printing-press, writer and reader do not ‘properly’ face each other. But this sense of a lost community, felt as a form of death by some writers when their voice fails to be manifest in print, is the germ of a further community and a new life; it prompts the reader to interpret and resuscitate.<sup>141</sup>

La relation entre le poète et le lecteur s’effectue par la médiation du texte. Mais cette relation est asymétrique du fait que le texte ne reflète pas totalement la voix du poète s’adressant au lecteur. Il existe comme une zone morte entre les deux. Cette situation sert d’appui pour avancer l’idée selon laquelle le poète n’est pas vraiment habilité à s’imposer au lecteur. La raison réside

---

<sup>140</sup> *Ibid*, p. 60.

<sup>141</sup> *Ibid*, p. 61.

dans le fait que le poète n'arrive pas toujours à imposer sa voix dans le texte écrit de son poème, or c'est ce poème qui établit la relation entre le poète et le lecteur :

The poet cannot dictate to his reader because he cannot always dictate his voice into his print. And the failure to do so need not be a 'failure' at all, but a discovery of the conditions of essential reciprocity in the exchanges which take place between writers and readers.<sup>142</sup>

L'échec apparent du poète, d'après Griffiths, doit être une occasion d'approfondissement de cet échange entre le poète et le lecteur mais dans un contexte de plus de réciprocité à l'image de celle entre la voix et le texte qui l'imprime.

Dans ce même ordre d'idée, Griffiths reprend une idée de Hollander qui affirme: « The poem is song and picture at once, and the relation of scanning and hearing lies at the heart of all textual (rather than purely oral) poetry »<sup>143</sup>. Le lien semble établi ici entre le poème dans sa sonorité et dans sa forme écrite. Les deux aspects sont conçus ici comme co-existant. La scansion et le son sont intimement liés dans le texte poétique.

#### ***4.2.3. La performativité et l'agentivité du monologue dramatique***

Dans l'analyse des éléments du monologue dramatique deux notions clés ont émergé par leur apport dans la signification de ce genre tant sur le plan dramaturgique que dans l'effet des choix discursifs : la performativité et l'agentivité.

Two recent conceptual issues that might assist in understanding these points and thence the cultural significance of the genre are performativity and agency. These concepts relate to earlier attempts to define the 'dramatic' in monologues and to questions about the portrayal of ethical choice and individual freedom.<sup>144</sup>

---

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 92

Le concept de performativité s'intéresse aux techniques dramaturgiques mobilisées dans le poème pour que ce dernier s'autoréalise par son énonciation. Quant à l'agentivité elle expose les choix opérés et exprimés par le locuteur et les effets de réciprocité qu'ils peuvent avoir dans l'intention d'agir sur l'auditoire fictif ou réel, d'influencer ou transformer l'environnement.

La performativité s'intéresse à tout ce qui contribue au discours dans le poème, l'acte verbal et son tissu d'éléments constitutifs, depuis l'énonciation, la gestuelle, l'intention de persuader, les références convoquées pour maintenir l'attention de l'auditoire :

Performativity, that is to say, focuses attention on a dramatic monologue as in all senses a verbal 'act' – uttering, displaying, persuading, citing, fabricating, textualizing – in conjunction with the social conditions that allow that act to occur – speaker, audience, language, convention, practice.<sup>145</sup>

Le locuteur est au centre de plusieurs courants qui concourent à rendre possible et actualisée son élocution, mais il n'est pas isolé. Il devient membre du tissu social qui le porte et dont il porte lui-même les soucis et préoccupations.

L'agentivité met encore plus cette interaction entre le locuteur et la société mais beaucoup plus sur le plan des choix éthiques :

Agency is also a metaphor that models the relationship between self and world. It arises from recent debate in cultural studies about the ability of an individual to act outside the control of public institutions or external social forces.<sup>146</sup>

Il y a dans le monologue dramatique à la fois une performance sur le plan dramaturgique et l'intention de persuader. La critique a pendant longtemps considéré les locuteurs de monologues dramatiques comme étant des personnages qui ne sont pas conscients des effets et

---

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 93

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 95

conséquences de leur discours. Mais en fait Cornelia Pearsall pense que ces locuteurs ne font pas de grandes révélations par hasard ou par inadvertance, mais qu'ils savent bien les effets recherchés :

Every Victorian dramatic monologue represents an oratorical performance, that is, dramatizes the effort to persuade, functioning not as an oration but drawing for its effects from the resources of suasive speech. Contrary to the long-standing critical assumption that sees dramatic monologists as inadvertent in their revelations and ignorant of the consequences of their speech, my argument holds that each speaker is keenly aware of the potential effects of his or her discourse (not all of which can be controlled) and through it seeks to accomplish highly complex aims.<sup>147</sup>

Cornelia Pearsall rappelle aussi l'importance de la performativité du monologue dramatique et de la visée intentionnelle du locuteur ; l'aspect théâtral est bien présent, les gestes accompagnant les paroles avec un supposé public qui va ressentir les effets du message véhiculé par le locuteur :

The element of performance is of course inscribed in the very term for the genre (a relatively late coinage): dramatic monologues represent theatrical events. In these poems, a speaker engages in a performance, generally addressing an audience (though this itself may be an ambiguous entity), accompanying his or her speech with appropriate gestures, varying intonations, and a range of theatrical strategies.<sup>148</sup>

Le fait que le monologue dramatique distingue le poète du locuteur joue aussi sur l'écriture poétique, étant donné que les émotions véhiculées par le locuteur ne sont plus portées par le poète. Ce dernier se décharge sur le locuteur, et cela lui permet de prendre du recul par rapport à la rythmique et à la métrique du poème :

---

<sup>147</sup> PEARSALL, Cornelia, *Tennyson's Rapture Transformation in the Victorian Dramatic Monologue*. Oxford: OUP, 2008, p. 19.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 19

The dramatic monologue, for instance, grows out of the potential dissonance between the feelings expressed and the meter, which call attention to the division between poet and character<sup>149</sup>

La référence sur ce plan de la performativité des paroles est la philosophie du langage de Austin<sup>150</sup>. Ce dernier développe la notion de « paroles performatives », c'est-à-dire des paroles qui réalisent ce qu'elles énoncent simplement par leur énonciation. Les paroles performatives sont utilisées non seulement en littérature dans les monologues dramatiques, mais aussi dans des cérémonies ou célébrations. C'est le cas du vœu « I do » prononcée par des mariés lors de la cérémonie scellant leur union. L'énonciation de ce vœu n'est pas qu'une simple parole, elle est en même temps l'acte qu'elle exprime.

Slinn conclue sur l'importance de la performativité en rappelant que les actes verbaux et les gestes du locuteur dans le monologue dramatique ne sont pas vains et qu'ils contribuent à un ancrage des idéaux et de l'atemporalité dans le déploiement d'identités comme dans la vie réelle :

Performativity helps us to understand how verbal acts and gestures in dramatic monologues, far from being empty fictions or merely the idealisms of atemporal lyricism, are continuous with the same verbal acts and gestures in everyday life that perform identities as if real.<sup>151</sup>

Dans la texture du poème, on retrouve un enchevêtrement de genres différents : des vers réguliers (le pentamètre iambique non rimé), des prières sous forme de litanies, des hymnes, des textes de profession de foi, des passages liturgiques. Cependant le genre qui domine c'est le monologue dramatique. Beaucoup de passages du poème relèvent de ce genre éminemment

---

<sup>149</sup> HARRINGTON, Emily, *Op. cit.* p. 342

<sup>150</sup> Voir *How to Do Things with Words*

<sup>151</sup> *Op. cit.*, p. 92-93.

victorien. Dans son article « The Dramatic Monologue<sup>152</sup> », Cornelia D. J. Pearsall expose à la fois la richesse de ce genre et la difficulté de le définir, de lui donner un contour bien précis. Si beaucoup de critiques s'accordent à reconnaître que Robert Browning (1812-1889) est l'auteur qui a vraiment développé ce genre dans ses écrits, des divergences apparaissent quant à la définition du contenu de ce genre. Un des points d'achoppement semble être au niveau de l'effet produit ou non par le monologue. Pearsall présente deux conceptions opposées. Tout d'abord, celle de Samuel Silas Curry qui insiste sur les éléments théâtraux du monologue et affirme que les monologues dramatiques sont performatifs au sens où ils recherchent un effet : « There is some purpose at stake ; the speaker must... cause decisions on some point of issue<sup>153</sup>. » Dans cette citation de Samuel Silas Curry, l'aspect performatif du discours dans le monologue dramatique est ce qui constitue l'élément central de ce genre. Le personnage, à travers son monologue, recherche un but, veut que son discours devienne acte et se réalise. Ensuite, en contraste à cette conception, il y a celle de Robert Langbaum qui juge les monologues superflus et non nécessaires ; bref, beaucoup trop de mots et d'expressions qu'il n'en faut pour le but recherché. Il précise: « The impression of gratuitousness is heightened by the fact that the speakers never accomplish anything by their utterance, and seem to know from the start that they will not. » Il minimise l'aspect performatif du monologue dramatique par le fait que ce qui est énoncé ne se réalise pas toujours, et les personnages ont conscience de cela bien avant. Cette disproportion entre le discours et son accomplissement est aussi défendue par Herbert F. Tucker qui écrit : « What [...] speakers say gain ascendancy over what they set out to mean<sup>154</sup>. »

---

<sup>152</sup> PEARSALL Cornelia D. J., « The Dramatic Monologue », dans BRISTOW Joseph, Ed. *The Cambridge Companion to Victorian Poetry*. Cambridge: Cambridge UP, 2000, p. 67-88.

<sup>153</sup> PEARSALL Cornelia D. J. *art. cit.*, p. 67.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 68

Un point commun est cependant souligné par Elisabeth A. Howe: « Only one feature is common [to dramatic monologues] namely, their identification of the speaker as someone other than the poet, whether a mythical figure... a historical one... or a fictional [one]<sup>155</sup>. » Ce point commun semble important car il dissocie de façon claire le locuteur du poète. Cette définition semble être partagée par Browning dans les propos suivants cités par Pearsall: « Though for the most part Lyric in expression, always Dramatic in principle, and so many utterances of so many imaginary persons, not mine<sup>156</sup>. »

Ces points communs au monologue dramatique sont bien présents dans *The Dream*. L'expression lyrique traverse tout le poème, à travers les hymnes, les sentiments, les émotions, les thèmes religieux, et existentiels. Quant au drame, il se trouve dans ce qui fait l'acte central du poème à savoir la mort de Gerontius avec ce qui la précède et ce qui la suit. La voix dans le monologue est celle de Gerontius, un personnage distinct du poète Newman.

Par ailleurs, les prises de parole de Gerontius peuvent avoir un intérêt. Dans le tout premier vers du poème, Gerontius énonce clairement ce qui lui arrive : « I am near to death. » Le poème ne permet pas de se prononcer sur l'effectivité de l'aide de Jésus et Marie suite à l'invocation de Gerontius ; en revanche, lorsque ce dernier appelle ses amis à prier pour lui, cela est suivi d'effets. Désespéré et sentant sa mort prochaine, Gerontius demande: « So pray for me, my friends, who have not strength to pray. » (v. 28) Aussitôt, ses amis, les assistants, entonnent la litanie des mourants pour intercéder en la faveur de Gerontius. La prière occupe une place importante dans le monologue dramatique, toujours avec la recherche d'effets qui puissent apporter des changements dans le cours des événements. Comme le note Pearsall: « Prayer is of course also a kind of discourse through which an individual may seek transformative effects,

---

<sup>155</sup> *Ibid.* p. 70.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 70

clearly a more sanctified mode of address but one perhaps allied to aspects of the dramatic monologue<sup>157</sup>. »

Cette prière des amis semble redonner de la force à Gerontius, puisque juste après l'invocation litannique des saints, Gerontius dit avec beaucoup de détermination : « Rouse thee, my fainting soul, and play the man. » (v. 42) Le ton injonctif est signe de vigueur dans ce vers. Si le verbe « rouse » évoque l'idée de se lever, se relever, et s'élever, il n'est pas neutre sous la plume de Newman le théologien qui peut habilement faire allusion à la notion de résurrection, de resurgissement. Le relèvement ou l'élévation de l'âme de Gerontius a un but : « play the man. » Le verbe « play » ici nous introduit plus dans le « drama », au sens théâtral du terme. Cela permet une approche intéressante du poème *The Dream*, avec l'idée de « drama » qui montre bien qu'il s'y déroule des actions selon une mise en scène.

Ensuite nous avons la contemplation poétique bien différente dans sa tonalité de la poésie à visée didactique ou dogmatique. Et enfin la notion d'épopée à travers le thème du voyage qu'effectue Gerontius, le personnage central.

Si Newman emprunte beaucoup au monologue dramatique dans sa poésie, c'est qu'il sait que cette forme convient bien à l'expression de sentiments personnels profonds, sous forme de prière ou d'engagement. Dans *The Dream* il y a alternance d'intentions de prières exprimées et d'autres invocations entre parenthèses :

This chill at heart, this dampness on my brow,  
(Jesu, have mercy! Mary, pray for me!)  
'Tis this new feeling, never felt before,  
(Be with me, Lord, in my extremity!)  
That I am going, that I am no more.  
'Tis this strange innermost abandonment,

---

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 84.



(Lover of souls! great God! I look to Thee,  
This emptying out of each constituent... (v. 4-11)

Comme on peut le constater, ces invocations sont insérées de façon surprenante, inattendue, et créent une rupture à la fois syntaxique et sémantique avec les vers autour qui ont déjà une suite entre eux. D'où les parenthèses pour bien les isoler grammaticalement. Mais ces invocations entre parenthèses pourraient aussi être des paroles *withheld*, retenues, non prononcées, et qui sont intériorisées. Le contenu de ces invocations est très personnel (*pray for me / my extremity / I look to Thee*) et intime. La prière personnelle se fait intense, dans l'intimité spirituelle. Le monologue dramatique prend ici la forme d'un discours de l'intériorité, point de départ de toute démarche oblatrice. C'est du cœur que partent les forces qui poussent l'artiste poète à faire de sa création une offrande. Cela renvoie aussi au *Cor ad Cor*<sup>158</sup>, le cœur à cœur qui a été un leitmotiv de la vie de Newman dans tous ses aspects aussi bien artistiques que personnels. La relation du poète avec le sacré vise ce cœur à cœur où se fait la rencontre entre la force créatrice humaine d'une part et d'autre part le sacré qui ouvre à une dimension insoupçonnée, indicible, de l'ordre du mystère.

Gerontius invite son âme à jouer son rôle. Dans son Sermon « *The Greatness and Littleness of Human Life* », Newman affirme que la vie sur terre est comme une scène de théâtre sur laquelle les humains jouent pendant un temps. Cette image se trouve aussi dans la conception qu'a Shakespeare de la vie humaine. Mais *play* peut aussi être un encouragement à la persévérance, à ne pas faiblir et faillir ; cette écriture donne l'impression que c'est à ce moment précis que l'âme de Gerontius entre en scène de façon décisive. Dans le mouvement du poème, c'est un

---

<sup>158</sup> « *Cor ad cor loquitur* » signifie « *Le cœur parle au cœur* » ; c'est la devise que choisit John Henry Newman lorsqu'il fut créé Cardinal en 1879, pour résumer son désir d'intimité avec le divin dans un dialogue intérieur. Le cœur étant le centre de la personne, c'est de là que partent toutes les décisions et motions qui rythment la vie. Cette devise souligne aussi l'importance de la vie de prière, source de toute inspiration du religieux poète.

véritable basculement de la vie à la mort qui s'opère. Et la métaphore théâtrale du *play* est assez révélatrice de l'état d'âme de Gerontius qui semble vouloir jeter ses dernières forces dans ce combat. C'est le refus de s'avouer vaincu, la capacité de faire face, de produire une performance qui puisse faire reculer l'échéance.

Un autre moment dramatique où le discours de Gerontius se fait performatif c'est lorsqu'il s'écrie :

Novissima hora est; and I fain would sleep,  
The pain has wearied me... Into Thy hands  
O Lord, into Thy hands... (v. 147-149)

C'est la dernière heure pour Gerontius, il sent qu'il va s'endormir. Et pour s'endormir il se remet dans les mains de son Seigneur. Il le dit et il le fait ; son discours se réalise.

Le prêtre à son tour fait son entrée en scène par un discours performatif. Pour accompagner Gerontius qui s'endort dans la mort, le prêtre clame : « Proficiscere, anima Christiana, de hoc mundo. » (v. 150) Ce vers accompagne l'âme de Gerontius dans sa sortie de ce monde et sa migration vers le monde spirituel. Cette injonction du prêtre se fait insistante avec la répétition du verbe « go » trois fois dans deux vers : « Go fourth upon thy journey, Christian soul ! / Go from this world ! Go, in the name of God. » (v. 151-152)

L'anaphore autour de « Go » dans ces deux vers est renforcée par un parallélisme complémentaire, une forme fréquente dans la poésie des Psaumes. Le deuxième vers reprend et complète le premier.

Comme dans la liturgie, le poème contient beaucoup de répétitions. Quand la supplication de Gerontius se fait plus insistante, il l'exprime en répétant le « Thou » : « Help, loving Lord ! Thou my sole Refuge, Thou. » (v. 21)

Certaines formules de prière sont reprises comme leitmotiv dans la constance, et une stabilité déroutante malgré la dégradation de l'état physique de Gerontius : « Sanctus fortis Sanctus Deus / De profundis oro te... » (v. 72-73) L'exaspération atteint son paroxysme dans certaines formules de Gerontius : « I can no more » (v. 108) / « That sense of ruin » (v. 109) / « Collapse / of all that makes me man. » (v. 110-111) Toutes ces expressions nous renvoient au champ lexical de la déchéance totale de l'humain, de sa descente inexorable vers le néant. La répétition de « down » et de « sink » prolonge et accentue ce sentiment de descente : « Down, down for ever I was falling through » (v. 115) / « And needs must sink and sink.» (v. 117)

Ce vocabulaire de la chute vertigineuse que s'apprête à vivre Gerontius se trouve aussi dans d'autres expressions telles « dizzy brink » / « sheer infinite descent » / « into the vast abyss ». S'ensuit l'assonance construite à partir de mots à suffixes négatifs en « less », comme pour bien indiquer que tout semble se désagréger, laissant la place à ce vide abyssal, synonyme du néant : « Into that shapeless, scopeless, blank abyss, / That utter nothingness, of which I came. » (v. 24-25)

De la destruction progressive à la chute vertigineuse, Gerontius est inexorablement entraîné vers les profondeurs du néant, cette vacuité qu'il expérimente pour la première fois.

L'écriture poétique de Newman est aussi marquée par le latin. Newman a repris des prières et formules de la liturgie romaine :

Sanctus fortis, Sanctus Deus  
De Profundis oro te,  
Miserere, Judex meus  
Parce mihi Domine. (v. 72-75)

Certaines formules en latin ont été reprises, puis accompagnées de leur traduction anglaise sans doute dans un souci pastoral de rendre la formule accessible à ceux qui ne maîtrisent pas le latin :

Proficiscere, anima Christiana, de hoc mundo!  
Go forth upon thy journey, Christian soul!  
Go from this world (v. 150-152)

Cette injonction est prononcée par le prêtre au moment où le mourant s'endort, afin d'accompagner sa migration de ce monde vers l'au-delà. Le fait de la maintenir en latin dans sa forme originale lui donne toute sa force liturgique ; mais en même temps la traduction en anglais montre le souci pastoral du prêtre qui veut s'assurer que l'assemblée autour du lit de mort de Gerontius comprend la formule et participe pleinement à la cérémonie. Et en même temps, cette reprise de la formule en anglais permet de rebondir dans les vers suivants à partir de l'impératif « Go ».

Pour bien conserver la force des trochées latins martelés, Newman n'hésite pas à imposer une syntaxe latine au vers anglais : « Firmly I believe... / (v. 76) Simply to his grace and wholly Light and life and strength belong... » (v 84-85) Dans le cas ici de la profession de foi en pleine tourmente de la mort imminente, cette syntaxe renforce la gravité de ce qui est proclamé, en attente d'effets.

*The Dream* est donc riche à bien des égards. Le texte met parfaitement en valeur le sujet central qu'est la mort de Gerontius, le personnage principal. A travers une poésie riche et variée dans sa texture et son contenu, le poète prépare le lecteur à suivre Gerontius dans ses angoisses, sa détermination à lutter jusqu'au bout, sa lucidité à travers toutes ses sensations humaines bien mises à contribution. Mais Gerontius, en tant que croyant, sait qu'il n'est pas seul, qu'il est entouré de ses amis, du prêtre, qu'il est consolé et revivifié par la chaîne de prières dans la

communion des saints. Ce qui lui permet de rentrer dans ce voyage avec confiance, détermination et aussi avec la résolution de faire de sa mort même une offrande dans une poésie qui a tout de la liturgie.

### **4.3. Une double conception de la mesure poétique**

La critique de la prosodie de l'époque victorienne est divisée entre deux conceptions de la mesure poétique : une conception organique qui plonge ses racines dans la voix et le corps humain d'une part, et d'autre part une conception de la mesure poétique comme une entité abstraite, une construction mentale juste pour délimiter la durée des intervalles.

#### ***4.3.1. Conception organique de la mesure poétique***

L'époque victorienne est celle qui a opéré un changement important en développant une véritable théorie de la mesure poétique basée sur les rapports entre le rythme et le corps humain. L'organicité de la mesure poétique apparaît comme étant une conséquence du développement de la biologie humaine qui permet non seulement d'avoir plus de détails sur le fonctionnement du corps humain mais aussi de mieux comprendre comment les mouvements du corps peuvent affecter l'écriture poétique. Cette conception veut enraciner la mesure poétique dans les réalités naturelles de la vie humaine. De même que l'organisme humain a ses rythmes, ses changements, le rythme poétique change aussi au gré de ces mouvements. La voix humaine est aussi un des points sur lesquels se basent les critiques adeptes de la conception organique de la mesure poétique. Dans l'acte de parler la voix connaît des changements, des fluctuations, avec des accents, des hauts et des bas ; le poète serait affecté par ces variations de la voix humaine et les transcrit dans le poème de manière naturelle. Ainsi la critique veut faire coïncider le temps du poème avec le temps naturel et le rythme du corps humain.

Cette conception organique basée sur le fonctionnement naturel du corps humain et sur le rythme de la nature pouvait être rapprochée des romantiques qui avaient développé le concept organique pour rejeter la conception jugée trop stricte et artificielle de la prosodie du XVIII<sup>e</sup> siècle et du néo classicisme. Les poètes anglais de l'époque victorienne ont voulu se distinguer de leurs homologues grecs et latins en insistant plus sur l'accent et la durée du pied plutôt que sur la quantité des syllabes. Emily Harrington écrit à cet effet:

Conceiving of meter as temporal, these prosodists sought paradoxically to define rules that would account for the liberties of accentualism. Debates arose about the relative importance of time and accent, how to measure each, [...] <sup>159</sup>

Ces propos mettent en effet en lumière le paradoxe entre la volonté de se libérer des règles prosodiques strictes du siècle précédent, et au même moment le fait de vouloir définir des règles qui régissent les libertés de la conception basée sur l'accent et la durée de la mesure poétique. Et pourtant il fallait bien un cadre pour s'accorder sur les procédés de décompte de la durée, de l'accent.

La conception organique de la mesure poétique et l'analogie faite avec les mouvements du battement du cœur ont pour avantage de libérer le rythme poétique des contraintes de la scansion traditionnelle pour le rendre plus vivant, et surtout plus variable aussi. Cette idée renforce la diversité rythmique dans la poésie victorienne.

#### ***4.3.2. La mesure poétique comme une construction mentale***

D'autres critiques ne partageant pas la conception organique de la mesure poétique ont plutôt développé l'idée que la mesure poétique serait une construction mentale artificielle créée pour

---

<sup>159</sup> « The Measure of Time: Rising and Falling in Victorian Meters », p. 338.

réguler l'écriture poétique. Brown<sup>160</sup> énumère tous les aspects qui entrent en jeu dans la définition de la prosodie et sur lesquels les prosodistes ne sont pas toujours d'accord. Cela mène à une instabilité métrique et fait de la versification un domaine complexe. Il cite entre autres : l'aspect quantitatif des syllabes qui elles-mêmes sont divisées entre syllabes longues et courtes ; la limitation de la quantité à la durée du son ; la reconnaissance que l'accent appartient non pas à certaines lettres mais plutôt à certaines syllabes ; la conversion de certaines syllabes longues en syllabes courtes et inversement par le simple changement d'accent ; ... Ces éléments et bien d'autres tendent à faire de la mesure poétique une construction mentale sophistiquée.

#### **4.4. La mesure poétique et la métaphore somatique et affective du battement du cœur**

##### ***4.1. Le cœur dans la culture victorienne***

Les progrès des sciences médicales dans la connaissance du fonctionnement cardiaque et de ses pathologies ont permis de mettre en valeur le rôle central que joue le cœur dans la vie de l'individu. Le cœur est le moteur principal qui fait fonctionner le corps entier avec tout ce que cela implique. À ce titre son bon fonctionnement assure la bonne marche du corps entier. D'où l'importance de veiller à cet organe central, en lui apportant tous les soins et attentions nécessaires. De la même manière, toute pathologie du cœur va avoir des effets négatifs sur le fonctionnement des autres organes dépendants et entraîner un déséquilibre global. Au-delà de cet aspect physiologique, le cœur est aussi le siège de toutes les affections ressenties par l'individu. Ces dernières peuvent aller de simples émotions ordinaires à de forts sentiments qui peuvent mener à de grands bouleversements dans la vie de l'individu. Par ailleurs le cœur est

---

<sup>160</sup> Brown, *Op. cit.*, p. 44.

aussi considéré comme étant le lieu de prises de décisions lorsque ces dernières ont un lien avec le ressenti affectif. Les expressions diverses des sentiments et d'affections envers d'autres individus passent par le cœur. Dans ces expressions il peut y avoir de l'amitié, l'amour, la haine, la rancœur, etc. Tous ces aspects contribuent à souligner le rôle vital du cœur à la fois dans la vie de l'individu mais aussi dans sa relation sociale avec d'autres individus par la médiation du cœur.

À partir des avancées scientifiques, la culture victorienne va récupérer ce thème de l'importance du cœur à travers la littérature. Kirstie Blair écrit à cet effet:

In the nineteenth century, [...], the rapid rise of physiological and medical explanations of bodily processes meant that the embodied heart assumed a vital role in culture and literature. References to the heart in the literature of this period take on more literal meanings, as figurative uses of the heart start to attract medical implications.<sup>161</sup>

Les allusions au cœur se font à la fois dans le sens littéral et figuré, exposant ainsi toute la richesse connotative autour de cet organe qui dicte le rythme de vie du corps entier. La littérature victorienne développe ainsi une véritable métaphore autour du cœur qui permet des passages entre les aspects physiques, physiologiques, spirituels et émotionnels. Cette conviction est exprimée par Kirstie Blair:

In considering the heart in Victorian literature, the reader repeatedly encounters such moments, slippages between the metaphorical and the literal. Conceptions of the heart, whether in literature, medical textbooks, or the formal language of an inquest, oscillate uneasily between the primary physical sense of the organ within the breast and traditional associations of the heart with romantic love, spirituality, and the play of the emotions and passions.<sup>162</sup>

---

<sup>161</sup> BLAIR, Kirstie. *Victorian poetry and the culture of heart*. Oxford: Clarendon, OUP. 2006, p. 2.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 1-2



Après une considération plus générale de l'importance du cœur dans la société et la culture victorienne, il est important d'explorer la poésie victorienne qui est l'objet même de notre étude. S'il est un genre littéraire qui a le plus incarné les mouvements du cœur c'est bien la poésie à travers les aspects qui la constituent : la mesure et le rythme. La poésie devient ainsi la forme d'écriture par excellence où vont se déployer les enjeux de la métaphore du cœur à l'époque victorienne :

Victorian poetry constantly and self-consciously plays with metaphors of the heart, and the extent to which this play participates in and comments on the culture of the heart needs to be considered if we are to assess what nineteenth-century poetry was trying to do in terms of affect and whether it was successful.<sup>163</sup>

Ce propos de Kirstie Blair souligne bien la présence des métaphores du cœur dans la poésie victorienne et l'importance de s'intéresser à la manière dont ces métaphores affectent l'écriture poétique.

Dans la poésie victorienne, le cœur étant le siège des sentiments et de l'intériorité, les poétesses sont considérées d'emblée comme celles qui portent le plus cette caractéristique qui serait une « qualité féminine ». Fabienne Moine souligne à ce propos :

La poétesse victorienne doit explorer l'espace intime du cœur, ressource inextinguible de sentiments et d'émotions, indiquant que la retenue, au double sens de mesure et de surplus, est en conformité avec l'ambivalence du sentiment. La poésie de femmes correspond à un jeu du dedans - le cœur exploré – et du dehors - le poème d'effusion – qui met en évidence la question de la limite ou du seuil, signes poétiques des victorienne<sup>s</sup><sup>164</sup>

Tout part du cœur qui génère les sentiments, les émotions à la source de la poésie. Le cœur est le centre, la source à partir de laquelle les sentiments enfouis sont puisés par la poétesse pour ensuite les extérioriser. La méditation, la faculté d'intérioriser les événements, de les garder

---

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 4

<sup>164</sup> *Op cit.*, p 272

dans le cœur pour s'en servir comme terreau à la poésie ont été parfois considérées comme étant une des caractéristiques des poétesses victoriennes par la critique. Celle-ci d'ailleurs pendant longtemps a voulu enfermer la poétesse victorienne dans un rôle uniquement féminin en ne lui reconnaissant que des attributs maternels tels la réserve et la réticence, se basant sur la situation de la femme dans la société victorienne. Celle-ci avait dressé un carcan autour de la femme qui devait se contenter de jouer son rôle maternel dans son couple et dans son foyer. Les rôles d'épouse, de mère et d'éducatrice des enfants semblent circonscrire la place de la femme dans la société victorienne.

La poésie des victoriennes était aussi considérée à travers ce prisme social, ce qui poussait même certaines poétesses à publier sous des pseudonymes ou sous des noms abrégés pour essayer d'échapper à l'a priori masculin et permettre une réception objective de leurs œuvres littéraires.

Le poème conçu dans le cœur avec les sentiments, émotions et autres événements intériorisés s'extériorise dans une mesure et un rythme qui peuvent aussi épouser les mouvements du cœur.

#### ***4.4.2. Pulsations, spasmes et rythmique en poésie***

Dans l'analyse rythmique de la poésie victorienne les pulsations du cœur tant sur le plan physique que littéral vont être prises en compte du fait de leur influence. Blair y a consacré une étude intéressante et précise la ligne de sa recherche :

[...] I am interested in precisely such conjunctions of the metaphorical and the literal, in the inevitable presence of the physical heart in poetic usage and in the way in which that presence is embodied in form and metre. What was at stake for poets in writing of and from the heart? What kind of culture of the heart existed in the Victorian period—what was known or surmised about its workings—and how did this impinge upon poetry?<sup>165</sup>

---

<sup>165</sup> BLAIR, Kirstie. *Op. cit.*, p.3

La culture du cœur est un aspect dominant dans la culture victorienne tant sur le plan physiologique que sur la métaphore.

Le caractère intime, personnel mais aussi public du cœur trouve en la poésie une alliée qui lui permet de s'exprimer à travers les sentiments et les émotions. Blair précise dans son analyse:

The heart is both material and spiritual, public and private, active and passive; the most intimate part of an individual yet the most detached, in the sense that its actions cannot necessarily be controlled. Poetry provides the clearest instance of these negotiations. It was (and is) the literary genre most associated with personal and emotional revelations—writing of and from the heart—and was hence popularly perceived as the most affective<sup>166</sup>

Nous pouvons trouver des illustrations dans *The Dream* avec Gerontius et tous les signes cliniques qu'il a ressentis dans son corps pendant les derniers instants qui ont précédé cette mort. Même si le poème reste pudique sur ces aspects, le fil conducteur du poème renvoie aussi à une mort qui n'est pas que biologique, puisque la vie elle-même tient à autre chose que la simple physiologie. Le battement du cœur qui est sur le plan physiologique la mesure même de la vie humaine participe de cette métaphore vivante du siège de la vie sur le plan spirituel.

Les études de prosodie avaient établi une comparaison intéressante entre le rythme cardiaque et la mesure poétique. Les battements du cœur sont séparés de pauses qui peuvent être brèves ou plus longues ; ce mouvement sert de base pour analyser le rythme poétique de l'iambe ou de la trochée :

By the 1870s the general assumption was that the heart's beat had four parts: the first sound, followed by a short silence, then the second, and a longer silence. Each beat could be compared to the movement within an iambic or trochaic foot, equally consisting of two 'beats or sounds, with a short pause between them and a longer pause before the next unit.<sup>167</sup>

---

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 4

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 74

Après l'invocation de Jésus et de Marie qui sert d'ouverture du poème, les vers suivants font une association intéressante de la respiration défaillante et du refroidissement du cœur pour bien exprimer la proximité de la mort :

“Not by the token of this faltering breath,  
This chill at heart, this dampness on my brow” (3-4)

Le champ lexical développé dans ces deux vers évoque d'emblée l'idée d'un dysfonctionnement des deux principales fonctions qui permettent à l'être humain de vivre : la respiration normale et le battement normal du cœur. Ce qui donne vie à l'individu constitue aussi la base du vers et son rythme ; cette corrélation est plus forte que la simple métaphore du battement du cœur. Les symptômes de dysfonctionnement du cœur sont inscrits au cœur du vers et impriment ce dernier. L'anxiété liée à l'approche de la mort est ressentie dans le cœur.

Les pathologies cardiaques étaient fréquentes à l'époque victorienne et étaient devenues un sujet de préoccupation et de conversations dans la société. Kirstie Blair écrit à ce sujet:

There is considerable evidence that heart disease was a 'popular' nineteenth-century condition, not only at the forefront of physiological and medical research, but also ubiquitous in popular diagnosis and social commentary on disease, discussed in the pages of newspapers and periodicals, in private letters and published accounts, in dinner table conversations as well as coroners' courts.<sup>168</sup>

Puisqu'il s'agit d'un sujet en rapport étroit avec la société victorienne, plusieurs poètes se sont intéressés à ce sujet, et ont été eux-mêmes touchés par ces troubles cardiaques. La physiologie cardiaque s'est invitée dans l'écriture victorienne par cette double porte d'entrée :

By focusing on their hearts, nineteenth-century writers both sought to position themselves and were positioned as sufferers from cardiac disease, precisely

---

<sup>168</sup> BLAIR, Kirstie. *Victorian Poetry and the Culture of Heart*, Op cit., p 28-29.

because it was popularly believed to stem from acuteness of feeling, emotional sensitivity.<sup>169</sup>

Il existe même l'idée que les poètes étaient plus touchés par les problèmes cardiaques du fait de la pratique de la poésie qui mettait en jeu de manière plus intense les forces émotives, les sensations et les pulsations des poètes. Les troubles cardiaques sont devenus progressivement une donnée présente et même considérée comme caractéristique de la poétique victorienne à la fois chez le poète et les acteurs dans les œuvres poétiques. Ces troubles cardiaques se manifestent aussi dans les aspects formels du poème :

Physical symptoms of heart disease, which came to be considered characteristic of the peculiar physiology of the Victorian poet, mark the bodies of poets and poetic characters and leave their traces in form, rhythm, and language.<sup>170</sup>

Blair reprend à son compte une idée de R. H. Horne qui propose d'appliquer les termes scientifiques du mouvement du cœur à la scansion poétique :

R. H. Horne, *Poems of Chaucer Modernized* (1841): 'It would be far nearer the truth were we to call our scanning gear by such terms as systole and diastole, — metre being understood as muscle, and pulsation as rhythm—varying with every emotion.'<sup>171</sup>

Dans cette comparaison, le pied en poésie serait considéré comme étant le muscle cardiaque, l'organe principal sur lequel repose le mouvement poétique. À l'instar du cœur qui est l'organe qui imprime son fonctionnement au reste du corps, c'est le pied qui est la base de la mesure poétique. Les pulsations cardiaques servent d'élément analogique au rythme en poésie. Tout comme les pulsations qui varient en fonction de la bonne ou mauvaise santé du cœur, en fonction des émotions et sentiments éprouvés par le cœur, ainsi le rythme en poésie peut

---

<sup>169</sup> *Ibid.*, p 27.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p 27-28.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 79

connaître des variations en fonction de la charge émotionnelle véhiculée par le poème. Le pied en poésie est considéré comme l'élément solide, alors que le rythme est caractérisé par sa flexibilité et son caractère versatile en fonction des différentes motions. Celles-ci peuvent être de l'ordre de la systole par la contraction des syllabes courtes, ou de l'ordre de la diastole lorsque les syllabes se dilatent :

The distinction between metre and rhythm here suggests that the former is the form—the flesh, the solid structure—and the latter the more flexible 'life' infusing it. In this analogy the poem is a living body, and rhythm is a matter of contraction and dilation, an opening outward in the long syllables or stressed beats, and a closing in on the shorter ones.<sup>172</sup>

Cette idée de flexibilité du rythme apparaît comme une des caractéristiques majeures de la poésie victorienne.

#### **4.5. L'esthétique du particulier dans la poésie victorienne**

Une des caractéristiques de la poésie victorienne en lien avec l'insistance sur l'expérience individuelle a été le développement d'une esthétique du particulier. Face aux défis multiples qui se posaient à la société victorienne sur le plan moral, théologique autour de la foi et du doute, un rôle social a été attribué au poète. Ce dernier était appelé par son art à ramener ses contemporains vers des valeurs plus générales et universelles. Mais cette approche n'était pas partagée par tous. Il y avait d'un côté Mathew Arnold qui dans sa critique littéraire en lien avec la culture était favorable à cette mission sociale attribuée au poète ; et d'un autre côté un groupe de poètes qui avaient plutôt choisi de valoriser le particulier et l'expérience subjective. Carol T. Christ écrit à ce sujet: « Coexisting with Arnold, and in fact creating much of his fear of the

---

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 79.

modern, is a preoccupation in Victorian poetry with the particular and the subjective.”<sup>173</sup> Christ précise que le but poursuivi par Arnold était de restaurer une objectivité et une universalité néoclassiques par rapport à la diversité littéraire et poétique qu’il voyait comme facteur d’un certain libéralisme et relativisme. Pour ce qui est de l’autre camp, Christ cite Tennyson, les Préraphaélites, Browning, et Hopkins comme tenants d’une poésie et d’un art attentifs aux particularités et aux détails :

Tennyson’s microscopic eye, the Pre-Raphaelite fidelity to minute detail, Browning’s dramatic monologues, and Hopkin’s vision of a world of inscape and instress all reveal an interest not in those characteristics of nature immediately representative of the universal but in the immediately and peculiarly individual<sup>174</sup>

Malgré leur diversité, ces différents artistes poètes et peintres se retrouvent autour de l’intérêt porté aux détails qui constituent la particularité des individus ou objets concernés dans leur production artistique. Il s’agit de partir du particulier pour le transcender.

Christ présente tout d’abord le point de vue de Samuel Johnson qui pense que le poète ne doit pas s’intéresser à l’individu mais plutôt à l’espèce entière afin de pouvoir relever les propriétés générales. Contrairement aux propos de Johnson, Carol T. Christ rappelle que les critiques modernes ont tendance à s’intéresser plutôt aux généralités.

Pour appuyer ce propos, Christ cite le philosophe Bergson pour qui l’art vise l’individu ; ce que l’artiste dépeint est une image, une coloration, une humeur d’un moment précis qu’il n’est pas sûr de retrouver exactement. Cette conception de l’inspiration artistique met en valeur le particulier qui prime sur le général. En revanche, toujours d’après Christ, Bergson situe l’aspect général au niveau de la réponse du public par rapport à la représentation du particulier par

---

<sup>173</sup> CHRIST, Carol T. *The Finer Optic: The Aesthetic of Particularity in Victorian Poetry*. New Haven and London: Yale University Press, 1975, p. ix.

<sup>174</sup> *Ibid*, p. ix

l'artiste. C'est cette réponse du public qui constitue l'universalité de l'art. En cela Bergson exprime la position de beaucoup d'auteurs modernes qui situent l'universalité de l'art dans l'aspect multiple du point de vue du public plutôt que dans le sujet particulier. Ce déplacement d'accent proviendrait selon Christ, de la désintégration de l'idée de type et avec elle du passage de l'objet décrit à l'objet imaginé dans le processus de perception. Le XIXe siècle constitue l'époque charnière où s'est opéré ce changement ; d'après Carol T. Christ :

Writers previous to the nineteenth century for the most part assume a Platonic view of the universe, according to which universality is implicit in the characteristics of the object portrayed. Writers of the nineteenth and twentieth centuries, on the other hand, often do not assume the necessary typicality of objects of the same class, often doubt the very idea of class except as an artificial construct, and find universality in the play of the imagination upon particular subjects. They see universals implicit not in the objects of perception but in the categories of perception, in imaginative activity<sup>175</sup>.

En définitive, comme il ressort de ce passage, plus que d'un déplacement d'accent, il s'agit d'un véritable changement de paradigme. Ainsi on a d'une part une esthétique basée sur la généralité de l'art qui intègre un héritage platonicien. Les réalités désignées par un nom commun partagent beaucoup de ressemblances qui renvoient à un sens universel. D'autre part, il y a une esthétique de la particularité dans l'art qui considère les particularités de l'individu comme son essence même.

L'accroissement du sens des particularités à l'époque victorienne a entraîné un changement et influencé aussi les poètes de cette époque. C'est le constat posé par Christ:

By the Victorian period, the sense of the particularity of experience and the disintegration of belief in the reality of universals had increased to such an extent that poets were forced to develop new aesthetics to deal with this particularity and its relationship to art's universality<sup>176</sup>.

---

<sup>175</sup> *Ibid*, p. 3

<sup>176</sup> *Ibid*, p. 6



Le mouvement romantique se distingue en considérant les particuliers non pas comme de pâles imitations de formes idéales platoniques, mais plutôt comme étant des symboles vivants qui participent à l'idée d'universel. Carol T. Christ résume la conception des romantiques en ces termes: «Nature is not an imperfect copy of a perfect original but the form in which the spirit of the universe manifests itself. »<sup>177</sup> À partir de cette idée, les poètes romantiques vont développer une interaction entre la nature et la perception que le poète en a, et comment il l'exprime. La personnalité du poète acquiert encore plus d'importance car elle n'est pas extérieure à la représentation que le poète fait de la nature. Le poète se livre en peignant la nature avec son imaginaire. C'est dans ce mouvement interactif entre la nature et l'imagination du poète que se déploie le passage entre le particulier et l'universel.

Les victoriens, en revanche, ont perdu cette correspondance entre la réalité et les imaginations individuelles :

The Victorians, however, gradually lost the Romantic assurance that there existed universal correspondences among individual imaginations and between the imagination and the sensible world [...] For the Victorians, the egotistical sublime no longer revealed the universal mind underlying all individual imaginations but came to pose the threat of solipsism<sup>178</sup>

L'idée romantiques de l'universel résidant dans l'imaginaire individuel du poète et exprimée par ce dernier se retrouve dans la solitude d'un personnage distinct du poète chez les victoriens. Les particularités dans la nature au lieu de renvoyer à l'universel sont perçues par les victoriens comme des expériences juxtaposées n'entretenant pas entre elles un lien de transcendance vers l'universel, mais servent à construire une esthétique.

---

<sup>177</sup> *Ibid*, p. 10

<sup>178</sup> *Ibid*, p. 12

Carol T. Christ rappelle que Tennyson fut le premier parmi les poètes victoriens à exprimer sa sensibilité au détail, à travers des descriptions poétiques d'une grande précision visuelle. Mais ces précisions sont transcendées et ne constituent pas des obstacles dans la perspective d'une vue d'ensemble. Cette attention particulière au détail, poursuit Christ, est aussi une des caractéristiques des Préraphaélites dans leur production artistique : « The Pre-Raphaelites pursued their doctrine of truth to nature by a fanatic insistence upon absolute accuracy in the slightest detail. <sup>179</sup>» Pour illustrer cela, Carol T. Christ cite le cas de Millais qui a dû parcourir la ville de Londres pour trouver un charpentier qui allait lui servir de modèle pour le personnage de Joseph lorsqu'il avait voulu peindre le tableau *Christ in the House of His Parents*. Le détail que l'artiste peintre voulait reproduire de manière plus réaliste c'était les muscles de Joseph. L'artiste voulait avoir exactement les muscles d'un jeune charpentier pas trop âgé qui pouvait correspondre à peu près à ceux que pouvait avoir Joseph dans son atelier de Nazareth. Cela montre bien l'obsession qu'avaient les Préraphaélites pour le détail qui pouvait rapprocher leur art de la nature. L'objectif de ce courant d'artistes était d'obtenir des portraits réalistes. Selon Christ, les Préraphaélites ont valorisé le détail dans leur recherche d'un art qui se voulait réaliste. Il en est ressorti une grande subjectivité faite parfois d'expressionnisme exagéré.

La poésie de Newman comporte aussi des passages faits de détails, comme si le poète promenait aussi son « microscopic eye », pour reprendre l'expression de Carol T. Christ. Le poème « Nature and art » écrit en septembre 1826 regorge de détails de la beauté et de l'animation de la nature. Afin de mieux décrire la nature dans les détails de sa beauté, le poète demande que soient ôtée de sa vue tout ce qui pourrait constituer comme des obstacles :

O take away this shade of might,  
The puny toil of man,  
And let great Nature in my sight  
Unroll her gorgeous plan ;

---

179

Après cela le poète peut se livrer à une description très détaillée de la nature :

The leaves are rustling in the breeze,  
The bird renews her song;  
From field to brook, o'er heath, o'er trees,  
The sunbeam glides along;  
The insect, happy in its hour,  
Floats softly by, or sips the flower.

Now dewy rain descends, and now  
Brisk showers the welkin shroud;  
I care not, though with angry brow  
Frowns the red thunder-cloud;  
Let hail-storm pelt, and lightning harm,  
'Tis Nature's work, and has its charm.

Tout d'abord le poète exprime une sorte de dédain par rapport à l'art qu'il qualifie de « puny toil of man » dont le résultat peut être moindre par rapport aux efforts fournis par l'artiste qui travaille la pierre, le bois ou le minéral. Tous ces efforts de l'artiste peuvent même se résumer à satisfaire uniquement à son orgueil : « He would his boast fulfil ». Cette puissance illusoire de l'artiste que le poète désigne par « shade of might » est l'obstacle ultime pour accéder à la vraie beauté offerte par la nature. On peut signaler au passage ici le thème de l'ombre « shade » cher à Newman dans son néoplatonisme ; ces ombres qui donnent des images illusoires de la réalité et qui empêchent d'accéder au monde du réel. Les accents néoplatoniciens de Newman croisent ici les accents romantiques dans la volonté de retour à la nature sans obstacle. Le contraste entre le produit de l'art humain et les beautés naturelles est poussé à son paroxysme lorsque le poète ajoute :

Art's labour'd toys of highest name  
Are nerveless, cold, and dumb.

Le poète peut ainsi se détourner de ces produits artistiques froids, sans vie, pour s'adonner à la contemplation de la nature :

Here let me sit where wooded hills

### Skirt yon far-reaching plain

Sur le plan formel, le poème est écrit en sizains, ce qui montre la richesse et l'abondance du sujet que le poète aborde. Le quatrain est composé de rimes croisées (breeze, song/ trees, along), et le couplet clôt la strophe avec des rimes plates (hour/ flower). La richesse et la fluidité des rimes « breeze/ trees » portent la douceur et la tranquillité de la nature. Celle-ci est bercée du chant (song) de l'oiseau, un chant continu (along) et renouvelé. Les rimes croisées de ce quatrain forment une belle harmonie qui rend l'insecte heureux et l'attire vers la fleur. Les deux rimes plates qui constituent la chute de ce sizain sont des triptongues (hour / flower) ; par leur longueur, elles inscrivent le mouvement du sizain dans la durée avant de passer au sizain suivant. Ce dernier comme en écho s'ouvre avec « Now » pour raccrocher avec ce qui précède et inaugurer une nouvelle étape dans la contemplation que le poète fait de la nature.

