

# *le paradis perdu*



1667

1967

388

21/10

SITUATION

# LE PARADIS PERDU

1667-1967

Le Paradis perdu  
1667-1967

443

1607  
6438  
(13)

The Paradise garden  
1807-1808

« SITUATION »

N° 13

# LE PARADIS PERDU

## 1667-1967

*études de*

J. BLONDEL, P. BRUNEL, R. COUFFIGNAL,  
H. GARDNER, J. GILLET, R. LEJOSNE, M. MILNER,  
M. PRAZ, P. ROZENBERG, J. SEEBACHER, R. TSCHUMI

*réunies et présentées par*

Jacques BLONDEL

---

MINARD

LETTRES MODERNES

73, rue du Cardinal-Lemoine, 73

PARIS-V<sup>e</sup>

1967

# LE PARADIS PERDU

1667-1667

de

M. PRAZ, P. ROZEMBERG, J. BERWACHER, R. TROCHIMI,  
H. GARDNER, J. GILLET, R. LEJONNE, M. MILNER,  
J. BLONDEL, P. BRUNET, R. COUFFIGNAL

révisé et corrigé par

Jacques



MINARD

LETTRES MODERNES

27, rue de Valenciennes, 75

© Lettres Modernes 1967

IMPRIMÉ EN FRANCE

## COORDONNÉES

- Jacques BLONDEL, Professeur de littérature anglaise à la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Clermont-Ferrand. A publié : *Emily Brontë* (P.U.F., 1955), *Le Paradis reconquis* (Aubier, 1956), *Milton poète de la Bible* (*Archives des Lettres Modernes*, 1959), *Allégorie et réalisme dans Pilgrim's Progress* (*Archives des Lettres Modernes*, 1961), *Comus* (P.U.F., 1965).
- Pierre BRUNEL, Assistant de littérature comparée à la Sorbonne. A publié : *L'Otage de Paul Claudel ou le théâtre de l'énigme* (*Lettres Modernes*, 1964), *Le Soulier de satin devant la critique* (*Lettres Modernes*, 1965), divers articles dans la série « Paul Claudel » de *La Revue des Lettres Modernes* et dans *Géographie poétique de Claudel* (Éditions de l'Université d'Ottawa, 1966). Prépare une thèse sur Claudel.
- Robert COUFFIGNAL, Docteur de 3<sup>e</sup> cycle. Assistant de littérature française à la Faculté des Lettres de Nice. A publié : *Apollinaire* (Desclée de Brouwer, « les écrivains devant Dieu », 1966), *L'Inspiration biblique dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire* (*Lettres Modernes*, 1967). A collaboré à la série « Guillaume Apollinaire » (1965) de *La Revue des Lettres Modernes*. Prépare une thèse sur « La paraphrase de la Genèse (I, II, III) dans la poésie française, de Victor Hugo à Pierre-Jean Jouve ».
- Helen GARDNER, Professeur à l'Université d'Oxford. A publié : *A Reading of Paradise Lost* (Clarendon Press, 1965) dont nous donnons ici la traduction d'un chapitre avec l'autorisation de The Clarendon Press, Oxford. A édité *The Divine Poems, The Elegies and the Songs & Sonnets* de John Donne ; a écrit sur T. S. Eliot.
- Jean GILLET, Maître de conférences à la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nantes. Prépare une thèse sur les traducteurs de Milton en France aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles.
- René LEJOSNE, Assistant de littérature anglaise à la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Lille. Prépare une thèse sur Milton et la raison.
- Max MILNER, Professeur de littérature française à la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Dijon. A publié : *Le Diable dans la littérature française* (Corti, 1960).
- Mario PRAZ, Professeur de littérature anglaise à l'Université de Rome. Parmi ses nombreux travaux, signalons notamment : *The Romantic Agony* (1933). L'étude dont nous donnons ici la traduction est extraite de *Essays in honour of Herbert Grierson* avec l'autorisation de Oxford University Press.