Le sens du détail et du particulier parcourt *The Dream* aussi. Nous avons développé comment à partir du nom propre « Gerontius » Newman a déployé son projet poétique autour de la sémantique du nom et de son parcours dans l'œuvre. Le personnage Gerontius est présent au début et à la fin du poème et toute l'œuvre tisse sa trame autour de lui. En effet à l'ouverture du poème Gerontius est le premier locuteur à travers son invocation : « Jesu, Maria, I am near to death ». Dans l'épilogue du poème, les dernières paroles de l'ange concernent l'âme de Gerontius : « I will come and wake thee on the morrow ». Tout au long du poème des détails sont mentionnés autour des signes précurseurs de la mort de Gerontius, et aussi pendant toutes les étapes de son voyage dans l'au-delà. Le poète puise même dans les symptômes cliniques pour décrire les dernières sensations de Gerontius : « this faltering breath », « this chill at heart », « this dampness on my brow ». Ces descriptions physiologiques fortes montrent bien que la mort de Gerontius est ancrée dans son corps et qu'elle se manifeste par des signes connus dans le domaine médical. Plus tard dans le poème, l'âme de Gerontius revient encore sur certains de ces détails physiologiques : « nor my fluttering breath », « nor struggling pulse »

pour bien exprimer le changement dû au passage dans l'au-delà. Les détails dans le poème sont non seulement d'ordre physiologique mais aussi psychologique. Toujours pour marquer la mutation entre Gerontius et l'âme de Gerontius, il y a ce monologue de l'âme qui décrit avec précision et détails l'état dans lequel elle se trouve :

Now know I surely that I am at length  
Out of the body: had I part with earth,  
I never could have drunk those accents in,  
And not have worshipped as a god the voice  
That was so musical; but now I am  
So whole of heart, so calm, so self-possessed,  
With such a full content, and with a sense  
So apprehensive and discriminant,  
As no temptation can intoxicate.  
Nor have I even terror at the thought  
That I am clasped by such a saintliness. (304-314)

Ce passage s'ouvre sur la conjonction de temps « Now » qui marque bien une nouveauté par rapport à ce qui précède. L'inversion dans « know I » et l'adverbe « surely » posent la solidité de ce changement de manière emphatique. L'enjambement de la ligne 304 sur la ligne 305 permet de mettre en valeur le véritable changement, le pivot « Out of the body... ». La véritable mutation se trouve cristallisée dans cette ligne. Il s'agit ici plus que d'un détail car c'est une opération majeure qui inaugure un nouvel état pour le personnage Gerontius et un nouvel état d'esprit. Les négations qui suivent permettent de montrer le contraste entre ce qui était avant le changement et ce qui advient après : « I never could have drunk... », « not have worshipped... ». De nouveau intervient « but now... » qui ouvre la longue série détaillée du nouvel état psychologique et mental de l'âme de Gerontius dans le monologue. La ligne 309 « So whole of heart, so calm, so self-possessed » est intéressante à plus d'un titre : on peut noter tout d'abord l'allitération construite à partir de la triple répétition de l'adverbe « so » qui apporte un effet amélioratif aux adjectifs qu'il accompagne : « whole of heart / calm / self-possessed ».

Ces adjectifs alimentent le champ lexical de la sérénité, de la paix. L'allitération du « s » culmine dans le « so self possessed » à la fin de la ligne, renforçant le calme et la maîtrise de soi par la fluidité et l'enchaînement de la consonne sifflante. Notons aussi au passage que l'assonance du « o », voyelle phonétique d'aperture moyenne, indique bien l'ouverture qu'apprécie l'âme de Gerontius dans son nouvel état.

Carol T. Christ dans son analyse sur l'importance du détail dans la poésie victorienne suggère que les victoriens ont éprouvé le besoin de repenser la perception qu'avaient les individus du monde et revoir leur propre sensibilité :

The emerging sensitivity to particularity in the Victorian period demanded new ways of understanding both the world and the self. Because the Victorians could no longer depend upon the idea of type to organise particulars, they had to reform their sense of the world's structure. Were there principles of order and unity ?<sup>180</sup>

La démarche était dès lors de partir de la sensibilité individuelle pour aller vers l'espèce ou le groupe, remettant en question dès lors la démarche habituelle qui était de partir des principes considérés comme généraux ou universels pour les appliquer aux particuliers. Ceci étant, il fallait aussi interroger l'importance accordée aux particularités dans la quête des connaissances. Jusqu'à quel point l'expérience personnelle multiple et diverse pouvait-elle être prise en compte dans l'établissement objectif de la science ? C'est cette tension entre le particulier et le général que Christ exprime lorsqu'elle écrit :

The Victorians also had to re-examine their understanding of individual perception. Given the world's multiplicity and the particularity of individual consciousness, what kinds of knowledge were possible? Could man transcend the particularity of the world and his own experience in a perception that extended beyond the sensation of mere particulars?<sup>181</sup>

---

<sup>180</sup> *Op.cit.*, p. 65

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 65

La dialectique entre l'individu et l'espèce, le particulier et le général est bien réelle dans le contexte victorien marqué par le darwinisme. Le darwinisme a mis en valeur la classification des espèces. Mais cette classification n'est-elle pas une simple fraction de l'idée d'universel ? Une conception rigide du darwinisme peut conduire à l'exaltation des espèces au détriment des individus constituant l'espèce. Si l'espèce constitue la base de la classification, elle éclipse les particularités de l'individu au profit des caractéristiques communes aux individus de la même espèce. Sur ce sujet, Christ affirme que la position de Browning et de Hopkins était claire: « Browning and Hopkins [...] see the particular as the basis of a new order, a world united in the very multiplicity of its individual energies ».<sup>182</sup> Browning va d'ailleurs exprimer cette primauté du particulier dans les personnages de son œuvre poétique à travers le monologue dramatique. Christ **conclut** au sujet de Browning:

Like his sense of nature, his sense of human personality is dynamic. His poems apprehend people in the midst of the activities that most reveal their individuality, and the meaning of the poems lies largely just in the peculiar energy his characters display.<sup>183</sup>

Pour illustrer son propos, Christ se réfère au poème « The Englishman in Italy », ce monologue d'un jeune anglais anonyme évoquant avec détail et minutie son affection pour Fortu, une jeune italienne de Sorrento. Le monologue dramatique participe ainsi à la valorisation de la particularité en mettant en lumière l'expérience de l'individu jusque dans les moindres détails.

---

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 66

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 78





## CHAPITRE 5. LE MOUVEMENT D'OXFORD ET LA VOCATION POÉTIQUE DE NEWMAN

### 5.1. La vocation poétique de Newman

#### 5.1.1. L'influence de l'évangélisme

L'évangélisme est un mouvement issu de la réforme protestante du XVI<sup>e</sup> siècle. Martin Luther avait basé sa doctrine sur le salut par la foi en Jésus uniquement, et cette foi était basée uniquement sur l'Écriture, la fameuse « Sola Scriptura ». Pour bien se démarquer des cérémonies de l'Église catholique que les réformateurs jugeaient trop pompeuses et peu spirituelles, il fallait plutôt revenir au message évangélique dépouillé des traditions. Dans l'Église anglicane aussi il y a eu un mouvement de *revival* – renouveau – qui insistait sur le fait que les fidèles devaient naître de nouveau pour vivre de la grâce divine. Pour y parvenir, il fallait lire la Bible et s'efforcer d'en vivre les préceptes et commandements. Insistant sur l'étymologie grecque du mot évangile qui signifie « bonne nouvelle », les adeptes de ce mouvement croyaient en Jésus comme étant celui qui seul peut apporter la « bonne nouvelle » du salut par sa parole. Le fondateur du mouvement évangélique fut John Wesley (1703- 91). C'est lui qui développa ce courant et lui donna ses orientations. Un des points majeurs de l'évangélisme était de renforcer la vie intérieure de chaque fidèle et de développer une relation personnelle avec Dieu. L'insistance sur ces deux aspects découlait de la vision pessimiste qu'avaient les évangéliques sur l'individu corrompu par le péché depuis la chute d'Adam et Eve. Ni les bonnes œuvres ni les sacrements ne pouvant garantir le salut, il ne restait plus que la foi qui pouvait sauver le fidèle. Ce dernier devait pour cela lire les Écritures et les intérioriser car c'est là que Dieu parle au cœur du fidèle. Il en résulte une forte culture de la vie d'intériorité

soutenue par une lecture assidue de la Bible et le développement d'un symbolisme biblique destiné à nourrir la foi des fidèles.

Le mouvement de John Wesley connut un grand succès dans l'Angleterre victorienne. Ce succès était proportionnellement lié à un déclin de la pratique religieuse dans les églises anglicanes. Les prêtres anglicans étaient plus des fonctionnaires de l'État que des ministres au service des églises. Les cérémonies présidées par les prêtres étaient devenues rares, et les fidèles sentaient le besoin de combler ce vide spirituel par une pratique en famille. L'évangélisme permettait ce soutien dans les familles en encourageant la lecture quotidienne de la Bible. Non seulement cela ne nécessitait pas de cérémonie rituelle comme dans les églises, mais aussi avait l'avantage de familiariser les fidèles avec la parole de Dieu reçue directement de la Bible sans l'interprétation d'un prêtre :

Evangelicals sought to realize what they termed vital or serious or true Christianity over 'nominal Christianity.' The former presupposed a strong personal religious experience of faith in the atonement of Jesus Christ and the determination to conduct one's life in the light of that experience and the reading of Scripture.<sup>184</sup>

Les évangéliques revendiquaient le titre de vrai christianisme en opposition aux autres dénominations à qui ils reprochaient d'avoir juste le titre sans le contenu. Ils recherchaient une vie chrétienne profonde sous la grâce et avec la lecture des Écritures saintes comme seule autorité. Pour les évangéliques, seule la foi pouvait justifier les fidèles ; les bonnes œuvres venaient après et ne pouvaient influencer le salut des fidèles. La repentance avait une place de choix dans leur vie de foi basée sur la lecture de la Bible que tout croyant pouvait pratiquer sans la médiation du clergé. En définitive les évangéliques se considéraient comme la religion du cœur, et non comme une religion faite de fastes et cérémonies sans que le cœur soit touché.

---

<sup>184</sup> Franck M. TURNER, *John Henry Newman The Challenge to Evangelical Religion*. New Haven and London: Yale University Press, 2002, p. 25-26.

Turner déclare qu'un des manuels de dévotion les plus importants des évangéliques avait pour titre : *Practical Piety ; or, The Influence of the Religion of the Heart on the Conduct of Life* (1811), écrit par Hannah More. On peut retenir de ce titre l'importance de la piété pratique ; il s'agit donc de donner des directives pratiques aux fidèles pour les aider dans leur pratique dévotionnelle. L'expression « Religion of Heart » replacé dans le contexte d'alors peut apparaître comme une manière de se distinguer des autres dénominations religieuses par l'insistance sur le cœur, l'intériorité. La finale « on the Conduct of Life » montre aussi qu'il y a unité entre la foi et la vie entière du croyant ; il ne doit pas y avoir de dichotomie entre le contenu de la foi et la vie ordinaire, car cette dernière doit être informée par la démarche de foi.

### ***5.1.2. L'expérience décisive de 1816***

L'année 1816 fut une année très importante dans la vie du jeune John Henry. À l'âge de quinze ans il vit une expérience personnelle qui le bouleverse intérieurement et qui laisse une empreinte sur l'orientation de sa vie. Ayant grandi dans une famille anglicane qui non seulement participait aux offices à l'église mais aussi pratiquait la lecture de la Bible, le jeune John Henry était habitué aux exercices de méditation. Dans son œuvre quasi autobiographique il rapporte qu'à l'âge de quinze ans il vécut une expérience religieuse foudroyante qui lui fit prendre conscience de l'existence de deux êtres au monde : « découverte de deux êtres – et deux êtres seulement – dont l'évidence était absolue et lumineuse, moi-même et mon Créateur ». Il est à noter que la découverte de sa propre existence renvoie Newman à l'existence de son Créateur, et l'univers du jeune de quinze ans semble se réduire à ces deux êtres. Cette expérience fut si forte que Newman décrit l'existence de Dieu comme étant une évidence au même titre que celle de savoir qu'il a des mains et des pieds. Ce sera un moment décisif marquant les choix futurs dans sa vie. À partir de ce tournant dans sa vie, le jeune John Henry passe d'une foi collective célébrée en famille et en Église à une foi personnelle, intériorisée, et basée sur ce sentiment

d'avoir expérimenté dans son cœur l'existence de Dieu. On peut y voir déjà chez Newman d'une part le fondement de sa foi personnelle en Dieu, et d'autre part l'importance de l'intériorité comme lieu de rencontre et source d'inspiration. La vie et les écrits de Newman en seront marqués et exprimeront l'attrait qu'a Newman pour l'expérience d'intériorité.

Keith Beaumont met en garde contre des interprétations erronées de cette expérience et de sa portée. Tout d'abord l'expression « moi-même et mon Créateur » ne renvoie pas du tout dans le cas de Newman à « une forme moderne du quiétisme, où l'homme s'enfermerait seul dans un 'cocon' avec 'son' Dieu<sup>185</sup> ». Pour le jeune John Henry il s'agit d'abord et surtout d'une prise de conscience de son être et en même temps d'un autre être qui l'habite intérieurement. Certains ont voulu réduire l'expérience du jeune Newman à celle du cogito cartésien « je pense donc je suis », mais la ressemblance ne va pas au-delà de la simple prise de conscience. L'expérience de Newman est spirituelle, et comme le souligne Beaumont elle rejoint une longue liste d'auteurs chrétiens de tous les temps qui ont relaté ce genre d'expérience intérieure bouleversante, que ce soit saint Paul ou saint Augustin ; ce dernier affirmait que « Dieu est plus intérieur à moi que je ne le suis à moi-même ! ». Beaumont poursuit son analyse en rappelant que le jeune Newman découvre Dieu comme un absolu avec qui tout homme peut avoir une relation privilégiée ; cette intuition porte sans doute les germes de ce dialogue de cœur à cœur que Newman exprimera dans sa devise cardinalice « cor ad cor loquitur » (en latin, « le cœur qui parle au cœur ») et poser les bases de sa poésie faite d'une grande teneur d'intériorité. L'expérience personnelle devient aussi une source d'inspiration poétique, car la poésie de Newman plus tard suivra le cours de sa vie en exprimant à la fois ses convictions profondes et en reflétant les événements majeurs qui tissent la trame de sa vie. Si Newman se base sur son expérience personnelle c'est non pas pour y demeurer mais pour pouvoir enrichir sa poésie et sa pensée et leur donner un ancrage solide.

---

<sup>185</sup> Beaumont, Keith. *Petite vie de John Henry Newman*. Paris : Desclée de Brouwer, 2010, p. 19

La vocation poétique de Newman remonte à son adolescence. Comme le note Andrew Tucker<sup>186</sup>, il était de coutume au temps de Newman que les adolescents s'essaient à écrire de petits poèmes pour le plaisir de l'exercice. La plupart de ces petits poèmes de l'adolescence de Newman sont restés dans l'anonymat faute d'avoir été jugés d'assez bonne facture poétique pour être publiés.

Le premier poème publié de Newman était « Saint Bartholomew's Eve : A Tale of the Sixteen Century » qu'il a coécrit avec son ami John William Bowden (1798-1844). Le poème fut publié par *Munday and Slatter* en deux volumes, le premier en 1818 et le second en 1819. Plus tard en 1821, les deux volumes ont été fusionnés en un seul ouvrage avec le titre définitif retenu. Ce long poème, comme son nom l'indique, fait allusion au massacre de protestants par des catholiques à Paris le 24 août 1572, jour de la saint Barthélémy, dans le contexte des guerres de religion. Au sujet de ce poème, Newman écrira plus tard qu'il s'agit de

a romance founded on the Massacre of St. Bartholomew. The subject was the issue of the unfortunate union of a Protestant gentleman with a Catholic lady, ending in the tragical death of both, through the machinations of a cruel fanatic priest, whose inappropriate name was Clement. . . . There were no love scenes, nor could there be, for, as it turned out to the monk's surprise, the parties had been, sometime before the action, husband and wife by a clandestine marriage, known, however, to the father of the lady. (Trevor, *Pillar*, 29)<sup>187</sup>

Ce poème a été écrit à un moment de la jeunesse de Newman où non seulement il n'avait pas d'affinité avec l'Église catholique, mais en plus affichait son opposition vis-à-vis du pape et des institutions qui dépendaient de ce dernier.

Après ce premier poème publié, Newman écrit une collection de poèmes sous le titre « Memorial of the Past » publiée à titre privé en 1832. Il s'agissait de poèmes concernant des

---

<sup>186</sup> Tucker, Andrew, « A scholarly edition of the poems of John Henry Newman: «Verses on Various Occasions » (2006). UNLV Retrospective Theses & Dissertations. 2004. <http://dx.doi.org/10.25669/e8cc-85mb>.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p.1

souvenirs de sa vie en famille. Il a réservé ces poèmes uniquement aux membres de sa famille et les leur a dédiés en ces termes :

TO MY DEAREST MOTHER, TO MY SWEET SISTERS, /  
HARRIET & JEMIMA, / WHO REMAIN, / THESE; - / THE SHADOWS OF  
PAST BLESSINGS, / WHICH SHALL ONE DAY RETURN / MORE  
GLORIOUS, / TO ABIDE WITH US FOREVER. / JAN. 25, 1832. J. H. N”  
(Noel xx).

Vu le caractère familial de ces poèmes, Newman a toujours hésité à les rendre publics. Plus tard, certains de ces poèmes ont été inclus dans *Lyra Apostolica* et *Verses on Various Occasions*.

Par ailleurs le voyage de Newman et de la famille Froude en Méditerranée fut une des périodes où Newman a le plus écrit des poèmes. Âgé de trente et un ans, Newman accepte de faire ce voyage avec son ami d'Oxford Hurrell Froude et le père de ce dernier. L'objectif principal de cette croisière méditerranéenne était de redonner la santé à Hurrell fragilisé par des maladies diverses. La croisière démarra en décembre 1832. Pendant les cinq semaines de voyage Newman s'adonne à l'écriture de poèmes. Il tombera à son tour gravement malade en Sicile. C'est lors de sa convalescence au cours du voyage retour au milieu d'une tempête que Newman écrit son célèbre poème « The Pillar of the Cloud » plus connu sous le titre « Lead Kindly Light ». Au total on estime à environ cent neuf le nombre de poèmes écrits par Newman pendant sa croisière en Méditerranée dont il est revenu en juillet 1833, peu avant le lancement du Mouvement d'Oxford.

## 5.2. Le Mouvement d'Oxford

Le mouvement d'Oxford est né dans le contexte d'une Église anglicane marquée à la fois par des tendances diverses en son sein, et aussi par sa difficulté à affirmer son identité vis-à-vis du

pouvoir de l'État. Les conceptions de l'Église, de son organisation, de la théologie divisent profondément les fidèles. L'Église anglicane est divisée en trois groupes : la High Church ou haute église, la Low Church ou basse Église, et enfin la Broad Church ou l'Église Large.

La haute Église considère beaucoup plus le côté institutionnel de l'Église et accorde une grande importance aux cérémonies, aux rites et aux sacrements. Cette conception de l'Église se caractérise par l'importance qu'elle accorde aux structures, avec une grande organisation au niveau liturgique, une attention à la hiérarchie dans son fonctionnement même. Il n'est donc pas étonnant que cette conception soit celle qui se rapproche le plus de la monarchie anglaise.

La Basse Église quant à elle accorde peu d'importance aux institutions, aux rites et cérémonies qu'elle juge pompeuses, pour privilégier plutôt la dévotion personnelle. Il s'agit de vivre sa foi dans la recherche d'un rapport personnel avec Dieu sans avoir besoin des institutions et structures ecclésiales pour y parvenir. Cette conception privilégie le style de vie évangélique.

L'église Large, encore appelée latitudinarienne, est celle qui prône une certaine liberté dogmatique au sein de l'Église anglicane, dans le but d'accepter et d'inclure la diversité des conceptions que se font les fidèles sur l'Église, son fonctionnement, le contenu du dogme et de la discipline, etc.

Si la Haute Église reproche à la Basse Église son manque de structuration institutionnelle, la Basse Église à son tour dénonce la très forte institutionnalisation et les cérémonies grandioses de la Haute Église qui seraient une sorte d'imitation dangereuse de l'Église catholique romaine. Cette dernière évoque de mauvais souvenirs datant des conflits politico-religieux qui ont mené aux réformes du XVI<sup>e</sup> siècle. L'Église anglicane devait de ce fait éviter de perpétuer des formes liturgiques et rituelles qui rappelleraient les pratiques de l'Église catholique romaine. En revanche, l'Église Large dans sa volonté d'intégrer toutes les conceptions et variétés doctrinales cultive une certaine indifférence dogmatique qui peut engendrer de très grandes divergences au sein de la même Église et paralyser le fonctionnement de cette dernière.

Le 14 juillet 1833, John Keble prononce son fameux sermon dans la chapelle de Saint Mary, Oxford, et n'hésite pas à parler d'une situation d'apostasie nationale en Angleterre. Le Parlement d'alors avait décidé de supprimer des églises locales contre l'avis des responsables de ces églises. Cette situation montrait bien que l'Église anglicane était dépossédée de son propre pouvoir organisationnel, et que désormais c'est l'État qui détenait ce pouvoir. La renonciation de fait du pouvoir ecclésial face à l'assujettissement de l'État a été comparée à une apostasie, c'est-à-dire un abandon public et un rejet de la foi. Cet événement est considéré comme la naissance formelle du Mouvement d'Oxford. Quatre personnages vont porter ce mouvement ; il s'agit de John Keble (1792-1866), Edward Bouverie Pusey (1800-1882), John Henry Newman (1801-1890), et Richard Hurrell Froude (1803-1836).

Dans son œuvre quasi autobiographique, Newman évoque ce discours important de John Keble qu'il considère comme le point de départ du mouvement d'Oxford :

The following Sunday, July 14th, Mr. Keble preached the assize sermon in the University pulpit. It was published under the title of National Apostasy. I have ever considered and kept the day as the start of the religious movement of 1833. [Newman, *Apologia*, 1921 ed., 56]

Le sermon de Keble sur l'Apostasie Nationale n'avait pas l'intention de provoquer un soulèvement ni une révolution populaire au sein de l'Église. Il visait plutôt à attirer l'attention de l'opinion sur une menace, celle de la perte de l'identité spirituelle de l'Église anglicane. Cette identité spirituelle devait se manifester à travers d'une part la conscience de ses racines apostoliques, et d'autre part une certaine indépendance vis-à-vis du pouvoir de l'État. Les fondateurs du mouvement étant aussi des théologiens ont voulu baser cette exigence de l'indépendance de l'Église et de l'exercice de ses prérogatives sur les données de l'histoire de



l'Église primitive. Aussi au VIIe siècle ce principe ecclésiologique a été rappelé par les théologiens appelés *The Caroline Divine*<sup>188</sup>.

Si Newman et d'autres avec lui considèrent la date de ce sermon comme étant le lancement du mouvement d'Oxford, c'est plus dans le sens où cet événement a été comme un catalyseur et du fait de l'instance devant laquelle le sermon a été prononcé. Événement catalyseur, ce l'était car il y avait déjà une sorte de longue gestation dans le milieu intellectuel d'Oxford qui voyait une déchéance lente mais sûre de l'Église anglicane dans ses institutions et son esprit, et qui percevait le besoin d'une série d'actions à mener. La circonstance elle-même était assez parlante. Il s'agissait de l'ouverture de la session d'été de la cour d'assises, et selon une vieille tradition, un membre d'Oriel College de l'université d'Oxford devait prêcher le sermon aux juges rassemblés à cette occasion. En 1833, c'est John Keble, un éminent professeur de poésie et de théologie qui fut choisi pour assurer ce service dans la chapelle St Mary. John Henry Newman en tant que curé responsable de la paroisse St Mary présidait la cérémonie.

Suite à ce sermon, la prise en considération de la menace évoquée a encouragé les fondateurs du mouvement d'Oxford à lancer une campagne d'information et de formation au niveau national. La métaphore de l'apostasie employée par Keble était empruntée à la Bible lorsque les fils d'Israël tournant le dos à leur Dieu considéré comme leur roi (théocratie) avaient demandé au prophète Samuel de leur choisir un roi qui allait les juger et les gouverner comme faisaient les autres nations autour d'Israël. L'analogie était vite trouvée avec la situation de l'Église anglicane qui se détournait progressivement de son fondement spirituel et de sa propre

---

<sup>188</sup> Il s'agit d'un groupe de théologiens ayant marqué l'histoire de l'église anglicane, et à qui ce titre a été conféré. L'adjectif "Caroline" vient de « Charles » (en latin : Carolus) du fait que ces théologiens ont vécu pendant les règnes de Charles I (1625-1649) et après la restauration de Charles II (1660-1685). On peut citer par exemple Lancelot Andrewes (1555-1626), George Herbert (1593-1633), James Ussher (1581-1656), John Donne (1571-1631), William Laud (1573-1645). La liste n'est pas exhaustive. Ces théologiens étaient aussi bien de l'Angleterre, de l'Irlande, de l'Écosse et du Pays de Galle. Leur point commun était l'insistance sur les fondements scripturaires et apostoliques de l'église à travers l'étude des Pères de l'église. Même étant plutôt royalistes, ils tenaient à l'indépendance de l'église par rapport à la monarchie, et étaient plus favorables à une monarchie constitutionnelle plutôt qu'absolue.

gouvernance pour se laisser diriger et régenter par le parlement même dans des décisions concernant la vie intérieure de l'Église. On peut voir dans cette dénonciation le germe d'une visée politique aussi qui se profile derrière la réclamation de l'autonomie de l'Église. Le travail de renouveau au sein de l'Église amorcé par les membres du mouvement d'Oxford aura des effets politiques du fait du lien historique entre l'Église anglicane et l'État. C. Brad Faught<sup>189</sup> pense que traditionnellement les études menées sur le mouvement d'Oxford sont restées timides sur l'impact politique de ce mouvement en mettant l'accent uniquement sur l'aspect religieux. Mais des études récentes s'intéressent de plus en plus à ce domaine.

L'Oriel College a eu aussi une grande influence dans la formation intellectuelle de Newman. Le 12 avril 1822 le jeune John Henry Newman est élu au Fellowship d'Oriel College. Ce poste aura une importance déterminante dans la suite de la vie et des engagements de Newman. Il dira d'ailleurs que sans Oriel College il ne serait rien. Dès son arrivée dans cet éminent Collège de l'université d'Oxford, il bénéficie de l'influence de grands penseurs et théologiens, lui qui n'avait pas eu des résultats académiques très brillants au Trinity College en tant qu'étudiant. Parmi ceux qu'il considérera comme maîtres et qui vont l'aider il y a Richard Whately, John Davison, Edward Hawkins, Joseph Blanco White (un ancien prêtre espagnol avec qui Newman partage la passion pour le violon). Richard Whately surtout va avoir une très grande influence sur le jeune John Henry au point que ce dernier le décrira comme étant « a bright June sun tempered by a March North-Easter ». Whately s'est occupé du développement intellectuel de Newman de façon extraordinaire :

---

<sup>189</sup> C. Brad Faught, *The Oxford Movement A Thematic History of the Tractarians and Their Times*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2003, p. 1.

The ingredient which Whately and other *Noetics*<sup>190</sup> contributed to Newman's formation was logical rigor, dialectical skill, rhetorical powers, and in a sharpening and disciplining of the intellect. Newman learned these skills and applied them to great effect in later years.<sup>191</sup>

La rigueur dans la logique, l'esprit dialectique et l'habileté rhétorique auxquels Richard Whately a exercé le jeune Newman vont constituer des atouts très importants dans sa formation intellectuelle, et ces points apparaissent bien dans ses écrits et sa pensée. Peu à peu Newman acquiert de l'assurance dans sa carrière d'enseignant et de penseur. Il deviendra un membre influent d'Oriel College et se fera une grande renommée de par ses enseignements et ses engagements au sein de l'université d'Oxford et de l'Église anglicane.

Un aspect tout aussi important qui marquera sa pensée et ses écrits c'est la pratique de l'évangélisme dont il a hérité en famille depuis son enfance. Progressivement grâce aux enseignements de Richard Whately, Newman réussit à se débarrasser de cet héritage familial.

Mais avec le temps, Newman prendra ses distances avec le groupe des *Noetics* sur certains points de théologie et d'ecclésiologie. Les *Noetics* n'étaient pas très attachés à l'idée d'orthodoxie de l'Église et prônaient plutôt une Église ouverte et inclusive sur le plan doctrinal, position plus proche de l'Église Large. Newman ayant bénéficié de la formation à la rigueur intellectuelle des *Noetics* va plutôt évoluer vers la formation du Mouvement d'Oxford avec d'autres collègues d'Oriel College, dans l'intention de retrouver l'Église apostolique. Comme le souligne Jean Honoré : l

Le mérite de Newman et de ses amis fut d'être assez perspicaces pour dénoncer le mal à sa racine et pour engager le combat sur son vrai terrain, qui n'est point

---

<sup>190</sup> « *Noetic* » est au départ un terme philosophique qui désigne tout ce qui concerne l'acte de la pensée, la noèse, et la philosophie de l'esprit et de l'intellect. Ce terme a été utilisé dans le contexte d'Oriel College au XIXe siècle pour désigner un groupe de professeurs éminents considérés comme étant le noyau intellectuel de cette Faculté d'Oriel.

<sup>191</sup> « Oriel & the Making of John Henry Newman »: The Annual Lee Seng-Tee Lecture delivered in the Upper Library, Oriel College, 25 May 2008, p 5.

politique, mais religieux. Il s'agit moins d'affranchir l'Église que de la réveiller, moins de l'émanciper que de la secouer...<sup>192</sup>»

Newman et ses amis du Mouvement d'Oxford étaient persuadés que l'assujettissement de l'Église à l'État était dû au fait que l'Église avait perdu la force spirituelle qui est son essence même et sa raison de vivre. Il fallait donc réveiller cette Église de son sommeil spirituel pour qu'elle devienne ou redevienne une force face au pouvoir envahissant de l'État.

Pour parvenir à ce réveil de l'Église Newman et ses amis ont d'abord cherché les voies et moyens au sein de l'Église elle-même. C'est ce qu'observe Jean Honoré :

La guérison ne peut venir que d'elle-même, dans le renouvellement de sa foi et la fidélité à la tradition apostolique qu'elle a oubliée... Newman va d'emblée jusqu'au fond du problème, qui est celui du retour de l'Église aux principes divins de sa fonction et aux exigences de sa mission<sup>193</sup> »

Le mouvement prend vite le nom de *Tractarien* du fait du mode choisi par ses membres pour publier leurs écrits. Ils ont choisi les tracts comme moyen de propagation de leurs idées. L'intérêt de ce mode de publication réside dans la facilité de sa distribution, et donc de la communication des idées contenues dans les tracts. Ces derniers sont publiés séparément au fil de leur rédaction. Les tracts sont de longueur variable, du simple feuillet au document plus volumineux. Les auteurs sont estimés à une douzaine, même si les principaux responsables du mouvement sont les auteurs de la majorité des tracts. Newman est considéré comme l'auteur de vingt-quatre tracts sur les quatre-vingt-dix.

John Henry Newman est l'auteur du premier tract intitulé "*Thoughts on the Ministerial Commission, respectfully addressed to the clergy*" et publié le 9 septembre 1833. Le dernier

---

<sup>192</sup> Jean Honoré, *Itinéraire spirituel de Newman*, p. 108

<sup>193</sup> *Ibid.*, p.108

tract sera aussi écrit par Newman et publié le 25 janvier 1841 ; il porte le titre « *Remarks on Certain Passages in the Thirty-Nine Articles* ». Cette publication remet en cause certains passages des Trente-neuf articles qui sont le texte fondateur définissant le dogme de l'Église anglicane. Cela suscite une vive polémique au sein de l'Université d'Oxford, et l'évêque du lieu décide d'interdire les publications du mouvement d'Oxford. C'est ainsi que les quatre-vingt-dix tracts déjà publiés sont regroupés sous le titre de *Tracts for the Times*. Même si à partir de cet événement le mouvement perd un peu de son dynamisme dans la publication, il a déjà gagné beaucoup d'influence surtout dans la communauté universitaire d'Oxford et de la Haute Église.

La poursuite de sa recherche intellectuelle, ecclésiologique et spirituelle va pousser Newman à démissionner de son poste de Fellow d'Oriel College le 3 octobre 1845. La quête de Newman et de ses compagnons à travers le mouvement a plusieurs facettes, ce qui la rend à la fois riche et complexe. Jean Honoré le résume bien lorsqu'il écrit :

Parce que la religion de Newman est dogmatique, fermement appuyée sur la tradition de la foi, le mouvement d'Oxford sera un renouveau théologique ; parce qu'elle est sacramentelle, il sera liturgique ; enfin parce que la foi de Newman n'est pas séparable des exigences évangéliques, le mouvement sera promoteur d'ascèse et de sainteté. C'est dans la fidélité sans failles à ces requêtes de la foi anglo-catholique que le Mouvement d'Oxford trouve son véritable sens.<sup>194</sup>

Ce qu'il faudra retenir du Mouvement d'Oxford c'est qu'il était aussi et avant tout un mouvement littéraire né dans un milieu universitaire, et ses fondateurs étaient des hommes de lettres qui ont voulu mettre leurs talents littéraires au service d'une cause, sans pour autant perdre de vue l'importance de la littérature elle-même. Le Mouvement d'Oxford constitue une des sources majeures de la production littéraire de Newman. Ce dernier en tant que membre fondateur de ce mouvement est influencé par l'esthétique de ce mouvement, et il se sert aussi de ce canal pour déployer ses idées.

---

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 113

### **5.3. Newman et sa conception de la poésie : *Essay on Poetry with Reference to Aristotle's Poetics***

Cet essai a été écrit en 1829 comme contribution à la nouvelle revue *London Review*.

Newman remet en cause la conception d'Aristote qui privilégie dans l'acte poétique une fabrication ingénieuse du poète au détriment de l'effusion libre et sans entrave du génie qui est dans la personne du poète : « Aristotle, then, it must be allowed, treats dramatic composition more as an exhibition of ingenious workmanship, than as a free and unfettered effusion of genius. » Cette évocation de l'effusion libre du génie poétique n'est pas sans rappeler encore une fois l'effusion libre des sentiments, conception de la poésie chère à Wordsworth et aux romantiques.

Pour appréhender l'idée que Newman se fait de la poésie, il semble intéressant de voir un essai que Newman lui-même a écrit au sujet de la poésie, et qui s'intitule « Poetry, with reference to Aristotle's Poetics ». Au début de l'essai, Newman énonce son objectif: « We propose to offer some speculations of our own on Greek Tragedy, and on Poetry in general, as suggested by the doctrine of Aristotle on the subject ». À partir de là, Newman exprime ses propres convictions sur la poésie. Il affirme entre autre: « Poetry, according to Aristotle, is a representation of the ideal. Biography and history represent individual characters and actual facts; poetry, on the contrary, generalizing from the phenomenon of nature and life, supplies us with pictures drawn, not after an existing pattern, but after a creation of the mind. Fidelity is the primary merit of biography and history; the essence of poetry is fiction ». Alors que la biographie et l'histoire doivent fidélité aux faits et aux réalités de la nature, la poésie en revanche est le produit de l'imagination, une œuvre, une création de l'esprit même si ce dernier s'inspire de ce qu'il voit dans la nature. Il ne s'agit plus de décrire des faits précis, mais plutôt de s'en inspirer pour créer en toute liberté. Cet aspect fondamental de la fiction dans la poésie semble avoir de la pertinence

pour l'analyse du songe poétique dans *The Dream of Gerontius*. Le personnage Gerontius est une création fictive du poète. Ce dernier confère à son personnage un rôle qui à la fois puise son sens de l'expérience générale humaine de la mort sans les entraves d'un ancrage historique ou biographique. L'insistance de Newman sur la fiction comme essence de la poésie, sur la création de l'esprit à partir de l'inspiration tirée des phénomènes naturels dénote plutôt des accents platoniques différents de l'approche aristotélicienne.

Newman développe cet aspect créatif et imaginatif de l'esprit poétique qu'il oppose aux conceptions ordinaires qui sont dépendantes des réalités particulières :

It [the poetical mind] is called imaginative or creative, from the originality and independence of its modes of thinking, compared with the commonplace and matter-of-fact conceptions of ordinary minds, which are fettered down to the particular and individual.

L'esprit poétique jouit d'une certaine élévation de par son originalité et son indépendance dans l'acte de créer et d'imaginer. Newman décrit ce processus en précisant que l'esprit poétique collecte des phénomènes ordinaires dans la nature, les incorpore tels quels dans la création poétique.

L'utilisation du langage est importante dans la création poétique car c'est le véhicule de transmission du produit de l'imagination poétique :

From living thus in a world of its own, it [the poetical mind] speaks the language of dignity, emotion, and refinement. Figure is its necessary medium of communication with man; for in the feebleness of ordinary words to express its ideas, and in the absence of terms of abstract perfection, the adoption of metaphorical language is the only poor means allowed it for imparting to others its intense feelings.

Il est à noter tout d'abord les caractéristiques du langage poétique que sont la dignité, l'émotion, et l'élaboration ; ces qualités distinguent le langage poétique du langage ordinaire. L'utilisation du langage imagé est considérée comme nécessaire dans la communication avec les humains

du fait que les mots du langage ordinaire ne sont pas assez justes ou adéquats pour exprimer les idées du monde poétique. Lorsqu'il s'agit surtout d'exprimer des idées abstraites, le recours à la métaphore s'impose comme seul moyen de transmission. Des aspects platoniciens reviennent dans ce passage notamment l'importance accordée aux images, au langage imagé pour décrire des réalités, l'abstraction parfaite et le langage métaphorique.

S'agissant de l'écriture poétique dans son aspect formel, l'essai de Newman apporte aussi des précisions intéressantes :

A metrical garb has, in all languages, been appropriated to poetry—it is but the outward development of the music and harmony within. The verse, far from being a restraint on the true poet, is the suitable index of his sense, and is adopted by his free and deliberate choice.

Il reconnaît l'existence de la mesure poétique et son usage généralisé dans la variété des langues. La poésie s'exprime à travers une écriture métrique, faite de mesures, de prosodie basée sur la scansion. Pour Newman la mesure représente la forme extérieure de la musique et de l'harmonie présente dans la poésie. Les deux aspects intérieur et extérieur de la poésie sont clairement identifiés. La poésie contient en elle-même de la musique et de l'harmonie. Cette conception renvoie au son comme étant l'origine de la poésie. La musique, le son, le chant, l'harmonie constituent comme la souche même de la poésie. Tous ces aspects internes et originels de la poésie trouvent leur manifestation extérieure dans la mesure poétique qui leur donne forme et les incarne. La mesure poétique est elle aussi matérialisée ou cristallisée dans le vers. Sans doute que Newman a voulu donner son avis dans le débat à l'époque victorienne mais aussi à d'autres époques sur l'usage du vers en poésie. Dans sa volonté de bien définir les genres et leurs caractéristiques, la critique littéraire s'est demandée si l'usage du vers était nécessaire en poésie et s'il était possible ou non de faire de la poésie sans recourir au vers. Même si le recours au vers en écriture poétique est très ancien, il a été souvent questionné et



même remis en cause. Certains non seulement ne le trouvent pas nécessaire mais pensent qu'il est un outil de servitude qui peut freiner le poète dans l'expression de son inspiration poétique. Newman dans son essai sur la poésie affirme que le vers n'est pas un frein pour le poète, en précisant qu'il s'agit du vrai poète. Le vers est même présenté comme étant l'instrument qui sert de guide ou de boussole au poète dans son écriture poétique. Pour donner son avis complet sur l'aspect servile ou non du vers, Newman conclut que l'usage du vers relève du choix libre et délibéré du poète. L'enseignement ici est double : non seulement le vers n'empêche pas le poète de déployer son œuvre, mais aussi lorsque le poète décide d'utiliser le vers il ne le fait pas sous une contrainte extérieure mais comme le résultat de son choix librement exercé.

S'agissant du langage poétique, Newman souligne dans le même essai l'importance de la beauté, de l'imagination créative, de la métaphore, de la musique et de l'harmonie. Au sujet de la créativité du poète, Newman affirme: "*The poet is a compositor; words are his types; he must have them within reach, and in unlimited abundance*". Le poète est ici considéré à la fois comme un compositeur, mais aussi comme un individu qui a la maîtrise de la langue pour pouvoir mettre les mots en harmonie

#### **5.4. L'esthétique du beau et de l'harmonie au cœur de la poésie de Newman**

L'esthétique du beau constitue chez Newman un point important. Même si Newman n'a pas consacré d'essai ou autre écrit sur le thème de la beauté, il a été très attentif et attaché à la beauté dans sa pratique de l'art architectural, musical, et dans sa poésie. Newman mettait du soin dans tout ce qu'il faisait pour que ce soit beau. C'est ainsi que pendant ses années comme responsable de la paroisse de Saint Mary à Littlemore, les églises qu'il a fait construire sont conçues par lui-même avec des traits architecturaux qui mettent en valeur la beauté de ces églises sans négliger leur fonctionnalité liturgique. La beauté architecturale pouvait contribuer à la beauté liturgique et toucher les sens et les esprits des fidèles. De plus, avec les accents néoplatoniciens de

Newman, la beauté des réalités visibles ne pouvait qu'aider à imaginer les beautés invisibles et donner le goût de les contempler. La musique occupait aussi une grande importance dans la vie de Newman et constituait un autre lieu où il pouvait exercer son sens du beau. Les hymnes qu'il a composées sont d'une grande beauté harmonieuse, avec toujours une attention à ce que cette beauté ne se limite pas à un simple phénomène sensuel, mais puisse toucher aussi les cœurs et les esprits.

La notion du « beau » est transversale à toute l'esthétique de Newman dans sa pratique des arts ; une notion non pas théorique, mais plutôt ancrée dans sa vie. C'est ce qu'affirme Guy Nichols dans son ouvrage consacré à l'esthétique de Newman :

Newman did not compose any treatise on beauty, and therefore this 'idea' is the result of an analysis and a synthesis of the place and function in his life and work of what on occasion he referred to as 'beautiffulness'<sup>195</sup>

Si Newman n'a pas écrit de traité sur la beauté c'est sans doute parce qu'il la concevait beaucoup plus comme un concept à pratiquer et mettre en valeur dans la vie. En revanche dans un passage de son essai sur la poésie selon Aristote Newman situe la beauté et la perfection comme fondamentaux de l'esprit poétique :

It follows that the poetical mind is one full of the eternal forms of beauty and perfection; these are its material of thought, its instrument and medium of observation, —these colour each object to which it directs its view. It is called imaginative or creative, from the originality and independence of its modes of thinking, compared with the commonplace and matter-of-fact conceptions of ordinary minds, which are fettered down to the particular and individual. (*Essay on Poetry with reference to Aristotle's poetics*).

---

<sup>195</sup> Guy Nicholls, *Unearthly Beauty: The Aesthetic of St John Henry Newman*. Leominster: Gracewing, 2019, p. xv.

L'esprit poétique est plein des formes éternelles de beauté et de perfection ; Newman considère ces formes éternelles de la beauté et de la perfection comme étant les instruments de l'esprit poétique qui donnent forme et couleur à tout objet sur lequel il porte son attention.

## CHAPITRE 6. HÉRITAGE DU ROMANTISME DANS LA POÉSIE DE NEWMAN

### 6.1. L'influence du romantisme dans la vie de Newman

La biographie de Newman rapporte que Newman étant jeune a en plus de la Bible qui était lue en famille, lu les poètes romantiques et a été influencé par ces derniers. Newman n'est pas le seul à être marqué par l'esprit romantique ; c'est toute la société victorienne qui hérite du romantisme. Comme l'écrit Frédéric Libaud dans sa thèse :

L'esprit romantique, dans lequel baigne toute la société victorienne du XIX<sup>e</sup> siècle, imprègne la pensée de Newman au point que ses écrits en transpirent. Son style, tant dans ses poèmes que dans ses romans mais aussi dans ses traités ou ses sermons, porte indéniablement [...] les marques caractéristiques du romantisme littéraire.<sup>196</sup>

Libaud rappelle aussi que le romantisme est un mouvement global. Dans l'introduction à son ouvrage consacré au romantisme, Michael Ferber reconnaît la difficulté à répondre à la question de savoir ce qu'est le romantisme. Il propose une voie détournée pour aborder le sujet en se demandant qui sont les romantiques :

Who are the Romantics? That seems to have a clear enough answer. Surely, they include Wordsworth, Byron, Shelley, and Keats among English poets; Hugo,

---

<sup>196</sup> LIBAUD Frédéric. *Op.cit.*, p. 12

Lamartine, Musset, and Nerval among French; the Swiss/French Madame de Staël, who popularized the very word 'Romantic'<sup>197</sup>

Dans cette réponse on peut noter des auteurs anglais tels William Blake (1757-1827), William Wordsworth (1770-1850), Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), George Gordon, Lord Byron (1788-1824), Percy Bysshe Shelley (1792-1822) John Keats (1795-1821), et Walter Scott (1771-1832). Il y a aussi des auteurs français, suisses, et la liste continue avec des allemands, ce qui confirme l'aspect global du mouvement romantique. Le caractère global du romantisme ne se limite pas à son expansion géographique dans plusieurs pays et continents, mais aussi dans le fait que ce mouvement concerne tous les arts la littérature, l'architecture, la musique, la peinture, etc. Même si le romantisme dans la littérature et surtout la poésie a plus bénéficié de l'intérêt de la critique, on doit garder aussi à l'esprit que les autres arts ont eux aussi été marqués.

La question de ce qu'est le romantisme toutefois demeure. Ferber avertit le lecteur du danger de vouloir enfermer les romantiques dans des catégories générales et globalisantes. La première raison est que le romantisme célébrait le génie et l'unicité de l'individu ; ce qui mène à la reconnaissance de la variété. Une autre généralisation était que le romantisme reconnaissait les limites de la raison discursive par rapport à l'expérience dans la vie.

Le mouvement romantique est né vers la fin du XVIIIe siècle, s'est répandu en Europe et en Amérique jusqu'au milieu du XIXe siècle. Ferber constate en effet:

Since at least the 1820s, definitions of Romanticism have been sent aloft, shot down, repaired, relaunched, parodied, abandoned, rediscovered, finally laid to rest, and revived from the dead through countless cycles of scholarship and journalism.<sup>198</sup>

---

<sup>197</sup> Michael Ferber, *Romanticism A Very Short Introduction*. Oxford: OUP, 2010, p. 15.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 19.

Plusieurs tentatives de définition du romantisme ont été faites, mais elles ont souvent été remises en question, reprises, abandonnées, revues par la critique sans pour autant parvenir à leur objectif.

Scott Masson constate cette même situation tout en essayant d'en donner les raisons :

'Romanticism' is notoriously difficult to define, but not so much because of the ongoing scholarly debates about its period or its politics. It is because a resistance to definition to a certain extent defines it. This resistance is inherent in the ephemeral trajectory that Romanticism casts as its path. Romantic writing characteristically strives to transcend all bounds, all definition.<sup>199</sup>

La résistance du romantisme à toute définition n'est pas liée à la brièveté de son histoire, car même s'il est considéré comme mouvement éphémère, il a tout de même influencé et continue d'influencer la littérature. La diversité des auteurs regroupés sous la bannière du romantisme ne facilite pas non plus la tâche. Il semble en définitive que ce soit dans la nature même du mouvement romantique de transcender les barrières et par conséquent les définitions qui seraient restrictives. Le caractère non définitif et clos du romantisme est une de ses marques essentielles. Alors que d'autres courants poétiques sont bien définis avec des contours bien délimités, le romantisme est toujours en devenir. C'est le contenu des propos du critique romantique allemand Friedrich Schlegel repris par Scott Masson :

Other types of poetry are complete and can now be wholly analysed. Romantic poetry is still in the process of becoming; this indeed is its very essence, that it is eternally evolving, never completed... it alone is infinite, just as it alone is free, recognizing as its prime law that the poet's caprice brooks no law<sup>200</sup>.

A. W. Schlegel partage cette conception en parlant de contraste entre les formes et thèmes définis (fixed) de la poésie classique et celles du romantisme qui suivent le cours d'un

---

<sup>199</sup> Scott MASSON, "Romanticism", Andrew W. Hass, David Jasper, Elisabeth Jay (dir.), *The Oxford Handbook of English Literature and Theology*, Oxford: Oxford University Press, 2007, p. 115

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 15

développement continu. Dans cette optique, les classiques, surtout les Grecs, auraient une vision plus statique de la nature humaine, alors que les romantiques seraient plutôt dans un processus de créativité organique et évolutive.

La revendication de la liberté comme élément clé du romantisme contribue aussi à rendre difficile toute définition, car définir c'est enfermer dans un schéma et restreindre l'étendue de la liberté. Le romantisme se veut libre, ouvert, non fixé ni clos. Il évolue, se renouvelle et échappe ainsi aux limites des définitions conceptuelles.

Après ce détour pour montrer la réelle difficulté à définir ce qu'est le romantisme de manière complète, voici la définition que propose Ferber :

Romanticism was a European cultural movement, or set of kindred movements, which found in a symbolic and internalized romance plot a vehicle for exploring one's self and its relationship to others and to nature, which privileged the imagination as a faculty higher and more inclusive than reason, which sought solace in or reconciliation with the natural world, which 'detranscendentalized' religion by taking God or the divine as inherent in nature or in the soul and replaced theological doctrine with metaphor and feeling, which honored poetry and all the arts as the highest human creations, and which rebelled against the established canons of neoclassical aesthetics and against both aristocratic and bourgeois social and political norms in favor of values more individual, inward, and emotional.<sup>201</sup>

C'est une définition qui est à la fois riche, qui se veut la plus complète possible dans l'énumération des éléments caractéristiques du romantisme. Tout d'abord le romantisme est né en Europe à partir de plusieurs mouvements apparentés. La diversité est déjà présente dès la genèse du mouvement. Ensuite l'importance de l'exploration de soi à travers une démarche d'intériorité.

---

<sup>201</sup> Michael FERBER. *Op. cit.*, p. 27

L'imagination chez les romantiques occupe une place déterminante car considérée comme la faculté supérieure de l'individu en général et de l'artiste en particulier. Scott Masson<sup>202</sup> cite dans son article la définition que donne Samuel Taylor Coleridge de l'imagination. Ce dernier considère l'imagination en deux parties : la première qu'il considère comme étant le pouvoir vivant et le premier agent de toute perception humaine. C'est aussi d'après lui, l'esprit fini de l'éternel acte de création dans l'être infini. Quant à l'imagination secondaire, Coleridge la considère comme un écho de la première, mais coexistant avec la volonté consciente et différant de la première imagination uniquement par son mode de fonctionnement. La fonction créatrice de l'imagination est accentuée dans cette définition et prend toute son ampleur. Il s'agit d'un point important car dans les arts, notamment la poésie qui nous intéresse l'aspect création (poiesis) sera primordial sur l'aspect imitation (mimesis). Nous avons souligné plus haut la méfiance qu'affichaient les romantiques vis-à-vis de la raison discursive qui était limitée dans son approche de la vie et de l'expérience personnelle. L'exploration de soi permet le retour à la nature dans une démarche de réconciliation, car le siècle précédent des Lumières a éloigné l'être humain de la nature en exaltant la domination de la raison. Concernant la question de la religion, les romantiques ont considéré la nature comme une manifestation du divin. La poésie et les autres arts sont considérés par les romantiques comme étant les expressions les plus hautes du génie créatif humain. Pour faire droit à cette créativité de l'imagination humaine, les romantiques rejettent le classicisme avec ses normes, ses lois et canons qu'il tente d'imposer à la postérité. Puisque le romantisme est né dans un contexte historique marqué en France par la Révolution, les romantiques au nom de leur attachement à la liberté individuelle vont surtout s'allier aux révolutionnaires contre les régimes aristocratiques et bourgeois. L'individu est de nouveau replacé au centre avec ses droits, ses émotions et tout ce qui contribue à faire de lui un être unique.

---

<sup>202</sup> Scott MASSON. *Op. cit.*, p. 128-129

D'après Robert Langbaun le romantisme résulte de la conjonction de l'idéalisme et du réalisme :

Romanticism is both idealistic and realistic in that it conceives of the ideal as existing only in conjunction with the real and the real as existing only in conjunction with the ideal. The two are brought into conjunction only in the act of perception when the higher or imaginative rationality brings the ideal to the real by penetrating and possessing the external world as a way of knowing both itself and the external world.<sup>203</sup>

Cet éclairage de Langbaun met en relief une dimension intéressante du romantisme à travers ce mouvement constant entre l'idéal et le réel par la médiation du pouvoir imaginaire à la découverte de soi et de la nature.

Le parcours sur la naissance, la difficulté à définir le romantisme, loin d'être un exercice d'érudition nous permet de poser les bases des points importants qui vont être exploités dans l'analyse de la poésie de Newman et les influences romantiques contenues dans cette poésie.

## 6.2. Romantisme et mouvement tractarien

Newman admet que dans son enfance il lisait les œuvres d'auteurs romantiques, et qu'il a été influencé par Walter Scott. Michael Bright établit des parallèles entre la littérature romantique et le mouvement d'Oxford. Pour ne pas être exhaustif nous mentionnons : l'importance accordée au passé, la préférence accordée à la nature et au pittoresque, la valorisation des sentiments par rapport à la raison sèche, l'esthétisme et l'organicité. L'insistance des romantiques sur le surnaturel provient de leur opposition à la conception mécanique de l'univers développée par le siècle des Lumières. En littérature, les romantiques ainsi que les tractariens

---

<sup>203</sup> Robert Langbaum, *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*. New York: Random House, 1957, p. 24



considèrent le poète comme une élite qui utilise l'imagination pour communiquer avec le surnaturel et ensuite transmettre le fruit de cette contemplation par la poésie. Pour cela le poète recourt au symbolisme pour exprimer des réalités surnaturelles du fait de l'inadéquation du langage ordinaire. Une des missions du poète est de tenter une médiation, une réconciliation entre le monde matériel et le monde spirituel. Michael Bright pense que cette « réconciliation des opposés » est une des visées des *Lyrical Ballads* de Wordsworth :

Wordsworth attempted to show the presence of the supernatural in the ordinary, while he himself attempted the reverse by investing the supernatural with a sense of the natural<sup>204</sup>

La poésie de Newman et aussi celle de Keble est traversée par ce mouvement entre le naturel et le surnaturel.

### **6.2.2. L'individu et le monde extérieur**

Le mouvement romantique avait une certaine méfiance vis-à-vis de la société car il considérait cette dernière comme étant un frein à l'expression de l'individu. L'idée de masse véhiculée par la société est perçue par les romantiques comme comme un bloc qui se dresse sur le chemin de la réalisation individuelle, un obstacle à l'évasion de l'individu vers un lieu non défini par des règles et des contraintes. Comme le souligne Scott Mason:

They [romantics] opposed the way in which mass society regarded its members to be impersonal, or more precisely, stripped them of the integrity of personhood. [...] Their objection lay in the sense that the integrity of personhood was being crushed in the process of assuming, or forcing, the assent of the individual to the one will of society without any recourse.<sup>205</sup>

---

<sup>204</sup> Michael Bright, « English literary Romanticism and the Oxford Movement », p. 388

<sup>205</sup> Scott MASON, « Romanticism », *The Oxford Handbook of Literature and Theology*, p.121.

Henry Staten dans son article « Newman on Self and Society » expose tout d'abord le binôme intérieur-extérieur comme une des caractéristiques des romantiques :

the opposition between *inside* and *outside*, between the active principle of life within the individual and the restrictions imposed from outside by society and reality in general. On one side we have feeling, spontaneity, imagination, the free, unconditioned flow of life....; on the other limitation, formal structure, intractable material reality, the rules of civilization ». (p 70)

A propos du fonctionnement de ces deux entités, l'auteur précise qu'il ne s'agit pas d'un simple antagonisme mais plutôt d'une sorte de confrontation permanente sans que l'une des deux n'anéantisse l'autre.

Mais Staten trouve que le romantisme de Newman a souvent été envisagé de manière un peu étroite, uniquement par les aspects de sa conception de la littérature ou de la nature, sa relation avec Coleridge. A partir de là, Staten propose plutôt d'analyser le romantisme de Newman, dans la continuité de la démarche dialectique intérieure-extérieure, par trois concepts que sont : l'intuition, l'organisme et le développement organique, l'imagination. Il défend sa position en affirmant que ces concepts appartiennent autant à la pensée traditionnelle chrétienne et à Aristote qu'au romantisme. En définitive, le but de son argumentaire n'est pas de démontrer que Newman est romantique, mais plutôt d'affirmer que la problématique de la pensée de Newman est un prolongement de la problématique du romantisme.

## CHAPITRE 7. POÉSIE ET LITURGIE : PASSERELLES ENTRE L'ART ET LE SACRÉ

### 7.1. Formes poétiques et service liturgique : intertextualité

Ce chapitre vise à présenter l'approche qu'a Newman de la relation entre l'art et le sacré, à la fois à travers son œuvre littéraire surtout poétique et sa vie de religieux consacré. Son poème le plus long, *The Dream of Gerontius*, d'une grande richesse littéraire, montre bien la variété de ses sources d'inspiration. Les aspects liturgiques de la louange et de l'offrande récurrents dans le poème ouvrent à la dimension de l'oblation du poète, le tout accompagné d'hymnologie monodique et polyphonique. C'est au cœur de cette poésie que l'esthétique de l'art mène au sacré, dans une démarche du don de soi de l'artiste consumé par son œuvre.

Les liens entre l'art et le sacré connaissent des formes et évolutions diverses selon les époques. L'époque victorienne est marquée dans son développement des arts par une riche floraison que ce soit en littérature, en architecture ou dans les autres domaines. C'est aussi une période d'enracinement et de renouvellement religieux en Angleterre, où l'institution religieuse a fait place, sous l'influence du protestantisme évangélique du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, à une diversité d'expressions de foi beaucoup plus personnelles. Concernant la poésie de cette époque, Josiah Conder, un critique, écrit en 1825 : « Either poetry is growing more religious, or religion more poetical. » Si cette assertion envisage le mouvement de mutation et de rapprochement des deux côtés, certainement que cela ouvre des pistes intéressantes. John Henry Newman (1801-1890), prêtre de l'Église anglicane à partir de 1825 avant d'être ordonné dans l'Église catholique romaine en 1846, a laissé une œuvre considérable de théologien ainsi qu'une œuvre bien moins connue de poète.

On constate que les études faites sur les écrits de Newman portent beaucoup plus largement sur sa théologie, sa spiritualité et assez peu sur l'idée qu'il se faisait de l'université, institution au sein de laquelle la culture littéraire devrait occuper une place privilégiée. Sa relation esthétique à l'écriture n'a en revanche pas fait souvent l'objet d'études, alors même que beaucoup d'historiens des idées reconnaissent qu'il avait une très bonne maîtrise de la langue anglaise, que son long poème *The Dream of Gerontius* (1865) a fourni le livret d'un oratorio d'Edward Elgar, dont le succès ininterrompu depuis sa création en 1900, a quelque peu éclipsé l'œuvre originale, et que nombre de ses poèmes mis en musique font partie du patrimoine du chant sacré anglophone mondial, toutes confessions confondues.

*The Dream of Gerontius* révèle tout particulièrement la richesse d'une poésie qui s'abreuve aux sources de la liturgie dans ses aspects les plus variés : louange, offrande, supplication, etc. Sur le plan formel, Newman emprunte au monologue dramatique, genre particulièrement illustré dans la poésie romantique et victorienne anglaise, mais aussi à l'aspect dialogique et responsorial caractéristique de la liturgie et de l'office monastique, à l'anaphore litannique, à la double composante, monodique et polyphonique, de l'hymnologie chrétienne, ainsi qu'à certaines caractéristiques propres aux rituels d'intercession. Considérée sous l'angle liturgique, la forme poétique devient ainsi le vecteur d'un acte d'offrande ou d'oblation, lié aux notions de sacrifice et de sacrement auxquelles Newman a consacré plusieurs de ses sermons. Prêtre oratorien catholique après avoir quitté l'Église d'Angleterre, il utilise la parole poétique pour établir une médiation de type sacramentel avec le divin. La mort du personnage central du *Dream*, Gerontius, constitue l'ultime sacrifice, dont l'artiste-prêtre réalise en lui-même l'offrande à travers le poème.

### 7.1.1. L'offrande poétique

Il convient tout d'abord de rappeler que Gerontius vient du grec « *gerôn*<sup>206</sup> » et signifie « un vieillard », une personne âgée. Ce n'est pas *a priori* un nom spécifique. Gerontius peut renvoyer à toute personne âgée. La particularité ici c'est que Gerontius est plus spécifiquement un homme de foi, un croyant qui se tourne vers Jésus et Marie dès qu'il sent sa mort approcher. La mort d'une personne âgée est d'emblée intégrée au cours normal de la vie et de sa fin. Les premiers mots du poème sont une invocation suivie d'une déclaration : « Jesu, Maria – I am near to death. » (1)

La combinaison de l'invocation de ces deux personnages, à travers le double vocatif latin « Jesu, Maria », et de l'affirmation de l'imminence de la mort donne d'entrée de jeu une tonalité grave au poème. La supplication est forte. L'aspect spirituel de l'invocation de Jésus et Marie accompagne la mort dont Gerontius prend de plus en plus conscience. Le poète, à travers ce premier vers, fait entrer le lecteur d'emblée dans un acte d'offrande, celui que Gerontius fait de sa mort.

Ce dernier n'est pas un personnage mythique ni surnaturel ; il est un homme ordinaire qui s'apprête à vivre ses derniers instants de vie humaine, mais dans une démarche oblatrice. La forme du poème se trouve dès lors ordonnée elle-même à ce don de soi tout au long du parcours de Gerontius, le personnage principal. L'ouverture du poème donne à la fois le thème et les accents de cette célébration.

Gerontius lui-même revient très vite à sa condition naturelle en évoquant ses sens humains pour décrire ce qu'il ressent et qui lui indique que sa mort est proche :

Not by the token of this faltering breath,  
This chill at heart, this dampness on my brow (v. 3-4)

---

<sup>206</sup> DANZAT Albert, DUBOIS Jean, MITTERAND Henri, *Nouveau dictionnaire étymologique et historique*, Librairie Larousse, Paris VI, 1964, p.341.

Tis this new feeling, never felt before (v. 6)

That I am going, that I am no more (v. 8)

Les sens de Gerontius sont mis à contribution dans ce processus : le souffle hésitant, le cœur qui refroidit sont des signes précurseurs de la mort prochaine. C'est, pour lui, une expérience toute nouvelle, sans précédent. Et le caractère insolite de ces différentes sensations renforce chez Gerontius l'idée que c'est la mort qui frappe à sa porte. Il sent que c'est l'heure du départ, et même pire, de la cessation de son être. La sensation du vide progressif qui envahit son corps est très forte, au point qu'il la décrit en des termes assez forts et poignants :

Tis this strange innermost abandonment, (v. 9)

This emptying out of each constituent

And natural force, by which I come to be. (v. 11-12)

Les forces de Gerontius le lâchent, et il a besoin de soutien. Il se tourne alors vers le groupe désigné sous le vocable « Assistants ». Ce sont les amis de Gerontius et les fidèles qui sont à son chevet au moment de sa fin de vie. C'est alors que ceux-ci commencent à prier pour lui, à travers la litanie des mourants. Ils confient leur ami à l'intercession de tous les Saints, et particulièrement ceux qui sont mentionnés. C'est aussi de la part des assistants un acte d'offrande de la vie de leur ami Gerontius, pour ne pas que sa mort soit une simple cessation de vie, mais un passage qui ait du sens. La supplication des assistants permet au poète de glisser subtilement la notion de communion des saints qui lui est chère. Cela consiste en une chaîne ininterrompue entre les saints de tous les temps et les vivants qui sont encore sur terre et qui ont besoin de l'intercession des fidèles défunts pour continuer leur pèlerinage. Les assistants ont la force revivifiante que donne l'Église. Ils représentent la supplication de millions d'âmes dévotes liées à ce frère mourant par la communion des saints. Peu à peu Gerontius reprend des forces grâce à ces prières. Les assistants intensifient leur supplication par la litanie pour les mourants ; l'âme de Gerontius regagne encore un peu de force et lance le « *De profundis* » avant de professer la foi de l'Église. Le tout est orchestré comme dans une liturgie avec des

rôles assignés à chaque groupe de participants. Ces derniers participent à l'offrande poétique par leur supplication.

### ***7.1.2. De la formule figée à l'inspiration créatrice***

La liturgie est un ensemble constitué de cérémonies, d'actes, de rituels ordonnés à la célébration. À ce titre il existe une certaine organisation qui prévoit les différentes étapes, et les moments importants. Dans le déroulement de la liturgie, il y a beaucoup de formules qui sont prévus à des moments précis, ce qui permet aux différents participants de vivre le même acte et de jouer leurs rôles respectifs. Pour une homogénéité et aussi pour garder un sentiment d'appartenance à la même foi religieuse, les formules sont fixées, déterminées, et parfois même figées.

Mais il arrive que dans certaines circonstances particulières, l'inspiration poétique apporte des changements à ces formules prévues tout en gardant sauf leur esprit. Loin de constituer un acte de subversion, cette ouverture à l'inspiration est plutôt source d'enrichissement. Newman a recours à cette pratique dans *The Dream* lorsque pris dans les tribulations de sa mort prochaine Gerontius réaffirme sa foi. Au lieu de la version officielle du Credo, c'est une formule abrégée qui est utilisée avec l'introduction d'adverbes qui ne manquent pas de mettre en relief l'urgence du moment :

Firmly I believe and truly  
God is Three, and God is One;  
And I next acknowledge duly  
Manhood taken by the Son.  
And I trust and hope most fully  
In that Manhood crucified;  
And each thought and deed unruly  
Do to death, as He has died. (73-83)

Cette formule de la profession de foi de Gerontius, même si elle reprend quelques articles de la profession de foi selon la formule officielle de l'Église, diffère cependant dans la formulation. On peut comprendre que pris par les angoisses de la mort imminente, Gerontius ne se souvienne plus de la formule officielle. Il se peut aussi qu'il sente qu'il n'a plus assez de temps pour réciter toute la formule du credo avec son vocabulaire théologique sophistiqué exposant la doctrine. Pour cela Gerontius reformule le condensé de sa foi en quelques points importants. Gerontius affirme le fondement même de la conception de Dieu dans la théologie chrétienne qui est la Trinité : Dieu un en trois personnes. Ensuite il affirme l'incarnation du Fils. Sur ce point Gerontius veut peut-être rappeler que du fait de l'incarnation du Fils ce dernier a aussi expérimenté la mort comme lui Gerontius s'apprête à la vivre. L'évocation de la crucifixion non seulement précise la manière dont le Fils est mort, mais établit aussi une analogie avec les souffrances que Gerontius ressent dans son corps. En définitive, cette formule tronquée de profession de foi de Gerontius apparaît non seulement comme un signe de créativité par rapport à la formule figée, mais aussi comme un développement qui permet de passer de la mort du Fils à celle de Gerontius par le biais de l'analogie. Ainsi Gerontius n'est pas esclave d'une formule conventionnelle et rituelle, mais devient acteur même d'une élocution qui ancre la formule doctrinale générale dans la contingence de ce qu'il vit. Ce passage constitue un point important car le paradigme établi par le credo officiel est dépouillé de sa grammaire et enrichi par l'inspiration du moment, par l'expérience individuelle.

Ce passage qui est devenu une hymne constitue en fait une inclusion lyrique jusqu'au vers 103. Gerontius dans cette hymne à tonalité confessionnelle va aussi réaffirmer sa foi en la « Sainte Église ». Dans la lettre que Newman avait écrite lorsqu'il avait le pressentiment de sa mort, un de ses souhaits était de mourir dans l'Église. Gerontius aussi avant sa mort redit son attachement à cette Église. L'inclusion d'hymnes dans le poème est une forme d'écriture intéressante, non seulement du fait de l'hybridité du monologue dramatique comprenant le lyrique, mais aussi



parce que venant de Newman cela pourrait rappeler une pratique rencontrée dans les écrits pauliniens. Dans la littérature épistolaire paulinienne, il arrive que des hymnes soient insérées dans le cours d'une lettre. Ces hymnes peuvent être des compositions de Paul lui-même ou alors provenir d'un répertoire déjà existant et indépendant. C'est le cas du chapitre 2 de l'épître aux Philippiens. Alors qu'au début de sa lettre Paul adresse une parénèse à ses amis de la ville de Phillipe en les invitant à garder l'unité dans l'humilité, il insère une hymne à partir du verset 6 jusqu'au verset 11.<sup>207</sup> L'hymne insérée par Paul dans sa lettre à cet endroit précis joue un rôle double : d'abord briser la forme épistolaire dans sa forme convenue en y introduisant un passage lyrique. Cela apporte une autre tonalité au texte et, puisque l'hymne était connue, elle peut être fredonnée par les destinataires de la lettre. Le pouvoir du chant comme véhicule est ici convoqué. De plus Paul atteste le contenu de l'hymne qui présente le Christ comme paradigme de l'humilité jusque dans la kénose de sa personne par l'abaissement de la mort sur la croix. Newman en insérant l'hymne de profession de foi de Gerontius à ce moment précis fait une rupture dans la syntaxe interne du poème. Gerontius garde sa foi jusqu'au moment où la mort est proche ; sa mort est aussi mise en rapport avec celle du Fils. Après ce passage lyrique de Gerontius, le monologue dramatique reprend son cours. Gerontius déclare:

I can no more; for now it comes again,  
That sense of ruin, which is worse than pain,  
That masterful negation and collapse  
Of all that makes me man; [...] (108-111)

---

<sup>207</sup> Ph 2:5- Ayez entre vous les mêmes sentiments qui sont dans le Christ Jésus :

Ph 2:6- Lui, de condition divine, ne retient pas jalousement le rang qui l'égalait à Dieu.

Ph 2:7- Mais il s'anéantit lui-même, prenant condition d'esclave, et devenant semblable aux hommes. S'étant comporté comme un homme,

Ph 2:8- il s'humilia plus encore, obéissant jusqu'à la mort, et à la mort sur une croix !

<http://eti.martin.free.fr/la-mystique/Bible-Jerusalem/ph2.html#:~:text=Ph%C2%A02%3A5,sur%20une%20croix%20!>

Le vers 108 montre bien que l'intervalle lyrique a constitué une sorte de brèche permettant à Gerontius d'oublier un peu les douleurs qui l'assaillent et de faire passer le poème dans un lyrisme atemporel. Même si le passage lyrique est exprimé à la première personne « I », l'attention est focalisée sur le chant lui-même dans sa composante double de la voix et du texte. Le point focal dans le passage lyrique n'est pas Gerontius mais plutôt le pouvoir magique de la voix qui transporte et arrache Gerontius un moment de ses préoccupations du moment.

Cela participe aussi à l'idée que même si la liturgie est faite de formules programmées, il y a toujours la possibilité d'y introduire de l'inspiration pour s'adapter à une situation particulière.

## **7.2. Poésie tractarienne et hymnologie : porosité et hybridité**

### ***7.2.1. Débuts et caractéristiques de la poésie tractarienne***

Pour une approche de la poésie tractarienne, il est important de rappeler que les 90 tracts publiés ne représentent pas la seule production littéraire du mouvement d'Oxford. Les tracts étaient écrits par des membres du mouvement qui avaient déjà une activité littéraire parallèle. C'est cela qui constitua aussi la richesse de ce mouvement. Étant donné l'objectif premier du mouvement qui était de redonner à l'Église anglicane son identité face à un trop grand assujettissement vis-à-vis de l'État, le contenu des tracts portait surtout sur des thèmes théologiques, ecclésiologiques, les sacrements, l'enseignement des Pères de l'Église, etc. La tonalité théologique dominante des tracts d'après G.B. Tennyson<sup>208</sup> a été considérée à tort comme pratiquement la seule caractéristique du mouvement d'Oxford, et a de ce fait occulté d'autres aspects non moins importants. Parmi ceux-ci, G.B. Tennyson retient surtout la

---

<sup>208</sup> TENNYSON, G. B. *Victorian Devotional Poetry The Tractarian Mode.* p 12

conception tractarienne de la littérature qui se dégage non seulement des tracts mais aussi des œuvres critiques écrites par les principaux membres du mouvement d'Oxford.

Ian Ker<sup>209</sup> rapporte qu'en novembre 1832, Newman a écrit une lettre à H. J. Rose pour lui faire part de son intention avec Froude de rendre systématique une section de poésie dans la revue *British Magazine* à leur retour de croisière en Méditerranée. L'objectif de cette section serait d'après Newman de « faire front contre le danger imminent ». Cette expression décrit la situation de l'Église d'Angleterre moins préoccupée par les questions spirituelles et totalement livrée au pouvoir de l'État. Pour parvenir à cet objectif fixé, le moyen était clairement identifié: "to bring out certain truths and facts, moral, ecclesiastical, and religious, simply and forcibly, with greater freedom, and clearness than in *The Christian Year*". Ils projetaient d'écrire quatre poèmes courts pour chaque numéro de cette revue pour mettre en relief à chaque fois un sujet qui leur paraissait important. Cette section dans laquelle ils publieraient leurs poèmes serait intitulée 'Lyra Apostolica'<sup>210</sup>. Dès le départ, l'idée d'écrire des poèmes pour accompagner le combat du Mouvement d'Oxford semble faire partie d'un projet. Le choix de la poésie rejoint un peu celui du mode de communication par les tracts. De même que le tract traite souvent d'un sujet à la fois et peut être publié facilement et indépendamment sous la forme de feuillet, de même le poème peut être inséré dans chaque numéro de la revue et à chaque fois aborder un sujet pour toucher le lectorat. L'aspect récurrent de la publication des poèmes dans chaque numéro de la revue crée à terme une habitude chez les lecteurs, les fidélise à la lecture de ces poèmes et leur permet de développer une suite thématique. Si ce mode de publication poétique a été adopté pour sensibiliser le lectorat sur des sujets précis, cela n'a pas empêché les membres du Mouvement d'Oxford de continuer leur production poétique à travers des œuvres poétiques plus longues et ambitieuses, mais aussi de continuer leurs cours de critique littéraire et poétique.

---

<sup>209</sup> KER, Ian. *John Henry Newman: A Biography*. Oxford New York: Oxford University Press, 1988, p. 54

<sup>210</sup> Nous présenterons *The Christian Year* et la *Lyra Apostolica* dans la partie suivante.

Keble et Newman en tant que fellows à Oriel College de l'université d'Oxford ont écrit des essais littéraires. À ce titre, *Praelectiones Academicæ* regroupe toute la série des conférences données par Keble en tant que Professeur de Poésie à Oxford de 1831 à 1841. Quant à Newman, il a lui aussi publié des essais critiques tel que *Poetry with reference to Aristotle's Poetics*.

Au sujet de l'importance littéraire du Mouvement d'Oxford, Kirstie Blair écrit justement :

In the twentieth and twenty-first centuries, the Oxford movement has received a very substantial amount of attention as a literary movement, not simply a historical or theological phenomenon. [...] More importantly than their own literary productions, the leaders and followers of Tractarianism in its early days placed an extremely high value on literature – the right kind of literature – and never lost sight of its importance as a means of disseminating ideology<sup>211</sup>.

Le XXe siècle marque le début de la considération littéraire du Mouvement d'Oxford. Ce changement dans la conception de ce mouvement est bénéfique et permet à la critique de prendre en compte l'aspect littéraire longtemps nié à ce mouvement et de le mettre en valeur. La poésie tractarienne peut dès lors apparaître sous un nouveau jour, et ne plus être reléguée au rang de poésie mineure comme elle avait été pendant longtemps. Le renouveau d'intérêt pour cette poésie apporte un éclairage intéressant sur la société victorienne. C'est ce qu'explique G.

B. Tennyson:

Apart from the question of merit, however, the poetry the Tractarians wrote has considerable interest of a cultural as well as a literary-historical kind; it illustrates a sensibility of an age usually examined from other perspectives and thus not always justly assessed. Tractarian poetry and the aesthetic that it exemplifies constitute a concurrent tradition in the age alongside the better-known social and psychological ones, a tradition that goes far toward clarifying what the Victorian experience was<sup>212</sup>

---

<sup>211</sup> BLAIR, Kirstie, « The influence of the Oxford Movement on Poetry and Fiction », *The Oxford Handbook of the Oxford Movement*, p. 410.

<sup>212</sup> G.B. TENNYSON, *Op. cit.*, p 2.

G. B. Tennyson, dans le contexte de l'intérêt récent de la critique pour la poésie tractarienne déplore le fait que cette dernière n'ait pas toujours été étudiée pour ce qu'elle représente réellement sur les plans culturel, esthétique, littéraire et historique de l'époque victorienne. La critique n'a pas souvent pris en compte le mérite de cette poésie tractarienne dans ce qu'elle a pu proposer comme reflet de la société victorienne sous ses différentes facettes. Nous avons mentionné l'augmentation du lectorat parmi les effets bénéfiques de la massification des écoles et universités à l'époque victorienne. Ainsi la poésie était un moyen par lequel les Tractariens pouvaient éveiller la population, aborder des sujets d'ordre social, moral, religieux, etc.

Au sujet plus précisément de la poésie tractarienne, Kirstie Blair rappelle la place prépondérante de la poésie dans l'héritage littéraire du Mouvement d'Oxford :

In literary criticism, poetry has dominated discussions of the influence of the Oxford Movement, which is unsurprising given that not simply Tractarian writers, but nineteenth-century literary critics in general, regarded poetry as the most fitting genre for the expression and creation of faith and devotion.<sup>213</sup>

Les membres fondateurs du Mouvement d'Oxford, comme nous l'avons signalé, étant des poètes et critiques littéraires, la poésie occupait une place importante dans la production littéraire du mouvement. De plus la poésie était considérée par les critiques comme le genre littéraire le plus utilisé dans l'expression de la foi et des exercices liturgiques de dévotion.

Stephen Prickett à son tour évalue l'importance de la poésie tractarienne d'abord sur le plan de l'importance des publications faites et le succès sur le marché des ventes :

If we judge poetry in market terms it is hard to resist the conclusion that Tractarian poetry was (after Shakespeare's) the most successful ever written in English. The flagship volume, Keble's *The Christian Year*, was published in 1827, and sold an average of 10,000 volumes a year over the next fifty years – a figure only distantly challenged by that of Tennyson's *In Memoriam* (1850) and

---

<sup>213</sup> BLAIR, *Op. cit.*, p. 411

far greater than that ever achieved by the then poet laureate, William Wordsworth.<sup>214</sup>

Le fait que la poésie tractarienne occupe sur le marché la deuxième place en termes de ventes juste derrière la poésie de Shakespeare est assez parlant. L'augmentation du niveau d'instruction de la population était un facteur très important, car cela a élargi le lectorat à différentes couches sociales. Aussi la poésie tractarienne avait sans doute réussi à attirer ce lectorat élargi à travers les thèmes abordés qui touchaient les préoccupations de la société.

Pricket reconnaît aussi que souvent la renommée posthume des poètes n'est pas toujours garantie malgré le fait qu'ils aient été appréciés de leur vivant. Mais s'agissant des poètes tractariens, ils ont pu bénéficier de cette reconnaissance de leur vivant et à titre posthume. Les poèmes qui étaient chantés sous la forme d'hymnes lors des célébrations liturgiques connaissaient un succès rapide et faisaient du même coup connaître leurs auteurs :

Posthumous acclaim does not always follow contemporary popularity, and poems sung as hymns are, of course, valued for a variety of reasons other than strict poetic merit. But in the case of Tractarian poetry, praise has been more than usually muted.<sup>215</sup>

### **7.2.2. *The Christian Year* et *La Lyra Apostolica***

Les deux publications caractéristiques de la poésie tractarienne sont d'une part *The Christian Year* de John Keble, et d'autre part *La Lyra Apostolica*, œuvre qui a vu la contribution de plusieurs membres du Mouvement d'Oxford.

*The Christian Year* fut publié en 1827 par John Keble un des principaux fondateurs du Mouvement d'Oxford. Comme son nom l'indique il s'agit d'un recueil de poèmes pour l'année liturgique. Certains de ces poèmes sont devenus des hymnes. Un des points de veille du

---

<sup>214</sup> Stephen Pricket, « Tractarian poetry », *A Companion to Victorian poetry*, p. 279

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 279.

mouvement d'Oxford était de raviver l'ardeur liturgique qui avait bien du mal à se maintenir dans l'Église d'Angleterre. Keble a eu l'inspiration de composer des poèmes pour tous les dimanches de l'année liturgique et certaines fêtes. Sans doute que le caractère un peu figé de la liturgie prévue dans le *Book of Common Prayer* avait fini par installer une certaine monotonie et routine. Les membres de ce mouvement qui voulait un renouveau ont aussi pensé que la poésie pouvait être un canal par lequel pouvaient s'exprimer aussi les sentiments religieux.

John Keble a ainsi composé cette œuvre majeure car pour lui c'est tous les jours que la poésie doit accompagner la vie. Même si une majorité de ces poèmes avaient une tonalité religieuse destinée à la dévotion, plusieurs autres en revanche portaient sur la nature et invitaient à contempler les beautés de cette dernière.

Les poèmes de *The Christian Year* suivent la répartition des dimanches et fêtes, et pour chaque jour, il y a les poèmes prévus pour le matin et le soir :

Oh, timely happy, timely wise,  
Hearts that with rising morn arise!  
Eyes that the beam celestial view,  
Which evermore makes all things new!

New every morning is the love  
Our wakening and uprising prove;  
Through sleep and darkness safely brought,  
Restored to life, and power, and thought.

New mercies, each returning day,  
Hover around us while we pray;  
New perils past, new sins forgiven,  
New thoughts of God, new hopes of Heaven.

If on our daily course our mind  
Be set to hallow all we find,  
New treasures still, of countless price,  
God will provide for sacrifice.

Cet extrait d'un poème du matin donne bien la tonalité de ce désir de commencer la journée par l'émerveillement du réveil après la traversée des ténèbres de la nuit dans le sommeil. Ce désir de s'éveiller à une nouvelle vie, un nouveau jour d'amour où tout semble éclore. La simplicité de la rime plate (*wise/ arise ; view/ new*) marque bien cet enchaînement naturel dans le passage de la nuit au jour, dans le renouvellement constant du temps et de la nature. Il y a aussi ce message sous-jacent d'un mécanisme de passage qui n'est pas lié au résultat de l'activité humaine ; les deux passifs « *brought* » et « *restored* » supposant un agent implicite.

Si le poème du matin invite à l'éveil à la nouveauté et à la beauté du jour, le poème du soir chante la nostalgie liée à la disparition de la lumière du jour qui limite la vue et la contemplation des beautés naturelles :

'Tis gone, that bright and orb'd blaze,  
Fast fading from our wistful gaze;  
You mantling cloud has hid from sight  
The last faint pulse of quivering light.

In darkness and in weariness  
The traveller on his way must press,  
No gleam to watch on tree or tower,  
Whiling away the lonesome hour.

Sun of my soul! Thou Saviour dear,  
It is not night if Thou be near:  
Oh, may no earth-born cloud arise  
To hide Thee from Thy servant's eyes!

When round Thy wondrous works below  
My searching rapturous glance I throw,  
Tracing out Wisdom, Power and Love,  
In earth or sky, in stream or grove; -

L'allitération du "f" dans "Fast fading from our wistful gaze" rend bien le caractère fugitif des dernières lueurs du jour qui cèdent la place à ce nuage qui comme un manteau finit de voiler le jour. La rime synonymique (*sight/light*) renforce le contraste entre la lumière qui permet la vue



d'une part et d'autre part les ténèbres qui ne laissent aucune lueur (gleam) pour admirer la nature.

Partant d'un registre poétique basé sur la nature, Keble conduit ses lecteurs progressivement vers une méditation spirituelle. Le retournement poétique s'opère lorsque le soleil naturel du jour devient « Sun of my soul ! Thou Saviour dear ». Cette métaphore est assez expressive du passage à un niveau qui invite à s'élever vers une conception plus spirituelle du soleil. C'est ce qui permet au poète dans le vers suivant d'affirmer : « It is not night if Thou be near » pour renforcer cette conviction. La rime (dear/ near) vient compléter ce sens de la proximité qui dissipe les ténèbres.

La poésie de Keble est faite d'une contemplation de la nature pour parvenir à une méditation plus spirituelle. Le fait que Keble ait fait une répartition quotidienne de ses poèmes a rapproché *The Christian Year* du *Common Prayer*. La différence tout de même entre les deux approches réside dans le fait que le recueil de Keble est fait essentiellement de poèmes, alors que le *Common Prayer* est le livre officiel de la liturgie anglicane avec les rites, les fêtes et les textes bibliques prévus pour chaque circonstance. Vu le succès qu'a connu *The Christian Year*, il est apparu que certains victoriens l'ont préféré au *Common Prayer* du fait de sa teneur poétique qui n'était pas toujours dévotionnelle. D'autres victoriens en revanche ont utilisé *The Christian Year* comme complément du *Common Prayer* pour avoir à la fois le rite ouvertement religieux prévu avec une poésie rafraichissante pour l'accompagner.

La *Lyra Apostolica* est la véritable publication commune aux membres du Mouvement Tractarien. Cette œuvre rassemble environ 179 poèmes composés pour la plupart par John Keble et John Henry Newman. Sa tonalité est proche de celle de *The Christian Year* de Keble, même si Newman a contribué avec 109 poèmes sur les 179. La *Lyra Apostolica* a permis aux deux membres les plus influents du mouvement tractarien de se rendre compte de la convergence de leur fibre poétique. Comme le nom de l'œuvre laisse entendre, la référence à la

lyre rappelle les origines même de la poésie, puisque les poèmes étaient faits pour être accompagnés par cet instrument de musique. L'aspect lyrique occupe donc une place importante dans cette poésie tractarienne. Fidèles à leur désir de remettre l'Église anglicane dans la tradition apostolique dont elle s'éloignait, d'après eux, Newman et Keble ont mis ce terme « Apostolica » pour accompagner la lyre. G. B. Tennyson résume ce projet dans les termes suivants: « Thus, in the words Lyra and Apostolica Newman contributes to the Tractarian theologizing of Romantic poetics and the Tractarian poeticizing of the Church.<sup>216</sup> » Dans cette perspective, Newman a prêté sa voix poétique pour participer à ce projet tractarien plus vaste. G. B. Tennyson ajoute à propos de la contribution poétique de Newman :

When Newman is at his most successful, as in the well-known “Pillar of the Cloud”, he is able to link the voice of the private worshipper to the sense of urgency and purpose that implies, even when it does not state, a wider public relevance.<sup>217</sup>

### 7.3. Une approche selon le modèle de la poésie psalmique

Dans l'introduction au livre des Psaumes, il est écrit : « En hébreu le Psautier s'appelle *Tehilim*, « Hymnes », mais le nom ne convient exactement qu'à un certain nombre de psaumes. En fait, dans les titres qui apparaissent en tête de la plupart des psaumes, le nom d'hymne n'est donné qu'au Psaume 145. Le titre le plus fréquent est *mizmor*, qui suppose un accompagnement musical et que notre mot « psaume » rend très bien. Certains de ces « psaumes » sont appelés aussi des « cantiques »<sup>218</sup>

---

<sup>216</sup> G. B. Tennyson. *Victorian Devotional Poetry the Tractarian Mode*, p. 123-124.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>218</sup> *La Bible de Jérusalem*, p. 709.

Le livre des Psaumes est un des livres de la Bible. Les Psaumes, au nombre de 150, sont des textes poétiques exprimant tantôt la supplication, l'action de grâce, l'angoisse et beaucoup d'autres situations de la vie individuelle ou sociale. A propos du mot « psaume », le liturgiste Dom Robert LE GALL écrit : « Le mot *psalmos* (du verbe grec *psalléin*) exprime l'action de toucher une corde pour la faire vibrer ; il évoque d'abord le jeu d'un instrument à cordes, puis l'air joué, enfin le texte chanté avec accompagnement instrumental.<sup>219</sup> ». Cette étymologie a l'intérêt de montrer clairement le lien très fort entre le texte et la musique qui l'accompagne. Ces deux entités, tout en étant indissociables, restent importantes car elles se portent un mutuel appui. Dans une approche étymologique du mot « psaume » Tournay écrit de son côté : « Le mot *psaume* du grec *psalmos*, désigne un poème fait pour être accompagné par un instrument de musique.<sup>220</sup>» Loin de contredire l'étymologie proposée par LE GALL, Tournay la complète. L'élément nouveau et intéressant ici c'est la précision de la nature du texte chanté : il s'agit d'un poème. Il ressort de ces deux définitions que le psaume est d'abord un poème. Il ne s'agit pas d'une autre forme de texte, mais bien d'un poème. Cela fait donc du Livre des Psaumes un des livres poétiques de la Bible aux côtés par exemple du Cantique des Cantiques, et bien d'autres livres. Ensuite, ce poème est fait pour être chanté et accompagné d'un instrument de musique. Le psaume est donc livré en un jet qui comprend à la fois le poème et la musique. Le caractère poétique des psaumes étant clairement exprimé dans cette étymologie, il reste à voir de plus près les éléments qui constituent ce genre poétique. Pour les besoins de l'analyse, nous allons nous intéresser à l'aspect poétique des psaumes, et les différents éléments mis en relief pourront nous servir à esquisser une approche de la poésie de Newman, surtout dans *The Dream*

---

<sup>219</sup> LE GALL Dom Robert, *Dictionnaire de Liturgie*. Chambray, CLD, 1982, p. 212.

<sup>220</sup> Cité par RIMAUD Didier, *Les Psaumes Poèmes de Dieu, prière des hommes...* Paris, Editions Vie Chrétienne, 2013, p. 19.

*of Gerontius*. Avant d'en arriver aux particularités de la poésie psalmique, il est important de rappeler quelques généralités sur la poésie. Comme l'écrit Weber Beat :

La poésie est la forme linguistique et littéraire qui exprime le maximum de choses avec le minimum de moyens. Elle est la forme d'expression linguistique la plus complexe et la plus artistique. Pour la comprendre, il est nécessaire d'examiner sa caractéristique propre : celle-ci est double : l'imbrication très étroite de la forme et du fond et le fait que la forme elle-même est porteuse de sens<sup>221</sup>

Cette affirmation de l'imbrication de la forme et du fond en poésie est fondamentale et vaut aussi pour les psaumes. A travers leur forme poétique, les psaumes expriment à leur façon des états d'âmes du psalmiste, des demandes ou supplications, des angoisses que le langage ordinaire aurait du mal à exprimer. Dans le domaine du sacré, les psaumes possèdent cette force qui leur permet d'évoquer bien des réalités célestes dans le contexte de célébrations rituelles en assemblées ou sous la forme de dévotion personnelle.

Même si la poésie biblique et en particulier psalmique répond aux critères de fonctionnement de la poésie en général, elle a néanmoins des particularités. Les psaumes ont été écrits en hébreu biblique. Et Weber Beat reconnaît qu'il n'existe pas de théorie contemporaine de la poésie biblique. Cette absence apparente de théorie concernant la poésie psalmique nous amène à explorer le texte de plus près à la recherche de tous les éléments linguistiques, structurels pouvant entrer dans une analyse littéraire. L'analyse poétique en général repose souvent sur des constantes telles que le vers, le nombre de syllabes et la rime. Ces éléments ne peuvent pas s'appliquer dans leur entièreté à la poésie psalmique. La poésie psalmique est basée sur d'autres éléments que la rime ou la régularité métrique. Le psaume est plutôt caractérisé par le

---

<sup>221</sup> WEBER Beat, MOSTER Alain. « Le caractère poétique des Psaumes et son incidence sur leur interprétation. Quelques considérations sur une approche littéraire des Psaumes. » In: Revue des Sciences Religieuses, tome 77, fascicule 4, 2003. Numéro thématique sur les Psaumes. p. 482

Doi : 10.3406/rscir.2003.3686.

[http://www.persee.fr/doc/rscir\\_0035-2217\\_2003\\_num\\_77\\_4\\_3686](http://www.persee.fr/doc/rscir_0035-2217_2003_num_77_4_3686).

vocabulaire à travers les différents niveaux sémantiques des mots et le langage imagé, l'agencement structurel, sonore et rythmique des mots à travers les parallélismes et les répétitions. Le contexte poétique hébraïque est beaucoup plus marqué par les sons, le dialogue entre les mots, leur place dans le vers, leur fréquence, etc.

Au sujet de l'importance du choix des mots et les champs sémantiques Didier Rimaud parle de « mots-clés » qui jouent un rôle déterminant dans la poésie psalmique, et qui sont là comme des indicateurs de sens (signification, et direction à prendre). Les mots jouent leur rôle non seulement par leur sens isolé, mais aussi parce qu'ils répondent à d'autres mots dans le psaume par une sorte de correspondance. Il y a par ailleurs le phénomène de répétition de mots, mais aussi la rareté d'un mot qui peuvent être porteurs de message. Dans le repérage des mots-clés, on distingue quatre sortes : des inclusions, des séries de mots parallèles ou antithétiques, des séries de mots-accroches, les images.

Dans la structure poétique des psaumes, on peut trouver des distiques, des tristiques, et des strophes. Les parallélismes peuvent être synonymiques ou antinomiques.

Newman utilise beaucoup les parallélismes dans *The Dream* pour renforcer des affirmations ou pour les opposer :

As though my very being had given way,  
As though I was no more a substance now, (18-19).

Gerontius dans les tribulations avant sa mort exprime ce qu'il ressent par ce parallélisme synonymique qui accentue l'idée du vide progressif qu'il ressent et son retour vers le néant. Mais lorsque l'âme de Gerontius fait une relecture du passage de la mort, un parallélisme antinomique est convoqué pour exprimer ce contraste entre les deux états, celui d'avant la mort et celui d'après :

And the deep rest, so soothing and so sweet,

Hath something too of sternness and of pain, (189-190)

Nous avons souligné dans les sections précédentes la musicalité et la richesse des champs sémantiques déployés par Newman dans sa poésie. Les images sont convoquées dans la poésie de Newman et surtout dans *The Dream* pour appréhender les réalités invisibles, les symptômes annonciateurs de la mort et le mystère même de la mort. Beat Weber et Moster Alain affirment :

Les images sont choisies car elles sont en mesure d'exprimer des sentiments et des intentions riches en émotions, variés et intenses. L'image elle-même est ambiguë et présente de nombreuses facettes. Elle ne devient univoque qu'avec son insertion dans un contexte, mais sans être pour cela totalement débarrassée de l'ambivalence inhérente à la poésie.<sup>222</sup>

Le vocatif est un des marqueurs textuels dans la poésie psalmique pour invoquer ou interpeler. Au début de *The Dream* Gerontius utilise le double vocatif « Jesu, Maria ». Le Psalmiste s'adresse souvent directement à Dieu par le vocatif. Gerontius choisit plutôt de se tourner vers Jésus et Marie dès l'ouverture du poème.