- Paul ROZENBERG, Agrégé de l'Université, Assistant de littérature anglaise à la Sorbonne. A publié une édition bilingue de S. T. COLERIDGE, *The Wanderings of Cain* (Lettres Modernes, 1963) et assuré la préparation de plusieurs ensembles d'articles de critique anglo-saxonne chez le même éditeur. Prépare une thèse sur Keats.
- Jacques SEEBACHER, Agrégé de l'Université, Chargé d'enseignement à la Faculté des lettres et sciences humaines de Caen. A publié l'Introduction aux *Contemplations* de Hugo (« Bibliothèque de Cluny », 1964), et l'Introduction aux *Chansons des rues et des bois* de Hugo (Collection « Garnier-Flammarion », 1965). Prépare une thèse sur Victor Hugo.
- Raymond TSCHUMI, Professeur à l'Université de Saint-Gall. A publié et prépare plusieurs livres de création poétique et romanesque ainsi que de critique, notamment *Thought in Twentieth Century English Poetry* (London, Routledge & Kegan Paul, 1951), *A Philosophy of Literature* (London, Linden Press, 1961 ; Philadelphia, Dufour, 1962). Collabore à différentes revues de poésie et de critique.

*« La lecture du Paradis perdu n'est pas réjouissante. Il faut beaucoup d'esprit et de constance pour l'examiner sans sommeil. »*

G. APOLLINAIRE.

*« La poésie de Milton ne peut être comprise ou appréciée si l'esprit du lecteur ne coopère pas avec celui de l'auteur. »*

MACAULAY.



un de ses livres édités en français est : "Le mouvement de la poésie en anglais de 1800 à 1850" (Paris, 1955) et "The Movement of English Poetry, 1800-1850" (London, 1959) et aussi la participation de traduction de poèmes de Shelley et Keats.

Il a été nommé, depuis de l'Université, Chargé d'enseignement à la Faculté des lettres et sciences humaines de Coimbatore. A publié l'anthologie de poèmes de Shelley et Keats (1955) et aussi la traduction de poèmes de Shelley et Keats (Collection "Classiques de la littérature anglaise" aux éditions Les Éditions de la Sorbonne).

Il a été nommé, depuis de l'Université de Bombay, A publié et traduit plusieurs livres de poèmes anglais et américains ainsi que de nombreux ouvrages de la collection "Classics of English Poetry" (London, 1955) et "Poetry of Love and War" (London, 1957) et "Poetry of Love and War" (London, 1957) et "Poetry of Love and War" (London, 1957).

En 1966, on apprend que pendant sa détention Mílovan Djilas a entrepris la traduction de *Paradise lost*.

En 1967, Noureev et Margot Fonteyn dansent à Covent Garden *Lost Paradise*, chorégraphie de Roland Petit.

*Le Paradis perdu, cette hérésie...*

UNE cohorte serrée de critiques, principalement dans les pays de langue anglaise, a prouvé, s'il était nécessaire, depuis une vingtaine d'années environ, que Milton était « toujours vivant ». A l'occasion du tricentenaire du *Paradis perdu*, une initiative française nous a paru de mise, non pas pour accomplir un rite et céder à une mode, mais au moins pour libérer quelque peu le poète épique des préjugés dont l'entoure volontiers l'opinion française ; n'est-il pas encore, pour les moins informés, « un certain Miltonius », comme on l'appelait dans le Royaume de France au XVII<sup>e</sup> siècle, tandis qu'un trop petit nombre, peut-être, saluent en lui, selon le vers d'André Chénier, le « grand aveugle dont l'âme a su voir tant de choses » ?

Ni panégyrique de circonstance, ni exhumation, le recueil d'essais que nous présentons ici ne prétend faire le point de la critique miltonienne sur l'épopée biblique en 1967. Il nous a paru plus souhaitable de rechercher quelques lignes convergentes laissant à chacun des auteurs la liberté d'éclairer par sa propre méthode tel aspect du *Paradis perdu*, ou de soulever le problème, aujourd'hui plus aigu, de la vérité et de la validité d'une poésie dont l'archaïsme paraît évident. Si l'on ne discute pas de l'universalité d'Homère ou de Virgile, celle de l'auteur du *Paradis perdu* est parfois mise en cause. Il semble que son œuvre, comme son Éden, soit défendue par des « fourrés épineux » : une science désuète, une lourde érudition, médiévale encore, une cosmologie morte et *last not least* une somme de connaissances bibliques et théologiques plus étrangères à la tradition française que l'univers classique et ses dieux.