Habitué à chanter l'office divin, en qualité de prêtre et membre de la société de vie apostolique de l'Oratoire de Saint Philippe Néri, Newman s'approprie certaines formes liturgiques dans sa poésie. C'est ainsi que Gerontius dit: « Into Thy hands, O Lord, into Thy hands... » Ce cri, extrait du Psaume 30 verset 6 constitue le répons qui est chanté pendant l'office des Complies, le dernier office de la nuit dans les communautés monastiques et religieuses. La journée est terminée, accomplie (*Completa hora*), et avant de s'endormir, le religieux ou moine se confie à son Seigneur dans un acte d'abandon. C'est en ces termes que Gerontius, au soir de sa vie fait aussi cet acte d'oblation de sa personne. Et la symbolique des mains est assez parlante : les mains qui s'ouvrent pour accueillir et protéger. L'anaphore construite sur « into Thy hands »

---

<sup>222</sup> *Op. cit.*, p 489

vient mettre en relief ce moment tragique empreint à la fois de l'angoisse de l'imminence de la mort d'une part, et d'autre part de la solide confiance dans les mains accueillantes. Les mains ont aussi le sens métonymique de celui qui crée, le poète si l'on se réfère à l'étymologie grecque *poiein* qui signifie « faire ». La créature s'en remet aux mains du créateur au soir de sa vie pour sans doute être recréée. Les mains qui ont été au départ de la création sont les mêmes mains qui s'ouvrent au moment ultime dans un geste rassurant mais aussi en vue d'un geste de re création. Il faut aussi ajouter la récurrence de la doxologie<sup>223</sup> qui vient de la récitation des psaumes lors des offices.

L'hymne d'intercession pour les âmes du purgatoire est aussi fortement inspirée du Psaume 89, un psaume qui contient à la fois la supplication en vue de la délivrance, mais aussi certains thèmes chers à Newman dans son néo platonisme chrétien. En effet dans le Psaume 89, on peut lire : « Oui, mille ans à tes yeux, sont comme hier, un jour qui s'en va, comme une heure de la nuit <sup>224</sup> » (v. 4), *et* aussi : « Soixante-dix ans, c'est la durée de notre vie, quatre-vingts si elle est vigoureuse. Son agitation n'est que peine et misère ; c'est vite passé et nous nous envolons. <sup>225</sup> » (v. 10) On retrouve ici les thèmes tels que l'aspect passager et futile de la vie sur terre, la fragilité de la vie et son caractère pénible et misérable. Ces idées renvoient au néo-platonisme augustinien. Pour Augustin, en effet, ce qui importe le plus dans la vie d'un homme de foi c'est d'être mû par le désir du divin. Cette tension vers le divin se réalise à travers une ascension.

---

<sup>223</sup> La doxologie c'est la formule « *Gloire au Père, et au Fils et au Saint Esprit, maintenant et pour les siècles des siècles* ». Cette formule est reprise à la fin de chaque psaume pour exprimer la louange à Dieu Père, Fils et Saint Esprit.

<sup>224</sup> *Ancien Testament Traduction Œcuménique de la Bible*, Les Editions du Cerf – Les Bergers et les Mages, 1975, p. 1375.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 1376.

Celle-ci peut se faire à tout moment, indépendamment du nombre d'années que l'individu passe sur terre.

Le fait de savoir que l'on est passager ou en pèlerinage sur terre peut-il encourager à vouloir offrir sa vie pour en faire un sacrifice qui génère et porte du sens ? Cela semble être un des messages véhiculés par le personnage Gerontius qui semble désormais tourné vers ce qui lui adviendra après sa mort. Il veut faire de ce moment de passage une célébration du don de sa vie dans la contemplation de sa propre montée vers la vision béatifique.

La *Litanie pour les mourants* au début de *The Dream* est aussi un des emprunts que Newman fait de la Liturgie des Heures. Cette prière est dite par le prêtre et les fidèles entourant la personne en état d'agonie. Le but de cette prière est de confier la personne mourante à l'intercession des saints.

#### **7.4. Une poésie de l'intériorité : *Cor ad cor loquitur***

Héritier de l'évangélisme vécu en famille, après son expérience intérieure forte à l'âge de quinze ans, et l'influence des romantiques, Newman considère l'intériorité comme une valeur fondamentale dans sa vie et ses écrits

Nous avons analysé les passages de *The Dream* entre parenthèse dans le cadre de l'indicible dans la supplique avant la mort de Gerontius. Ces mêmes passages sont aussi l'expression de l'intériorité, du cœur à cœur entre Gerontius et les personnages divins qu'il évoque :

(Jesu, have mercy! Mary, pray for me!) (5)

(Be with me, Lord, in my extremity!) (7)

(Lover of souls! great God! I look to Thee,) (10)

(Help, loving Lord! Thou my sole Refuge, Thou,) (19)

Ces différentes supplications mises entre parenthèse et non rendues audibles aux assistants autour du lit de mort de Gerontius relèvent de son intériorité. Dans le prologue du poème,



Gerontius exprime son appel à l'aide quand il sent la mort proche. Aussitôt après, sa supplication se fait intérieure, même intime. Ce qu'il exprime c'est ce qu'il ressent au plus profond de lui-même et les personnages autour de lui n'ont pas besoin de l'entendre. Gerontius fait une descente en son for intérieur où il se sent habité par une présence. Serait-ce la manifestation de la forte expérience que Newman eut à quinze ans lorsqu'il prit conscience d'un autre être qui l'habitait ? Puisque c'est une présence vivante qui l'habite, Newman ressent le besoin d'établir un dialogue avec cet autre être qui est à l'intérieur de lui. Le cœur à cœur représente ce qu'il y a de plus intérieur dans la conversation ; ce qui compte ce ne sont pas les mots, car ils sont tus comme dans les passages poétiques que nous venons d'évoquer ; ce qui compte le plus, c'est le sens et la profondeur auxquels ces mots non-dits renvoient. Si ces mots sont tus, gardés en réserve, c'est aussi parce qu'ils ne doivent pas briser le silence de l'intériorité d'une part, et d'autre part parce que leur véritable fonction est de suggérer tout en empruntant la voie de l'effacement.

L'intériorité est aussi le moyen d'échapper à la superficialité quelques fois des conventions et des scènes autour du lit de mort dans la société victorienne. La succession des personnages comme le médecin, le prêtre et bien d'autres personnages proches du mourant pouvait occasionner un manque de quiétude. Les membres de la famille et les amis autour du mourant pouvaient constituer un ensemble bruyant et agité par des préoccupations diverses. Au milieu de ces agitations et rites, Gerontius ressent le besoin de se recueillir et d'adresser ses prières dans l'intimité de son cœur.

Le cœur demeure le lieu de recueillement, de croisement des sentiments humains multiples. Le point de départ d'expression de tout sentiment c'est le cœur ; le cœur est aussi ce filtre qui permet ou pas à la parole d'éclorre ou de rester en incubation pour un meilleur déploiement de sens intérieur. Le protagoniste Gerontius garde ses paroles dans son cœur en les destinant à un autre cœur. Par ce langage d'intériorité, la poésie de Newman s'adresse à son tour au cœur du

lecteur. En parcourant *The Dream*, on trouve beaucoup de passages qui appellent à ce mouvement de l'individu vers ses émotions les plus internes, vers la perception des réalités de l'intérieur.

En 1818, alors qu'il n'avait que dix-sept ans, Newman a écrit un de ses premiers poèmes intitulés « Solitude ». Dans ce poème il vante déjà les vertus de la solitude ; non pas une solitude qui serait simple absence de compagnie, mais une solitude voulue, habitée et féconde. Des pouvoirs magiques divers sont attachés à cette solitude :

There is in stillness oft a magic power  
To calm the breast, when struggling passions lower;  
Touch'd by its influence, in the soul arise  
Diviner feelings, kindred with the skies.

Le Coeur à Coeur est favorisé par une certaine paix intérieure. L'influence encore une fois des poètes romantiques dans l'exaltation des sentiments du cœur à transmettre par la poésie. Blair le souligne dans son ouvrage sur la poésie victorienne en lien avec la culture du cœur :

Romantic poets had ensured that poetry would be the discourse most associated with the sympathetic heart, written from the poet's heart to speak directly to that of the reader, based on principles of affect and communication.<sup>226</sup>

Henry Staten dans son article « Newman on Self and Society » : “Inwardness” (p 71) : chez Newman l'intériorité provient de la conception chrétienne de Dieu comme un dieu qui regarde plutôt le cœur de l'individu. En cela Newman est sous l'influence de la tradition chrétienne qui valorise l'attitude du cœur et qui considère le cœur comme étant le siège même de la personne. Souvent cette conception s'oppose à celle très humaine qui se limite aux aspects extérieurs de l'individu qui ne peuvent afficher qu'une vue partielle et partielle.

---

<sup>226</sup> *Op. cit.* p. 6.

Lorsqu'à l'âge de 78 ans Newman apprend qu'il a été élevé au collège des cardinaux par le pape Léon XIII, il choisit comme devise pour son ordination « Cor ad cor loquitur ». Il pensait au départ que cette phrase venait de saint Jérôme mais en fait il se rendit compte qu'elle venait plutôt de saint François de Sales (1567-1622). Newman fait sienne cette maxime qui devient comme le leitmotiv de ce que fut sa vie, toujours orientée vers l'intériorité. Le tempérament et la personne de Newman semblent correspondre à cet attrait pour une vie de recueillement. Il est souvent décrit comme un personnage timide, réservé, et méditatif.

C'est sans nul doute ce qui a poussé Newman à choisir cette maxime comme devise cardinalice montrant ainsi son attachement à une vie de dialogue intérieur. Il s'agit d'un dialogue qui se passe dans le cœur, loin des agitations et bruits extérieurs considérés comme vains.



## CHAPITRE 8. VARIATIONS PROSODIQUES ENTRE LA FOI ET LE DOUTE

### 8.1. Formes prosodiques et expression de la foi

La poésie victorienne dans sa structure a parfois recours à certaines formes pour exprimer des idées liées à la foi. La notion de « forme » a occupé une place importante dans l'étude de la prosodie victorienne. Kirstie Blair a consacré des ouvrages sur ce thème et affirme le lien entre des formes poétiques et l'expression des convictions religieuses.

Kirstie Blair commence son argumentaire sur la variation des formes poétiques victoriennes en fonction de la foi en affirmant :

when Victorian poetry speaks of faith, it tends to do so in steady and regular rhythms; when it speaks of doubt, it is correspondingly more likely to deploy irregular, unsteady, unbalanced rhythms. This also holds true of other aspects of poetic form, such as the conventionality or otherwise of poetic language, verse form, and genre, all of which are often more 'regular' (and regulated) in the poetry of faith<sup>227</sup>

Cette affirmation de Blair est fondamentale dans l'étude de la poésie victorienne. Les formes régulières des composantes poétiques sont utilisées pour exprimer la foi. Il s'agit par exemple du rythme, de la régularité du vers. Une des expressions de la foi se trouve dans les actes de dévotion ; c'est à travers ces actes que les fidèles partageant la même foi se retrouvent pour manifester ce à quoi ils adhèrent. Pour Blair, à l'époque victorienne, ce qui était la base de ce lien entre la forme poétique et l'expression de la foi était « [...] the fact that acts of devotion are fixed, structured, and repetitive that gives them value. Above all, it is often vital that they

---

<sup>227</sup> Kirstie Blair, *Op. cit.*, p 1

are premised on *rhythmic* – even metrical – structures.<sup>228</sup> La structuration des formes poétiques d'expression de la foi est très importante pour garder sa force rythmique, répétitive. Cela donne à la dévotion une base de régularité à laquelle se rattache une certaine orthodoxie, et certains y voient aussi un pouvoir spirituel. Ainsi la forme poétique n'est pas simplement considérée comme un artifice dans la dévotion, mais bien comme un moyen privilégié. Le terme 'channel' a été utilisé pour désigner aussi bien la mesure poétique que les formes de dévotion et établir une analogie entre ces deux réalités. Elles sont le canal par lequel s'exprime la magie de la poésie et le pouvoir spirituel. Cette conception bien enracinée dans la poésie victorienne surtout dévotionnelle est enracinée dans l'idée que les Psaumes qui constituent la partie poétique de l'Ancien Testament ont un pouvoir dévotionnel lié à leur facture métrique. La forme poétique a ainsi été considérée comme une alliée privilégiée de la poésie expressive de la foi. Les textes poétiques destinés à la dévotion personnelle et surtout commune devaient être porteurs d'une discipline et d'une stabilité comme valeurs à cultiver au sein des communautés de croyants, mais aussi pour des raisons pratiques de récitation. Au sujet de la poésie dévotionnelle de l'époque victorienne Blair mentionne « [...] a widely held cultural perception of forms as agents of discipline, regularity, and constraint, holding and reinforcing traditional values [...]»<sup>229</sup> »

La poésie de Newman comporte elle aussi ces formes d'expression de la foi faites de régularité dans la mesure poétique. Joshua Taft affirme à ce sujet:

Scholarship on poetic form has convincingly shown that meter and rhythm are intimately linked to content, ideology, and historical context. One of those links that scholars have drawn between meter and meaning in devotional poetry connects obedient faith to metrical regularity<sup>230</sup>

---

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 35

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 15

<sup>230</sup> TAFT, Josua, « John Henry Newman's Metrical Experiments »: *Religion and Literature*, Vol. 49, No 3 (Autumn 2017), pp. 77-100, The University of Notre Dame, Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26773775>.

Ce lien entre la régularité de la mesure poétique et l'obéissance de la foi se retrouve dans la poésie de Newman, même si à l'intérieur de cette régularité il y a des variations. *The Dream of Gerontius* dans une grande proportion est écrit selon le modèle métrique classique du pentamètre iambique :

x / x / x / x / x /  
This chill / at heart, / this damp/ness on/ my brow / (1 4).

Concernant le schéma de la rime, le poème commence avec une régularité de rimes croisées (ABAB) comme en témoignent les quatre premières lignes :

Jesu, Maria I am near to d[**eath**], (A)  
And Thou art calling me; I know it n[**ow**] (B)  
Not by the token of this faltering br[**eath**], (A)  
This chill at heart, this dampness on my br[**ow**], (B) [Les caractères en gras sont de moi]

La stabilité du pentamètre iambique d'une part, et d'autre part la régularité des rimes croisées contribuent à introduire ce thème de l'obéissance de la foi qui se trouve manifestée dans la facture même du poème. Le début du poème introduit bien l'idée d'une orthodoxie d'abord sur le plan formel, mais aussi au niveau de la foi puisque Gerontius appelle Jésus et Marie à ce moment crucial du début du poème où il est en prise avec les symptômes de sa mort imminente. Nous avons déjà cité précédemment les hymnes angéliques qui sont de parfaits exemples de régularité métrique dans *The Dream* et expriment en même temps l'orthodoxie théologique.

Il est cependant intéressant de noter avec Joshua Taft que la poésie de Newman bien que généralement régulière sur le plan de la mesure poétique, montre aussi des signes d'irrégularité. Pour décrire cela Taft reprend les expressions telles que « polyrythmie » de Isobel Armstrong et de « dissonance poly métrique » de Ben Glaser. Cela se manifeste par des changements dans la mesure d'une ligne à l'autre dans le même poème. L'écriture poétique de Newman échappe bien des fois aux prévisions de la régularité métrique pour offrir des variations. Il s'agit d'une

expérimentation poétique comme bien d'autres qui ont caractérisé la poésie victorienne. Loin de voir dans ce phénomène une remise en cause de l'orthodoxie de la foi par Newman, Taft pense qu'il s'agit plutôt de la manifestation de ce que Newman lui-même appelle « difficulté », un concept Newmanien important dont le champ d'application déborde l'univers poétique, et que nous développerons dans un point ultérieurement.

L'analyse de Taft est la suivante :

Newman's complex meters and rhythms dramatize the mystery and difficulty that lies within faith itself, and it dramatizes this difficulty, in his poetic experiments, by offering verse that strictly adheres to multiple meters, never violating metrical conventions and yet never settling comfortably into a single meter.<sup>231</sup>

Cette analyse montre bien la complexité de la mesure poétique chez Newman ; il s'agit de formes expérimentales variées qui épousent des mesures différentes tout en respectant les conventions. Les mutations métriques qui s'opèrent dans les poèmes suivent la trajectoire des mystères à l'intérieur même de la foi et ne sont aucunement des expressions de subversion. Ces deux notions de complexité et de difficulté sont très importantes et vont nous servir dans l'approche de la poésie et de la pensée de Newman.

La tentation face à cette variation prosodique, comme le souligne Taft serait de vouloir diviser la poésie de Newman en deux parties étanches : d'une part sa poésie tractarienne conservatrice sur le plan métrique, et d'autre part sa poésie catholique expérimentale. Une telle entreprise ne semble pas opérante car la notion de difficulté est diffuse dans toute l'œuvre poétique de Newman. La frontière n'est pas toujours étanche entre l'expression de la foi et l'expression de la difficulté dans la même poésie. L'expérience prend dès lors de l'importance et dicte le rythme poétique. Blair décrit cette situation de la poésie victorienne surtout dévotionnelle en disant que cette dernière combine « a more extreme emphasis on discipline with a more permissive attitude

---

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 79



towards both the expression of personal feeling and the presentation of this discipline in poetic practice.<sup>232</sup>»

Dans son poème « Temptation » écrit en mars 1833, Newman alterne des vers de longueur variable pour bien marquer l'expérience personnelle de la tentation et la confiance dans la supplication adressée :

O Holy Lord, who with the Children Three  
Didst walk the piercing flame,  
Help, in those trial-hours, which, save to Thee,  
I dare not name;  
Nor let these quivering eyes and sickening heart  
Crumble to dust beneath the Tempter's dart.

Thou, who didst once Thy life from Mary's breast  
Renew from day to day,  
Oh, might her smile, severely sweet, but rest  
On this frail clay!  
Till I am Thine with my whole soul; and fear,  
Not feel a secret joy, that Hell is near.

Les vers les plus longs concernent les réalités divines sur lesquelles le locuteur du poème fonde sa confiance :

x / x / x / x / x /  
O Ho/ly Lord/, who with/ the Chil/dren Three/

Il s'agit ici de la régularité du pentamètre iambique qui se prolonge même au vers suivant par l'enjambement « Didst walk the piercing flame ». Il en est de même dans la deuxième strophe avec encore le premier vers qui respecte la solidité du pentamètre iambique et qui s'étend au vers suivant par l'enjambement « Renew from day to day ». L'expression de l'expérience de la faiblesse dans la tentation se trouve dans des vers plus courts, des dissyllabes iambiques :

---

<sup>232</sup> Blair. *Op.cit.*, p. 232

« I dare / not name » et “On this/ frail clay”. Le changement métrique entre la solidité des actes fondateurs de foi et la fébrilité du suppliant en prise à la tentation est saisissant dans ce court poème. Le poème montre aussi la difficulté dans la foi qui réside dans l’impuissance à exprimer le ressenti. La métaphore de la fragilité de l’argile est aussi convoquée pour matérialiser à la fois la faiblesse et la précarité qui caractérisent le croyant. Aussi l’écho produit par certaines rimes mérite que l’on s’y arrête : dans la première strophe « heart » rime avec « (Tempter’s) dart » pour bien montrer que la vulnérabilité du croyant se trouve au niveau de son cœur, et aussi que parallèlement le dard du tentateur constitue le cœur même de son être. Aussi peut-on voir dans la rime « breast » et « rest » une association à la fois revivifiante et apaisante entre le sein maternel et le repos. Il en est de même pour la rime « day » et « clay » qui inscrit la métaphore de la fragilité de l’argile dans son caractère éphémère avec l’insistance allitérative « day to day ». La glaise, tout comme la mesure poétique est exposée chaque jour dans sa fragilité, mais elle est de la même manière renouvelée chaque jour. Quant à la rime « fear » et « near » elle est construite sur la peur de la proximité de l’Enfer. On peut aussi noter l’allitération du « s » dans « smile, severely sweet, but rest » dont le prolongement de la sifflante peut rassurer et apaiser. Signalons au passage la surprenante expression « severely sweet » qui peut apparaître comme un oxymore associant à la fois la douceur et la fermeté : la douceur pour ne pas casser le vase d’argile fragile, et la fermeté pour résister au dard du tentateur.

La discipline métrique et l’orthodoxie servent d’appuis sur lesquels peuvent s’exprimer les sentiments personnels dans une diction poétique expérimentale plus restreinte.

Taft précise à juste titre :

Newman offers regular lines combined in stanzas of widely varied length, stanzas whose rhythms suggest an alternate lineation not visible on the page, verse forms not familiar in the canon of English poetry, and a variety of constantly shifting meters combined within a single poem. He never abandons meter, but he constantly makes meter difficult.<sup>233</sup>

---

<sup>233</sup> *Op. cit.*, p.91

Ces changements constants dans la mesure des vers y compris dans le même poème sont une des caractéristiques de la poésie de Newman. Il n'abandonne pas la mesure poétique conventionnelle comme les partisans du vers libre, mais sa diction poétique fluctuante s'adapte à son propos et expose la complexité de l'expérience individuelle.

## 8.2. Formes prosodiques et expression du doute

Face à l'insistance des formes poétiques sensées exprimer la foi, il y a une objection car vouloir trop insister sur les formes peut faire s'éloigner l'esprit ; or, sans l'esprit, la forme devient vide et perd de son importance. La forme poétique doit alors éviter d'être asservie par la foi ; elle peut aussi bien porter les doutes et les incertitudes.

Pour aborder la question du doute religieux et son expression dans la poésie victorienne, une précision s'avère importante. Kenny énumère les deux sortes de doute au niveau de la religion « There are two kinds of religious doubt : interdenominational doubt and fundamental doubt. »<sup>234</sup>. Il s'agit d'une part du doute qui se manifeste entre les différentes dénominations au sein de l'Église anglicane étant donné la variété des doctrines, des pratiques et des disciplines en vigueur dans chacune de ces dénominations ; et d'autre part le doute religieux fondamental qui touche à l'acceptation ou non de la divinité proclamée. À propos de ce doute fondamental, Anthony précise qu'il s'agit de « [...] doubt about the existence of the kind of God portrayed by the Abrahamic faiths »<sup>235</sup>. L'auteur souligne ici un point capital dont on devrait tenir compte

---

<sup>234</sup>KENNY, Anthony « Newman and Victorian Doubt »: *New Blackfriars*, Vol. 92, No. 1038 (March 2011), p 157, Wiley, Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/43251484>.

<sup>235</sup> Même si l'expression « Abrahamic faiths » renvoie normalement aux trois religions qui considèrent Abraham comme leur ancêtre (Judaïsme, Christianisme, Islam dans l'ordre chronologique de leur apparition dans l'histoire), notre étude se situe dans le cadre de l'église anglicane à l'époque victorienne. Mention sera faite aussi de l'église catholique romaine. L'église d'Angleterre est née au XVI<sup>e</sup> siècle à partir de sa séparation de l'église catholique.

dans l'analyse du doute religieux ; ce dernier peut être lié au modèle du divin qui est proposé par les différentes dénominations religieuses. Le modèle du dieu présenté par les religions peut ne pas correspondre à celui auquel s'attendent les individus. Cela permet d'éviter l'erreur de penser facilement que les individus qui se déclarent dans le doute ou l'indifférence religieuse n'ont pas en elles une aspiration au spirituel. Mais certaines formes de doute religieux renvoient au fait de considérer l'expérience religieuse comme une expérience intime, personnelle qui transcende les cadres, les structures et les modèles proposés par les religions existantes. Ce pourrait être le lieu de questionner ces modèles et concepts théologiques proposés par les religions, de revoir leur fondement et le message que ces religions véhiculent. L'organisation structurelle, la prégnance hiérarchique et les errements historiques des religions constituent parfois des freins qui empêchent des individus d'accéder à ce qu'ils recherchent avant tout, c'est-à-dire l'expérience spirituelle. Le langage théologique sophistiqué et le grand nombre de mystères dans les doctrines ne sont pas toujours accessibles à l'intelligence humaine de plus en plus exigeante et en soif de comprendre.

La poésie constitue un lieu où s'expriment ces différentes formes de doute. Elles peuvent se manifester à travers l'aspect formel ou thématique.

Le doute est à restituer dans le contexte victorien de l'incertitude ambiante à la fois dans les sciences, la théologie et au niveau de la foi. Slinn écrit au sujet du lien entre les formes poétiques et l'incertitude :

In conjunction with this uncertainty, poetic forms shift in emphasis. Rather than discovering completed wholes, we find structures that stress movement toward an end but where the attainment of that end is shrouded in uncertainty. In other words, speakers in Victorian poems rarely find the palpable end or closure that would ensure aesthetic order and cultural or personal meaningfulness<sup>236</sup>

---

<sup>236</sup> *Op. cit.* p. 48

Les formes poétiques vont-elles aussi être le reflet de l'incertitude généralisée dans la société victorienne. Ces structures poétiques sont marquées par leur caractère inachevé dans le but poursuivi, reflétant ainsi le rejet de formes qui se veulent holistiques.

### ***8.2.1 Les hymnes des démons et certains monologues de Gerontius***

Dans le poème *The Dream* nous avons relevé et analysé les hymnes des démons et montré comment ces hymnes par leur structure décousue se démarquaient de l'orthodoxie harmonieuse manifestée par les hymnes angéliques. Au-delà de l'irrégularité de leur mesure poétique, les hymnes des démons expriment aussi ouvertement le doute par rapport à l'enseignement doctrinal classique en ce qui concerne notamment la mort et l'au-delà. Par les moyens de la parodie, les démons déconstruisent l'idée centrale même de sainteté en n'exprimant que l'aspect biologique de la mort comme destruction, réduction à un tas d'ossements et putréfaction. Ces arguments scientifiques avancés par les hymnes des démons sont le reflet des idées scientifiques qui circulaient dans la société victorienne et remettaient en cause l'enseignement traditionnel sur la mort et l'eschatologie.

Certains monologues de Gerontius expriment un doute mais qui est souvent lié à la connaissance :

Am I alive or dead? I am not dead,  
But in the body still... (195-196).

Nor do I know my very attitude,  
Nor if I stand, or lie, or sit, or kneel.  
So much I know, not knowing how I know,  
That the vast universe, where I have dwelt,  
Is quitting me, or I am quitting it/ (210-214)

Tous ces questionnements existentiels de l'âme de Gerontius vont au-delà de la simple recherche de savoir scientifique. L'âme expose des incertitudes qui sont partagées. La relation au cosmos est aussi présente pour manifester comme dans *In Memoriam* de Tennyson le fait

que la mort d'un individu a des répercussions sur l'univers. C'est aussi une tendance victorienne de partir de l'expérience individuelle pour aller vers une sorte d'universalité.

### **8.2.2. *In Memoriam de Tennyson***

Le poème *In Memoriam* de Tennyson a souvent été considéré comme l'œuvre majeure au sujet du doute victorien. Du fait de son caractère personnel suite au décès tragique et prématuré de l'ami du poète, le poème rejoint beaucoup de victoriens dans leurs tribulations face à ce genre de drame. En exprimant de façon personnelle les doutes et incertitudes face au devenir de son ami Hallam, Tennyson se fait le porte voix d'une société victorienne instable dans ses convictions et croyances traditionnelles.

David Shaw situe l'œuvre de Tennyson dans le contexte victorien en ces termes :

But the most abiding legacy of religion to Victorian poetry is the quality of the poetry's religious despair and the intellectual urgency of its search for an *agnostos theos* or unknown God.<sup>237</sup>

Pour une analyse plus synthétique, nous développerons cet aspect du doute dans la partie où nous analyserons le poème de Tennyson comme élégie.

### **8.3. Au-delà de la binarité « foi- doute » : le concept de « difficulté »**

Le binôme «foi-doute» fait partie des caractéristiques de la société victorienne. Dans un contexte de mutations sociales amorcées par la révolution industrielle, les progrès dans les sciences, le développement technique, les questions religieuses ne constituaient plus une grande préoccupation. Les théories évolutionnistes ont fragilisé certains enseignements théologiques et entraîné les croyants à se tourner plus vers la science pour comprendre certains phénomènes

---

<sup>237</sup> W. David Shaw, « Poetry and religion », *A Companion to Victorian poetry*, p. 473

naturels. Le doute alors s'installe et côtoie la foi. La littérature, en particulier la poésie se fait l'écho de cette nouvelle donne sociale. La tendance dans la société victorienne est de se positionner soit du côté de ceux qui croient ou alors du côté de ceux qui doutent. Mais la réalité est beaucoup plus complexe, car parfois ceux qui déclarent douter sont en fait des croyants qui n'arrivent pas à adhérer à tout le contenu qui leur est proposé de croire. Faut-il rappeler qu'à la naissance de l'Église anglicane il y eut les Trente-neuf articles qui ont constitué le contenu de la foi anglicane. Tout fidèle de l'Église anglicane devait alors faire allégeance en acceptant et proclamant ces articles. Ils étaient censés être le condensé de la foi de l'Église anglicane. Cette dernière avait rédigé les Trente-neuf articles dans un contexte de polémique, de rejet de l'autorité de l'Église de Rome et de certaines de ses doctrines et pratiques. Des fidèles pouvaient adhérer à l'Église anglicane comme institution sans pour autant adhérer pleinement aux Trente-neuf articles. Cette absence d'adhésion pouvait être à tort assimilée au doute.

Au sujet de la foi et du doute, Newman envisage la notion de "difficulty". Elle est importante dans sa pensée. Pour Newman, il ne peut pas y avoir le doute dans la foi, mais il peut y avoir la difficulté. Celle-ci est différente du doute. La difficulté réside dans la manière de concevoir ou d'aborder ce qui constitue l'objet même de la foi. Dans la démarche de foi, il y a deux étapes ou deux moments : tout d'abord l'acte de croire à travers lequel l'individu s'engage vis-à-vis d'une religion. Cela peut se faire de manière graduelle, à travers des rites initiatiques, des passages. Il arrive aussi des actes d'adhésion qui se décident plus rapidement suite à des rencontres ou événements bouleversants. La deuxième composante dans la foi c'est l'engagement de l'individu avec sa volonté, ses sentiments, son intelligence à croire l'ensemble des dogmes, doctrines, et enseignements. C'est à ce niveau que la notion de difficulté intervient chez Newman. La foi met le croyant dans une relation personnelle intérieure et intime avec le divin. Et cette relation est aussi développée avec une communauté de croyants se réclamant de la même foi. Mais quand vient le temps de l'acceptation du contenu doctrinal de la religion, il

y a des points qui peuvent poser des difficultés à la raison humaine. Celle-ci peut se retrouver dans une situation de disharmonie avec l'acte de croire. Certains dogmes proposés posent de réelles difficultés à la raison humaine parce que sur le plan empirique il est difficile de les concevoir. Newman prend l'exemple de l'immaculée conception pour illustrer la notion de difficulté dans la foi. Dans la foi, Newman accepte ce dogme mais il reconnaît que lorsqu'il sollicite sa raison pour comprendre ce dogme, il se retrouve devant une vraie difficulté. Il s'empresse tout de même de préciser que cela ne constitue pas un doute, puisque dès le départ il croit au dogme. C'est simplement son intelligence qui bute sur la matérialité de ce dogme. Il s'agit donc d'une difficulté, mais qui n'enlève rien au fait de croire, et qui n'est pas non plus un motif pour douter.

Taft partage avec Griffiths le sentiment que la notion de difficulté chez Newman rejoint celle de « Negative Capability » employée par Keats pour décrire une vertu poétique. Cette capacité négative c'est lorsqu'un individu est capable de vivre dans l'incertitude et le mystère. En ce sens Taft conclut: « Newman rejects doubt, but his best poems force the reader to grapple with mysteries and difficulties.<sup>238</sup>» Les difficultés et les mystères permettent de complexifier l'approche du couple traditionnel victorien foi/doute dans la poésie de Newman. Ce dernier rejette le doute comme rejet, mais sans toutefois nier l'existence de réelles difficultés internes à la démarche de la foi. Newman écrira dans son œuvre quasi autobiographique *Apologia* : « Ten thousand difficulties do not make one doubt. »

#### **8.4. Poésie d'expression non religieuse**

Newman n'a pas écrit que de la poésie religieuse ou dévotionnelle. Plusieurs de ses poèmes ne sont pas *a priori* destinés à un usage liturgique. Son recueil de poèmes est justement intitulé *Verses on Various Occasions*. Ce titre est assez évocateur car il suggère que ces poèmes ont

---

<sup>238</sup> *Op.cit.*, p. 79



souvent été composés dans des circonstances particulières ou pour marquer tel ou tel événement de la vie ordinaire ou du calendrier liturgique.

Dans le poème « My Lady Nature and her Daughters » Newman développe une métaphore vivante entre Dame Nature et les femmes considérées comme les filles de cette dernière. :

Nature loves, as lady bright,  
In gayest guise to shine,  
All forms of grace, all tints of light,  
Fringe her robe divine.  
Such as viewless spirits might give,  
These they love, in these they live. —  
Mighty Nature speeds her through  
Her daily toils in silence too:  
Calmly rolls her giant spheres,  
Sheds by stealth her dew's kind tears;

Newman chante la beauté de la femme en soulignant des aspects intéressants : le fait qu'elles apportent la joie, l'allégresse par le rire et le chant, par la danse. Il emploie des similes très forts dans un parallélisme harmonieux pour décrire la gaieté gracieuse de la femme comme étant le plus beau spectacle sur terre. De même Newman le poète sensible à la musique, aux sons, considère la douceur vocale de la femme comme le meilleur remède contre la douleur.

Ladies love to laugh and sing,  
To rouse the chord's full sound,  
Or to join the festive ring  
Where dancers gather round.  
Not a sight so fair on earth,  
As a lady's graceful mirth;  
Not a sound so chasing pain,  
As a lady's thrilling strain

Sur le pouvoir qu'a la nature de générer l'inspiration poétique, Newman écrit ces vers stimulants. La nature c'est aussi le lieu de repos, de restauration. C'est dans la nature que l'on se ressource, à travers les parcs, les arbres. La nature met tous ces éléments cités pour servir à l'éveil poétique, et aussi à redonner vie et espoir dans les moments d'échec, de doutes. :

Where the birth of Poesy?  
Its fancy and its fire?  
Nature's earth, and sea, and sky,  
Fervid thoughts inspire.  
Where do wealth and power find rest,  
When hopes have fail'd, or toil oppress'd?  
Parks, and lawns, and deer, and trees,  
Nature's work, restore them ease.

### 8.5. L'offrande liturgique et sacramentelle

La liturgie établit un rapport de correspondance entre l'art et le sacré, que Newman prolonge dans sa poésie. Selon Jean Leclercq :

[...] la liturgie est [...] un ensemble de rites, le plus souvent mis en rituel, avec des actes et des actions, des objets, de l'espace et du temps, des re-présentations, des accomplissements, des symboles, des imaginaires, des mémoires (du mémorial et du mémoriel), etc. Le cultuel croise alors avec le culturel, les deux étant à distinguer certes, mais dans un exercice complexe.<sup>239</sup>

Cette définition de la liturgie est intéressante car elle fait ressortir la présence et l'importance de plusieurs éléments qui rentrent dans la célébration de la liturgie. De plus l'idée du croisement

---

<sup>239</sup> LECLERCQ Jean, « Max Jacob : le livre de poésie comme bréviaire », dans BERCOT Martine et MAYAUX Catherine (dir.). *Poésie et Liturgie XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Bern, Peter Lang, coll. « Littératures de langue française », Bern : Peter Lang, 2006, p. 20-21.

entre le cultuel et le culturel peut faire écho à l'utilisation de formes culturelles ou artistiques dans l'exercice du culte divin ; la poésie occupe une place de choix dans cet ensemble.

Newman, dès son jeune âge et sa formation à Oxford a été très marqué par la richesse de la musique et de l'hymnologie anglicanes. Les hymnes sont à la fois un canal de célébration des mystères divins et de développement spirituel et théologique pour les fidèles. Leur contenu est souvent riche et varié, qu'il s'agisse de retracer l'histoire du salut, les hauts faits de Dieu pour son peuple et ses fidèles, de louer Dieu et d'implorer sa grâce pour le fidèle qui se sent indigne, ou encore d'offrir la vie des fidèles à Dieu par des hymnes d'offertoire. Toutes ces dimensions sont cristallisées dans le terme « *Worship* ». Keith Beaumont écrit à propos de ce mot :

C'est un très beau mot, riche de sens, impossible à traduire adéquatement en français par un seul mot : il comprend le sens des mots adoration, prière, louange, élévation de nos esprits à Dieu, en somme tout acte qui crée en nous une sorte de mouvement vers Dieu.<sup>240</sup>

Les hymnes, la litanie des saints, la profession de foi constituent des éléments qui font corps avec la poésie pour redonner une autre dimension et de la force au discours liturgique.

Parmi les poèmes de Newman, l'exemple le plus marquant est son poème *The Pillar of the Cloud* écrit en 1833 lors d'un voyage en bateau par une mer agitée. Ce poème, du fait de ses paroles rassurantes, est assez vite devenu un hymne. Très souvent chanté en diverses occasions, cet hymne devient célèbre, ce qui entraîne le fait que son titre *The Pillar of the Cloud* est remplacé par les premières paroles du poème *Lead, Kindly Light*. Ce glissement du titre n'est pas inhabituel, et provient souvent d'un usage liturgique.

En dehors des litanies par lesquelles Gerontius et ses amis demandent l'intercession des Saints de tous les temps, le poème compte aussi cinq hymnes angéliques. Là aussi l'harmonie entre la

---

<sup>240</sup> BEAUMONT Keith, *Comprendre John Henry Newman. Vie et pensée d'un maître et témoin spirituel*, Le Coudray-Macouard, Saint-Léger, 2015, p. 105.

musique et la doctrine se retrouve. Les hymnes ont une teneur plus biblique que liturgique, et contiennent une brève histoire du salut. C'est le cas du célèbre hymne « *Praise to the Holiest in the height* »:

Praise to the Holiest in the height,  
And in the depth be praise:  
In all His words most wonderful;  
Most sure in all His ways! (v. 606-609)

Le premier mot de l'hymne est *Praise*, la louange qui est à adresser au plus haut. L'hymne invite d'emblée à faire monter les voix vers le divin. Exécuté par le chœur angélique, cet hymne, sans doute polyphonique dans l'imaginaire de Newman, fait ressortir à la fois l'harmonie et la mélodie. Si l'harmonie caractérise le divin et le céleste, la mélodie quant à elle renvoie à la beauté. Ces différentes composantes se mettent volontiers au service du sacré, dont le chant liturgique polyphonique constitue l'un des vecteurs artistiques.

Keith Beaumont cite la place centrale redonnée aux sacrements comme étant le deuxième trait parmi les dix marquant la spiritualité tractarienne. La vie sacramentelle est fondamentale dans l'Église car c'est par les sacrements que l'Église croît, se renouvelle et se vivifie. Beaumont donne une définition intéressante du sacrement : « Un sacrement est un signe, c'est-à-dire un geste et une parole qui signifient, et qui en même temps effectuent ou réalisent ce qu'ils signifient.<sup>241</sup> » Cette définition met bien en relief l'aspect signe visible qui renvoie à un signifiant, les deux se rejoignant dans la parole performative et efficace. Les Tractariens mettent surtout l'accent sur les sacrements du baptême et de l'eucharistie ; le baptême constituant le sacrement de la naissance à la vie chrétienne, et l'eucharistie la nourriture qui donne la force pour parcourir le chemin sinueux et parsemé d'embûches.

---

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 104

La célébration des sacrements est aussi l'occasion d'une éclosion poétique et hymnologique. Au point qu'on parlera même de « *sacramental poetry* » au sujet du poète jésuite contemporain de Newman, Gerard Manley Hopkins et de bien d'autres poètes religieux. Cette poésie, ainsi libellée, célèbre l'échange qui s'opère lors des sacrements entre les réalités humaines et le sacré. La poésie est dès lors considérée comme étant le langage le mieux adapté pour exprimer la mystique des sacrements et leur richesse transcendante. Dans *The Dream* figurent des prières qui appartiennent au rituel du sacrement catholique des malades. Ce sacrement est destiné à redonner la force aux malades pour supporter leur épreuve, et aussi pour les accompagner dans leur dernier combat à l'heure du passage.

Le sens esthétique constitue un élément très important dans la pensée de Newman. A l'occasion de la canonisation de Newman en 2019, un ouvrage a été publié en ce sens. Cet ouvrage met au grand jour des aspects très enrichissants sur l'importance du beau dans la pensée de Newman. Il s'agit de l'étude de Guy Nicholls, *Unearthly Beauty The Aesthetic of St John Henry Newman*<sup>242</sup>. L'auteur est lui-même membre de l'Oratoire de Birmingham fondé par Newman et où se trouvent de nombreux manuscrits du poète. Après de longues années de recherche, Guy Nicholls se concentre sur un aspect relativement méconnu des études newmaniennes, l'esthétique du prélat. Il s'agit d'une étude très novatrice et bien documentée de la sensibilité esthétique de Newman dans plusieurs domaines de sa vie tels que la musique, la poésie, l'architecture, la peinture, etc. Grâce à l'exploration des musiques composées par Newman, à l'architecture des églises qu'il a fait construire, l'auteur du livre a pu mettre en lumière les goûts esthétiques qui animaient l'artiste Newman. Le sens du beau est présent dans toute l'œuvre de Newman comme dans sa vie. La lecture des œuvres de Newman fait déjà apparaître le soin qu'il apporte à la beauté de son écriture, et éveille des intuitions sur l'importance du beau et sa mise

---

<sup>242</sup> NICHOLLS Guy, *Unearthly Beauty: The Aesthetic of St John Henry Newman*, Herefordshire, Gracewing, 2019.

en œuvre par Newman dans ses œuvres. Ces intuitions trouvent à travers ce livre récemment paru l'appui d'une réflexion philosophique complétée d'apports biographiques afin de mieux étudier les modalités d'expression de ce sens esthétique fondamental dans l'œuvre poétique de Newman. Guy Nicholls s'est intéressé à l'étude du sens de la beauté dans la pensée et l'œuvre de Newman qu'il résume en ces termes :

[...] examining not only the nature of beauty in Newman's thought, but also its different forms in his life: in music, art, architecture and in their application particularly to liturgy, in which Newman believes that these forms serve to bring us to the transcendent truth of God through the sacramental signs embodied in His church on closer earth<sup>243</sup>

Le Mouvement esthétique (*Aesthetic Movement*), qui caractérise l'Angleterre entre 1860 et 1900, recherchait un idéal de beauté dans tous les arts. L'objectif de ce mouvement était de voir dans l'art une fin en soi. La poésie est aussi concernée par cette recherche constante de la beauté et du raffinement artistique. Partant de cette quête esthétique, des poètes vont opérer une sorte de détournement de cet idéal pour le mettre au service du religieux. Le mouvement tractarien, entre autres, va vouloir redonner de la beauté à la vie sacramentelle. Dès lors, les éléments entrant dans les célébrations liturgiques étaient marqués par cette quête du beau : la poésie, les hymnes, la musique, l'architecture des églises, les ornements, etc. Les poètes et compositeurs d'hymnes pour les célébrations liturgiques vont mettre un soin particulier dans leur création artistique pour que le culte soit une célébration du beau en rapport avec les mystères célébrés. Les cinq hymnes des chœurs angéliques, nous l'avons souligné, montrent une belle harmonie avec des vers bien construits, un contenu riche de louange, d'adoration, d'histoire du salut, bref, de *worship* au sens plein mis en valeur par Keith Beaumont précédemment.

---

<sup>243</sup> *Ibid.* p. xvi.

A côté de cette belle harmonie des voix angéliques, le poète fait apparaître les voix des démons dans un contraste saisissant. Rien que dans l'écriture poétique, la différence est apparente. Voici un extrait d'hymne des chœurs angéliques :

Praise to the Holiest in the height  
And in the depth be praise,  
In all His words most wonderful;  
Most sure in all His ways!  
O loving wisdom of our God  
When all was sin and shame,  
A second Adam to the fight  
And to the rescue came. (v. 801-808)

En comparaison avec le chœur des démons :

What's a saint?  
One whose breath  
Doth the air taint?  
Before his death  
A bundle of bones,  
Which fools adore  
Ha! Ha!  
When life is o'er,  
Which rattle and stink,  
E'en in the flesh.  
We cry his pardon! (v. 453-463)

Les vers des démons sont visiblement décousus, plus courts, avec une diction et une syntaxe incohérente et accidentée. Quant au contenu il tranche aussi avec celui des chœurs angéliques qui font monter la louange vers le Très-Haut et célèbrent sa sagesse. La définition que donnent les démons de la sainteté est subjective et provocatrice. Faisant allusion à ce passage, Carballo dans son article « Newman's Dream of Gerontius : Towards a Non-Didactic Poetry of Dogma<sup>244</sup> », pense que l'irruption surprenante des démons a un double objectif : d'abord

---

<sup>244</sup> CARBALLO Robert, « Newman's *Dream of Gerontius*: Towards a Non-Didactic Poetry of Dogma », *Faith & Reason* 19, n° 2, 3, Fall 1993, 27-31.

opposer par leurs hymnes blasphématoires un contraste avec l'harmonie des anges ; et ensuite exposer la doctrine du libre arbitre qui est importante dans le poème. En définitive, la cacophonie introduite par les démons n'est-elle pas une contribution subtile à la mise en valeur de l'harmonie par l'époque victorienne à la recherche de l'esthétique ?

Ce sens du beau est très présent dans les écrits de Newman. Ian Ker, spécialiste et auteur de nombreux ouvrages sur Newman, pense que la qualité de la langue anglaise dans les Sermons de Newman était peu commune à son époque. La prédication des Sermons était un véritable art qui relevait d'une rhétorique assez poussée. Et dans le sillage du Mouvement d'Oxford qui voulait ramener l'Église anglicane aux fondamentaux, la prédication occupait une place très importante.

Depuis son enfance Newman a aimé la musique. Devenu prêtre oratorien dans l'Église catholique, il a continué à donner à la musique une place de choix dans la prière communautaire de son oratoire, mais aussi dans les célébrations liturgiques qu'il présidait. En composant *The Dream*, Newman a mis en poésie tout ce qu'il a de beau en lui à partir de sa vaste culture littéraire, théologique, biblique, liturgique, etc. Il n'est pas étonnant qu'Edward Elgar ait mis *The Dream* en oratorio, parce que déjà dans l'écriture de ce poème, la musicalité a été soignée. L'oratorio a fait encore mieux connaître l'œuvre de Newman à un public plus large que le milieu littéraire. Cela rejoint l'idée que les poèmes qui étaient chantés comme hymnes étaient mieux connus que les autres poèmes.

### ***8.5.1. L'art poétique et l'oblation du poète***

Newman vit à la fois son ministère de prêtre comme une vocation. Il sent comme un appel à mettre ses talents de poète et de musicien au service de son sacerdoce et de sa vie consacrée.



Dans ses Sermons et ses Hymnes, Newman revient souvent sur les différentes formes de sacrifice, que ce soit par les privations, la pénitence, ou la repentance. Le sacrifice est souvent accompagné de souffrance, mais une souffrance qui purifie et réalise une sorte de catharsis dans la vie du fidèle. C'est un thème qui revient dans nombre de sermons de Newman, surtout au Livre VI de sa collection de sermons intitulée *Parochial and Plain Sermons*<sup>245</sup>. Les objectifs du jeûne, des privations et autres sacrifices personnels se résument souvent à trois : faire pénitence, parvenir à la maîtrise du corps, et obtenir la repentance. Voici quelques extraits du Sermon 6 qui porte le titre *The Incarnate Son: A Sufferer and Sacrifice*: « Man dies as a Martyr, but the Son of God dies as an Atoning Sacrifice », « Our old man is crucified in Him, that the body of sin must be destroyed » ou encore « The Son's suffering has a meaning for us: our reconciliation to God, the expiation of our sins, and our new creation in holiness<sup>246</sup>. » Ces extraits montrent bien que Newman a dans sa pensée la référence du Serviteur Souffrant décrit par le Prophète Isaïe ; ce serviteur a été identifié à la personne de Jésus, insulté sans rendre l'insulte, à qui on arrachait la barbe sans qu'il oppose une vengeance quelconque, et le tout dans le but de sauver son peuple. À l'image du Maître, le disciple est lui aussi appelé à rentrer dans cette démarche d'oblation de sa personne en vue de l'expiation des péchés et pour rentrer dans la nouvelle naissance à une autre vie.

La mort même peut être vécue comme un sacrifice. C'est d'ailleurs l'expression la plus haute du sacrifice lorsque la personne est capable de donner sa vie, et vivre ce don jusque dans la mort, la Passion.

L'évolution de la vocation religieuse de Newman a considérablement affecté son inspiration poétique et artistique. Les différents passages et tournants de la vie de Newman se font ressentir

---

<sup>245</sup> NEWMAN John Henry, *Parochial and Plain Sermons*, San Francisco, Ignatius Press, 1987, [1891].

<sup>246</sup> John Henry Newman, *op. cit.* VI, 6, p. 1220-1228.

dans son écriture poétique, qui sera tour à tour didactique dans une démarche de prédication, et contemplative dans un acte d'offrande de soi.

Carballo, dans l'article cité plus haut, traite de l'évolution dans la poésie de John Henry Newman. Un constat de départ : dans les années 1830, les poèmes écrits par Newman sont influencés par le Mouvement d'Oxford ou Tractarien, dont il est l'un des membres fondateurs ; de ce fait ces poèmes ont plutôt un ton didactique en vue d'enseigner ou de rappeler les fondamentaux aux fidèles.

Cette conception dogmatique de la poésie va connaître chez Newman un changement au moment où il écrit *The Dream of Gerontius* en 1865, vingt ans après sa réception dans l'Église catholique romaine. La tonalité de sa poésie devient alors plus contemplative. Mais Carballo s'empresse de préciser que, même si *The Dream of Gerontius* est moins didactique, il garde tout de même la trame théologique chère à Newman : « *The Dream* is intrinsically a theological poem which dramatizes a recurrent theme of Newman's sermons : that in this world we mortals have no lasting city<sup>247</sup>. » Le lien est ici établi entre le contenu des sermons théologiques de Newman et sa poésie. L'allusion au « drama » est aussi importante dans l'approche du poème. Il se passe quelque chose dans le poème, à travers une mise en scène. D'après Carballo, le génie de Newman se trouve dans son art qui lui permet de traiter un sujet d'une telle grandeur sans tomber dans les pièges du dogmatisme. Et c'est cette habileté de Newman dans sa maîtrise de la langue anglaise et sa forme poétique propre qui distingue ce poème des autres poèmes chrétiens du XIX<sup>e</sup> siècle. Cela explique pourquoi l'auteur de l'article écrit: « Newman does not preach in 'The Dream'; rather he contemplates through the poetic imagination the eternal verities of his faith by dramatizing one man's metaphysical transformation<sup>248</sup>.» Cette

---

<sup>247</sup> CARBALLO Robert, *art. cit.*, p.27

<sup>248</sup> *Ibid.*, p.27

transformation de Gerontius à travers les sept phases qu'il traverse dans le poème est à l'image du changement dans la teneur de la poésie de Newman. Et par rapport au contenu de ce poème, et à sa réception par les lecteurs, Carballo suggère : « In fact, 'The Dream' should be read as an epic journey rather than as a sermon in verse<sup>249</sup>. » L'idée que *The Dream* n'est pas un sermon en vers, mais plutôt une liturgie est renforcée. Ce poème devrait même d'après Carballo être lu comme un « voyage épique », ou, dans une perspective théologique, un pèlerinage.

Le sermon *The Greatness and Littleness of Human Life* va encore plus loin en présentant la vie comme une scène de théâtre dans laquelle les humains sont des acteurs pour un temps. Cela peut faire penser à la scène créée lors des célébrations liturgiques, sacramentelles, sacrificielles ou d'autres genres. Il y a un cadre géographique, matériel, il y a des paroles à dire selon un rituel et il y a des gestes qui accompagnent ces paroles. Et c'est l'ensemble de ces éléments qui donne sens à la célébration. La liturgie est de ce fait une mise en scène, une dramatisation, dans le but de produire un effet. La liturgie eucharistique commémore la Cène, non pas à la manière d'un mémorial, mais la rend *actuelle* dans son double sens de rendre présent, et aussi de mise en acte. La poésie, de par une magie qui lui est propre, est très sollicitée pour en quelque sorte exprimer ce qui relève du mystère et que le langage ordinaire ne peut suffisamment saisir.

L'art de Newman réside dans ce que l'auteur de l'article appelle le « contraste dramatique » entre les transformations inhérentes à la mort de Gerontius et les vérités religieuses immuables contenues dans les narrations et les litanies.

Ce qui fait la richesse du poème c'est que ces thèmes ne sont pas abordés sous forme de traité de foi à prêcher et à croire, mais ils sont simplement mis en acte, mis en scène à travers le

---

<sup>249</sup> *Ibid.*, p.27

monologue dramatique, les hymnes, la profession spontanée de Gerontius ou des autres acteurs, les prières litaniques qui jalonnent le poème.

Un des objectifs majeurs du Mouvement d'Oxford était la volonté de restaurer la vie religieuse consacrée et monastique. Cette forme de don total de sa vie par la consécration religieuse en Église était une expression forte de l'imitation du Christ qui a offert sa vie jusqu'au sacrifice suprême de la mort. C'est donc pour suivre le Christ, que des hommes et des femmes font l'offrande totale de leur vie, dans une démarche libre avec une portée rédemptrice pour soi et pour autrui. Newman tenait beaucoup à la vie consacrée. Peu après sa réception dans l'Église catholique romaine, Newman fonde en 1849 le premier Oratoire en Angleterre, à Birmingham, et réunit autour de lui des disciples. Le but de l'Oratoire est l'évangélisation et la sanctification des prêtres affiliés et des fidèles à travers la prière, la musique, le chant et la méditation de l'Écriture. Celle-ci est au centre de l'Oratoire et est lue, méditée, prêchée, priée et chantée.

C'est dans ce contexte de l'Oratoire que Newman consacre presque la deuxième moitié de sa vie dans un don total de lui-même à Dieu. Il vit cette oblation de sa personne à travers la vie communautaire avec d'autres consacrés, une vie rythmée par le chant des offices de la liturgie des Heures, les psaumes chantés en chœurs alternés, les hymnes suivant le calendrier liturgique, la lecture des passages de l'Écriture, etc. En tant que prêtre oratorien, Newman célèbre aussi l'eucharistie quotidiennement, ainsi que d'autres sacrements. Tous ces moments constituent des occasions où la liturgie, la poésie sacrée et la musique occupent une place très importante.

On le voit, la vie de Newman comme artiste côtoie et croise bien souvent celle du consacré qu'il est. Comment dès lors sa création poétique ou hymnique peut-elle ne pas être marquée par ce qu'il vit au quotidien ? *The Dream*, particulièrement, s'abreuve aux sources de cette variété d'éléments qui tissent la trame de la vie et de la poésie de Newman. Il vit sa vocation, une et plurielle, comme une offrande permanente de soi aussi bien lorsqu'il compose des poèmes, des

hymnes, que lorsqu'il célèbre la liturgie. Les passages de la posture d'artiste à celle de célébrant du sacré dans la liturgie créent une sorte d'osmose avec des influences réciproques. Newman vit ainsi l'oblation artistique au quotidien.

La liturgie apparaît en définitive chez Newman comme étant *topos* et *kairos* de ce rapport multiforme entre l'art et le sacré. *Topos* en ce que c'est le lieu où se déroule la mise en scène des mystères à travers les rites qui réalisent le sacré dans une démarche performative. Le monologue dramatique n'est plus une simple forme littéraire, il devient le corps même de l'acte liturgique et des paroles et gestes qui en tissent la trame. À travers le monologue dramatique, le personnage peut exprimer ses sentiments et ses aspirations, sa prière et sa supplication qui le mettent en communion avec le sacré. L'aspect performatif du monologue dramatique renvoie à la célébration liturgique ou sacramentelle, dans une mise en scène et en acte avec effet de transformation. L'hymnologie, qu'elle se décline en monodie ou en chœurs alternés, participe par sa touche lyrique, à l'élévation vers le sacré, et exprime par la magie de la musique ce qui relève parfois de l'indicible. *Kairos* en ce que c'est le moment où se croisent le temps de l'immanence et celui de la transcendance, de la mortalité et de l'immortalité, de la temporalité et de l'atemporalité. C'est le moment où ce qui est passager ou considéré comme futile porte et exprime ce qui le dépasse et le sublime. Si Newman cristallise ces notions dans le personnage de Gerontius, il a une visée qui va bien au-delà. Dans l'échange mystérieux des sacrements, la Parole, le *Logos* occupe une place primordiale : la Parole divine et celle du poète inspiré deviennent conjointes pour dire le sacré.

Ce lien de l'artiste poète avec le sacré, Newman le vit en sa personne, comme à la fois une passion, mais aussi une véritable catharsis à l'image du parcours de Gerontius vers la vision béatifique. Il se projette dans son Maître, celui qu'il a voulu imiter et suivre en s'engageant comme prêtre dans l'offrande et le sacrifice de sa vie. Son Seigneur devient comme la figure

paradigmatique de son propre sacrifice. Newman le fait en tant que poète (auteur) et en tant que prêtre (ministre du sacrifice). Dans cette démarche oblatrice et sacrificielle qui culmine le rapport entre art et sacré, Newman n'est-il pas comme le dit la Préface, à la fois « *l'autel, le prêtre et la victime*<sup>250</sup> » ? Il est l'autel, en constituant par sa personne le lieu de jonction entre l'humain et le divin ; le prêtre, c'est le ministère qu'il a choisi pour célébrer cette rencontre mystérieuse entre l'art et le sacré par la liturgie et les sacrements ; enfin la victime, car il se donne lui-même dans cet acte d'offrande sacrificiel par sa consécration jusqu'à sa mort. Cette mort constitue le sacrifice ultime.

### **8.5.2. L'anaphore litanique : expression lyrique et communion des Saints**

Dans *The Dream* on note une récurrence de litanies, ces passages où s'expriment diverses supplications adressées aux saints à travers l'anaphore. Le concept qui sous-tend cette forme de prière est appelée la « Communion des saints ». Elle constitue un élément fondamental sur lequel s'appuie la poésie de Newman dans son long poème qui fait l'objet de notre étude. Juan Vélez rappelle l'importance que revêt la communion des saints dans la pensée ecclésiologique de Newman :

Newman's ecclesiology is marked by this invisible communion of the saints. The spiritual presence and example of the souls of friends, relatives and fellow Christians who have died faithfully to Christ reach out to us as a source of « ever-enduring fellowship.<sup>251</sup>

Il nous semble intéressant de nous y arrêter un peu car l'écriture dramatique de *The Dream* repose aussi sur cet échange entre le monde d'ici-bas et celui de l'au-delà. La communion des

---

<sup>250</sup> « Préface du Temps pascal numéro 5 », in *Missel du Peuple de Dieu*, Paris, Tardy, 1972, p. 730.

<sup>251</sup> VELEZ, Juan: « Newman and the Last Things » in *The Downside Review*, CXVIII, 414, (2001), 51-68, p. 53.

saints désigne cette union qui se perpétue entre les saints qui ont achevé leur marche sur terre et ont rejoint la vie de béatitude en Dieu d'une part, et d'autre part les vivants qui continuent de cheminer vers cette vie avec Dieu. Dans la foi de l'Église catholique, lorsque les fidèles ont achevé leur vie sur terre, ils rejoignent l'Église du ciel constituée des saints qui chantent la gloire de Dieu et intercèdent pour les vivants encore sur terre. Cette vie céleste constitue l'objectif final de la vie chrétienne sur terre conçue comme une marche, un pèlerinage dans la foi.

Le monde invisible est une notion très importante dans la pensée de Newman, dans sa prose et sa poésie. Dans « The Dream », sur les sept phases que comporte le poème, seule la 1<sup>ère</sup> phase se déroule dans le monde visible (sur terre) au moment où Gerontius vit ses derniers instants avant son passage. Les six autres phases se déroulent dans le monde invisible. Cette disproportion, voulue sans doute par le poète, donne une indication intéressante quant à l'importance accordée au monde invisible sur le plan de l'écriture dramatique. Une écriture qui fait apparaître la mort de Gerontius dans la première phase comme un *pré-texte*, et en langage musical comme un préambule. Nous avons précédemment souligné les accents néo platoniciens qui émergent de la pensée de Newman. Le monde invisible dans ce contexte est considéré comme le monde réel, le monde visible apparaissant comme étant ce sur quoi l'intelligence et l'imagination humaine s'appuient pour envisager les réalités du monde invisible. Ces réalités n'étant pas toujours facile à cerner par l'esprit humain. Newman réussit grâce à l'alchimie de la poésie à mettre en scène ces deux mondes par le biais de la mort de Gerontius et le parcours de son âme dans l'au-delà. La présence des chœurs angéliques et démoniaques, l'ange accompagnateur, le chant des litanies pour implorer l'intercession des saints. Tout cela donne de la consistance au monde invisible à travers le croisement du narratif, du dramatique et du lyrique.

Pour présenter la communion des saints, Christoph SCHONBORN part d'un constat :

Commençons par un simple constat : le nombre des chrétiens vivant actuellement sur terre est incomparablement plus faible que le nombre de ceux qui, dans le Christ, ont quitté cette vie. Si être un membre vivant de l'Église consiste à appartenir au Christ, la mort, qui n'est certes pas la fin de la communauté dans le Christ, ne peut pas non plus briser la communauté de l'Eglise. D'où il suit que la partie de loin la plus grande de l'Eglise vit par-delà le seuil de la mort terrestre.<sup>252</sup>

Le lien entre l'Église céleste et celle sur terre est clairement affirmé ici. Et la mort, loin de pouvoir mettre fin à cette relation, constitue une étape transitoire, un passage vers cette vie dans l'au-delà. C'est donc cette continuité qui pose les bases du lien ininterrompu entre les chrétiens sur terre et ceux qui ont déjà rejoint la cité céleste. C'est une relation spirituelle, vécue dans la foi et célébrée dans la liturgie.

Mais la communion des saints a aussi un fondement scripturaire. Dans l'éditorial de la revue *Communio* il est écrit :

Toute la doctrine de Paul sur l'Eglise comme corps du Christ, dans laquelle les croyants existent comme membres, pour le bien de l'ensemble, mais aussi pour celui des autres membres, marque du sceau du définitif la signification centrale de l'idée chrétienne de communion<sup>253</sup>.

Newman développe sa conception de la communion des saints en partie dans son sermon sur « Le monde invisible » dans lequel il donne des détails non exhaustifs sur tous ceux qui peuplent ce monde invisible. Newman s'appuie aussi sur l'enseignement de Paul pour affirmer l'existence de ce monde invisible comme faisant partie du contenu de la foi.

Connaître Dieu et le Christ, dans le langage de l'Écriture, semble signifier que l'on vit convaincu de sa présence, pourtant invisible aux yeux du corps. C'est en fait avoir la foi, selon la définition de saint Paul, c'est-à-dire la substance et la preuve de ce qui est invisible<sup>254</sup>.

---

<sup>252</sup> SCHONBORN Christoph, « L'état de pèlerin, de purification et de gloire : la communion des saints selon Vatican II », *Revue Catholique Internationale Communio*, XIII, 1- Janvier Février 1988, p.7

<sup>253</sup> *Ibid*, p.7

<sup>254</sup> *Ibid*, p.7



Du fait des nombreuses persécutions dont les premiers chrétiens furent victimes, l'Église a d'abord commencé à commémorer les martyrs comme saints. La raison est que ces derniers ont témoigné de leur foi jusqu'au bout en acceptant de donner leur vie pour mourir comme le Christ. En le faisant, les martyrs ont ainsi donné au terme grec « martyros » son sens premier qui est « témoin ». C'est le témoignage suprême que d'aller jusqu'au don de sa propre vie pour manifester la solidité de sa foi. Pendant les quatre premiers siècles de notre ère, il y a eu beaucoup de chrétiens martyrisés en masse, souvent sous les ordres des empereurs romains qui voyaient dans le christianisme naissant une menace contre les pratiques païennes romaines et aussi contre la stabilité politique de l'empire romain. En dehors des martyrs groupés, il y a eu aussi des chrétiens martyrisés de façon isolée. Ces martyrs étaient souvent commémorés aux dates de leur martyre lorsque c'était connu. Mais étant donné leur nombre croissant, et le fait de ne pouvoir connaître toutes les dates, l'Église a fini par fixer un jour où tous les martyrs et les autres saints seraient célébrés. C'est le 1<sup>er</sup> novembre, la fête de « Toussaint », de tous les saints. La notion de sainteté a aussi été élargie aux autres fidèles qui sont estimés avoir vécu de façon juste aux yeux de Dieu et des hommes par le témoignage de foi. Ces fidèles après leur mort sont déclarés saints par l'Église après une procédure, et proposés comme modèles de vie chrétienne pour les vivants. C'est une communion ininterrompue entre la multitude des saints du ciel et les fidèles en marche dans leur foi. La fête de Toussaint célèbre cela de manière très significative en mettant en relief les aspects majeurs de ce lien.

Le sens théologique et spirituel des fêtes liturgiques est souvent exposé dans les prières appelées « oraisons » mais aussi dans la « Préface. », une formule récitée avant le chant au début de la prière eucharistique et qui se conclut par le chant qui proclame la sainteté même de Dieu. À cet effet, la Préface de la fête de Toussaint (Tous les saints) est riche d'enseignements :

Tu es glorifié dans l'assemblée des saints : car lorsque tu couronnes leurs mérites, tu couronnes tes propres dons. Dans leur vie, tu nous procures un modèle, dans la communion avec eux, une famille, et dans leur intercession un appui, afin que, soutenus par cette foule immense de témoins, nous courions jusqu'au bout l'épreuve qui nous est proposée et recevions avec eux l'impérissable couronne de gloire par le Christ, notre Seigneur [...]

Dans cette Préface, l'Église attribue ou reconnaît trois fonctions aux saints : la fonction paradigmatique, la fonction de compagnonnage en famille, et la fonction d'intercession.

#### **8.5.2.1. La fonction paradigmatique : « *dans leur vie, tu nous procures un modèle* »**

La vie des saints est présentée comme un modèle pour les vivants qui sont encore en marche sur terre dans leur pèlerinage de foi. Les saints sont des témoins, des « martyrs », et leur témoignage revêt une grande valeur pour les vivants. Il y a ici comme un paradigme qui se dégage de la vie des saints, et que les vivants sont appelés à imiter s'ils veulent aussi un jour jouir de ce bonheur de vivre en présence de Dieu. Pour faire mieux connaître les saints et ce qu'ils ont vécu sur terre, l'hagiographie (biographie des saints) met en valeur la vie terrestre des saints en insistant sur les aspects spirituels élogieux pouvant exalter la foi des fidèles. Tout en faisant connaître la vie des saints, le contexte dans lequel ils ont vécu, les combats humains et spirituels qui furent les leurs, les écrits hagiographiques visent avant tout à proposer ces hommes et femmes parvenus à la sainteté comme modèles à imiter. Même si la littérature hagiographique a parfois plus recours à la légende qu'à l'historicité des faits, le but poursuivi est de souligner l'exemplarité de la vie des saints, et envoyer un message fort aux fidèles pour les exhorter à s'approprier les vertus particulières de tel ou tel saint. Dans ce paradigme de la vie des saints, il y a d'abord l'affirmation que c'étaient des hommes et des femmes bien ancrés dans la vie et le contexte social et historique qui était le leur. Et le spectre des saints et saintes couvre toutes les classes sociales à travers des siècles de l'histoire de l'Église : des hommes et des femmes issus de classes sociales variées, dans des situations matrimoniales diverses telles

les vierges, les consacrés, les mariés, veufs et veuves, etc. Ce sont donc des personnes ayant des vies tout à fait ordinaires au départ. Et c'est à travers l'ordinaire de leurs vies, qu'ils ont vécu de façon extraordinaire telle ou telle vertu chrétienne à un degré d'héroïcité. C'est cet aspect que l'Église retient et finit par proposer ces hommes et ces femmes comme modèles à suivre. En le faisant, l'Église reconnaît tout de même en ces saints, une intervention particulière de la grâce divine. Et puisque la grâce est par définition un don gratuit, la vie des saints constitue alors une épiphanie, c'est-à-dire une manifestation des dons que Dieu a bien voulu accorder à ces hommes et ces femmes. Ces derniers ont accepté de laisser agir en eux cette grâce transformatrice et régénératrice, au prix parfois de renoncements à beaucoup d'avantages, de richesses ou comforts sociaux. C'est ainsi que les saints peuvent être des miroirs reflétant l'action bienfaisante de Dieu dans la vie de ses fidèles. Au cours des siècles de l'histoire de l'Église, beaucoup de fidèles ont vécu leur foi de manière exemplaire et même héroïque, témoignant bien souvent de leur courage et ténacité face aux épreuves de tous genres, aux contrariétés susceptibles d'ébranler leur foi, et même aux persécutions diverses. L'Église propose un certain nombre de ces saints et saintes pour être célébrés et commémorés plus particulièrement que d'autres. Ce choix est souvent basé sur le modèle de vertus vécues par les saints, et mis en valeur lors de la célébration. Il existe aussi un canon qui établit une sorte de « hiérarchie » dans la célébration liturgique des saints. Dans l'échelle de la commémoration des saints, il y a dans un ordre croissant la simple mémoire, la mémoire obligatoire, la fête, et la solennité. Quel que soit le grade selon lequel le saint est commémoré, son statut de modèle est souligné à travers le choix des textes et les prières appropriées. Cela permet aux fidèles de faire grandir en eux la conviction qu'ils peuvent eux aussi vivre selon ce paradigme avec l'aide de la grâce divine.

### **8.5.2.2. La fonction de compagnonnage en famille : « dans la communion avec eux, une famille »**

Les saints ce sont des hommes et des femmes qui ont vécu dans des conditions humaines normales, dans des familles avec tout ce que cela comporte. La vie humaine dans ce qu'elle a de relationnel, de connexions, d'amitiés ne leur est pas étrange. A la fin de leur vie terrestre, ils prolongent ces liens d'amitié avec les vivants. Bien qu'étant dans l'au-delà, les saints constituent une même famille avec les vivants et partagent des liens très étroits. Ils peuvent cheminer avec les vivants, partager cette vie de contemplation avec ces derniers. L'ange accompagnateur symbolise cette vie de famille, de proximité. Il est aux côtés de l'âme de Gerontius, exerce une fonction de compagnon, de guide, de pédagogue.

Les saints sont considérés comme des amis de Dieu. Ils ont été admis dans la compagnie de Dieu et vivent en sa présence. C'est cette amitié qu'ils étendent aux fidèles par leur compagnonnage.

### **8.5.2.3. La fonction d'appui et d'intercession : « et dans leur intercession un appui »**

Puisque les saints du ciel vivent en Dieu et auprès de lui, ils sont plus à même d'intercéder pour leurs frères et sœurs de la terre quand ces derniers font monter leur louange, leur supplication vers Dieu. Les saints du ciel sont les meilleurs intermédiaires ou porte-paroles pour plaider en faveur des fidèles qui ont besoin d'aide, de force pour continuer leur marche jusqu'au bout.

Dans l'expression des demandes et supplications adressées aux saints, les fidèles ont souvent recours à ce qui est appelé en liturgie « la Litanie des saints ». Martine Bercot précise que « Les litanies sont une prière dialoguée qui alterne une suite d'appels à Dieu ou à un saint, salué de divers qualificatifs, et une brève invocation répétée par l'assemblée <sup>255</sup> ». C'est une prière basée

---

<sup>255</sup> BERCOT Martine, « Baudelaire : poésie et prière », *Poésie et Liturgie XIXe –XXe siècles*, p. 9

sur un genre répétitif et qui sollicite l'intercession de puissances célestes. L'anaphore est convoquée au service de la supplique à travers l'énumération des noms des saints. Et à chaque invocation d'un saint ou d'un groupe de saints, il y a la reprise du refrain « Priez pour nous ». Dans la structure de la Litanie des saints, il y a d'abord le « Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison », puis vient l'invocation des saints. À la demande de Gerontius qui sent les signes précurseurs de sa mort, les amis - « Assistants » - commencent la prière de la Litanie des saints :

Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison.  
Holy Mary, pray for him  
All holy angels, pray for him  
Choirs of the righteous, pray for him,  
Holy Abraham, pray for him,  
St John Baptist, St Joseph, pray for him,  
St Peter, St Paul, St Andrew, St John,  
All Apostles, all Evangelists, pray for him,  
All holy Disciples of the Lord, pray for him. (vv 29-37).

La liste des saints invoqués n'est pas toujours la même ; elle varie en fonction des circonstances et aussi des traditions locales. Même si tous les saints sont proposés à l'Église universelle, certains parmi ces saints et saintes peuvent être plus connus et vénérés dans certaines églises. Cela est dû soit au fait que ces églises ont été édifiées sous le patronage de ces saints, ou alors du fait de certaines circonstances historiques particulières. Bien que ce ne soit pas toujours les mêmes saints, il y a néanmoins des saints qui sont plus souvent invoqués tels les saints Apôtres, la sainte Vierge Marie, et les Évangélistes. Ils constituent en quelque sorte le socle de départ de la Litanie qui évolue ensuite vers l'invocation d'autres saints.

Au fil des siècles de l'histoire de l'Église, les traditions ont aussi contribué à attribuer l'obtention de grâces particulières à des saints précis. Bien souvent cela est dû à des pratiques liturgiques ou des dévotions populaires. Lors de certains événements souvent douloureux (guerres, famines, pestes) des communautés chrétiennes témoignent avoir prié et sollicité l'intercession particulière de tel ou tel saint, et avoir obtenu les faveurs demandées. Cela a

souvent amené les fidèles se trouvant dans les mêmes situations ou circonstances à se tourner vers ces mêmes saints pour obtenir ce qu'ils implorent. Il faut tout de même rappeler que les saints ne sont pas d'abord là pour l'obtention de grâces particulières. Ayant eu par la grâce le privilège d'être en compagnie de Dieu, ils intercèdent pour les fidèles auprès de Dieu, non pas seulement pour les demandes et supplications mais aussi pour les louanges que l'Église entière fait monter vers Dieu pendant les célébrations liturgiques. Comme le dit la Préface de la fête de Tous les Saints, l'intercession qu'exercent les saints est un « appui ». C'est pour cela que la Litanie des Saints est souvent chantée lors de grandes célébrations liturgiques telles que la Veillée Pascale, les cérémonies de baptêmes, les ordinations de prêtres ou d'évêques, mais aussi en des circonstances difficiles comme les guerres, les épidémies et famines. Les fidèles chantent la Litanie des saints avec la ferme conviction que grâce à l'appui de ces derniers, leurs demandes et supplications trouveront un écho favorable auprès de leur Dieu.

# PARTIE 3. LA POÉSIE DES PASSAGES : ENTRE RÉÉCRITURE, INCLUSIONS ET DÉPASSEMENTS





La thématique des passages traverse la poésie et connaît des transformations et des mutations. Parmi les nombreuses sources médiévales de l'œuvre de Newman, on trouve le poème allitératif anonyme du vieil anglais, *The Dream of the Rood*. De même, le thème du voyage poétique rappelle un poème de la même époque, *The Wanderer*. L'utilisation par Newman de chœurs angéliques et démoniaques rappelle les conventions dramatiques des pièces à mystères du XVe siècle (encore présentes un siècle plus tard dans *Dr Faust* de Marlowe) pour exprimer l'expérience individuelle du sujet moderne confronté à la mort. Sur ce sujet important de la mort et de l'au-delà, Newman propose dans sa poésie une approche rafraichissante et novatrice qui allie ses convictions personnelles, son génie poétique et le souci de la consolation. Enfin, le thème narratif de l'accompagnement du personnage-sujet, dans son passage d'un monde à l'autre, par un personnage-guide (ici, un ange) fait écho au rôle que Dante attribue à Virgile et Béatrice dans la *Divine Comédie*. Newman réalise ainsi, à travers toutes ces modalités, une réappropriation et une réécriture typiquement victorienne de l'héritage poétique du Moyen Âge et de la Renaissance.

Dans la lignée des principes originels du Mouvement d'Oxford auquel il avait participé, Newman cherche plus généralement à rétablir dans son œuvre la correspondance perdue entre l'esthétique et le religieux qui caractérisait l'époque médiévale et celle de la première modernité. Ainsi, son œuvre poétique relativement méconnue s'inscrit dans la même démarche de retour aux sources que ses écrits beaucoup plus étudiés dans les domaines de la théologie, de la patristique et de l'ecclésiologie. Loin de constituer une réaction nostalgique, l'élément fondateur de la pensée de Newman est celui d'une renaissance qui, en reprenant des modalités anciennes, permet le déploiement d'idées et de formes nouvelles.

## CHAPITRE 9. VOYAGE POÉTIQUE ET ACCOMPAGNEMENT DU PERSONNAGE PRINCIPAL

La conception du temps chez Newman est une conception non statique. Il conçoit le temps comme un long processus qui permet un déroulement progressif jusqu'à un déploiement complet. Enraciné dans cette approche, son poème *The Dream* est également façonné comme un voyage qui rompt avec la sédentarité. Il s'agit d'une traversée en sept étapes qui doit conduire à l'accomplissement. Dans la tradition biblique, le chiffre « sept » est riche de symbolisme. Parmi plusieurs interprétations, le chiffre 7 représente la plénitude : la création a duré 6 jours et le septième jour est l'entrée dans la plénitude et le repos. Afin de parcourir ces différentes étapes de ce qui apparaît comme un pèlerinage, le personnage a besoin d'un accompagnateur, d'un guide pour éviter toute errance et pour être rassuré.

### 9.1. Filiations littéraires lointaines

#### 9.1.1. *Everyman*

*Everyman* ou *The Somonyng of Everyman*, (*La Semonce de Tout-Homme*) est une pièce de théâtre qui remonte aux environs des années 1495. Son auteur est inconnu. Cette pièce appartient au genre appelé moralité, c'est-à-dire une pièce de théâtre dont les personnages fictifs représentent des valeurs morales ou des choix existentiels sous la forme allégorique. En dehors des moralités, les deux autres catégories théâtrales du Moyen Âge étaient les mystères et les miracles. Les mystères présentaient les grands thèmes bibliques tels que la création du monde, le récit de la chute d'Adam et Ève. Les miracles s'intéressaient surtout à l'hagiographie (la vie des saints), leur martyre et les miracles qu'ils opéraient. Quant aux moralités, elles visaient comme leur nom l'indique à cultiver les valeurs morales dans la société. Toutes ces modalités

ont constitué une transition entre les représentations liturgiques et les représentations professionnelles. Dans les moralités le protagoniste en général représentait l'humanité, ou un groupe social ciblé ; les autres personnages étaient des personnifications de vertus ou de vices. L'objectif principal était de présenter de manière allégorique l'antagonisme entre le bien et le mal dans la société et aider l'auditoire dans ses choix éthiques.

Le prologue de *Everyman* est présenté par un messager qui prévient l'auditoire sur le fait que la vie est courte et qu'il faudrait penser à mener une vie vertueuse, à ne pas se laisser aller au péché en vue d'une fin heureuse au moment du grand voyage. C'est alors que le personnage Dieu fait son unique apparition dans la pièce. Il intervient pour rappeler sa bonté envers l'humanité qui s'est manifestée jusque dans la crucifixion ; mais en retour il ne constate que l'ingratitude des humains qui ne pensent pas à lui. Les humains sont aveuglés par rapport aux réalités spirituelles parce qu'ils sont noyés dans le péché. Dieu décide alors d'envoyer la Mort auprès de *Everyman* pour lui annoncer qu'il va devoir se présenter devant Dieu pour rendre compte de sa vie. *Everyman* essaie de négocier avec la Mort pour repousser l'échéance au point même de vouloir corrompre la Mort. Mais devant l'intransigeance de cette dernière, *Everyman* se voit obligé de commencer à préparer ce long voyage qui sera sans retour comme la Mort l'a prévenu. Les vertus amies sur qui *Everyman* comptait vont progressivement l'abandonner malgré leurs promesses. Finalement c'est le personnage Bonnes œuvres qui va l'accompagner jusqu'au bout.

La tonalité dans la moralité *Everyman* est plutôt rassurante car, tout au long de la pièce, des dispositions sont prises pour permettre à *Everyman* d'être sauvé. La pièce garde comme but ultime d'édifier *Everyman* et, par lui, d'envoyer un message à l'humanité entière que ce personnage allégorique représente.

Une analyse de certains personnages clés nous permettra d'établir des filiations avec *The Dream of Gerontius* à travers des ressemblances mais aussi des réécritures et transformations autour de la mort et de l'au-delà.

La Mort est un personnage dans *Everyman*, alors que dans *The Dream* elle n'a pas ce statut. Lorsque Gerontius évoque la mort c'est juste comme un phénomène naturel dont il sent l'imminence. Dans *Everyman* la Mort intervient suite à un ordre venu de la part du personnage Dieu. La Mort qui rend visite à Everyman fait penser à Gerontius qui, dans le prologue du poème, désigne la mort par l'expression « a visitant is knocking at my door ». Dans le cas de Gerontius il n'y a pas de message divin lui exigeant de rendre compte de ce que fut sa vie. Là se trouve aussi une différence importante car *The Dream* exerce un hermétisme par rapport à ce que fut la vie de Gerontius. Ce dernier est-il déjà considéré comme juste, ou alors ce qui importe c'est son voyage dans l'au-delà ? Par ailleurs, le dialogue entre le personnage Dieu et la Mort paraît insolite car la mort est souvent considérée comme étant la négation de l'œuvre de Dieu. Et même dans l'Ancien Testament Yahvé envoie plutôt des malheurs physiques et des pertes de richesses à Job lorsqu'il veut éprouver la foi de ce dernier.

Le personnage Bonnes Œuvres est la seule vertu qui malgré sa faiblesse va faire tout le voyage avec Everyman jusqu'à plaider pour sa rédemption auprès de Dieu. On pourrait dire toujours en allégorie que c'est le seul bagage que Everyman a pu emporter avec lui jusqu'au bout de son voyage. Newman n'insiste pas sur les bonnes œuvres dans son poème. Même si, plus tard dans le poème, Gerontius sera déclaré juste, il n'est pas dit clairement que cela est dû à ses « bonnes œuvres ». Le poème de Newman opère une transformation par rapport à l'idée des « bonnes œuvres » de la littérature médiévale. Au moment de la rédaction et de la représentation de *Everyman*, la conception chrétienne du salut était surtout basée sur les bonnes œuvres du croyant ; c'était la condition pour accéder au salut, avec l'aide des sacrements. Newman, bien

que déjà dans l'Église catholique au moment où il compose *The Dream*, ne met pas l'accent sur les bonnes œuvres dans le salut de Gerontius.

La Connaissance comme personnage est la sœur de Bonnes œuvres. Elle représente la compréhension et la distinction du bien et du mal. C'est elle qui inspire à Everyman de se confesser pour se débarrasser de ses péchés et penchants mauvais et garder uniquement les vertus pour vivre dans le bien et accumuler les bonnes œuvres.

On retrouve, comme avec Gerontius, le personnage de l'Ange. Son rôle dans *Everyman* est moindre sur le plan de l'accompagnement par rapport au rôle qu'il joue dans *The Dream*. Dans *Everyman* c'est le personnage de l'Ange qui annonce que Everyman est sauvé, comme c'est le cas avec Gerontius. L'Ange d'Everyman n'apparaît qu'à la fin de la pièce pour annoncer :

Come, to heaven you will go. Your soul is taken from your body. Your account  
is crystal-clear. Into heaven you shall come and live well before the day of doom.

Comme on peut le voir dans la déclaration de l'Ange, la rédemption de Everyman est liée au fait que le compte de sa vie est clair, débarrassé des péchés et comportant de bonnes œuvres.

Dans *The Dream* en revanche, l'annonce du salut de l'âme de Gerontius par l'Ange prend une autre tournure :

My Father gave  
In charge to me  
This child of earth  
E 'en from its birth,  
To serve and save,  
Alleluia,  
And saved is he. (244-250)

La différence est frappante dans la conception du rôle de l'Ange dans les deux œuvres. Dans *The Dream* l'Ange apparaît dès que l'âme de Gerontius quitte son corps et arrive dans l'au-delà ; la mission de l'Ange va être alors d'accompagner l'âme de Gerontius tout au long de son voyage dans l'au-delà jusqu'au moment où avec le sentiment d'avoir accompli sa mission

l'Ange prend congé de l'âme de Gerontius en lui promettant de revenir le réveiller le lendemain. C'est une mission en fait qui n'a pas de fin, puisque comme nous l'avons vu, dans un poème intitulé « Guardian Angel » Newman montre bien que la mission de l'Ange commence dès la naissance de l'individu.

La Beauté représente la beauté terrestre, mais c'est une beauté passagère. Elle est la première vertu amie de Everyman à l'abandonner car elle ne veut pas se faner et s'enlaidir en suivant Everyman dans la tombe. Nous avons souligné l'importance que Newman accordait à la beauté dans son œuvre et dans sa vie, que ce soit dans les arts architecturaux, la musique et en poésie. Pour Newman la beauté des réalités visibles permettait par analogie d'accéder aux beautés des réalités invisibles. Les beautés terrestres passagères et fugaces ne devaient pas être des fins en soi mais plutôt des canaux par lesquels l'individu devait pouvoir s'élever vers les beautés invisibles. La pièce *Everyman* expose aussi à sa manière ce caractère éphémère de la beauté terrestre vouée à disparaître avec la mort.

Sous l'aspect d'un homme saint apparaît le personnage Confession. C'est lui qui donne une pénitence à Everyman et lui permet d'effacer ses péchés et de ne garder que les Bonnes Œuvres qu'il peut faire valoir lors de son jugement.

Connaissance joue un rôle important en persuadant Everyman à découvrir les bienfaits de Confession et de l'eau qui purifie : « Now go we together lovingly/ To Confession, that cleansing river. » (535-536). Comme le remarque Martine Yvernault :

La perspective d'une thérapie allégorique n'évoque pas une eau « simple » : le terme « river » suggère tout à la fois le passage, l'immersion, l'eau qui participe d'un véritable cheminement qu'Everyman doit entreprendre sur l'ordre de Dieu, « A pilgrimage he must on him take, / Which he in no wise may escape » (68-9), comme si cette rivière était non seulement un prolongement mais aussi l'ouverture d'un autre espace qui efface le chemin de vie et l'espace terrestre. Le texte évoque ici une eau promise qui ne peut être que vivante, courante, agissante (« cleansing »), et qui n'est pas dissociable d'un symbolisme universel fortement

présent dans la théologie ainsi que dans l'expression poétique et littéraire comme on le sait.<sup>256</sup>

L'allusion au symbole de l'eau du baptême qui lave et purifie des péchés est bien présente dans cette invitation de Connaissance. La métonymie du passage est double puisqu'elle engage à la fois le cheminement de Everyman vers la destination où il est invité mais aussi la rivière qui permet la traversée et la mutation qui accompagne cette traversée par le lavage de l'eau.

Le thème de la repentance et du besoin de choisir entre le bien et le mal est présent dans d'autres œuvres, telle la tragédie élisabéthaine *Dr Faust* de Marlowe.

Parmi les personnages de la pièce *Dr Faust* de Marlowe, le Bon et le Mauvais Ange s'affrontent pour tenter de rallier Faust à leur cause. Cela pourrait être considéré comme le conflit intérieur entre le bien et le mal dans l'esprit de l'homme. Seul le recours au libre arbitre peut aider à résoudre cette question cruciale. Concernant la possibilité ou non pour le Dr Faust de se repentir, il y a ici une opposition significative entre le Bon et le Mauvais Ange :

Evil Angel: Too late

Good Angel: Never too late, if Faustus can repent.

Evil Angel: If thou repent, devils shall tear thee in pieces.

Good Angel: Repent, and they shall never raze thy skin (Sc VII, 85-88)

Un autre personnage de la pièce, le Vieillard (dont le nom est l'équivalent du Gêronte de Newman) tente de reconforter Faustus et de lui donner un peu d'espoir dans un éventuel repentir afin de sauver son âme et de ne pas le laisser au désespoir. Ici, la figure du Vieil Homme est centrale car elle met en évidence le contraste entre l'appétit illimité de Faust pour la connaissance au point de perdre son âme, et la sagesse qui a été testée et prouvée par la foi. Il

---

<sup>256</sup>YVERNAULT, Martine, « La guérison dans *Everyman* », *Caliban* [En ligne], 29 | 2011, mis en ligne le 15 mai 2015, consulté le 11 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/caliban/766>. P. 143-144.

s'agit d'une sorte d'image héroïque contrastée : d'un côté le jeune et fort Faust qui utilise toutes ses capacités humaines de connaissance, et qui a même recours à des pouvoirs magiques pour étendre ses connaissances au-delà de toute limite, et de l'autre côté le vieux sage faible qui ne peut compter que sur la puissance divine. Le vieil homme apporte l'espoir et la sérénité. Le vieil homme est un messager du repentir dans le Dr Faust, tout comme la mort de Gérontius semble témoigner de la miséricorde de Dieu dans le poème victorien de Newman.

Le parcours de Gerontius avant sa mort, de son âme dans l'au-delà est jalonné d'expressions de confessions au sens de professions à travers lesquelles le personnage redit sa foi, ses convictions qui participent à une sorte de catharsis au fil des étapes successives qu'il traverse. Cette catharsis graduelle permet à l'âme de s'ajuster de plus en plus afin d'être prête à la vision béatifique. Entre dans cette catégorie la profession de foi transformée de Gerontius et ponctuée d'adverbes aggravants :

Firmly I believe and truly  
God is Three, and God is One;  
And I next acknowledge duly  
Manhood taken by the Son.  
And I trust and hope most fully  
In that Manhood crucified;  
And each thought and deed unruly  
Do to death, as He has died. (76-83)

Les adverbes employés par Gerontius ont un effet accumulatif qui contribue à donner à la confession de Gerontius une sorte de plénitude et un cachet d'authenticité : *firmly, truly, duly, fully, unruly*. Ces adverbes accompagnent les verbes qui relèvent du champ sémantique de la confession : *believe, acknowledge, trust*.

Le personnage Docteur apparaît aussi une seule fois à la fin de la pièce pour en résumer le contenu et présenter au public les leçons à tirer de la pièce. Il joue le rôle de celui qui éclaire et explique. C'est le savant qui ôte le voile qui cache le sens de la pièce pour permettre la



compréhension et l'application. Son rôle peut être comparé au poète de *The Dream* qui lui n'est pas acteur mais apporte sa touche narrative et l'agencement du sens dans le poème. Par les choix des mots, des structures discursives, des champs sémantiques, le poète permet de manière oblique l'accès au sens du poème.

Quant au personnage Amitié il représente l'ensemble des amis de Everyman. Amitié a promis de suivre Everyman partout, même en enfer s'il le fallait, mais en définitive, ce personnage n'est intéressé par la compagnie de Everyman que pendant les moments festifs. Dans *The Dream*, les « Assistants » sont en revanche restés fidèles jusqu'au bout, jusqu'à la mort de Gerontius, et ont même continué de prier pour lui après le départ de son âme. Celle-ci dès ses premiers monologues dans l'au-delà dit qu'elle entend encore les voix de ses amis et du prêtre.

Les sens humains sont représentés par le personnage Cinq sens qui cumule toutes les capacités sensorielles et de perception de l'individu. Ce personnage aussi quitte Everyman au moment de sa mort. La mort constitue la fin des sensations du corps humain avec l'arrêt du fonctionnement des sens. Il est intéressant de noter que dans *The Dream* par contre l'âme de Gerontius au début de son parcours dans l'au-delà conserve encore deux sens : l'ouïe et la vue. Ces deux sens lui permettent de manière allégorique d'entendre son ange accompagnateur dans sa fonction de guide, mais aussi d'entendre les hymnes des chœurs angéliques et démoniaques. Le lyrisme qui traverse le poème de Newman ne peut avoir d'écho et de résonance que si l'âme peut l'entendre car c'est un aspect important du parcours. Après les chants des litanies des mourants et des saints autour du lit de mort, les cinq hymnes angéliques prennent le relais dans l'au-delà. Ces hymnes non seulement occupent une bonne partie du corps du poème, mais aussi montrent l'importance de la musique dans l'architecture même du poème. Quant à la vue elle déploie l'allégorie de la vision béatifique, objectif ultime du voyage dans l'au-delà. Il semble cohérent sur le plan même du drame poétique de conserver la vue de l'âme qui s'élance vers cet état de vision dans la félicité. La contemplation à laquelle aspire l'âme est corrélée à la vue. Le poème

*The Dream* insiste sur ces deux sens considérés comme essentiels que l'âme conserve dans l'au-delà.

Les richesses terrestres sont elles aussi présentes dans le cheminement de Everyman à travers le personnage Biens. Dans le prologue lorsque Everyman apparaît il a tout d'un personnage comblé de biens, vivant dans l'insouciance. Il était attaché au luxe, aux richesses de ce monde, mais ces biens deviennent un obstacle sur le chemin de Everyman. Il ne pourra malheureusement pas les emporter avec lui dans son voyage. Les biens terrestres ne sont pas un point important qui apparaît dans *The Dream* étant donné que le poème ne donne aucune information sur la vie sociale et familiale de Gerontius avant sa mort.

Parenté est le personnage de la famille d'Everyman. Cette famille l'abandonne aussi au moment de sa mort, malgré toutes les promesses de lui être fidèle.

Le personnage Force, la force physique de Everyman pendant ses années fastes finissent aussi par le quitter au moment de sa mort. Ce thème de la force physique a des résonances dans *The Dream*. En effet Gerontius exprime comment progressivement ses forces le lâchent et comment il sent sa dégénérescence, son retour vers le néant.

Colette Stévanovitch<sup>257</sup> remarque que la pièce *Everyman* est traversée par le thème de la désertion, et cela en deux catégories : Le personnage Everyman est d'abord délaissé par des réalités extérieures à sa personne (les membres de sa famille, ses amis, ses biens matériels, etc). Il est ensuite abandonné par ses propres qualités (Force, Cinq sens, etc.). Ce mouvement de désertion est intéressant du fait qu'il commence par des éléments extérieurs non constitutifs de son être. Cela invite Everyman à entamer un cheminement de l'extérieur de lui-même vers ce

---

<sup>257</sup> STÉVANOVITCH, Colette, « La structure d'*Everyman* », *Caliban* [En ligne], 29 | 2011, mis en ligne le 15 mai 2015, consulté le 11 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/caliban/757>. DOI : <https://doi.org/10.4000/caliban.757>.

qui constitue son être en tant qu'individu, donc indivisible. Cela semble indiquer que le chemin vers son identité passe par la perte des réalités extérieures qui peuvent apparaître en définitive comme des obstacles sur ce chemin d'exploration de soi-même. Le poème de Newman sur ce plan se démarque de cette désertion de l'entourage du personnage, car la scène du lit de mort au début de *The Dream* présente bien les « Assistants ». Ceux-ci ne sont pas que des personnages figuratifs ou décoratifs pour respecter les conventions victoriennes dans le domaine, ils participent à la partition illocutoire par leurs prières et supplication pour obtenir l'intercession des saints en faveur de Gerontius mourant. Une fois que les éléments extérieurs ont fini d'abandonner Everyman, c'est le tour de ses qualités et attributs personnels d'emprunter ce chemin de la désertion. Il n'y a que Good Deeds qui accepte de suivre Everyman jusqu'au bout de son voyage, aidé en cela par sa sœur Knowledge. À l'image du parcours de Gerontius et de son âme, ces différents abandons des attributs de Everyman constituent un chemin de délestage, de catharsis qui mène vers ce qui constitue l'essence de son être. Dans *The Dream*, les signes précurseurs de la mort s'expriment par les forces de Gerontius qui l'abandonnent progressivement le laissant comme dans un vide : le cœur, le souffle sont perturbés dans leur fonctionnement normal et finissent par disparaître. Le passage à la deuxième phase du poème marque la séparation de l'âme et du corps de Gerontius. Ce corps symbolise tous les éléments sensoriels et les qualités de l'individu animés par l'âme, selon le sens étymologique.

### **9.1.2. Le Purgatoire de Dante**

*Le Purgatoire* est une des trois parties que comporte *La Divine Comédie* de Dante Alighieri (1265-1321), les deux autres parties étant *L'Enfer* et *Le Paradis*. Il faut rappeler que c'est une œuvre poétique grandiose qui aborde des sujets tels que la mort et l'au-delà. Le poème narratif est construit sur une cosmologie bien élaborée avec des détails qui portent un sens allégorique.

Nous nous intéressons surtout au Purgatoire dans le cadre de cette étude. Une des particularités de Dante dans son poème c'est la subdivision des grandes parties en zones. C'est ainsi que le Purgatoire qui est une des trois grandes parties de la cosmologie dantesque est lui-même divisé en trois zones : l'antépurgatoire, le purgatoire et le paradis terrestre. Dans le Purgatoire de Dante il y a déjà le début du Paradis, car selon la conception de Dante les âmes du Purgatoire sont déjà sauvées, mais passent par le Purgatoire pour être totalement lavées de leurs vices. Il y a de ce fait la marque des sept péchés capitaux.<sup>258</sup> La forme du Purgatoire est inversée par rapport à celle de l'Enfer. L'Enfer est sous la forme d'une grotte, d'un gouffre ; alors que le Purgatoire est doté d'une montagne qu'il faut franchir pour entrer dans le Paradis. Les âmes du Purgatoire pour montrer leur volonté d'accéder au Paradis doivent faire l'ascension de la montagne, décrite comme difficile au début mais de plus en plus facile vers la fin. Il y a ici aussi le thème du passage, de l'ascension pour parvenir à une destination.

Alors que Dante est perdu dans une forêt obscure menant en Enfer, il croise trois bêtes de Lucifer, il a peur et recule dans la forêt. Virgile apparaît et le rassure. Le voyage de Dante commence alors avec l'accompagnement de Virgile.

Le thème du personnage sujet guidé à travers un voyage poétique a été revisité par Newman, comme il apparaît déjà principalement dans *La Divine Comédie*. Publié en 1320, un an avant la mort de Dante, il représente un monument littéraire en termes de voyage poétique. Au cours de son voyage à travers l'Enfer et le Purgatoire, Dante est guidé par Virgile. Tout d'abord, Virgile est connu pour être l'un des plus grands poètes romains pour lequel Dante avait une profonde admiration. Ainsi, le premier aspect de l'orientation est lié à l'inspiration poétique. Dante considère fortement Virgile comme son modèle, et se réfère à Virgile en ces termes : « Tu es mon maître et mon auteur, / tu es le seul où j'ai puisé/ le beau style qui m'a fait honneur » (Inf.

---

<sup>258</sup> L'Orgueil, l'Envie, la Colère, l'Acédie (la Paresse), l'Avarice, la Gourmandise, la Luxure.

I. 85-87). Virgile est aussi considéré comme « un fameux sage » (Inf. I. 89), « ce noble penseur qui l'avait compris » (Inf. 7.3), « l'océan de toute science » (Inf. 8.7). Cette présentation historique de Virgile en tant que poète célèbre et inspirant doit être complétée par l'aspect allégorique. Virgile se présente dans *La Divine Comédie* comme le symbole de la raison humaine (Purg 8, 46-48), une raison humaine personnifiée.

Cependant le point frappant à propos des conseils de Virgile est le fait qu'il est un être humain, et la conséquence immédiate est qu'il ne peut pas conduire Dante au Paradis. Virgile appartient à l'Antiquité et vit dans les limbes. Bien que Dante justifie son choix de Virgile sur la base de sa grandeur poétique et de ses vastes connaissances, il doit recourir à un personnage divin pour atteindre le paradis. Cette tâche ultime sera accomplie par Béatrice parce qu'elle est sainte, c'est-à-dire qu'elle jouit d'une vie spirituelle bien supérieure en compagnie d'autres êtres célestes. Newman dans *The Dream*, comme mentionné ci-dessus, met en scène le personnage de l'ange gardien pour diriger l'âme de Gerontius tout au long du voyage spirituel. Une fois de plus, le passage du personnage de Gerontius à l'âme de Gerontius ouvre la voie à l'accompagnement de l'âme par un être spirituel dans une correspondance ontologique et une harmonie de pensée. L'ange accueille l'âme de Gerontius dans le monde céleste et commence sa mission d'orientation, d'enseignement et d'explication. L'ange poursuit le voyage avec l'âme de Gerontius. En réfléchissant à son devoir, l'ange semble avoir reçu sa mission d'en haut :

My Father gave  
In charge to me  
This child of earth  
E' en from its birth,  
To serve and save,  
Alleluia,  
And saved is he. (244-250)

On se rappelle dans *Everyman*, Dieu envoie Satan annoncer à Everyman qu'il doit rendre compte de sa vie bientôt et commencer son pèlerinage vers Dieu synonyme de sa mort ; Virgile

dans *La Divine Comédie* accompagne Dante depuis l'Enfer jusqu'au Purgatoire, et cède sa place à Béatrice pour l'entrée dans le Paradis du fait de son statut de personnage divinisé. Il n'est pas fait mention d'un mandat reçu expressément de Dieu. L'âme de Gerontius est accueillie par l'ange dès son entrée dans l'au-delà pour être accompagnée dans son voyage. L'ange affirme avoir reçu cette mission d'accompagnement de Gerontius depuis la naissance de ce dernier. Les approches de ces trois poèmes sont différentes ; chacune étant l'expression à la fois du génie poétique et du projet de l'auteur, ainsi que de la conception du voyage poétique.

L'ange accompagnateur de Gerontius insiste sur sa mission et tout le chemin parcouru :

This child of clay  
To me was given,  
To rear and train  
By sorrow and pain  
In the narrow way, /  
Alleluia,  
From earth to heaven. (251-257)

La disposition des lignes est saccadée, mais à l'intérieur de ce désordre apparent il y a des harmonies : « clay » de la ligne 251 rime avec « way » de la ligne 255 et les deux vers sont alignés ; « given » de la ligne 252 rime avec « heaven » de la ligne 257 et les deux vers sont alignés aussi ; « train » de la ligne 253 rime avec « pain » de la ligne 254 et les deux vers sont non seulement alignés mais ce sont les seules rimes suivies. L'apprentissage « train » se fait dans la douleur « pain » de même que l'ascension de la montagne dans le Purgatoire. La tâche assignée à l'ange commence sur terre et s'étend jusqu'au ciel ; c'est une mission à vie sans fin.

## 9.2. Filiations littéraires contemporaines

### 9. 2.1. « *The Pillar of the Cloud* » ou la lueur dans la ténèbre

En dehors de *The Dream of Gerontius*, « The Pillar of the Cloud » est le poème le plus connu. Il connaît le même sort que les poèmes de l'époque victorienne qui étaient chantés comme hymnes. Comme nous l'avons déjà signalé, l'usage de ce poème sous forme d'hymne a fait qu'il est plus souvent désigné par ses premiers mots « Lead, Kindly Light » que par son vrai titre « The Pillar of Cloud » qui reflète mieux la circonstance de sa composition. Ce poème est chanté depuis le temps de Newman jusqu'aujourd'hui dans la plupart des églises de dénominations diverses. Le succès de ce poème tient à sa forte tonalité de consolation dans l'épreuve et de lueur dans la ténèbre.

Lead, Kindly Light, amid the encircling gloom,  
Lead Thou me on!  
The night is dark, and I am far from home —  
Lead Thou me on!  
Keep Thou my feet; I do not ask to see  
The distant scene, — one step enough for me.

I was not ever thus, nor pray'd that Thou  
Should'st lead me on.  
I loved to choose and see my path; but now  
Lead Thou me on!  
I loved the garish day, and, spite of fears,  
Pride ruled my will: remember not past years.

So long Thy power hath blest me, sure it still  
Will lead me on,  
O'er moor and fen, o'er crag and torrent, till  
The night is gone;  
And with the morn those angel faces smile  
Which I have loved long since, and lost awhile.

Au sujet du poème « The Pillar of the Cloud », Tucker (2006, 6) cite une interprétation intéressante donnée par Meriol Trevor :

intensely personal to Newman, and he could never quite get used to its extraordinary popularity with his English contemporaries. . . . Perhaps it was the image of finding one's way in the dark that appealed to the Victorians, lost in a spiritual wilderness in the midst of a powerful development of material resources. But as far as Newman was concerned it expressed a new, or renewed humility, and a resignation to experience which had come to him in Sicily through his illness. (Trevor, *Pillar*, 138-9)

Le poème avait une portée symbolique pour les victoriens en recherche de leur voie au milieu de toutes les incertitudes, des doutes, des questionnements. Cette recherche de la lumière qui guide et éclaire la voie pouvait trouver une proposition de réponse dans le poème de Newman ; lorsque chanté, le poème devait être encore plus touchant du fait de l'alchimie des voix.

Au sujet de la structure du poème, Taft<sup>259</sup> trouve que Newman divise les quatrains des strophes en pentamètres et dissyllabes alternés, et de là il tire deux conséquences : la première est que les lignes impaires évoquent les dangers, les épreuves à l'exception de la ligne 13 ; alors que les lignes paires sont plus brèves (des dissyllabes exprimant la brièveté de la prière avec la formule « Lead thou me on » qui a une syntaxe inhabituelle.

Poursuivant son analyse, Taft ajoute :

the poem's carefully regulated experimentation with line length—a wide range of meters and possible readings held together with a fairly regular iambic rhythm—reinforces the spiritual journey described in the poem itself, where the speaker admits that he “loved to choose and see [his] path (9) and “loved the garish day” (11).”<sup>260</sup>

Si le poète en pleine tempête une nuit sur le bateau qui le ramenait de sa croisée méditerranéenne implore la lumière pour le guider, il devient lui-même par son poème un guide pour ses contemporains vacillant sur la barque au milieu d'une société victorienne agitée et ballotée dans tous les sens. Taft finit par proposer une nouvelle approche de la foi qui n'est plus une simple adhésion à un contenu spirituel mais la résolution à emprunter un chemin d'incertitude ; la foi c'est accepter l'incertitude et cheminer avec cette dernière :

Even as devotion wins out, the poem acknowledges the dangers (and attractions) of an independent life. Faith, as described here, is not a quiet assent to spiritual propositions but the will to follow an uncertain path instead of choosing one's

---

<sup>259</sup> *Op. cit.*, p. 86

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 88



own direction, and this uncertainty is mirrored in the surprising metrical complexity of the poem.<sup>261</sup>

### 9.2.2. *Up-Hill de Christina Rossetti ou l'ascension rassurante*

Does the road wind up-hill all the way?  
Yes, to the very end.  
Will the day's journey take the whole long day?  
From morn to night, my friend.

But is there for the night a resting-place?  
A roof for when the slow dark hours begin.  
May not the darkness hide it from my face?  
You cannot miss that inn.

Shall I meet other wayfarers at night?  
Those who have gone before.  
Then must I knock, or call when just in sight?  
They will not keep you standing at that door.

Shall I find comfort, travel-sore and weak?  
Of labour you shall find the sum.  
Will there be beds for me and all who seek?  
Yea, beds for all who come.

Dans le poème *Up-Hill* de Christina Rossetti, il y a un dialogue entre le voyageur et un personnage inconnu. Le voyageur pose exactement huit questions au personnage inconnu. Chacune des quatre strophes du poème comporte deux questions et deux réponses. La structure du poème est donc construite sur cette alternance entre les questions du voyageur et les réponses de l'inconnu. Dans les deux questions de la première strophe le voyageur veut savoir si le chemin est toujours en ascension et si le voyage va durer toute la journée. La deuxième paire de questions concerne l'existence ou non d'une place de repos pour le voyageur la nuit et si les ténèbres ne vont pas empêcher ce dernier de trouver cette place. Dans la troisième strophe le

---

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 88

voyageur demande s'il va rencontrer d'autres voyageurs la nuit et s'il doit frapper à la porte ou appeler lorsqu'il sera arrivé. Pour finir, le voyageur veut savoir si à son arrivée il trouvera du réconfort par rapport à son mal de voyage, et s'il y aura des lits pour lui et d'autres qui en cherchent.

Le point commun des réponses du compagnon inconnu se résume dans l'assurance. Il répond avec beaucoup de patience, de douceur aux inquiétudes du voyageur. Le titre du poème (*Uphill*) indique une ascension avec l'idée inhérente de difficulté. D'où le sens de la première question par laquelle le marcheur veut savoir si le chemin sera toujours dans le sens de la montée. La première question met en place la tonalité du poème et laisse entrevoir la suite des questions concernant d'autres difficultés. On pourrait considérer cette première question comme une question sur la vie terrestre en général. La réponse du guide montre aussi que la difficulté est présente tout au long de la vie jusqu'à la fin ; cette interprétation peut être confortée par l'allusion à « *when the slow dark hours begin* » qui pourrait représenter l'étape ultime de la vieillesse. Le thème de la vieillesse est ici évoqué et peut renvoyer à la sémantique même du nom « *Gerontius* ». Rossetti tout comme Newman conçoit la mort dans le cadre d'un âge avancé, une mort naturelle, ce qui les distingue tous les deux de Tennyson qui pleure la mort de son ami jeune de vingt-trois ans d'un accident de santé.

Le compagnon répond aux questions et inquiétudes du voyageur par rapport à la durée et la dureté du voyage, par rapport aux étapes à franchir et aux dispositions pratiques. A travers les réponses données par cette voix inconnue, l'auteur du poème donne l'impression que c'est un guide, un accompagnateur qui est mis sur le chemin du voyageur afin d'aider ce dernier à avancer, à ne pas s'égarer ni se décourager.

Le guide semble être une sorte d'œil omniscient qui peut fournir au voyageur des détails précis sur l'auberge qui est la destination, et essayer d'apaiser les inquiétudes du voyageur. Autre signe de proximité, le guide appelle le voyageur « mon ami ». Compte tenu des antécédents anglo-catholiques de Rossetti et de sa littérature dévotionnelle, le thème du voyage ne semble pas être neutre, et le guide sans nom pourrait représenter un thème spirituel.

## CHAPITRE 10. UNE APPROCHE RENOUVELÉE DE LA MORT ET DE L'AU-DELÀ

### 10. 1. Le culte de la mort dans la société victorienne

Les victoriens avaient un rapport particulier avec la mort. Les progrès dans les sciences, la médecine avaient contribué à augmenter de manière sensible l'espérance de vie. Mais la mortalité restait tout de même élevée du fait des épidémies de rougeole, fièvre jaune, diphtérie, choléra, etc. Malgré l'amélioration des conditions de vie et de soins, la mort était quand même une réalité assez présente dans la société, et peu à peu les marques de deuil et cérémonies de la mort sont devenues de vraies institutions dans la société victorienne. Cette dernière a développé un véritable culte des morts, codifié avec des rites, et même jusque dans la décoration des maisons et un code vestimentaire de circonstance. Le défunt était célébré par des portraits pour tenter de perpétuer sa mémoire au sein de la famille et des différents groupes sociaux concernés.

La reine Victoria a aussi marqué son règne par le deuil de son époux le prince Albert décédé à l'âge de 42 ans. Pour évoquer la manifestation par la reine de ce deuil, Seamus Perry écrit :

Each night, Albert's clothes were laid out with hot water and a clean towel, which was remarkable even by prevailing standards of morbid ceremony. All the same, the queen's display of bereavement feels somehow representative, for Victorians, not least the poets among them, have often been seen as particularly disposed to elegiac feelings, and not least by the Victorians themselves<sup>262</sup>

Au-delà du détail de la manifestation du deuil, la reine Victoria a été bouleversée par la mort du prince Albert et cela a rejailli sur la vie sociale victorienne. Même les poètes ont été influencés par l'ambiance élégiaque diffuse dans la mentalité victorienne. De 1861 à 1901, soit

---

<sup>262</sup> PERRY, Seamus. « Elegy », *A Companion to Victorian Poetry*, p 115

une période de 40 ans, la reine Victoria a porté le deuil à la tête du royaume. Parlant de cette longue période sans le prince Albert, Lytton Strachey écrit: « [...] the remainder of her days upon earth was of a twilight nature – an epilogue to a drama that was done »<sup>263</sup>.

Le culte des morts dans la société victorienne va ainsi gagner non seulement les écrits littéraires mais toute la culture. Peter Wheeler en donne une description:

Evidence of the Victorians' obsessive interest in death is as widely available in the imaginative literature of the period as it is in theology. The deathbed scene, for example, was a familiar literary convention not only in prose fiction but also in narrative poetry and biography; and a remarkably high proportion of the lyric poetry of the period, particularly by women writers, addressed the themes of death and dying, bereavement and mourning<sup>264</sup>.

Ces scènes et bien d'autres ont contribué à créer un champ lexical révélateur des différentes conceptions qui étaient faites de la mort. Wheeler mentionne par exemple la traditionnelle image de la mort comme étant « The Reaper » (la faucheuse) dans *Festus* de Bailey. Quant à Charlotte Brontë elle décrit la mort comme étant ce redoutable visiteur qui fait trembler chaque foyer avant sa venue. Cette image du visiteur est aussi celle que l'on retrouve dans *The Dream* lorsque Gerontius déclare :

[...] a visitant  
Is knocking his dire summons at my door,  
The like of whom, to scare me and to daunt,  
Has never, never come to me before;  
'Tis death [...] (13-17)

Par ailleurs la mort est aussi parfois désignée comme une amie. Dans le poème « Lancelot and Elaine » d'Alfred Tennyson la mort appelle Elaine "like a friend's voice from a distant field/

---

<sup>263</sup> Cité par PERRY Seamus, *Ibid*, p 115

<sup>264</sup> WHEELER, Michael. *Death and the future life in Victorian literature and theology*. Cambridge: CUP, 1990, p. 25.

Approaching through the darkness” (992-993). Ces trois exemples parmi tant d'autres montrent encore une fois la diversité dans la littérature victorienne lorsqu'il s'agit d'évoquer le sujet de la mort. De l'idée brutale de la faucheuse à celle de l'ami en passant par le visiteur il y a une richesse qui va au-delà de la simple désignation.

Wordsworth écrit au sujet de la mort :

Death and its two-fold aspect! wintry one,  
Cold, sullen, blank, from hope and joy shut out;  
The other, which the ray divine hath touched,  
Replete with vivid promise, bright as spring<sup>265</sup>

Le poète évoque un double aspect de la mort : l'aspect glacial qui marque la rupture et le vide d'une part, et d'autre part l'aspect ouverture à la promesse lumineuse soutenue par le rayon divin. Cette double facette de la mort se retrouve dans la poésie victorienne aussi bien en littérature qu'en théologie, malgré certaines expressions utilisées pour atténuer la douleur liée à la perte d'un être cher. Dans le but d'apporter la consolation lors d'un décès, des expressions telles « not lost, but gone before » étaient employées. Il y avait aussi le fait de considérer le jour de la mort d'un individu comme étant son jour de naissance dans le ciel<sup>266</sup>. Toutes ces métaphores et images destinées à apporter la consolation n'ont pas pour autant pu résoudre le mystère qui entoure la mort. Wheeler<sup>267</sup> cite à ce propos Frederick W. Robertson, un prédicateur de Brighton :

Talk as we will of immortality, there is an obstinate feeling that we cannot master, that we end in death; and *that* may be felt together with the firmest belief of a resurrection. Brother, our faith tells us one thing, and our sensations tell us

---

<sup>265</sup> WORDSWORTH William, *The Excursions* 554-7.

<sup>266</sup> Wheeler, *Op. cit.*, p 26

<sup>267</sup> Wheeler, *Op. cit.*, p. 27

another. When we die, we are surrendering in truth all that with which we have associated existence.

La mort est ainsi considérée tour à tour comme un aboutissement et un point de départ, une perte et un gain. Un des romans de Newman, comme nous l'avons signalé plus haut, est intitulé *Loss and Gain*. Il s'agit d'un roman philosophique qui retrace le parcours d'un jeune étudiant à l'université d'Oxford. Le jeune se retrouve confronté à des questionnements philosophiques, existentiels et religieux, partagé qu'il est entre l'héritage évangélique strict reçu en famille et les différents courants intellectuels d'Oxford. Le jeune étudiant finit par se convertir au catholicisme. Par ce parcours biographique, l'idée de la mort est présente en filigrane. Dans la trame de son développement personnel, l'étudiant Charles Reding meurt progressivement à ses convictions et croyances antérieures pour acquérir une nouvelle croyance et de nouvelles approches de la vie. Le parcours est jalonné de petites morts successives considérées au départ comme des pertes (Loss) mais qui cèdent la place à de nouvelles perspectives sous la forme de gains (Gain). La mort qui s'accompagne de perte apparaît en définitive comme la condition d'un gain.

Dans la société victorienne les deux lieux où se manifeste la dualité de la conception de la mort sont le lit de mort et la tombe. Wheeler affirme:

Social and literary conventions relating to the deathbed included the visit from a doctor or priest, the presence of a loving attendant to whom a dying confession could be made or of a family on whom a dying blessing could be bestowed, the laying out of a corpse in a darkened room, the 'last visit' of the bereaved, and the closing of the coffin. Those associated with the grave included the funeral procession, the funeral itself, the burial, the erection of a memorial stone, and subsequent visits to the grave made by the bereaved<sup>268</sup>.

---

<sup>268</sup> Wheeler, *Op. cit.*, p. 27

Ce passage détaillé montre bien l'importance de ces deux lieux à savoir le lit de mort et la tombe. Il est intéressant de rappeler ici que *The Dream* s'ouvre sur la scène du lit de mort de Gerontius entouré de ses proches que le poème désigne par le vocable « Assistants ». Dans le contexte de foi qui est celui de Gerontius, ce dernier a la grâce de sentir sa mort venir à travers les symptômes qu'il ressent. Le réconfort humain et spirituel est assuré par la présence de l'entourage et leur recours à la litanie des morts issue du rite catholique : « Be merciful, be gracious ; spare him, Lord. / Be merciful, be gracious ; Lord, deliver him (50-51).

La supplique se fait plus précise :

From all that is evil  
From power of the devil;  
Thy servant deliver,  
For once and forever (60-63)

Dans ce passage Newman a recours à des rimes plates, moins sophistiquées à ce moment crucial où la teneur de la supplication prend le pas sur l'ornement poétique en imposant la simplicité. Des vers laconiques et courts sont martelés. Dans « Thy servant deliver » la syntaxe inversée met en avant le bénéficiaire (thy servant) comme pour exprimer l'urgence dans laquelle il se retrouve.

Enfin, comme Wheeler le souligne plus haut, il y a la visite du prêtre. Cela faisait partie des conventions : la visite d'un médecin ou d'un prêtre ou des deux. Le prêtre arrive et prononce la prière du Proficiscere, l'étape ultime du rite. Quant à Gerontius mourant, ses derniers mots qui précèdent la prière du prêtre expriment à la fois la reconnaissance de l'imminence de la dernière heure (Novissima hora est) et l'abandon total et définitif dans les mains de son Seigneur (Into Thy hands, / O Lord, into Thy hands...) Cette répétition de « into thy hands » dans une phrase elliptique suivie de points de suspension montre l'épuisement extrême de Gerontius. Il n'a plus la force d'articuler une phrase complète. L'absence métonymique du verbe dans cette phrase montre bien la limite du langage humain devant l'imminence mystérieuse de la mort. Cette



dernière condamne le personnage graduellement au balbutiement, puis au silence. La mort désintègre et désincarne la phrase en lui ôtant le verbe qui lui donne consistance et sens. Les points de suspension figent le langage en l'ouvrant à des franchissements possibles mais inédits.

Le sujet qui était lié au culte de la mort était celui de l'eschatologie, et donc du jugement. Ce sujet divisait aussi les opinions surtout à l'époque victorienne dans cette dialectique entre l'individu et le groupe. À ce propos Michael Wheeler déclare:

Divine judgement [...] is perceived in the nineteenth century as process, either cosmically, as part of a providential plan for mankind which is to be fulfilled in the last days, or experientially, via unmediated moments of *krisis* (both turning-point and separation/ judgement).<sup>269</sup>

Cette double conception du jugement se retrouve dans la littérature : le jugement sur le plan cosmique ou global de l'humanité à la fin des temps d'une part, et d'autre part le jugement conçu comme expérience individuelle. Cette dernière conception est plus fréquente en littérature et souvent décrite sous la forme du voyage ou du processus.

Wheeler reconnaît la difficulté que pose le thème du jugement en littérature comme en théologie : « Although often problematic as a subject for the writer, either theologically or in terms of the numinous quality of visionary experience, judgement is narratable as process or journey »<sup>270</sup> Il précise que ces voyages sont souvent présentés dans une dimension verticale. Cela conduit sans doute à une idée d'ascension qui a été traditionnellement liée à l'au-delà.

---

<sup>269</sup> *Op. cit.*, p. 119

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 119.

## 10.2. Élégie : Contours et évolution

Le terme « élégie » a connu une évolution de sens par rapport au concept qu'il désignait à ses origines. Dans la littérature grecque et latine, l'élégie désignait un poème écrit selon la mesure dite « élégiaque » qui consistait en une alternance de l'hexamètre et du pentamètre. L'accent portait beaucoup plus sur la mesure poétique que sur la tonalité du poème, car même des poèmes d'amour rentraient dans ce genre. Ce sens a perduré jusqu'à la Renaissance, et même les *Elegies* de John Donne sont des poèmes d'amour. Mais depuis la publication de *Lycidas* de John Milton en 1637, le sens de l'élégie en anglais a glissé vers le poème de lamentation, et l'adjectif « élégiaque » a désigné l'humeur funèbre et mélancolique contenue dans ces poèmes. Dans ce poème Milton se lamente sur la disparition de son ami Lycidas, mort par noyade dans son jeune âge. Mais ce qui est surprenant est que Milton désigne son poème comme « Monody » et non « Elegy ». C'est la critique littéraire qui appliquera le terme « elegy » à *Lycidas*. Milton écrit en effet en introduction du poème «In this Monody the Author bewails a learned Friend, unfortunately drown'd in his Passage from Chester on the Irish Seas, 1637. »<sup>271</sup>

L'annonce de la mort de Lycidas est faite dès les premières lignes du poème :

For Lycidas is dead, dead ere his prime  
Young Lycidas, and hath not left his peer: (9-10)

Ensuite le poète évoque les qualités de son ami noyé par cette question rhétorique qui montre bien l'admiration dont jouissait Lycidas de son vivant :

Who would not sing for Lycidas? he knew  
Himself to sing, and build the lofty rhyme. (11-12)

---

<sup>271</sup> *The Poetical Works of John Milton*, edited after the Original Texts by the Rev. H.C. Beeching M.A. (Oxford: Clarendon Press, 1900). URL: [http://oll.libertyfund.org/EBooks/Milton\\_0243.pdf](http://oll.libertyfund.org/EBooks/Milton_0243.pdf), p 49.

Il est par conséquent normal que sa mort soit accompagnée de pleurs, car il ne saurait en être autrement :

He must not flote upon his watry bear  
Unwept, and welter to the parching wind,  
Without the meed of som melodious tear. (13-15)

On peut noter au passage le rejet de « unwept » qui permet de le mettre en évidence au début de la ligne suivante ; de plus « unwept » croise « tear » de la ligne 15 comme dans un chiasme dont la chute est atténuée par l'adjectif « melodious ».

Milton ne s'arrête pour autant pas à la lamentation et au désespoir, il exprime aussi une certaine espérance fondée sur une conviction :

So Lycidas sunk low, but mounted high,  
Through the dear might of him that walk'd the waves (172-173)

Le chiasme de la ligne 172 exprime le mouvement spatial qui conduit Lycidas des profondeurs abyssales de la mort par noyade aux sommets de l'ascension où le situe l'imaginaire du poète. Cette jonction entre la mer et le ciel a été possible grâce au pouvoir de celui qui a lui-même marché sur les vagues. Milton ancre l'espérance de voir son ami élevé dans les cimes en faisant allusion au passage des évangiles où il est dit que Jésus marche sur les eaux du lac sans se noyer.

Cette espérance permet de cesser les pleurs, d'essuyer les larmes :

And wipe the tears for ever from his eyes.  
Now Lycidas the Shepherds weep no more; (182-183)

Le poète évoque ensuite le soleil qui se lève sur les collines pour annoncer un beau jour ; un lever de soleil ponctué par la reprise anaphorique de « And now » au début des lignes 190-191. Le poème s'achève sur une note de renouvellement cosmique qui apparaît comme le contre-chant de la perte et de la lamentation :

At last, he rose, and twitch'd his Mantle blew:  
To morrow to fresh Woods, and Pastures new. (192-193)

*Lycidas* de Milton semble avoir marqué un tournant dans l'évolution du sens de l'élégie dans la littérature anglaise. Progressivement l'élégie sera considérée comme un poème qui pleure la mort d'un ami ou un être cher, en rappelant ce que fut sa vie à travers le souvenir de ses qualités, en recherchant la consolation par rapport au vide que laisse la personne décédée.

Cependant, comme le rappelle Seamus Perry l'élégie n'est pas que la lamentation, elle est beaucoup plus riche dans les thématiques qu'elle touche :

An elegy is not, traditionally merely a lament; nor yet is it an unchecked yowl of outrage at the wrongness of the universe; but rather a dealing with despair, spoken from the other side of grief; and the feeling that it moves towards, or around, is consolatory, though [...] not simply consolatory. This often involves an immense effort of the mind to think well of death – often by denying that it is, strictly, death at all.<sup>272</sup>

Au-delà de la consolation recherchée ou exprimée dans l'élégie il y a la volonté d'affirmer que la mort n'est pas forcément la fin de tout, et qu'au contraire elle peut être le vecteur d'un nouveau départ. Poursuivant son idée, Perry précise que l'élégie n'a pas besoin d'être chrétienne même si certains poètes se sont parfois inspirés de l'idée chrétienne de la résurrection de Jésus qui sort vainqueur de la mort. Pour illustrer son propos, Perry mentionne le cas de l'athée Shelley, qui dans son élégie pour Keats a plutôt développé un concept platonicien : « Peace, peace ! he is not dead, he doth not sleep - / He hath awakened from the dream of life ». Il y a dans ces lignes une sorte de subversion par rapport à la conception habituelle de la mort

---

<sup>272</sup> *Op. cit.*, p. 116.

comme d'un sommeil. Il y a ici une déconstruction de la vie sur terre présentée comme un rêve, et la mort comme la fin de ce rêve et l'éveil à la réalité.

Nous avons souligné la présence du culte des morts dans la société victorienne et l'influence de cette culture de la mort dans l'inspiration poétique et littéraire :

Death has always been a favourite subject; and even those many Victorian poets who did find their most telling voices weighing kinds of loss were, naturally, no more single-minded about the practice of elegizing than Victorians were about anything else.<sup>273</sup>

### **10.2.1. « In Memoriam » d'Alfred TENNYSON : élégie et questionnement**

Alfred Tennyson (1809-1892) a commencé l'écriture de *In Memoriam* après avoir appris la mort soudaine de son ami Arthur Henry Hallam d'une rupture d'anévrisme le 15 septembre 1833 à l'âge de vingt-deux ans. Hallam était non seulement un grand ami et confident à Tennyson, mais aussi le fiancé d'Emily la sœur cadette de Tennyson. Arthur Henry Hallam (1811-1833) était aussi un essayiste et poète mais qui n'eut pas le temps de développer son talent d'artiste. Sa mort fut un choc pour son ami Alfred Tennyson et sa fiancée Emily.

Secoué dans sa foi et ses convictions sur le sens de l'existence humaine, Tennyson commence à écrire une série de poèmes dans lesquels se mêlent ses interrogations, ses doutes mais aussi ses espérances au sujet du devenir de son ami disparu. Les poèmes, de longueur variable évoquent la perte d'un ami cher à travers une tonalité élégiaque. Tennyson compose les poèmes séparément sur une durée de dix-sept ans (1833 – 1849) avec des thèmes très variés. Il déclarera plus tard : « I did not write them with any view of weaving them into a whole, or for publication,

---

<sup>273</sup> *Ibid.*, p 115

until I found that I had written so many<sup>274</sup> » (Hallam 1897 : I, 304) C'est en 1850 que Tennyson décide de publier les cent trente-et-un poèmes (« cantos ») en un seul volume sous le titre *In Memoriam*, d'où l'aspect hétéroclite mais riche de cette oeuvre.

Dans le genre élégiaque de l'époque victorienne, *In Memoriam* de Alfred Tennyson constitue l'oeuvre majeure saluée par la critique et acclamée par le lectorat avec plus de 5000 exemplaires achetés en quelques semaines. Le succès de cette oeuvre à la fois auprès de la critique et des lecteurs est un signe que l'élégie de Tennyson est une oeuvre victorienne majeure qui reflète les préoccupations de cette époque autour de la mort et de la perte d'un être cher au poète.

Seamus Perry écrit à ce propos :

[...] the poem interweaves a private loss with more epochal anxieties, as though seeking to in bereavement a route to the spirit of the age. Critics sometimes call it the most representative Victorian work of art [...]<sup>275</sup>

Perry souligne qu'un autre événement a contribué à rendre l'oeuvre de Tennyson célèbre. L'admiration qu'avait le prince Albert pour ce poème influence la nomination de son auteur comme poète lauréat. Aussi après la mort du prince Albert, Tennyson aurait été touché d'apprendre que la reine Victoria lisait souvent *In Memoriam* pour se consoler de la mort de son époux.

Alfred Tennyson s'est inspiré d'une situation personnelle de la vie pour élaborer une oeuvre à la dimension universelle dans laquelle il engage aussi bien ses contemporains que le cosmos.

Le poète écrit:

I sing to him that rests below,

---

<sup>274</sup> Cité par Seamus Perry, *Op. cit.*, p. 119

<sup>275</sup> *Ibid.*, p 115

And, since the grasses round me wave  
I take the grasses of the grave,  
And make them pipes wherein to blow (21)

Ces lignes expriment bien ce passage que fait le poète de la situation particulière de son ami à l'environnement autour de lui. Comme le souligne Michael Wheeler:

The universalizing effect of literary modifications and substitutions [...] subserves a larger movement in the poem from the specific to the general, both emotionally and intellectually: from the death of the poet's friend (to take the most significant example) and his post-mortem existence in heaven, to the 'larger hope' for humanity<sup>276</sup>.

Sur le plan formel, les poèmes sont écrits en quatrains avec comme mesure le tétramètre iambique. Le poète fait aussi le choix des rimes embrassées : (make, more, wore, break)

That loss is common would not make  
My own less bitter, rather more:  
Too common! Never morning wore  
To evening, but some heart did break. (VII, 5-8)

Cela a donné lieu à des interprétations stimulantes. Charles Kingsley décrit la beauté et la profondeur de l'agencement de ces formes poétiques :

The poems seem often merely to be united by the identity of their metre, so exquisitely chosen, that while the major rhyme in the second and third lines of each stanza gives the solidity and self-restraint required by such deep themes, the mournful minor rhyme of each first and fourth line always leads the ear to expect something beyond<sup>277</sup>. (Jump 1967 : 183)

Cette analyse intéressante est basée sur la structure des rimes embrassées dont l'écho déploie du sens et donne force aux thèmes déployés dans le poème comme pour manifester à la fois le lien très fort qui unit le poète au défunt, mais aussi l'effet cosmique que la mort génère. C'est

---

<sup>276</sup> *Op. cit.*, p. 223

<sup>277</sup> Cité par Seamus Perry, *Op. cit.*, p 119

l'univers entier qui est concerné par la mort, même si à chaque fois celle-ci affecte un seul être. Les rimes embrassées fixent cette solidarité autour de la mort.

Perry quant à lui trouve que le choix métrique de Tennyson relève du « paradoxical matter of loitering on » face à la situation de deuil qui provoque l'élégie : à la fois la nécessité de passer à autre chose, de surmonter l'épreuve d'une part, et d'autre part le désir compulsif de regarder en arrière. Cela pourrait se justifier par les rimes des lignes 2 et 3 du quatrain prises en étau par les rimes des lignes 1 et 4. Il en ressort une tentative d'ouverture, mais qui est vite rattrapée par l'enfermement opéré par la première et la quatrième ligne.

David Settle<sup>278</sup> cite Erik Gray au sujet du choix qu'a fait Tennyson d'écrire intégralement *In Memoriam* en quatrain :

The consistent use of a single stanza—what has been called the *In Memoriam* stanza—reinforces the sense that although the speaker may feel himself to be filled with conflicting, even contradictory feelings, nevertheless he retains some integrity, a hope of eventually resolving the disparate impulses he feels”

Cette persistance de l'intégrité formelle tout au long des poèmes est pertinente en ce qu'elle révèle une certaine stabilité malgré l'onde de choc provoquée par le décès tragique de l'ami du poète.

Si le caractère hétérogène des poèmes a parfois soulevé des questions sur l'unité thématique de *In Memoriam*, Wheeler pense en revanche que malgré la diversité des thèmes abordés, un fil conducteur tisse la trame de l'œuvre : il s'agit de la *persona* du poème :

Throughout the long lyric sequence, however, its many themes and voices are mediated through a unifying persona (I will call the 'lyrist'), whose emotional

---

<sup>278</sup> SETTLE, David, « Faith, Hope, and Love through Doubt in Tennyson's *In Memoriam* » (2007). *Masters Theses*. 691, p. 57.  
<http://scholarworks.gvsu.edu/theses/691>.



states, felt along the heart, are registered in the poem's characteristic iambic pulse and regular stanzaic form.<sup>279</sup>

La voix du « lyriste » apparaît comme le point d'ancrage de l'unité du poème dans la diversité des thèmes et tonalités qui traversent les différents poèmes. Par ailleurs, la stabilité du quatrain et la régularité de l'iambe sont encore une fois mises en valeur dans leur contribution à la forme du poème et son unité.

Michael Wheeler<sup>280</sup> décrit quant à lui la strophe à quatre lignes avec les rimes embrassées comme correspondant aux quatre chambres du cœur dans leurs mouvements systolique et diastolique. Une lecture intéressante pour la structure d'un poème au sujet de l'irruption de la mort au cœur de la vie et essayant de dicter son rythme à cette dernière.

Dans la structure de *In Memoriam*, on note que l'œuvre se termine par un épithalame célébrant le mariage de la sœur de Tennyson. L'on se rappelle que la mort soudaine de Hallam est survenue alors qu'il était déjà fiancé à Emily la sœur cadette de Tennyson, que leur mariage était déjà prévu pour avoir lieu peu de temps après. Ce mariage n'a pas pu avoir lieu. Mais ce qui est étrange est que le mariage célébré dans l'épilogue ne concerne pas Emily mais plutôt Cecilia la plus jeune des sœurs de Tennyson. Ce dernier explique le sens du poème et pourquoi il a choisi de conclure son élégie par un mariage. David Settle cite Tennyson qui affirme que son poème était censé être sous la forme d'une *Divina Commedia* se terminant dans le bonheur.<sup>281</sup> L'allusion à la *Divina Commedia* de Dante a un intérêt à la fois biographique et

---

<sup>279</sup> *Op. cit.*, p 223.

<sup>280</sup> «To my ear the most characteristic effect of the third line is one of filling, expanding or swelling to the anticipated second b rhyme. Another way of describing this would be dilation, or diastole, and indeed the four-line stanzas are often not unlike the four-chambered heart in their systolic-diastolic movements ». *Op. cit.*, p. 225.

<sup>281</sup> « It must be remembered.... that this is a poem, not an actual biography. It is founded on our friendship, on the engagement of Arthur Hallam to my sister, on his sudden death at Vienna, just before the time fixed for their marriage, and on his burial at Clevedon Church. The poem concludes with the marriage of my youngest sister Cecilia. It was meant to be a kind of *Divina Commedia*, ending with happiness.... The different moods of sorrow

littéraire. Hallam en tant qu'étudiant en littérature à Cambridge aurait étudié et traduit Dante. Le même Hallam devient le personnage sujet du poème qui s'inspire à son tour de l'œuvre majeure de Dante. On note un croisement entre l'intertextualité et la biographie. Le voyage poétique que chante Tennyson dans *In Memoriam* avec ses interrogations, ses doutes, mais aussi les expressions de sa foi trouvent un précurseur dans l'œuvre majeure de Dante mentionnée. Tennyson prévient au début du passage qu'il s'agit bien d'un poème et non d'une biographie. Cette précision a son importance. Étant donné le lien très fort entre la mort de son ami Hallam et la composition du poème, il existe un risque que le poème soit considéré surtout pour sa note biographique et pas assez comme une œuvre poétique avec son cachet artistique. Tennyson tient à préserver l'aspect littéraire de son poème conçu avec toute la liberté de son imagination même si cette dernière s'inspire beaucoup de la mort tragique de Hallam. Considéré comme un des poètes majeurs de l'époque victorienne, Tennyson jouissait d'un bon lectorat ; sa poésie sur un sujet controversé comme celui de l'au-delà pouvait facilement être assimilée à des assertions philosophiques ou théologiques par ses lecteurs. Le poète lui-même ancre l'origine de son poème dans le chagrin qui le ronge au début du poème 48 :

If these brief lays, of Sorrow born,  
Were taken to be such as closed  
Grave doubts and answers here proposed,  
Then these were such as men might scorn:

Tennyson dans son poème essaie de concilier la doctrine de la foi avec la pensée scientifique. Cette dernière a considérablement révolutionné la pensée victorienne, secoué les grandes croyances au sujet de l'humain, du sens de la vie humaine, et de l'au-delà de la mort. Le poète lui-même pose des questions fondamentales en ce sens. Dès le prologue se pose la question de savoir comment tenir dans la foi sans l'appui des preuves :

---

as in a drama are dramatically given, and my fear, doubt, and suffering will find answer and relief only through faith in a God of Love » (H. Tennyson 304-305).

Strong Son of God, immortal Love  
Whom we, that have not seen thy face,  
By faith, and faith alone, embrace,  
Believing where we cannot prove (1-4)

Ce sont les premières lignes de ce long poème qui se déroule comme une trajectoire menant de la douleur du deuil à l'espérance en passant par le doute. La critique a pendant longtemps retenu surtout le doute comme caractéristique majeure de l'œuvre de Tennyson. Plus précisément, c'est le vers 4 "Believing where we cannot prove" qui a souvent été isolé par la critique pour généraliser la thématique du doute au reste du poème de Tennyson. Ce dernier exprime pourtant non pas un doute au sens de rejet mais plutôt la frustration de ne pas avoir des faisceaux suffisants de réalités qui pourraient aider à consolider la foi devant certaines situations de la vie, telle la perte d'un être cher. Rappelons que la préoccupation majeure de Tennyson dans le poème est le devenir de l'âme de son ami disparu. Tennyson se demande au regard des apports novateurs de la biologie et de la géologie ce que pourrait devenir son ami après la mort. Le poète est tiraillé entre le savoir scientifique et le savoir de la foi, les deux n'ayant pas les mêmes démarches épistémologiques.

De plus, les questions de la mort et de l'au-delà étaient souvent abordées. Le doute exprimé par Tennyson est basé en partie sur la science mais surtout sur des conclusions matérialistes issues des sciences qui fragilisent même le langage et les mots. Ces derniers se retrouvent dans une duplicité, partagés entre le désir de révéler, d'exprimer d'une part et celui de dissimuler d'autre part. C'est la préoccupation exprimée par Daniel Brown:

Although Tennyson retains the Christian-idealist metaphor of spirit that Wordsworth and other Romantics identified with poetry, he suggests that this principle of truth may be undermined by the duplicitous nature of the words that comprise it. If Nature and words are evenly poised between revelation and concealment, between Romantic expressivism and materialist skepticism, how

can we know whether their representations in poetry or science actually convey "the Soul within"? This profound uncertainty creates a decisive break not only with the epistemological surety of natural theology but also the optimistic Romantic metaphysic<sup>282</sup>

Tennyson apparaît comme en rupture avec la théologie naturelle qui établissait un lien étroit entre les réalités naturelles et l'existence même de Dieu. Il exprime plutôt une dichotomie entre la foi et la connaissance empirique dans le prologue du poème :

We have but faith: we cannot know;  
For knowledge is of things we see; (21-22)

Si Tennyson semble opposer la foi à la connaissance empirique. Son matérialisme le conduit à écrire:

I found Him not in world or sun,  
Or eagle's wing, or insect's eye;  
Nor thro' the questions men may try,  
The petty cobwebs we have spun: (CXXV, 5-8)

La science ôte l'aspect spirituel et métaphysique de la démarche de foi par son insistance sur les données empiriques. Au sujet de la position de Tennyson sur les questions eschatologiques de l'époque victorienne, Michael Wheeler conclut :

When read in relation to Tennyson's engagement with the eschatological questions which exercised his contemporaries, in *Memoriam* is a far more resonant work than that to which some modern readers try to reduce it – a pseudo-scientific treatise caught in the toils of what is loosely called the Victorian problem of 'faith and doubt'.<sup>283</sup>

Certes Tennyson a exprimé avec passion sa foi et ses questionnements quant à l'immortalité de l'âme de son ami Hallam. Sa poésie est d'abord une élégie en mémoire de son ami. La perte de ce dernier soulève des questions eschatologiques plus générales.

---

<sup>282</sup> Daniel BROWN: « Victorian poetry and science », *The Cambridge Companion to Victorian Poetry*. *Op. cit.*, p. 141.

<sup>283</sup> *Op. cit.*, p. 263

La question du doute dans *In Memoriam* de Tennyson divise la critique, d'abord du fait du caractère composite de cette œuvre. On peut conclure que la teneur des poèmes n'est pas la même et que les expressions de foi ou de doute s'entremêlent dans les poèmes. Tennyson devait connaître des moments de grande crise et d'autres moments où il sentait plus serein et rassuré. Si certains critiques pensent que Tennyson a pu surmonter ses doutes à un moment de sa vie, d'autres en revanche soutiennent qu'il a vécu avec ses doutes jusqu'à sa mort. Le point d'accord entre ces deux groupes de critiques réside dans le fait que Tennyson reflétait les doutes et les interrogations de son temps dans sa poésie. C'est ce qu'affirme Charles F. G. Masterson:

And so . . . he [Tennyson] reflects the mind of his age; an age, in its later developments, doubting, yet struggling with doubt, chaotic, discouraged, uncertain of the present, distrustful of the future.<sup>284</sup>

Ce passage résume bien des aspects de la société victorienne dans ses incertitudes concernant les orientations à donner au présent ainsi qu'au futur.

William Emory Smyser trouve par contre que Tennyson vivait à une époque qu'il juge marquée par l'incertitude en matière de foi. Le poète a alors dû lutter dans ses crises de doute pour garder une foi qui subsiste malgré un doute dont il ne peut se défaire. Le mérite que reconnaît le critique à Tennyson c'est d'avoir exprimé honnêtement son doute à travers sa poésie. Smicer conclut que pour cela, Tennyson est devenu pour sa génération un porte-voix qui exprime, à travers sa singularité poétique, le doute qui habite la société.

Henry Van Dyke partage l'analyse que fait Smyser en apportant un éclairage intéressant sur le parcours intérieur du poète Tennyson :

There is a spiritual courage in his [Tennyson's] work, a force of faith which conquers doubt and darkness, a light of inward hope which burns dauntless under the shadow of death. Tennyson is the poet of faith; faith as distinguished from

---

<sup>284</sup> Cité par Wright, Martha, « Doubt and Faith in Tennyson's Poetry » (1972). *Masters Theses & Specialist Projects*. Paper 1015. <http://digitalcommons.wku.edu/theses/1015>. P. 5.

cold dogmatism and the acceptance of traditional creeds; faith which does not ignore doubt and mystery, but triumphs over them and faces the unknown with fearless heart. (cité par Martha Wright)<sup>285</sup>

Le courage spirituel de Tennyson est ici mis en relief car oser exprimer honnêtement ses doutes relève d'une force intérieure et manifeste le désir d'affronter les interrogations, de les confronter au contenu des dogmatismes. Ceux-ci peuvent s'avérer parfois des formules n'ayant pas d'ancrage ni d'emprise avec les contingences et expériences de la vie avec leurs lots d'épreuves comme la mort de l'ami du poète.

Martha Wright apporte une nuance en se basant sur les propos de Hallam, le fils de Tennyson. Selon ce dernier, son père Tennyson avait un esprit universel et ne pouvait s'empêcher de considérer plusieurs aspects du même problème. De ce fait cette curiosité le poussait à être habité par des interrogations pour ne pas considérer une seule facette de la réalité. Cette opinion est aussi partagée par Basil Willey qui présente Tennyson comme étant

a representative sage caught between religion and science, faith and doubt; . . . disturbed by them but ending virtually in a 'Lord, I believe; help thou my unbelief. (cité par Martha Wright)<sup>286</sup>

Ces propos ont l'avantage de donner un nouvel éclairage sur la nature des doutes de Tennyson ; non pas des doutes dans le sens de rejet, mais plutôt les doutes d'un chercheur insatisfait, chez qui chaque trouvaille alimente une nouvelle recherche pour aller toujours plus loin dans la conquête de ce qu'il cherche.

### **10.2.2. « *Consolations in Bereavement* » [1828] suite à la mort de sa jeune sœur Mary**

---

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 6-7.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 7-8.

Ce poème a été écrit suite à la mort de Mary la sœur cadette de Newman le 5 janvier 1828, à l'âge de dix-huit ans. John Henry fut très affecté par ce triste événement, non seulement parce que c'était sa sœur, mais aussi parce qu'il y avait une très forte affection entre lui et Mary. Newman pleure sa jeune sœur et essaie de trouver de la consolation :

DEATH was full urgent with thee, Sister dear,  
And startling in his speed; —  
Brief pain, then languor till thy end came near—  
Such was the path decreed,  
The hurried road  
To lead thy soul from earth to thine own God's  
abode.

Death wrought with thee, sweet maid, impatiently: —  
Yet merciful the haste  
That baffles sickness; —dearest, thou didst die,  
Thou wast not made to taste  
Death's bitterness,  
Decline's slow-wasting charm, or fever's fierce  
distress.

Death came unheralded: —but it was well;  
For so thy Saviour bore  
Kind witness, thou wast meet at once to dwell  
On His eternal shore ;  
All warning spared,  
For none He gives where hearts are for prompt change  
prepared.

Death wrought in mystery; both complaint and cure  
To human skill unknown : —  
God put aside all means, to make us sure  
It was His deed alone;  
Lest we should lay  
Reproach on our poor selves, that thou wast caught  
away.

Death urged as scant of time: —lest, Sister dear,  
We many a lingering day  
Had sicken'd with alternate hope and fear,  
The ague of delay ;  
Watching each spark

Of promise quench'd in turn, till all our sky was  
dark.

Death came and went: —that so thy image might  
Our yearning hearts possess,  
Associate with all pleasant thoughts and bright,  
With youth and loveliness ;  
Sorrow can claim,  
Mary, nor lot nor part in thy soft soothing name.

Joy of sad hearts, and light of downcast eyes!  
Dearest thou art enshrined  
In all thy fragrance in our memories;  
For we must ever find  
Bare thought of thee  
Freshen this weary life, while weary life shall be.

Le poème est construit en sept strophes. Les six premières strophes commencent par le mot « Death », et la septième strophe par le mot « Joy ». Les six strophes concernant la mort semblent déconstruire les six jours de la création. C'est sans doute le chemin qui mène à la septième strophe qui inaugure la joie des cœurs tristes. Le chiffre symbolique de sept établit la plénitude perturbée par les six strophes construites autour de la mort. C'est dans cette septième strophe que le poète tente de trouver la consolation en jouant sur les termes antithétiques « joy of sad hearts » et « light of downcast eyes » pour culminer dans le superlatif « dearest ». L'allusion à peine voilée à l'odeur de sainteté sanctuarise le souvenir de la défunte et continue d'apporter fraîcheur à cette vie rythmée par la répétition sans cesse de mélancholie comme suggérée par « ...weary life, while weary life shall be ».

### **10. 3. Le Purgatoire revisité : vers une poétique de la conciliation ?**

#### ***10.3.1. Dies Irae : la colère et la destruction***



*Dies Irae* (« jour de colère » en latin) est un poème allitératif médiéval chanté sous forme d'hymne liturgique. Sa composition a été longtemps attribuée à un frère franciscain italien du XIII<sup>e</sup> siècle, Thomas de Celano (1200-1260). Mais cette thèse est de plus en plus réfutée. Comme hymne, *Dies Irae* a été chantée dans la liturgie des funérailles pendant des siècles. L'hymne a été composée pour être chantée sans accompagnement instrumental et dans le genre monodique<sup>287</sup>, c'est-à-dire à une seule voix. Elle fait ainsi partie de ces textes intéressants du point de vue poétique et thématique. La première strophe annonce la teneur de ce jour :

*Dies iræ, dies illa,  
Solvat sæclum in favilla,  
Teste David cum Sibylla!*

Jour de colère, que ce jour-là  
Où le monde sera réduit en cendres,  
Selon les oracles de David et de la Sibylle.

Tout d'abord le thème de la « colère de Dieu » a souvent posé question car l'expression et la relève d'un anthropomorphisme, c'est-à-dire la tendance à attribuer des caractères et sentiments humains à une divinité. Parler de « colère de Dieu » suppose que l'on attribue à Dieu des passions humaines. Mais ce thème de la colère de Dieu est bien présent dans les écrits prophétiques de l'Ancien Testament. Cela nous amène à mettre en valeur les sources qui ont alimenté les thèmes contenus dans *Dies Irae*. La référence principale à la colère de Dieu se trouve dans le livre du Prophète Sophonie<sup>288</sup>. C'est ce passage qui a directement inspiré l'auteur de *Dies Irae*.

---

<sup>287</sup> <https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Dies.iraee.ogg>. Consulté le 03/11/2022.

<sup>288</sup>So 1 :14- Il est proche, le jour de Yahvé, formidable! Il est proche, il vient en toute hâte! O clameur amère du jour de Yahvé : c'est maintenant un preux qui pousse le cri de guerre!

So 1:15-Jour de fureur, ce jour-là! jour de détresse et de tribulation, jour de désolation et de dévastation, jour d'obscurité et de sombres nuages, jour de nuées et de ténèbres,

Ce passage exprime bien l'idée de colère divine, de destruction et d'autres images catastrophiques liées à ce jour de Yahvé, assimilé au dernier jour, et donc à la parousie. Ainsi est établi le lien avec la mort, d'où l'insertion de « Dies Irae » dans la liturgie des funérailles. L'image véhiculée par cette hymne c'est la peur du jugement et surtout des châtiments de terreur, de destruction. En fait, le premier sens contextuel du passage de Sophonie était lié à une menace en vue de la conversion, d'un changement de comportement adressé à Juda par le prophète Sophonie. Les méchants et non convertis subiraient la colère de Yahvé.

### ***10.3.2. The Book of Common Prayer : la brièveté de la vie***

Avant de nous intéresser au contenu doctrinal et liturgique du *Book of Common Prayer* concernant le culte des morts et l'au-delà, il convient de rappeler un peu le contexte dans lequel ce manuel a été conçu et l'importance qu'il a eu dans l'Église anglicane. La rupture entre l'Église d'Angleterre et Rome a été officialisée par l'Acte de Suprématie en 1534. Cet acte pose les bases juridiques de l'Église d'Angleterre, établit le monarque comme chef suprême de cette Église avec tous les pouvoirs temporels et spirituels. Si la rupture politique et institutionnelle s'est faite assez rapidement, le domaine liturgique devait quant à lui nécessiter un peu plus de temps pour se réaliser. En effet, après la scission, l'Église d'Angleterre n'avait que le missel romain comme livre fixant et régulant la prière et l'administration des sacrements.

---

So 1:16-jour de sonneries de cor et de cris de guerre contre les villes fortes et les hautes tours d'angle.

So 1:17-Je livrerai les hommes à la détresse et ils iront comme des aveugles parce qu'ils ont péché contre Yahvé ; leur sang sera répandu comme de la poussière, leurs cadavres jetés comme des ordures.

So 1:18-Ni leur argent, ni leur or ne pourront les sauver. Au jour de la colère de Yahvé, au feu de sa jalousie, toute la terre sera dévorée. Car il va détruire, oui, exterminer tous les habitants de la terre.

<http://moniteurs.billings.free.fr/bj/so1.htm#:~:text=Il%20est%20proche,de%20la%20terre>. 1, 14-18.

Du fait du lien étroit entre le contenu doctrinal de la foi et la liturgie qui le célèbre, le missel est un document à la fois théologique et normatif. L'élaboration du missel demande un travail minutieux qui veille à ce qu'il n'y ait pas de contradictions entre le dogme d'une part, et d'autre part la célébration liturgique des sacrements et la discipline. Il fallait donc à l'Église anglicane naissante penser à concevoir un missel qui reflèterait les nouveaux articles de sa foi différente de celle de l'Église de Rome.

Face à des divergences importantes dans la célébration des rites liturgiques, un comité de rédaction d'un manuel propre à l'Église anglicane est mis sur pied en 1548. Ce comité est présidé par Thomas Cranmer, archevêque de Canterbury de 1533 à 1556.

Le 21 janvier 1549, l'Acte d'Uniformité instaure, comme son nom l'indique, l'obligation d'uniformiser les célébrations liturgiques en Angleterre et dans ses territoires. Au cours de cette même année, le *Book of Common Prayer* est promulgué. Il organise la liturgie anglicane sur l'année, avec les grandes divisions, les fêtes et solennités, ainsi que les sacrements, la discipline et la vie de prière quotidienne.

Empruntant à l'analogie de la mise en scène, avec différents acteurs jouant leurs rôles dans la même pièce, Charles Hefling explicite le sens de ce livre de prières, de son fonctionnement participatif et interactif qui correspond bien à l'acte liturgique par définition :

*The Prayer Book* is not a prayer book, in the sense of a collection of separate prayers. It is more like a playbook, the 'script' actors use for performing a play. In this case the 'acts' to be performed are acts of worship, religious exercises in which prayers are important components but not the only ones. The name for such an act, liturgy, means a 'public work', an event enacted collaboratively by and for the sake of those who take part. In order to collaborate, participants need to have the same idea of what each of them is to do in relation to what the others

will be doing. That is what a liturgical text such as those in the Prayer Book makes possible.<sup>289</sup>

Le besoin ici exprimé que chaque participant à l'acte liturgique comprenne ce qu'il a à faire ou à dire en fonction des paroles dites ou actes posés par les autres participants justifie l'usage de la langue anglaise vernaculaire pour la rédaction du manuel de prière. Cela contribue à l'émancipation culturelle de l'Église anglicane vis-à-vis de l'Église catholique romaine. La langue latine n'était accessible qu'aux membres du clergé qui avaient pu étudier cette langue pendant leur formation. Poursuivant l'analogie théâtrale, Charles Hefling insiste sur le fait que tous les participants doivent comprendre l'ensemble des discours, actes, rubriques et consignes pour pouvoir prendre part véritablement aux services liturgiques décrits en termes de mises en scènes filmiques. La langue qui favorise la compréhension est un facteur déterminant pour cela :

Like a dramatic script, it prescribes what is to happen by describing it in advance. Different speeches are assigned to different characters, who play different roles, individually or collectively, by speaking lines that the book prints in full, and following 'rubrics', the stage directions, as it were, that specify what is to be done and explain how the various components of the liturgy are ordered.<sup>290</sup>

Le caractère normatif est bien exposé dans ce passage ; mais c'est la norme qui est au service d'une approche objective du déroulé de la célébration, et qui ne laisse pas de place au désordre et à l'incompréhension.

Dans son introduction au *Book of Common Prayer*, James Wood<sup>291</sup> rappelle que Thomas Cranmer s'est inspiré de sources très variées dans la composition de ce compendium de la

---

<sup>289</sup>Charles Hefling, Cynthia Shattuck, Eds. *The Oxford Guide to The Book of Common Prayer: A Worldwide Survey*. Oxford: OUP, 2006, p. 1

<sup>290</sup> *Ibid.*, p 1

<sup>291</sup> *The Book of Common Prayer, Introduction* by James Wood, Penguin Books, USA, 2012, p vii - xxii

liturgie anglicane. Le document s'est d'abord inspiré de la liturgie catholique latine. Ne pouvant tout de même pas rejeter tout l'héritage de l'Église catholique romaine, Thomas Cranmer a réussi une combinaison de la doctrine anglicane avec des rites liturgiques fortement inspirés des rites romains mais débarrassés de certaines références jugées trop ouvertement catholiques. Un autre document majeur fut le *Sarum Missal*. Ce missel était en usage à la cathédrale de Salisbury et aidait le clergé à préparer les fêtes liturgiques avec les prières et lectures, ainsi que les prières du matin, du soir et la messe. Ce document était en latin ; Thomas Cranmer et son équipe de rédaction ont traduit les passages empruntés à ce livre en anglais. Ensuite ils ont pris des passages de la liturgie de l'église réformée en vigueur à Cologne, adapté une prière de Saint Jean Chrysostome du rite byzantin. Pour compléter ce document qui avait pour vocation d'être exhaustif et de couvrir tous les besoins liturgiques de la jeune Église anglicane, Thomas Cranmer a lui-même composé des prières de circonstances. Dans la tradition liturgique anglicane, la prière du soir a vite acquis une grande importance et rassemble la communauté locale des fidèles. Cette prière est communément appelée *Evensong*, forme brève de *Evening song*. James Wood donne une description intéressante de cette cérémonie<sup>292</sup>.

La première version va être profondément révisée en 1552 pour lui donner une teneur doctrinale plus protestante en intégrant les enseignements des réformistes luthériens et calvinistes, toujours dans le but de bien marquer la différence d'avec Rome. D'autres révisions seront apportées en 1559, 1604 et 1662. Et c'est la version de 1662 qui est devenue la version officielle utilisée aujourd'hui dans l'Église anglicane avec parfois de légères adaptations. Même

---

<sup>292</sup>« Every afternoon in England, as the shadows thicken, an ancient service called Evensong takes place in every cathedral and college chapel. Through the stained glass, the violet light outside is turning to black. Inside, candles are lit; the flickering flames dance and rest, dance and rest. Beyond this concentrated area of light, the building is empty and darkened. The choir troops in, takes its place in the carved stalls. A precentor – essentially, a cantor – chants: “O Lord, open thou our lips.” The choir breaks into song: “And our mouth shall shew forth thy praise.” The precentor continues: “O God, make speed to save us.” And the choir replies, musically: “O lord, make haste to help us.” And so begins a service whose roots stretch as far back as the tenth century, and whose liturgy has been in almost continuous use since 1549, the date of the first Book of Common Prayer, [...] » *Op cit.*, p vii.

si ce manuel désormais incontournable dans l'église anglicane est couramment désigné en abrégé « The book of Common Prayer » ou parfois « The Prayer Book », son titre officiel a été fixé ainsi: *The Book of Common Prayer and Administration of the Sacraments and other Rites and Ceremonies of the Church, according to the use of the Church of England, Together with the Psalter or Psalms of David, pointed as they are to be Sung or said in churches: And the Form and Manner of Making, ordaining, and Consecrating of Bishops, Priests, and Deacons.*

Ce titre est beaucoup plus explicite et il tend à l'exhaustivité quant à son contenu et l'usage auquel il est destiné.

Au cours des différentes révisions de ce livre, la liturgie concernant les morts a aussi connu des mutations en fonction de l'évolution de la doctrine anglicane sur ce sujet. La mort et l'au-delà constituent des points sur lesquels la pensée théologique ne s'épuise pas car la mort relève du mystère et échappe à l'emprise totale de la réflexion humaine. Puisque nous avons souligné plus haut le lien étroit entre la doctrine et sa mise en pratique dans la célébration liturgique, nous allons à présent voir ce que prévoit la liturgie anglicane pour le culte des morts. C'est à la rubrique « The order for the burial of the dead ».

Pendant la cérémonie des funérailles, un moment très important est celui juste avant l'inhumation ; et c'est à ce moment que la monition prononcée cristallise la conception qu'a l'Église anglicane de la vie sur terre :

Man that is born of a woman hath but a short time to live, and is full of misery.  
He cometh up, and is cut down, like a flower; he fleeth as it were a shadow, and  
never continueth in one stay<sup>293</sup>.

---

<sup>293</sup> *The Book of Common Prayer Introduction* by James Wood, *Op cit.*, p 338.

Tout d'abord la précision « born of a woman » ancre l'individu dans tout ce qui fait de lui un humain : le fait d'être né d'une femme et tout ce qui constitue ses attaches biologiques, humaines, sa texture d'être humain. La suite du passage révèle tout de même que cette affirmation de départ est une allusion à peine voilée de la fragilité de l'être humain. Il est né d'une femme, il n'est pas une créature supra humaine ni divine. Il est dès sa conception marqué du sceau de la fragilité, et donc voué à disparaître un jour. Il s'ensuit alors l'idée centrale de la brièveté de la vie humaine : « hath but short time to live ». La précarité de l'humain exprimée ici est un des traits caractéristiques de la conception anglicane de la vie. Cette idée de la brièveté de la vie humaine est renforcée par la phrase « In the midst of life we are in death ». La mort devient comme la compagne de la vie, elle est présente au cœur même de la vie et intervient à tout moment pour arrêter cette dernière.

La vie terrestre est décrite non seulement comme fragile et précaire, mais aussi comme pleine de misères. Le champ lexical employé est révélateur d'une dépréciation de la vie terrestre. C'est une conception qui ne mentionne guère tout ce que la vie humaine peut comporter comme bonheur. L'accent est plutôt mis sur le fait que la vie est pleine de misère. Tout cela crée une connotation péjorative de la vie. Ce phénomène est renforcé par la succession de propositions à la syntaxe brève et dépouillée comme pour mieux exprimer la dimension éphémère du parcours de la vie. Le moment de la célébration où ce passage est prononcé par le célébrant juste avant l'ensevelissement du corps augmente la gravité et la solennité de ces phrases : « He cometh up, and is cut down, like a flower [...] ». L'image de la fleur cueillie aussitôt son apparition renforce cette idée de la fugacité et de l'inconsistance de la vie. On comprend alors pourquoi la mort est considérée comme la fuite d'une silhouette qui disparaît de ce monde.

Par ailleurs la chair est considérée comme un fardeau pesant que l'on traîne : « after they are delivered from the burden of the flesh ». Cette conception péjorative de la chair se base sur le fait que la chair est vue comme étant ce qui incarne la fragilité de l'humain pendant sa vie et

qui est voué à disparaître après la mort. La dépréciation de la chair est exprimée encore par la triple métaphore « earth to earth, ashes to ashes, dust to dust ». Le corps humain est ici réduit à la terre, la poussière et à la cendre. Cette réduction du corps humain est sans doute destinée à mieux mettre en valeur le corps glorieux dans l'espérance de la résurrection : « [...] through our Lord Jesus Christ ; who shall change our vile body, that it may be like unto his glorious body [...] ». L'opposition entre « vile body » et « glorious body » exprime bien ce passage entre ce qui est vain, fragile, éphémère et ce qui est glorieux et éternel.

### ***10.3.3. The Dream of Gerontius : le désir de la vision***

En tant que thème médiéval, le trope de la mort et de l'au-delà a été traité par Newman d'une manière renouvelée. Contrairement au traitement littéraire médiéval proche de l'ambiance du « Dies Irae », Newman l'aborde plutôt de manière festive. La contribution clé de Newman a été apportée par une combinaison de musicalité (haute qualité des paroles des hymnes interprétées par des chœurs angéliques), de monologue dramatique enlevant l'aspect tragique de la mort par une explication théologique approfondie, et de changement graduel du mode de narration du monde temporel au monde spirituel. Cette technique poétique insuffle un peu d'espoir avec un changement radical de ton, souligné par l'idée clé du repos, du désir de la rencontre avec le divin et de la contemplation. Il n'est donc pas surprenant que le poème ait été transposé dans un oratorio toujours apprécié par le public moderne pour ses aspects rafraîchissants et sa musicalité. Au lieu de susciter la peur, la poésie de Newman apporte plutôt la confiance, le désir, et s'inscrit donc à juste titre dans la littérature de consolation victorienne. La mort n'apparaît plus comme une fin tragique de toute capacité humaine, mais plutôt comme un passage vers une autre forme d'existence. Même dans son agonie, Gerontius a encore l'énergie d'être actif : il demande à ses amis de prier pour lui ; il s'adresse à son âme dans un passage dramatique important : « Rouse thee, my fainting soul, and play the man » (v. 42).



Le thème du Purgatoire, un point doctrinal catholique par excellence, n'était pas partagé par la théologie anglicane. Les premières critiques faites après la parution de *The Dream* de la part des anglicans portaient surtout sur ce point et celui des rites catholiques. En revanche l'oeuvre a été appréciée pour la consolation qu'elle pouvait apporter autour de la mort d'un proche ou même pour une médiation personnelle sur la mort. C'est pour cette raison que *The Dream* a été classé juste derrière *In Memoriam* de Tennyson comme principales oeuvres poétiques de consolation à l'époque victorienne. Par rapport à la culture de la mort que nous avons développée dans un point précédent, Newman apporte une grande innovation dans son poème. La scène du lit de mort de Gerontius est très dépouillée par rapport à ce qu'elle était dans la société victorienne. Il y a juste les « Assistants » et le prêtre qui arrive au dernier moment pour les rites avant la mort. Aucun détail n'est donné sur la famille de Gerontius à qui ce dernier mourant confierait ses dernières volontés ou certains secrets gardés cachés pendant sa vie ; on ne sait pas ce qu'a été la vie de Gerontius. Il n'existe pas non plus de détails sur la chambre mortuaire, sa décoration. Après la mort de Gerontius qui est plus suggérée que décrite, on retrouve directement son âme dans l'au-delà en compagnie de son ange gardien. Newman épargne à ses lecteurs non seulement les rites de deuil (mourning ceremonies) fréquents dans la société victorienne, mais aussi les cérémonies d'obsèques qui étaient aussi célébrées avec beaucoup de faste. Le passage de Gerontius de sa mort à l'au-delà sans ces rites intermédiaires précités franchit les codes victoriens et oriente l'attention vers ce qui semble plus important, c'est-à-dire le désir de la rencontre avec le divin. Lorsque l'âme de Gerontius dans son monologue évoque le moment de la mort, elle le fait avec des termes assez dépouillés par rapport au décor sentimentaliste des victoriens autour de la mort :

This silence pours a solitariness  
Into the very essence of my soul;  
And the deep rest, so soothing and so sweet,  
Hath something too of sternness and of pain (187-190).

Par rapport au début du poème où nous avons souligné la stabilité dans le pentamètre iambique et dans les rimes croisées, on constate ici que l'écriture poétique a elle aussi perdu de cette régularité ainsi que des rimes. Le dépouillement consécutif à la mort désorganise aussi les fondements classiques de la poésie.

Ce qui est plus important pour Newman n'est pas dans les habitudes victoriennes autour de la mort, mais bien le voyage de l'âme dans l'au-delà. Mary K. V. reprend un passage de Newman cité par Edward E Kelly. Ce passage résume bien l'intuition de Newman qui le distingue de l'esprit victorien très démonstratif dans la culture de la mort, du deuil, et des funérailles :

It is face to face, 'solus cum solo,' in all matters between man and his god. He alone creates; He alone has redeemed; before His awful eyes we go in death; in the vision of Him is our eternal beatitude <sup>294</sup>

L'approche qu'a Newman de la mort est marquée par cette idée de la vision béatifique comme le but ultime du pèlerinage qu'est la vie.

L'histoire du Général Charles George Gordon (1833-1884) vient appuyer ce point. Cet officier de l'armée britannique était un soldat vaillant et pieux. Il est mort en 1884 pendant une bataille à Khartoum au Soudan, et beaucoup considèrent sa mort comme celle d'un martyr. Il avait sur lui au moment de sa mort un exemplaire de *The Dream of Gerontius*. L'exemplaire fut récupéré et envoyé à sa sœur en Irlande. On pouvait voir qu'il avait souvent lu le poème et avait mis des notes personnelles au niveau de certains passages tels que: « Pray for me, O my friends », « T'is death, O loving friends, your prayers, -t'is he »; « use well the interval »; « Prepare to meet thy God »; « now that the hour is come, my far is fled ». Il avait aussi souligné les derniers vers du poème où l'ange prend congé de l'âme de Gerontius : « Farewell, but not forever, brother dear/ Be brave and patient in thy bed of sorrow ». Cet épisode du Général Gordon illustre à sa façon

---

<sup>294</sup> Qtd. in Edward E. Kelly. Sermon Preached at the Catholic Chaplaincy of the University of Birmingham in honour of Cardinal Newman (15 June 1975) 1-6.

comment le poème de Newman pouvait constituer une source de consolation face à la mort, du fait de sa tonalité, de sa conception du Purgatoire, de l'assurance de l'accompagnement de l'ange, du lyrisme présent dans toute l'œuvre à travers les chœurs angéliques et bien d'autres aspects.

Depuis la première parution du poème en 1865 à 1888, on estime à vingt-quatre le nombre d'éditions de *The Dream* ; ce qui montre à la fois le succès de l'œuvre, mais aussi indique que le poème avait fait son chemin dans la société victorienne.

En 1852, dans son sermon « Intermediate state » Newman propose une vision du Purgatoire qui se démarque doublement de la conception traditionnelle souvent spatiale et punitive. Comme écrit Rebecca Rainolf:

Newman was at the forefront in redefining Judgement in two crucial ways: first, as a state of existence rather than a place with tiers, echelons, and geographical features as found in Dante's Mount Purgatory; and second, as a state centering on individual maturation, not the trial by fire, as a model of spiritually productive eventfulness<sup>295</sup>

Pour Newman, le Purgatoire n'est pas un lieu géographique qui ferait partie d'une construction cosmogonique comme dans l'imaginaire de Dante ; c'est plutôt un état transitoire dans lequel se trouve l'âme. De plus il s'agit d'un état de maturation, d'ajustement individuel et non l'épreuve dévastatrice et punitive par le feu comme cela a souvent été conçu dans la pensée traditionnelle chrétienne.

---

<sup>295</sup> RAINOLF, Rebecca. « Victorians in Purgatory: Newman's Poetics of Conciliation and the Afterlife of the Oxford Movement », *Victorian Poetry*, Vol. 51, 2, (Summer 2013), p. 230.

L'idée de cheminement et de maturation que Newman développe au sujet du Purgatoire pourrait aussi se rattacher au *bildungsroman* victorien qui exaltait les parcours individuels de croissance et de réalisation de soi dans la vie, même si les perspectives ne sont pas les mêmes.

L'impression qui se dégage est que Newman utilise cette caractéristique du roman victorien dans sa poésie mais en l'orientant vers une autre visée. Le personnage Gerontius après sa mort entame une transformation à travers une maturation lente, graduelle. Cette maturation est mue par le désir de l'âme de Gerontius de parvenir à la vision béatifique. D'autres poèmes de Newman abordent ce sujet de la vision béatifique ; c'est le cas du poème « Waiting for the Morning » écrit en 1835 alors que Newman était encore membre de l'église anglicane. Ce poème décrit un état de repos dans la béatitude pour les morts. De ce fait le poème apporte une consolation pour les proches des défunts en les rassurant que leurs défunts sont au repos. La vision béatifique va de pair avec le repos ; et puisque les défunts sont en repos, le poème dit qu'il n'est plus besoin pour leurs proches d'exprimer leur deuil et leur mélancolie à haute voix de peur de perturber ce repos :

THEY are at rest:  
We may not stir the heaven of their repose  
With loud-voiced grief, or passionate request,  
Or selfish plaint for those  
Who in the mountain grotts of Eden lie,  
And hear the fourfold river, as it hurries by.

Mais cette tonalité consolatrice permet aussi aux vivants de s'imaginer dans cet état après leur mort ; et cela réduit quelque peu leurs interrogations, leurs doutes, leurs appréhensions par rapport à la mort. Le titre de ce poème peut être rapproché du dernier vers de *The Dream* dans lequel l'ange quitte Gerontius avec la promesse : « And I will come and wake thee on the morrow. » Cette attente du lendemain ne doit pas être considérée comme ce qui ferme et clôt le poème mais plutôt comme une ouverture vers des espaces et réalités insoupçonnés.

En utilisant le trope médiéval du songe poétique, Newman le dépasse, franchit les frontières, combine divers éléments et tente d'atteindre un lectorat ou un public même moderne. Comme le conclut Rebecca Rainof:

The Dream exemplifies Newman's ability to craft a "poetics of conciliation", or rather, a poetic form that accommodates Catholic liturgy and secular verse, temporal suspension and narrative progression, as well as sensory description and portrayal of disembodiment<sup>296</sup>

La conciliation est au cœur de la poésie de Newman en particulier. Selon Catherine Burns, Newman combine l'habileté d'un théologien et l'imagination d'un poète. Tout en montrant sa fidélité à certains modes littéraires anciens, il les utilise de manière renouvelée et y instille quelques idées modernes. La fertilité de cette combinaison entre l'ancien et le moderne semble être la force motrice du projet poétique de Newman.

Selon Rebecca Rainof:

*The Dream* may be understood a part of this renewed interest in ritualism, but it is also something more. In brief, the poem is evidence of Newman's ability to navigate the shifting terrain of the 1860s and to make death consolation literature the site of his own brand of subversive orthodoxy<sup>297</sup>

Rainof emploie ici une forme d'oxymore autour de « subversive orthodoxy » pour bien montrer l'aspect novateur de la conception du Purgatoire par Newman par le truchement de la littérature de consolation autour de la mort.

---

<sup>296</sup> RAINOF Rebeca, « Victorians in Purgatory: Newman's Poetics of Conciliation and the Afterlife of the Oxford Movement », *Victorian Poetry*, Vol.51, No. 2 (Summer 2013), West Virginia University Press, p. 228.

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 229.

#### 10. 4. Du drame poétique au drame musical : l'Oratorio d'Edward Elgar

Elgar Edward en se servant du poème de Newman comme libretto de son oratorio a bien su faire ressortir les harmoniques du drame que vit Gerontius. L'oratorio étant un drame lyrique avec un thème méditatif ou religieux, le poème de Newman s'y prêtait. Nous avons déjà souligné la musicalité comme caractéristique de la poésie de Newman qui était lui-même mélomane et musicien.

Contrairement à l'opéra, l'oratorio n'est pas représenté par une mise en scène ni avec des costumes. Cela s'explique peut-être par son étymologie qui l'oriente vers la méditation, la prière (ora/ orare, en latin), et parce que à ses débuts l'oratorio était représenté dans un oratoire, lieu de prière.

Des 912 vers que compte le poème de Newman, Elgar en a gardé environ 600 pour composer son oratorio. Compositeur anglais renommé, il venait d'avoir du succès avec son œuvre *Enigma Variations* en 1899. Une année plus tard lors du Festival de Musique de Birmingham il avait décidé de composer un oratorio à partir du poème de Newman. Mais la première représentation n'avait pas été un succès du fait de l'impréparation des choristes. Les représentations suivantes vont connaître un grand succès même au-delà des frontières du Royaume-Uni. Depuis ce temps, l'oratorio d'Elgar est joué par plusieurs orchestres célèbres du monde entier.

Ce qu'il faut retenir c'est que c'est l'oratorio qui a plus fait découvrir le poème *The Dream of Gerontius*. Par l'écriture musicale bien adaptée au texte, Elgar réussit à transmettre la teneur dramatique de ce poème et tous les thèmes et variations qui le parcourent.

## CONCLUSION GÉNÉRALE

Newman, théologien connu, poète méconnu ? Cette question était au point de départ de notre étude. Nous avons essayé au cours de ce travail d'apporter des éléments de réponse à cette interrogation. De par ses Sermons et autres écrits théologiques, Newman s'est établi comme un des plus grands penseurs chrétiens de son époque. En revanche si Newman était un poète moins connu, nous avons essayé dans ce travail de recherche d'apporter un nouvel éclairage sur la composante poétique de l'œuvre littéraire de Newman afin de la sortir de sa lointaine considération. Son plus long poème *The Dream of Gerontius* cristallise sa poésie et s'offre comme passage pour accéder à l'univers poétique de Newman qui n'a pas bénéficié d'autant d'intérêt de la critique que ne l'a été sa prose. Newman est méconnu, non pas qu'il manque d'être connu, mais parce qu'il n'est pas connu pour ce qu'il est vraiment. En effet il est victime d'une extrapolation qu'on fait souvent en réduisant son œuvre entière à la théologie ou la spiritualité.

La poésie de Newman offre deux grandes catégories de poèmes. Tout d'abord des poèmes à caractère religieux et spirituel. La poésie de Newman a une forte teneur religieuse certes, mais qui se distingue de la religiosité victorienne souvent de surface. Cette dernière aurait tendance à plus soigner les aspects extérieurs visibles ; d'où l'insistance du Mouvement d'Oxford - dont Newman sera un des fondateurs - sur le retour à des fondements plus solides en ayant recours à une poésie qui s'abreuve aux sources médiévales. Le Mouvement d'Oxford se révèle à la fois comme un mouvement politique pour libérer l'Église anglicane de son assujettissement à l'État, un mouvement religieux pour opérer une réforme à l'intérieur de la grande réforme, et surtout comme un mouvement littéraire essentiellement poétique car c'est ce genre qui a été choisi par les fondateurs du mouvement comme plus expressif. Les tracts écrits dans le cadre du mouvement étaient les exposés en prose de ce que les poèmes avaient abordé. La musicalité de

la poésie de Newman doit être aussi envisagée dans le cadre plus général des liens étroits et même d'osmose entre la poésie tractarienne et l'hymnologie. C'est surtout lorsqu'ils étaient chantés sous la forme d'hymnes que les poèmes étaient mieux connus, et faisaient mieux connaître les auteurs.

Une deuxième catégorie regroupe des poèmes de tonalité non religieuse évoquant souvent des événements de la vie ou en lien avec la nature. Ainsi se justifie le titre du recueil de poèmes de Newman *Verses on Various Occasions*. Dans les deux cas la fibre romantique de Newman est mobilisée avec de forts accents sur l'imagination, la place centrale de l'individu, l'ouverture à la nature et à la dimension spirituelle. Quant à Newman, il s'inscrit dans une poésie du passage qui traverse le temps, les temps, sans s'arrêter ; elle accompagne tout lecteur qui accepte de se laisser embarquer dans ce voyage fait de mutations.

La poésie de Newman plonge ses racines dans des tropes de la poésie médiévale comme le songe poétique dont l'archétype est *The Dream of the Rood*, pour ensuite se déployer dans la diversité des formes poétiques victoriennes. De cette diversité qui parfois épouse les variations prosodiques au cœur du couple victorien foi-doute, le monologue dramatique semble émerger comme le genre éminemment victorien, même si du fait de son hybridité il présente aussi parfois des aménagements possibles. L'apport majeur de ce genre où sont imbriqués le lyrique, le narratif et le dramatique a été la distinction du locuteur et de l'auteur. Ce transfert illocutoire du poète vers le locuteur est accompagné d'un déchargement d'émotions qui a une incidence sur la rythmique et la mesure poétique, libérant ainsi le cœur du poète. La mesure poétique à l'époque victorienne est appréhendée tantôt sous l'angle de son ancrage organique dans le corps humain, ou alors comme une construction mentale pour réguler et canaliser l'analyse prosodique. Le battement du cœur est mobilisé comme métaphore somatique et affective du rythme poétique au gré des pulsations qui nourrissent l'iambe.



Au-delà de ces considérations, Newman essaie d'incarner le verbe, le Logos dans sa poésie. Ce Logos, il le vit d'abord dans sa chair en tant que prélat dont la vie est consacrée à l'annonce de cette parole. Héritier du mouvement romantique anglais, Newman s'inspire beaucoup de la nature et de l'imagination dans sa poésie. La nature offre des images qui par analogie permettent à l'imagination de s'élever vers les réalités invisibles, mais l'imagination ne peut embrasser toutes les réalités invisibles et adopte une attitude de réserve face à l'ineffable. L'écriture devient dès lors ponctuée par le silence de l'intériorité pour entendre sourdre ce dialogue du « cor ad cor loquitur ».

Au milieu de l'effervescence littéraire, architecturale et culturelle de l'ère victorienne, la voix poétique de Newman est peut-être cette brise légère, cette petite voix, une voix de l'intériorité qui peine à se rendre audible. C'est dans ce sens que l'oratorio d'Elgar Edward devient ce porte-voix qui fait connaître l'œuvre poétique dans le monde.

Au cours de ce travail nous avons pu établir qu'au-delà du fait que Newman était un homme d'église, il est possible de parvenir à une recherche intéressante sur la littérarité et la poéticité de ses écrits. Il fait œuvre littéraire lorsqu'il écrit. Son œuvre poétique, sujet de cette thèse, est riche et marquée par le sceau des mutations autant sur le plan formel que sur le plan thématique. Sur le plan formel, à partir du pentamètre iambique régulier avec des rimes, le poète opère des transformations pour adopter tantôt la strophe de l'hymnologie dans le lyrisme, tantôt des vers moins réguliers, expression de troubles. Comme dans une pièce musicale, des variations sont introduites dans la poésie newmanienne pour déployer une polyphonie textuelle et thématique lorsque le sujet ne peut être abordé de manière directe et ouverte. Le mystère porté dicte la partition rythmique au gré des passages d'étapes vers un déploiement sans cesse fuyant. Par ailleurs la poésie de Newman brise la binarité victorienne foi-doute en la complexifiant par le concept de difficulté. Celle-ci est inhérente au risque encouru dans la foi et fait corps avec l'imprévisibilité et l'instabilité inscrites jusqu'au cœur même de la mesure poétique.

Dans le contexte victorien, le culte de la mort était particulièrement présent avec comme corollaire l'angoisse et l'incertitude liées au questionnement eschatologique. *The Dream of Gerontius* est considéré comme une œuvre novatrice sur le sujet de la mort, de l'au-delà, offrant une approche novatrice et de la consolation ; sur ce plan le poème de Newman était classé juste après *In Memoriam* de Tennyson.

La zone de contact entre le temporel et l'atemporel semble échapper à l'emprise même de la poésie qui se résout au constat d'une béance. Celle-ci loin d'être stérile constitue une ouverture qui pourra se remplir d'espérances. Le passage n'est que vers une continuité sans cesse renouvelée. L'idée de passage chez Newman est en définitive une invitation à oser franchir voire transgresser même une orthodoxie pour la repenser sans cesse, la renouveler et la mettre en perspective. La mutation porte implicitement le mouvement, le refus de la stagnation.

L'oratorio d'Elgar a fait entrer Newman dans la postérité au début du XXe siècle. Le renouveau d'intérêt de la critique pour les poètes dits mineurs ne serait-il pas un début de mutation ? John Henry Newman a été canonisé en 2019 pour la qualité de ses écrits dans leur riche diversité et de sa pensée toujours en quête. Cet événement a suscité aussi un nouvel intérêt pour ses écrits littéraires et particulièrement sa poésie qui fut déterminante dans les différentes étapes de sa vie. Canoniser c'est faire entrer dans un cadre ; si Newman ne figure pas encore dans le canon victorien c'est sans doute parce que sa poésie résiste au cloisonnement historique pour s'offrir à l'humanité dans une perspective qui transcende l'histoire et les cultures. Le songe poétique de Newman incarné par le vieillard Gerontius fut une semence dont les fruits continuent de traverser les siècles. *The Dream of Gerontius* n'a pas d'épilogue ni de point d'orgue triomphaliste, car le dernier vers est enveloppé dans le chuchotement d'une promesse. En définitive, la poésie de Newman, même si elle est encore dans les zones ombragées du canon victorien, pourrait, au bout de sa longue nuit, s'éveiller à un jour nouveau et se manifester plus

clairement. Ainsi s'accomplira l'épithaphe de Newman : « Ex umbris et imaginibus in veritatem ».

## BIBLIOGRAPHIE

### I. Corpus

NEWMAN, Cardinal. *The Dream of Gerontius*. [1865]. With Introduction and Notes by Maurice Francis Egan. London and Bombay: Longmans, Green, and Co., 1903. DOI: 10.5840/chesterton200329376.

NEWMAN, John Henry. *Collected Poems and The Dream of Gerontius* [1868]. Kent: Fisher Press, 1992.

------. *The Dream of Gerontius* [1865]. Oxford: Family Publications, 2001.

------. *Apologia Pro Vita Sua*. Mineola, New York: Dover Edition, 2005.

------. *Loss and Gain: The story of a Convert*. [1848] Ed. Trevor Lipscombe. San Francisco: Ignatius Press, 2012.

------. *Parochial and Plain Sermons*. San Francisco: Ignatius Press, 1987.

------. *Prayers, Poems and Meditations*. Selected and introduced by A. N. WILSON. London: Society for Promoting Christian Knowledge Editions, 2007.

------. *Selected Sermons, Prayers, and Devotions*. Ed. John F. Thornton and Susan B. Varenne. USA: Vintage Spiritual Classics, 1999.

### II. Ouvrages sur Newman : sa vie et sa pensée

ARMSTRONG, Dave. *The Quotable Newman A Definitive Guide to His Central Thoughts and Ideas*. Manchester, New Hampshire: Sophia Institute Press, 2012.

BARRY, William. *Newman*. New York: Charles Scribner's Sons, 1904.

BEATTY, Bernard. *The Bric-à-Brac Wars: Robert Browning and Blessed Joh Henry Newman*.

BEAUMONT, Keith, DE BERRANGER Olivier, RANCE Didier, SOLARI Grégory, VINCETTE Pascale. *Lire John Henry Newman au XXIe siècle*. Paris : Editions de l'Ecole Cathédrale, 2011.

BEAUMONT, Keith. *Comprendre John Henry Newman Vie et pensée d'un maître et témoin spirituel*. Le Coudray-Macouard : Saint-Léger, 2015.

----- . *Dieu intérieur : la théologie spirituelle de John Henry Newman*. Ad Solem, 2015.

----- . *Petite vie de John Henry Newman*. Nouvelle édition revue et augmentée. Paris : Desclée de Brouwer, 2010.

BLOCK, Ed. Jr, ed. *Critical Essays on John Henry Newman*. Victoria: University of Victoria, 1992.

BOUYER Louis. *Newman. Sa vie. Sa Spiritualité*. Paris : Le Cerf, 2010.

BROWN, David. *Newman A Man of our time*. London: SPCK, 1990.

BURNS, Catherine A. "A study of the poetry of John Henry Newman." PhD thesis, State University of Iowa, 1922. <http://ir.uiowa.edu/etd/4283>.

CHILCOT-MONK, Julien. *John Henry Newman and the path to sainthood*. Norwich : Canterbury Press, 2010.

DAWSON, Christopher. *Newman et la modernité. L'épopée du Mouvement d'Oxford*. (Trad.) Ad Solem, 2001.

DESSAIN, C. S. *Pour Connaître Newman, Anthologie de textes*. Genève: Ad Solem, 2010.

DULLES, Avery. *John Henry Newman*. London, New York: Continuum, 2009.

DURAND, Michel. « The Dream of Gerontius : un poème et une oeuvre musicale catholiques ». HAMARD, Marie-Claire (Éd). *Home, Sweet Home or Bleak House? Art et Littérature à l'époque Victorienne*. Paris: Belles Lettres, 1985.

FRANK, Mary C. *Ex Umbris et Imaginibus ad veritatem: Wilfrid Ward and the Art of Newman*. Dissertation Abstracts International, 2014, 75 (1). Baylor University, 2013.

HONORE, Jean. *Fais paraître ton jour. Newman, poète et prophète de l'au-delà*. Paris : Le Cerf, 2000.

----- . *John Henry Newman Le Combat de la vérité*. Paris : Le Cerf, 2010.

----- . *Le Temps découvert. Développement et durée chez Newman et Bergson*. Paris : Le Cerf, 2014.

----- . *Les Aphorismes de Newman*. Paris : Le Cerf, 2007.

----- . *Newman : sa vie et sa pensée*. Desclée, coll. « Bibliothèque d'Histoire du Christianisme » n°17,1988.

JOST, Walter. *Rhetorical Thought in John Henry Newman*. Columbia: University of South Carolina Press, 1989.

KER, Ian. *Healing the wound of Humanity: The Spirituality of John Henry Newman*. London, Todd: Darton Longman, 1993.

----- (Ed). *Newman and Conversion: John Henry Cardinal Newman*. Notre Dame: University of Notre Dame, 1997.

----- . *John Henry Newman: A Biography*. Oxford New York: Oxford University Press, 1988

----- . *The Achievement of John Henry Newman*. London: Collins, 1990.

----- . *The Genius of John Henry Newman: Selections from His Writings*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

LEFEBVRE, Philippe and MASON, Colin. *John Henry Newman in His Time*. Oxford: Family Publications, 2007.

MAGILL, Gerard, Ed. *Discourse and Context: An interdisciplinary study of John Henry Newman*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1993.

NICHOLLS, David and KERR, Fergus, eds. *John Henry Newman: Reason, Rhetoric and Romanticism*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1991.

O'BRIEN, Felicity. *Not Peace but a Sword: The Life and Message of Blessed John Henry Newman*. Engelska: St Paul Publications, 1990.

POSTON, Lawrence. *The Antagonist Principle: John Henry Newman and the Paradox of Personality*. Charlottesville and London: University of Virginia Press, 2014.

RYAN M. J. *To be perfect is to have changed often: The development of John Henry Newman's ecclesiological vision 1845-1877*. Saint Louis : Saint Louis University, 2015, 237 p.

SOLARI Grégory. *Le Temps découvert. Développement et durée chez Newman et Bergson*. Paris: Le Cerf, 2014.

STRANGE R. *John Henry Newman: A Portrait in Letters*. Oxford: Oxford University Press, 2015, 608 p.

VÉLEZ-GIRALDO, Juan Rodrigo. *Death, Immortality and Resurrection in John Henry Newman*. Dissertation Abstracts International, Section C: Worldwide, Univeristy of Navarra, 1998.

VINCETTE Pascale. *John Henry Newman. Connaissance, certitude et action*. Saarbrück : Editions Universitaires Européennes, 2010.

### III. Articles sur Newman et sa poésie

BOUYER, L. « Great Preachers--XIII. John Henry Newman. ». *Theology* 55 (1952): 87-91.

CAMERON, J.M. « The Night Battle: Newman and Empiricism ». *Victorian Studies*, Vol. 4, No. 2 (Dec., 1960): 99-117, Indiana University Press, URL: <http://www.jstor.org/stable/3825384>.

CAPPS, Donald. « A Biographical Footnote to Newman's "Lead, Kindly Light" ». *Church History*, Vol. 41, No. 4 (Dec., 1972): 480-486, Cambridge University Press on behalf of the American Society of Church History, URL: <http://www.jstor.org/stable/3163878>.

CAPPS, Donald. « John Henry Newman: A Study of Vocational Identity ». *Journal for the Scientific Study of Religion*, Vol. 9, No. 1 (Spring, 1970): 33-51, Wiley, URL: <http://www.jstor.org/stable/1385152>.

CARBALLO, Robert. « Newman's Dream of Gerontius: Towards a Non-Didactic Poetry of Dogma ». *Faith & Reason* 19, nos. 2/3 (fall ... 2 (summer 1993): 27-31. URL: <https://www.ewtn.com/catholicism/library/newmans-dream-of-gerontius-towards-a-nondidactic-poetry-of-dogma-10913>. Consulté le 28/05/2020.

COLBY, Robert A. « Newman on Aristotle's Poetics ». *Modern Language Notes*, Vol. 71, No 1, (Jan, 1956): 22-27. The Johns Hopkins University Press.

COLBY, Robert A. « The Poetical Structure of Newman's "Apologia pro vita sua" ». *The Journal of Religion*, Vol. 33, No. 1 (Jan., 1953): 47-57, The University of Chicago Press, URL: <http://www.jstor.org/stable/1199730>.

DE LAURA, David J. "'O Unforgotten Voice': The Memory of Newman in the Nineteenth Century." *Renaissance* 43 (1990): 81-104.

DEEN, Leonard W. « The Rhetoric of Newman's Apologia ». *ELH*, Vol. 29, No. 2 (Jun., 1962): 224-238, The Johns Hopkins University Press, URL: <http://www.jstor.org/stable/2871856>.

DELAURA, David J. « Matthew Arnold and John Henry Newman 'The Oxford Sentiment' and the Religion of the Future ». *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 6 Supplement (1965): 571-702. University of Texas Press.

DE SANTIS, Edward. « Newman's Concept of the Church in the World as in His Parochial and Plain sermons ». *American Benedictine Review* 21 (1970): 268-92.

DORSON, Richard M. « The Career of 'John Henry' ». *Western Folklore*, Vol. 24, No 3, (Jul, 1965):155-63. Western States Folklore Society.

FRIEDMAN, Norman. « Newman, Aristotle, and the New Criticism: On the Modern Element in Newman's Poetics ». PMLA, Vol. 81, No. 3 (Jun. 1966): 261-271, URL: <http://www.jstor.org/stable/460811>.

GOODWIN, Gregory H. « Keble and Newman: Tractarian Aesthetics and the Romantic Tradition ». Victorian Studies, Vol 30, No 4, (summer, 1987):475-94. URL: <https://www.jstor.org/stable/3828161>.

GOSLEE, David. « New (-) man as Old Man in The Dream of Gerontius ». Renascence. (Summer 2000): 52 (4). URL: <https://www.proquest.com/scholarly-journals/new-man-as-old-dream-gerontius/docview/194922730/se-2>.

HILL, Alan G. « Three 'visions' of Judgement: Southey, Byron, and Newman ». The Review of English Studies, New Series, Vol. 41, No 163, (Aug, 1990):334-50. Oxford University Press.

HOLMES, Derek, J, et al. « Controversy: Newman, Christina Rossetti, Wilde ». Victorian Studies, Vol. 8, No. 3 (March 1965): 271-281, Indiana University Press, URL: <http://www.jstor.org/stable/3825571>.

KREEFT, Peter. « The Dream of Gerontius: Review ». The Portsmouth Institute. Newman and the intellectual tradition: Portsmouth Review, (2010): Lanham, Md.: Rowman et Littlefield Publ., 54.

LAWLIS, Merritt E. « Newman on the Imagination ». Modern Language Notes, Vol. 68, No 2, (Feb, 1953): 73-80. The Johns Hopkins University Press.

LIBAUD, F & J.-J. CHARDIN. « Newman, phare de Hopkins dans la tempête », NUNC n° 35, (Février 2015) : Editions de Corlevour, 118-121.

MARTINGAY, Claude. « Le Songe de Gerontius, ou Toucher l'invisible », NUNC n° 35, (Février 2015) : Editions de Corlevour, 105.

McCOLL, Sandra. « Gerontius in the City of Dreams: Newman, Elgar, and the Viennese Critics ». International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Vol.32, No 1, (Jun, 2001):47-64. Croatian Musicological Society.

NEDONCELLE, Maurice. « Poétique de Newman – une beauté aux pas furtifs ». NUNC, n° 35, (Février 2015): Editions de Corlevour, 92-97.

NIXON, Jude V. « The Kindly Light: A Reappraisal of the influence of Newman on Hopkins ». Texas Studies in Literature and Language, Vol. 31, No 1, Gerard Manley Hopkins: A Centenary Celebration (spring, 1989):105-42. University of Texas Press.

PESE, Esther R. B. « A Suggested Background for Newman's 'Dream of Gerontius' », Modern Philology, 47, no. 2, (Nov., 1949): 108-116.

ROWELL, Geoffrey. « Le Songe de Gerontius – une eschatologie œcuménique », NUNC, n° 35, (Février 2015) : Editions de Corlevour, 99-104.



STARCEVIC, Mirko. « John Henry Newman and the Oxford Movement: A Poet of the Church ». OLEP, Vol 12, No 2, (2015) :129-145. URL : <https://doi.org/10.4312/elope.12.2.129-145>.

SOLARI, Grégory. « Le Songe de Gerontius – La mort réduite à l'Amour », NUNC n° 35, (Février 2015) : Editions de Corlevour, 107-116.

VELEZ, Juan, R. « Newman's Theology in the Dream of Gerontius ». New Blackfriars, 82 (967), (2001): 387–398.

WHITNEY, John, Evans. « The Newman Idea in Wisconsin, 1883-1920 ». The Wisconsin Magazine of History, Vol. 54, No. 3, (Spring 1971): 204-219, Wisconsin Historical Society, URL: <http://www.jstor.org/stable/4634625>.

WILDMAN, John Hazard. « Newman in the Pulpit: The Power of Simplicity ». Studies in the Literary Imagination 8 (1975): 63-75.

WILLIAMS, Stanley T. « Newman's Literary Preferences ». The Sewanee Review, Vol. 28, No 4 (Oct, 1920):486-97. The Johns Hopkins University Press.

#### **IV. Poésie victorienne et tractarienne**

##### **1. Ouvrages**

ADAMS, J. E. *A history of Victorian literature*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2012.

ALTHOLZ, Josef L. (Ed). *The Mind and Art of Victorian England*. Minnesota: The University of Minnesota Press, 1976.

AMIGONI, D. *Victorian literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

ARMSTRONG, Isobel. *Victorian poetry: poetry, poetics, politics*. New York: Routledge, 1993.

BEHLMAN, L. and LONGMUIR, A. (Eds) *Victorian literature: criticism and debates*. New York: Routledge, 2015.

BEVIS Matthew. *The Oxford Handbook of Victorian Poetry*, Oxford: Oxford University Press, 2015.

BLAIR, K. *Form and faith in Victorian poetry and religion*. 1st ed. Oxford: Oxford University Press, 2012.

BLAIR, K. and GORJI, M. *Class and the canon: constructing labouring-class poetry and poetics, 1750-1900*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

BLAIR, K. *Victorian poetry and the culture of the heart*. Oxford: Clarendon Press, 2006.

- BOWEN, Desmond. *The Idea of the Victorian Church: A Study of the Church of England 1833-1889*. Montreal: McGill University Press, 1968.
- BRASTOW, Lewis O. *Representative Modern Preachers*. New York: Hodder & Stoughton, 1904.
- BRISTOW, Joseph, Ed. *The Cambridge Companion to Victorian Poetry*, Cambridge, Cambridge UP, 2000. URL: <http://library.globalchalet.net/Authors/Poetry>. Books Collection/The Cambridge.
- BYRON, G. *Dramatic monologue*. London: Routledge, 2003.
- CRONIN, R., CHAPMAN, A. and HARRISON, A. H. *A companion to Victorian poetry*. Malden, Mass: Blackwell Pub, 2002.
- CRONIN, Richard, CHAPMAN, Alison, and HARRISON, Anthony H., Eds. *A Companion to Victorian Poetry*. Wiley-Blackwell, 2007.
- CRUSE, Amy. *The Victorians and Their Reading*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1935.
- CUNNINGHAM, Valentine. *Victorian Poetry Now: Poets, Poems, Poetics*, Malden and Oxford: Wiley-Blackwell, 2011.
- DARGAN, Edwin Charles. *A History of Preaching*. Vol. 2. Grand Rapids, Michigan: Baker Book House, 1974.
- DAVID-SHAW, W. "Poetry and Religion", Richard Cronin, Alison Chapman, and Anthony H. Harrison. *A Companion to Victorian Poetry*, Wiley-Blackwell, 2007, 457-74.
- DAVIES, Horton. *Worship and Theology in England*. Vol. 4. Princeton: Princeton University Press, 1962.
- DIELEMANN, Karen, *Religious Imaginaries: The Liturgical and Poetic Practices of Elizabeth Barrett-Browning, Christina Rossetti, and Adelaide Procter*, Athens, Ohio UP, 2013.
- ELLISON, Robert, H. Orality-Literacy theory and the Victorian Sermon. (PhD Dissertation), University of North Texas, May 1995.
- FINN, Mary E, *Writing the Incommensurable: Kierkegaard, Rossetti and Hopkins*, University Park, Pennsylvania State UP, 1992.
- GRIFFITHS, Eric. *The Printed Voice of Victorian Poetry*. Oxford: Clarendon Press, 1989.
- HARRISON, Anthony H. *Christina Rossetti in Context. A Victorian Web Book*, available at <https://victorianweb.org/authors/crossetti/crov.html>. (Accessed on 15 December 2021).
- HARRISON, A. H. *Victorian poets and the politics of culture: discourse and ideology*. Charlottesville, Va: University of Virginia Press, 2011.

- HERAPATH, Jonathan and WATSON, Emma. *Nineteenth-Century Poetry: Criticism and Debates*, London and New York, Routledge, 2015.
- HOUGHTON, Walter. *The Victorian Frame of Mind, 1830-1870*. New Haven: Yale UP, 1957.
- JOHNSON, Margaret. *Gerard Manley Hopkins and Tractarian Poetry*. London: Ashgate, 1997.
- KARSCHAY, S. *Degeneration, Normativity and the Gothic at the Fin de Siecle*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015.
- KEBLE, John. *Lectures on Poetry*. Trans. E.K. Francis. 2 vols. Oxford: Oxford University Press, 1912.
- KEBLE, John. *The Christian Year*. London: Dent. First published 1827.
- KER, Ian. *The Catholic Revival in English Literature, 1845-1961: Newman, Hopkins, Belloc, Chesterton, Greene, Waugh*. Notre Dame: University of Notre Dame, 2003.
- KREILKAMP, I. *Voice and the Victorian storyteller*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- LANGBAUM, Robert. *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*. New York: Random House, 1957.
- LUDLOW, Elizabeth. *Christina Rossetti and the Bible: Waiting with the Saints*. London: Bloomsbury Academic, 2014.
- MACKERNESS, Eric David. *The Heeded Voice: Studies in the Literary Status of the Anglican sermon, 1830-1900*. Cambridge: W. Heffer & Sons, 1959.
- MARTIN, Meredith. *The Rise and Fall of Meter Poetry and English National Culture, 1860–1930*. Princeton & Oxford : Princeton University Press, 2012.
- MOINE, Fabienne. *Poésie et identité féminines en Angleterre. Le genre en jeu (1830-1900)*. Paris : L'Harmattan, Coll. "Des idées et des femmes", 2010.
- MORAN, Maureen. *Victorian Culture and Literature*. London: Continuum, 2006.
- OULTON, C. *Literature and religion in mid-Victorian England: from Dickens to Eliot*. New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- PARSONS, Gerard, ed. *Religion in Victorian Britain, IV Interpretations*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1988.
- PATTISON, T. Harwood. *The History of Christian Preaching*. Philadelphia: American Baptist Publication Society, 1903.
- PHELAN, Joseph. *The Music of Verse Metrical Experiments in Nineteenth-Century Poetry*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

PLUNKETT, John. *Victorian literature: a sourcebook*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.

PRICKETT, Stephen. « Tractarian Poetry », Richard Cronin, Alison Chapman, and Anthony H. Harrison, *A Companion to Victorian Poetry*, Wiley-Blackwell, 2007, 279-90.

PRINS, Yopie. « Victorian Meters », Joseph Bristow, ed., *The Cambridge Companion to Victorian Poetry*, Cambridge, Cambridge UP, 2000, 89-113.

SHEARS, Jonathan, HARRISON, Jen, eds. *Literary Bric-à-Brac and the Victorians: From Commodities to Oddities*. Farham, England: Ashgate, 2013.

SCHEINBERG, Cynthia. « Victorian Poetry and Religious Diversity ». Joseph Bristow, Ed. *The Cambridge Companion to Victorian Poetry*, Cambridge, Cambridge UP, 2000, 159-79.

TATE, G. *The poet's mind: the psychology of Victorian poetry, 1830-1870*. 1st ed. Oxford: Oxford University Press, 2012.

TENNYSON, G.B. *Victorian Devotional Poetry: The Tractarian Mode*. Cambridge, Mass: Harvard UP, 1981.

Victor Shea and William Whitla, Eds. *Victorian Literature an Anthology*. Wiley Blackwell, Blackwll Anthologies, 2014.

WARWICK SLINN, E. « Experimenting Form in Victorian Poetry », Joseph Bristow, Ed. *The Cambridge Companion to Victorian Poetry*. Cambridge: Cambridge UP, 2000, 46-66.

WARWICK SLINN, E. *The Discourse of Self in Victorian Poetry*. Charlottesville: UP of Virginia, 1991.

WATSON, J. R. « Hymn », CRONIN, Richard, CHAPMAN, Alison, and HARRISON, Anthony H, eds. *A Companion to Victorian Poetry*, Wiley-Blackwell, 2007, 134-54.

WILKINSON, William Cleaver. *Modern Masters of Pulpit Discourse*. New York: Funk & Wagnall's, 1905.

## 2. Articles

ARATA, Stephen. « Rhyme, Rhythm, and the Materiality of Poetry: Response ». *Victorian Studies*, Vol. 53, No 3, Special Issue (spring, 2011):518-26. Indiana University Press. <http://www.jstor.org/stable/info/10.2979/victorianstudies.53.3.518>.

ARMSTRONG, Isobel. « The Role and the Treatment of Emotion in Victorian Criticism of Poetry ». *Victorian Periodicals Newsletter*, Vol. 10, No 1, (Mar, 1977):2-16. The Johns Hopkins University Press. <http://www.jstor.org/stable/20085142>.

BLAIR Kirstie, « Keble and Christian Year », dans HASS Andrew, JASPER David, and JAY Elisabeth (eds.), *The Oxford Handbook of English Literature and Theology*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 607-623.

BLAIR, Kristie. « Transatlantic Tractarians: Victorian Poetry and the Church of England in America ». *Victorian Studies*, Vol. 55, No 2, (winter, 2013):286-99. Indiana University Press. <http://www.jstor.org/stable/10.2979/victorianstudies.55.2.286>.

CARROLL, Joseph. « Arnold, Newman, and Cultural Salvation ». *Victorian Poetry*, Vol. 26, No ½, Centennial of Matthew Arnold: 1822-1888, (spring-summer, 1988):163-78. West Virginia University Press. <http://www.jstor.org/stable/40001953>.

CLEMENT, C.J. « Two Philosophers of the Oxford Movement ». *Philosophy*, Vol. 8, No. 31 (Jul., 1933): 273-284, Cambridge University Press on behalf of Royal Institute of Philosophy, URL: <http://www.jstor.org/stable/3746223>.

D'AMICO, Diane, and David A. Kent. « Rossetti and the Tractarians ». *Victorian Poetry* 44.1 (2006): 93–104. URL: <http://www.jstor.org/stable/40002800>. DOI: 10.1353/vp.2006.0011.

EDGEcombe, Stenning Rodney. « Mors Viva: Literary Renderings of Life-to-Death Transitions ». *The Modern Language Review*, Vol. 98, No. 1 (Jan., 2003): 11-26, Modern Humanities Research Association, URL: <http://www.jstor.org/stable/3738173>.

ENJOUBAULT, Melody. « Karen Dieleman, Religious Imaginaries: The Liturgical and Poetic Practices of Elizabeth Barrett Browning, Christina Rossetti, and Adelaide Procter », *Cahiers victoriens et édouardiens* [En ligne], 80 Automne | 2014, mis en ligne le 20 décembre 2014, consulté le 23 mars 2018. URL: <http://journals.openedition.org/cve/1566>.

GILDROY, Doreen. « Poetry and Mysticism: Part Three ». *The American Poetry Review*, Vol. 40, No 3, (May/June 2011):43-44.

GROVES, Peter. « Hopkins and Tractarianism ». *Victorian Poetry*, Vol. 44, No 1, Tractarian Poets (spring, 2006):105-112. <https://muse.jhu.edu/article/195892/summary>.

HALL, Jason David. « Popular Prosody: Spectacle and the Politics of Victorian Versification ». *Nineteenth -Century Literature*, Vol. 62, No 2, (September, 2007): 222-49. University of California Press. <http://ncl.ucpress.edu/cgi/doi/10.1525/ncl.2007.62.2.222>.

HARPER, Joseph Franck. *Towards an understanding of Tractarian Hymnody: A critical Appraisal of the Interaction between Theology, Poetry and Music in Anglican Hymnody between 1840 and 1900*. Durham theses, Durham University, 2010. Available at Durham E-Theses Online: <http://etheses.dur.ac.uk/295/>.

HARRINGTON, Emily, « The Measure of Time: Rising and Falling in Victorian Meters », *Literature Compass* 4/1 (2007): 336–354, University of Michigan. 10.1111/j.1741-4113.2006.00416. x

HUGHES, Linda K. « What the Wellesley Index Left Out: Why Poetry Matters to Periodical Studies ». *Victorian Periodicals Review*, Vol. 40, No 2, (summer, 2007):91-125. <http://www.jstor.org/stable/20084182>.

KEITH, Jennifer. « Why Poetry? » *The Eighteenth Century*, Vol. 48, No 1, (spring, 2007):87-91. University of Pennsylvania Press. <https://muse.jhu.edu/article/216987/summary>.

KER, Ian & HILL, Alan G. « The Spirit of the Oxford Movement: Tractarian Essays by Owen Chadwick; Newman after a Hundred Years ». William T. Gibson (Rev). *Albion: A Quarterly Journal Concerned with British Studies*, Vol. 24, No. 1 (Spring, 1992): 147-150, The North American Conference on British Studies, URL: <http://www.jstor.org/stable/4051279>.

KER, Ian. « The Catholic Revival in English Literature, 1845-1961: Newman, Hopkins, Belloc, Chesterton, Greene, Waugh, Review by: Carol Marie Engelhardt ». *Victorian Studies*, Vol. 48, No. 2, (Winter 2006): 342-344, Indiana University Press, URL: <http://www.jstor.org/stable/3830266>.

KUDUK, Stephanie. "Victorian Poetry as Victorian Studies". *Victorian Poetry*, Vol. 41, No 4, Whiter Victorian Poetry? (Winter, 2003):513-18.

LEVINE, Caroline. « Strategic Formalism: Toward a New Method in Cultural Studies ». *Victorian Studies*. Vol. 48, No 4, (Summer 2006): 625-657, Indiana University Press, Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/4618909>.

LYSACK, Krista. « The Productions of Time: Keble, Rossetti, and Victorian Devotional Reading ». *Victorian Studies*, Vol. 55, No 3, (spring, 2013):451-70. Indiana University Press. <http://www.jstor.org/stable/info/10.2979/victorianstudies.55.3.451>.

M. CARTY, Carolyn. « The Role of Gunzo's Dream in the Building of Cluny III », *Gesta*, Vol. 27, No. 1/2, (1988): Current Studies on Cluny, 113-123, The University of Chicago Press on behalf of the International Center of Medieval Art, URL: <http://www.jstor.org/stable/766999>.

MASON, Emma. « Hear My Voice »: Rhythmic Forgiveness and Psalm 130". *Victorian Review*, Vol. 37, No 2, (fall, 2011):26-30. <http://www.jstor.org/stable/23646653>.

MASON, Emma. « Tractarian Poetry: Introduction ». *Victorian Poetry*, Vol. 44, No 1, Tractarian Poets (spring, 2006): 1-6.

MULLER, Jill. « Gerard Manley Hopkins and Victorian Catholicism: A Heart in Hiding ». James Finn Cotter (Rev): *Victorian Studies*, Vol. 48, No. 2, (Winter 2006): Papers and Responses from the Third Annual Conference of the North American Victorian Studies Association, 340-342, Indiana University Press, URL: <http://www.jstor.org/stable/3830265>.

NI CHILLEANAIN, Eilean. « Poetry and Mystery ». *Religion & Literature*, Vol. 45, No 3, (autumn 2013):182-91. The University of Notre Dame.

PEARSALL Cornelia D. J., « The Dramatic Monologue », dans BRISTOW Joseph, *The Cambridge Companion to Victorian Poetry*. Cambridge, Cambridge UP, 2000, p. 67-88.

PELTASON, Timothy. « The way we read and write now: the rhetoric of experience in Victorian Literature and Contemporary Criticism ». *ELH*, Vol. 66, No 4, The Nineteenth Century (winter, 1999):985-1014. The John Hopkins University Press. <http://www.jstor.org/stable/30032105>.

PERSAK, Christine. « Rhetoric in Praise of Silence: The Ideology of Carlyle's Paradox ». *Rhetoric Society Quarterly*, Vol. 21, No. 1, (Winter 1991): 38-52, Taylor & Francis, Ltd. URL: <http://www.jstor.org/stable/3885279>.

PETERSON, Linda H. « Victorian Poets, Politics, and Networks: Response ». *Victorian Studies*, Vol. 55, No 2, (winter, 2013), 309-16. Indiana University Press. <http://www.jstor.org/stable/10.2979/victorianstudies.55.2.309>.

PICK, John. « Newman the Poet ». *Renascence*, 8, (1956): 127-135. Review 91 (1973): 167-185.

RIEDE, David G. « Victorian Poetry and the Culture of the Heart ». Rev. BLAIR, Kirstie. *Nineteenth Century Literature*, Vol. 62, No 2 (September 2007):284-88. University of California Press.

SALE, William M. « Gerard Manley Hopkins: Poet and Convert ». *Poetry*, Vol. 65, No 3, (Dec, 1944):142-49. Poetry Foundation. <http://www.jstor.org/stable/20584102>.

SHAW, David W. « Philosophy and Genre in Victorian Poetics: The Idealist Legacy », *ELH*, Summer, Vol. 52, No. 2, (1985): 471-501, The Johns Hopkins University Press, URL: <http://www.jstor.org/stable/2872846>.

SHAW, David W. « Projection and Empathy in Victorian Poetry ». *Victorian Poetry*, Vol. 19, No 4, (winter, 1981):315-36. West Virginia University Press. <http://www.jstor.org/stable/40003730>.

SHAW, W. David. « Poetry and Religion ». *A Companion to Victorian Poetry*. Richard Cronin, Alison Chapman and Anthony H. Harrison (Eds). Oxford: Blackwell. 2007, 457-474.

SCHEINBERG Cynthia, « Victorian Poetry and Religious Diversity », in BRISTOW Joseph, *The Cambridge Companion to Victorian Poetry*, Cambridge, Cambridge UP, 2000, p. 159-179.

SOBOLEV, Dennis. "Semantic Counterpoint and the Poetry of Gerard Manley Hopkins". *Victorian Literature and Culture*, Vol. 35, No 1, (2007):103-119. Cambridge University Press. URL: <http://www.jstor.org/stable/40347126>.

STARZYK, Lawrence J. « That Promised Land »: Poetry and Religion in the Early Victorian Period ». *Victorian Studies*, Vol. 16, No 3 (Mar, 1973): 269-90. Indiana University Press. URL: <http://www.jstor.org/stable/3826035>.

WHEELER, Michael. « Death and the Future Life in Victorian Literature and Theology » LEWIS Kevin (Rev): *Journal of the American Academy of Religion*, Vol. 62, No. 1, (1994): 223-226, Oxford University Press, URL: <http://www.jstor.org/stable/1465580>.

## V. Poétique et stylistique

ATTRIDGE, Derek. *The Rhythms of English Poetry*. London & New York: Longman, 1987.

----- *Poetic Rhythm, An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

COMBE, Dominique. *Poésie et récit : une rhétorique des genres*. Paris : J. Corti, 1989.

COHEN, J. *Structure du langage poétique*. Paris: Flammarion, 1966.

G. Douglas Atkins and Laura Morrow (Eds). *Contemporary Literary Theory*. The University of Massachusetts Press, Macmillan, 1989.

MAULPOIX, Jean-Michel. *Du lyrisme*. Collection « en lisant en écrivant », Paris : éditions José Corti, 2000.

----- *Pour un lyrisme critique*. Collection « en lisant en écrivant », Paris : éditions José Corti, 2009.

MESCONNIC, Henri. *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*. Paris : Verdier, 1982.

RABATE, Dominique. *Figure du sujet lyrique*. Paris : PUF, 2005.

----- (Ed) *Le sujet lyrique en question*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1986.

RAMAZANI, Jahan. *Poetry and its Others: News, Prayer, Song, and the Dialogue of Genres*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.

SUHAMY, Henri. *Stylistique anglaise*. Collection Perspectives anglo-saxonnes. Paris: PUF, 1994.

RIFFATERRE, Michael. *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press, 1978.

## VI. Poésie, Bible, Théologie, Liturgie

*Ancien Testament Traduction Œcuménique de la Bible*, Paris, Éditions du Cerf – Les Bergers et les Mages, 1975.

*La Bible de Jérusalem*, éd. De Vaux Roland et al., Paris, Éditions du Cerf, 1974.



BERCOT, Martine et Catherine MAYAUX (Eds). *Poésie et Liturgie XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*. Collection Littératures de langue française, Bern : Peter Lang, 2006.

BOUYER, Louis, « Poésie et religion », *Communio*, vol. 274-275, 2021/2, p. 145-157, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-communio-2021-2-page-145.htm>.

EDWARDS, Michael. *Bible et poésie*, Fallois, 2016.

HOPLER, Jay et and Kimberley JOHNSON (Eds). *Before the Door of God: An Anthology of Devotional Poetry*. New Haven and London, Yale University Press, 2013.

LAZURE Noël, « La convoitise de la chair en 1 Jean, 2, 16. », *Revue Biblique*, vol. 76, n° 2, 1969, p. 161-205, disponible sur [www.jstor.org/stable/44087999](http://www.jstor.org/stable/44087999). (Consulté le 29 mars 2021).

LECLERCQ Jean, « Max Jacob : le livre de poésie comme bréviaire », dans BERCOT Martine et MAYAUX Catherine (dir.), *Poésie et Liturgie XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Bern, Peter Lang, coll. « Littératures de langue française », 2006, p. 19-35.

Le GALL, Dom Robert. *Dictionnaire de liturgie*, Chambray, éditions C.L.D., 1983.

Marjorie Perloff, Craig Dworkin, Eds. *The sound of poetry / the poetry of sound*. Chicago and London: The University of Chicago Press: 2009.

RIMAUD, Didier. *Les Psaumes. Poèmes de Dieu, prière des hommes...* Paris : Vie chrétienne, 2013.

## **VII. Thèses françaises**

GRAFE, Adrian. *La profusion ténébreuse. Création et décréation dans l'œuvre poétique de G. M. Hopkins. Une approche à partir de la pensée de Simone Weil*. Lille : Presses universitaires du Septentrion, 2003.

LECOMTE, Jean-Marie. *Les composés poétiques dans l'écriture de Gerald Manley Hopkins (Poèmes 1876-1889)*. Th. Doct. Université Nancy II, dir Jean-Jacques Chardin et Philip Riley, 2001.

LIBAUD, Frédéric. *Au-delà du voile... : le monde invisible dans les sermons paroissiaux du cardinal John Henry Newman*. Th. Doct. Université de Strasbourg ; dir Pierre Gauthier, 2011.

MOINE, Fabienne. *L'œuvre poétique d'Elizabeth Barrett Browning : héritage, palimpseste et transition*. Th. Doct. Université Paris X ; dir Claire Bazin, 2005.

THOLONIAT, Yann. *Tongue's imperial fiat. Les polyphonies dans l'œuvre poétique de Robert Browning*. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2009.

### VIII. Autres ouvrages et articles

ADAMS, Byron (ed). *Edward Elgar and His World*. Princeton: Princeton University Press, 2007.

ALIGHIERI, Dante. *The Divine Comedy*. 1320. Trans. Thomas William Parsons. Boston and New York: The Riverside Press, Cambridge, 1893.

Andrew W. Hass, David Jasper, Elisabeth Jay (dir.), « The Dread of Death, and Life », *The Oxford Handbook of English Literature and Theology*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 722.

BANFIELD Stephen, “The Dream of Gerontius at 100: Elgar's Other Opera?” *The Musical Times*, Vol. 141, No. 1873 (Winter, 2000), p. 23-31 Published by: Musical Times Publications Ltd. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/1004731>.

BIANCO, Lino. « Theology applied to music: The Dream of Gerontius revisited » · 2016 — 4 Juan R. Velez, 'Newman's Theology in the Dream of Gerontius, *New Blackfriars*, 82, No. ... *The Musical Times*, 141, no. 1873 (Winter 2000), 23–31 URL: [https://www.um.edu.mt/library/oar/bitstream/123456789/15646/1/ESJ\\_LinoBianco\\_%20ESJ\\_%20Aug%202016.pdf](https://www.um.edu.mt/library/oar/bitstream/123456789/15646/1/ESJ_LinoBianco_%20ESJ_%20Aug%202016.pdf).

BIVILLE Frédérique, « Onomastique et intertextualité dans la littérature latine. Perspectives », dans BIVILLE Frédérique et VALLAT Daniel (dir.), *Onomastique et intertextualité dans la littérature latine*, Lyon, Maison de l’Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 2009, p. 25-41.

BRIGHT Michael H, « English Literary Romanticism and the Oxford Movement », *Journal of the History of Ideas*, Vol. 40, No. 3 (Jul. - Sep., 1979), p. 385-404: University of Pennsylvania Press. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/2709244>. Accessed: 16-05-2022 18:17 UTC.

BRUCE Christopher W., *The Arthurian Name Dictionary*, New York, Garland, 1998.

DALY, Tavish. « The English Catholic Dream of Gerontius: An Aesthetic Synthesis of Newman and Elgar.» *Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology* 14, no. 1 (2021): 39-63. <https://doi.org/10.5206/notabene.v14i1.13398>.

DANZAT Albert, DUBOIS Jean et MITTERAND Henri, *Nouveau dictionnaire étymologique et historique*, Paris, Librairie Larousse, 1964.

DELAURA David J., *Hebrew and Hellene in Victorian England: Newman, Arnold, and Pater*. Austin: University of Texas Press, 1969.

DON LEGGETT, « William Froude, John Henry Newman and Scientific Practice in the Culture of Victorian Doubt », *The English Historical Review*, Vol. 128, No. 532 (JUNE 2013), p. 571-595: Oxford University Press Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/24474750>.

DUDA Gabriela, « Les noms propres dans la poésie de Mihai Eminescu », dans MONTAGUT I MONTAGUT Montserrat et TORT I DONADA Joan (dir.), *Els noms en la vida quotidiana*,

Barcelona, Generalitat de Catalunya, coll. « Biblioteca Tècnica de Política Lingüística Onomàstica », 2014, p. 2184-2193. URL: <http://www.gencat.cat/llengua/BTPL/ICOS2011/207.pdf>.

GENETTE Gérard. *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

GOODWIN Gregory H, « Keble and Newman: Tractarian Aesthetics and the Romantic Tradition » *Victorian Studies*, Summer, 1987, Vol. 30, No. 4 (Summer, 1987), pp. 475-494  
Indiana University Press Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/3828161>.

HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans BARTHES Roland, BOOTH Wayne C., HAMON Philippe et KAYSER Wolfgang J., *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

K. V. Mary. *John Henry Cardinal Newman: The Pilgrim Poet*. Phd Th. North Bengal University, 1996. URL : <https://ir.nbu.ac.in/bitstream/123456789/1151/17/116656.pdf>. Consulté le 14/02/2022.

KENNY, Anthony « Newman and Victorian Doubt »: *New Blackfriars*, Vol. 92, No. 1038 (MARCH 2011), Wiley, pp. 157-169. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/43251484>.

KRANZ, David L. « The Sounds of Supernatural Soliciting in Macbeth », *Studies in Philology*, Vol. 100, n° 3, Summer 2003, University of North Carolina Press, pp. 346-383.

LAVIGNE Jean-François, « Chair, corps, esprit », *Noesis*, n° 12, 2007, disponible sur <http://journals.openedition.org/noesis/1293> (consulté le 29 mars 2021).

LAWTON H. W., « La survivance des personnages térentiens », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 1, mars 1964, p. 85-94.

PLATON, *Œuvres complètes, Phédon*, trad. ROBIN Léon, t. IV, partie 1, Paris, Les Belles Lettres, 1926.

RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

SHAKESPEARE William, *As You Like It*, Cambridge, éd. HATTAWAY Michael, Cambridge University Press, 2000 [1599].

SHAKESPEARE William, *The Tragedy of Macbeth*, Ed. MOWAT Barbara A. et WERSTINE Paul, Washington DC, Folger Shakespeare Library, [1623], disponible sur [https://shakespeare.folger.edu/downloads/pdf/macbeth\\_PDF\\_FolgerShakespeare.pdf](https://shakespeare.folger.edu/downloads/pdf/macbeth_PDF_FolgerShakespeare.pdf). (consulté le 29 mars 2021).

MARLOWE, Christopher. *Doctor Faustus*. [1590]. Ed. John D. JUMP. London and New York: Routledge, 1965.

PIPPIN, Tina. « Death and the Afterlife ». Ed Andrew W. HASS, David JASPER, Elisabeth JAY. *The Oxford Handbook of English Literature and Theology*. Oxford: OUP, 2007. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199544486.003.0042.

« Préface du Temps pascal numéro 5 », dans *Missel du Peuple de Dieu*, Paris, Tardy, 1972, p. 730.

RAINOF, Rebecca. « Victorians in Purgatory: Newman's Poetics of Conciliation and the Afterlife of the Oxford Movement ». *Victorian Poetry* 51.2 (Summer 2013): 227–47.

ROSSETTI, Christina. *Poems and Prose*. [1862] Oxford: Oxford World's Classics. Ed. Simon HUMPHRIES. Oxford : OUP, 2008.

STÉVANOVITCH, Colette. « La structure d'Everyman », *Caliban* [En ligne], 29 | 2011, mis en ligne le 15 mai 2015, consulté le 11 juin 2022. URL: <http://journals.openedition.org/caliban/757>. ; DOI: <https://doi.org/10.4000/caliban.757>.

TENNYSON, G. B. « Removing the Veil: Newman as a Literary Artist ». Ed. Ed BLOCK, Jr. *Critical Essays on John Henry Newman*. Victoria: ELS Editions, 1992. 7–21.

TUCKER, Andrew. « A scholarly edition of the poems of John Henry Newman: « Verses on Various Occasions » (2006). UNLV Retrospective Theses & Dissertations. 2004. <http://dx.doi.org/10.25669/e8cc-85mb>.

WHEELER, Michael. « The Dream of Gerontius: From Verse Drama to Music Drama ». Ed. Ed BLOCK, Jr. *Critical Essays on John Henry Newman*. Victoria: ELS Editions, 1992. 89–103.

WILLIAMSON, Craig. Ed. and Trans. *Beowulf and Other Old English Poems*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 2011

WALVIN, James « Dust to Dust: Celebrations of Death in Victorian England » *Historical Reflections / Réflexions Historiques*, Fall 1982, Vol. 9, No. 3 (Fall 1982), pp. 353-371 Berghahn Books Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/41298792>.

WEBER Beat, Moster Alain. « Le caractère poétique des Psaumes et son incidence sur leur interprétation. Quelques considérations sur une approche littéraire des Psaumes. » In : *Revue des Sciences Religieuses*, tome 77, fascicule 4, 2003. Numéro thématique sur les Psaumes. pp. 481-496; doi : 10.3406/rscir.2003.3686 [http://www.persee.fr/doc/rscir\\_0035-2217\\_2003\\_num\\_77\\_4\\_3686](http://www.persee.fr/doc/rscir_0035-2217_2003_num_77_4_3686). Document généré le 03/06/2016.

MOORE Michael D., « Newman and the Motif of Intellectual Pain in Hopkins' "Terrible Sonnets" ». *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, Summer 1979, Vol. 12, No. 4, LITERATURE AND IDEAS (Summer 1979), pp. 29-46: University of Manitoba Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/24777527>.

WRIGHT T.R. « NEWMAN ON LITERATURE: 'THINKING OUT INTO LANGUAGE »: *Literature and Theology*, June 1991, Vol. 5, No. 2 (June 1991), pp. 181-197: Oxford University Press Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/23924602>.

WALVIN, James, « Dust to Dust: Celebrations of Death in Victorian England »: Historical Reflections / Réflexions Historiques, Vol. 9, No. 3 (Fall 1982), pp. 353-371: Berghahn Books  
Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/41298792>.



# TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	6
SOMMAIRE.....	8
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	9
I. État de l'art.....	13
II. Problématique.....	18
III. Corpus et outils critiques.....	21
IV. Démarche méthodologique.....	27
V. Annonce du plan.....	32
<b>PARTIE 1. LE TOPOS DU SONGE DANS <i>THE DREAM OF GERONTIUS</i> : TYPOLOGIE, PROJET LITTÉRAIRE ET ESTHÉTIQUE.....</b>	<b>35</b>
<b>CHAPITRE 1. LE SONGE POÉTIQUE : LIEU DE RENCONTRE ET DE RÉVÉLATION.....</b>	<b>37</b>
1.1. Formes littéraires et typologie onirique.....	37
1.2. L'archétype <i>The Dream of the Rood</i> .....	40
1.3. Présentation de « <i>The Dream of Gerontius</i> ».....	43
1.3.1. <i>Le contexte de la composition de The Dream</i> .....	45
1.3.2. <i>La structure de The Dream</i> .....	49
<b>CHAPITRE 2. LE RÔLE ORACULAIRE DU POÈME.....</b>	<b>53</b>
2.1. Deux défenses de la poésie : Sir Phillip SYDNEY (1554-1586) et Percy Bysshe SHELLEY (1792- 1822).....	53
2.1.1. Sir Phillip SYDNEY: <i>The Defence of Poesy (1595)</i> .....	53
2.1.2. Percy Bysshe SHELLEY: <i>A Defence of Poetry (1895)</i> .....	56
2.3. Une herméneutique de l'indicible et du non-dit.....	58
2.3.1. <i>Le songe poétique et l'indicible de la mort</i> .....	60
2.3.2. <i>Le détour par le monologue dramatique</i> .....	64
2.3.3. <i>Lyrisme, intertextualité et non-dit</i> .....	68
<b>CHAPITRE 3. LA SÉMANTIQUE DU NOM PROPRE COMME VECTEUR DU PROJET LITTÉRAIRE ET ESTHÉTIQUE.....</b>	<b>79</b>
3.1. Nom propre : de la désignation à la sémantique.....	81
3.2. Nom propre et mutation.....	85
3.3. Au cœur d'un projet littéraire et esthétique.....	90
<b>PARTIE 2. LA POÉSIE DE NEWMAN DANS LA DIVERSITÉ DES FORMES ESTHÉTIQUES VICTORIENNES.....</b>	<b>104</b>
<b>CHAPITRE 4. UN ANCRAGE LITTÉRAIRE VICTORIEN.....</b>	<b>105</b>
4.1. La poésie victorienne dans la diversité culturelle.....	105
4.1.1. <i>Acceptions et contours du terme « victorien »</i> .....	105
4.1.2. <i>Le concept de « form » dans la poésie victorienne</i> .....	108
4.1.3. <i>Émergence de formes expérimentales et recherche de paradigme</i> .....	110
4.2. Le monologue dramatique : un genre éminemment victorien.....	114
4.2.1. <i>Approches conceptuelles et contours</i> .....	114
4.2.2. <i>La voix poétique exprimée et imprimée</i> .....	124
4.2.3. <i>La performativité et l'agentivité du monologue dramatique</i> .....	129
4.3. Une double conception de la mesure poétique.....	140

4.3.1. <i>Conception organique de la mesure poétique</i> .....	140
4.3.2. <i>La mesure poétique comme une construction mentale</i> .....	141
4.4. La mesure poétique et la métaphore somatique et affective du battement du cœur .....	142
4.1. <i>Le cœur dans la culture victorienne</i> .....	142
4.4.2. <i>Pulsations, spasmes et rythmique en poésie</i> .....	145
4.5. L'esthétique du particulier dans la poésie victorienne .....	149
<b>CHAPITRE 5. LE MOUVEMENT D'OXFORD ET LA VOCATION POÉTIQUE DE NEWMAN .....</b>	<b>160</b>
5.1. La vocation poétique de Newman .....	160
5.1.1. <i>L'influence de l'évangélisme</i> .....	160
5.1.2. <i>L'expérience décisive de 1816</i> .....	162
5.2. Le Mouvement d'Oxford .....	165
5.3. Newman et sa conception de la poésie : <i>Essay on Poetry with Reference to Aristotle's Poetics</i> .....	173
5.4. L'esthétique du beau et de l'harmonie au cœur de la poésie de Newman .....	176
<b>CHAPITRE 6. HÉRITAGE DU ROMANTISME DANS LA POÉSIE DE NEWMAN .....</b>	<b>178</b>
6.1. L'influence du romantisme dans la vie de Newman .....	178
6.2. Romantisme et mouvement tractarien .....	183
6.2.2. <i>L'individu et le monde extérieur</i> .....	184
<b>CHAPITRE 7. POÉSIE ET LITURGIE : PASSERELLES ENTRE L'ART ET LE SACRÉ .....</b>	<b>186</b>
7.1. Formes poétiques et service liturgique : intertextualité .....	186
7.1.2. <i>De la formule figée à l'inspiration créatrice</i> .....	190
7.2. Poésie tractarienne et hymnologie : porosité et hybridité .....	193
7.2.1. <i>Débuts et caractéristiques de la poésie tractarienne</i> .....	193
7.2.2. <i>The Christian Year</i> et <i>La Lyra Apostolica</i> .....	197
7.3. Une approche selon le modèle de la poésie psalmique .....	201
7.4. Une poésie de l'intériorité : <i>Cor ad cor loquitur</i> .....	207
<b>CHAPITRE 8. VARIATIONS PROSODIQUES ENTRE LA FOI ET LE DOUTE .....</b>	<b>212</b>
8.1. Formes prosodiques et expression de la foi .....	212
8.2. Formes prosodiques et expression du doute .....	218
8.2.1. <i>Les hymnes</i> .....	220
8.2.2. <i>In Memoriam de Tennyson</i> .....	221
8.3. Au-delà de la binarité « foi- doute » : le concept de « difficulté » .....	221
8.4. Poésie d'expression non religieuse .....	223
8.5. L'offrande liturgique et sacramentelle .....	225
8.5.1. <i>L'art poétique et l'oblation du poète</i> .....	231
8.5.2. <i>L'anaphore litanique : expression lyrique et communion des Saints</i> .....	237
8.5.2.1. La fonction paradigmatique : « <i>dans leur vie, tu nous procures un modèle</i> » .....	241
8.5.2.2. La fonction de compagnonnage en famille : « <i>dans la communion avec eux, une famille</i> » .....	243
8.5.2.3. La fonction d'appui et d'intercession : « <i>et dans leur intercession un appui</i> » .....	243
<b>PARTIE 3. LA POÉSIE DES PASSAGES : ENTRE RÉÉCRITURE, INCLUSIONS ET DÉPASSEMENTS .....</b>	<b>246</b>
<b>CHAPITRE 9. VOYAGE POÉTIQUE ET ACCOMPAGNEMENT DU PERSONNAGE PRINCIPAL .....</b>	<b>249</b>
9.1. Filiations littéraires lointaines .....	249
9.1.1. <i>Everyman</i> .....	249
9.1.2. <i>Le Purgatoire de Dante</i> .....	258
9.2. Filiations littéraires contemporaines .....	261
9.2.1. « <i>The Pillar of the Cloud</i> » ou <i>la lueur dans la ténèbre</i> .....	261
9.2.2. <i>Up-Hill</i> de Christina Rossetti ou <i>l'ascension rassurante</i> .....	264



<b>CHAPITRE 10. UNE APPROCHE RENOUVELÉE DE LA MORT ET DE L’AU-DELÀ .....</b>	<b>267</b>
<b>10. 1. Le culte de la mort dans la société victorienne.....</b>	<b>267</b>
<b>10.2. Élégie : Contours et évolution .....</b>	<b>273</b>
<i>10.2.1. « In Memoriam » d’Alfred TENNYSON : élégie et questionnement .....</i>	<i>276</i>
<i>10.2.2. « Consolations in Bereavement » [1828] suite à la mort de sa jeune sœur Mary .....</i>	<i>285</i>
<b>10. 3. Le Purgatoire revisité : vers une poétique de la conciliation ? .....</b>	<b>287</b>
<i>10.3.1. Dies Irae : la colère et la destruction.....</i>	<i>287</i>
<i>10.3.2. The Book of Common Prayer : la brièveté de la vie .....</i>	<i>289</i>
<i>10.3.3. The Dream of Gerontius : le désir de la vision .....</i>	<i>295</i>
<b>10. 4. Du drame poétique au drame musical : l’Oratorio d’Edward Elgar .....</b>	<b>301</b>
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE.....</b>	<b>302</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>307</b>

**Titre :** Passages et mutations dans la poésie de John Henry Newman (1801-1890) : *The Dream of Gerontius, Verses on Various Occasions.*

**Mots-clés :** poésie victorienne, romantisme, théologie, mouvement d'Oxford, John Henry Newman

**Résumé :** La littérature victorienne est le plus souvent abordée au travers de sa composante romanesque considérée comme la plus caractéristique de cette époque. De la poésie victorienne, la critique n'a pendant longtemps retenu dans le canon que les grands poètes majeurs tels que Alfred Tennyson, Robert Browning et Matthew Arnold.

C'est dans le contexte d'un renouveau d'intérêt de la critique pour les poètes considérés comme mineurs que se situe cette thèse qui propose une exploration des écrits poétiques souvent négligés du grand victorien, John Henry Newman. Son plus long poème, *The Dream of Gerontius*, est surtout connu pour avoir servi de livret à l'oratorio d'un des plus grands compositeurs anglais, Edward Elgar. Écrit sous la forme d'un songe, ce poème nous sert de porte d'entrée dans l'univers poétique de Newman à travers le thème fédérateur des passages et mutations.

Sur le plan formel, le monologue dramatique, genre éminemment victorien, permet au poète d'opérer une partition textuelle pour aborder de manière oblique et polyphonique l'indicible autour de la mort et l'ineffable de l'au-delà. La thèse rend justice à la richesse de la poésie de Newman en exposant les sources médiévales et romantiques auxquelles le poète s'abreuve dans une démarche de réécriture faite d'appropriations et de transgressions. En définitive, la voix poétique de Newman est sans doute cette brise légère, cette voix de l'intériorité qui peine à se rendre audible au milieu des grandes transformations scientifiques et artistiques de son temps, mais qui ne manque pas pour autant d'intérêt. Depuis 1901, au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, l'oratorio d'Elgar sert de porte-voix à une poésie méconnue, montrant ainsi que Newman est un poète enraciné dans son époque, mais dont le message continue de résonner pour la postérité.

**Title:** Shifts and changes in the poetry of John Henry Newman (1801-1890): *The Dream of Gerontius, Verses on Various Occasions.*

**Keywords:** Victorian poetry, romanticism, theology, Oxford Movement, John Henry Newman.

**Abstract:** Victorian literature is generally approached through novels, which are considered as more characteristic of the period. Of Victorian poetry, criticism has for a long time only retained in the canon the great works of major poets such as Alfred Tennyson, Robert Browning and Matthew Arnold.

It is on the ground of a revival of critical interest in the works of poets considered as minor that this thesis is rooted and proposes an exploration of the poetic writings of a great Victorian figure, John Henry Newman. Newman's longest poem *The Dream of Gerontius* served as the libretto for an oratorio by one of the greatest English composers, Sir Edward Elgar. Written in the form of a dream, this poem serves as a means of access to the poetic universe of Newman through the theme of shifts and changes.

On the formal level, the dramatic monologue, a quintessentially Victorian genre, enables the poet to express the ineffable of death and the afterlife in an oblique and polyphonic way. The thesis also pays tribute to the achievements of Newman's poetry and its use of medieval and romantic sources through strategies of rewriting and transgression. Ultimately, Newman's poetic voice is similar to a gentle breeze, this voice from inward which struggles to make itself audible in the midst of the great scientific and artistic transformations of the times, but which nevertheless does not lack interest. Since 1901 and the turn of the 20th century, Elgar's oratorio has served as a vehicle for Newman's poetry, thus demonstrating that Newman is a poet rooted in his time, but whose message continues to echo for posterity.