Or, l'universalité d'un auteur ne se mesure-t-elle pas à l'accès qu'il offre à des esprits différents, éloignés de lui et par le temps et par leur propre vision du monde ou leur philosophie ? Qu'on puisse

réunir ici des critiques venus des horizons les plus divers, ne signifie pas que la vérité sur l'œuvre relèverait de quelque syncrétisme dont on pourrait en fin de compte s'accommoder, mais rappelle bien plutôt que le *Paradis perdu* se définit, ainsi que toute grande œuvre, selon l'heureuse formule de Serge Doubrovsky, « *par les sens qu'elle aura tout autant que par ceux qu'elle a et ceux qu'elle a eus* »<sup>1</sup>. On ne saurait enfermer l'univers du poème qui nous occupe dans d'autre système que celui des structures poétiques qui en assurent la majestueuse cohérence, structures qui tendent diversement à mettre en évidence deux réalités conciliables pour le poète chrétien, : l'incomparable dessein divin tel qu'il s'était révélé à lui à travers la Bible, « *by small | Accomplishing great things* » (PL, XII, 566-67), manifestant une volonté de subversion envers l'ordre établi par la volonté d'autonomie et l'exigence d'absolu en tout homme « *pécheur en Adam* », et, d'autre part, l'appel à la liberté de la personne, capable, non d'infini, mais de discipline morale, seule condition pour rester libre devant les puissances cléricales et politiques. « *Shakespeare est un miroir brûlant qui nous blesse [...] [il] nous trouble. Milton nous élève* », écrivait Taine voici plus de cent ans<sup>2</sup>. Cette élévation à laquelle était volontiers sensible l'ancienne critique subjective et moraliste, est inséparable de l'engagement que Milton exige de son lecteur ; on ne peut rester neutre devant lui, ni seulement spectateur, comme dans l'*Odyssée* ou la *Divine Comédie*. Le choix qu'il fait, « *justifier les voies de Dieu devant les hommes* », n'engage en apparence que lui-même, car il ne nous contraint à rien d'autre qu'à nous reconnaître et à accepter avec lui d'être aussi des hérétiques au sens premier du terme.

Être sensible à ce que Pierre Emmanuel exprimait naguère en un langage qui semble bien faire écho à la voix de Milton, c'est bien là répondre à une nouvelle lecture du *Paradis perdu* :

« *Je veux votre bonheur malgré vous. Je choisis  
Les voies où marcheront les hommes [...]  
Je sais que leur plus grand malheur est d'être seuls*

1. S. DOUBROVSKY, *Pourquoi la nouvelle critique*, 1966, p. 51.

2. *Histoire de la littérature anglaise*, II, ch. 6.

*Car ils s'en vont tout droit aux déserts et s'entêtent  
A brouter le vert blé des mirages [...] » (Babel, 1951).*

Se savoir concerné par cette vision poétique et théologique du monde comme il va, vision que l'expérience de l'histoire moderne et l'explicitation des vieux mythes rendent plus actuelles, telle est bien l'hérésie, c'est-à-dire le choix exclusif que le *Paradis perdu* nous propose. Oui, il y a bien quelque chose d'intempestif, d'inattendu, de déroutant, non seulement dans le jeu savant des mouvements de l'épopée, mais aussi dans le sens au-delà du sens que cette épopée nous propose encore. Aussi il n'est pas question d'enfermer la critique miltonienne dans diverses chapelles littéraires : il échappe à la sociologie, religieuse ou non, à la psychanalyse, autant qu'à la théologie orthodoxe ou libérale. C'est cet éclatement de l'œuvre sur divers plans que ces essais voudraient rendre perceptible, éclatement qui ne sera pas synonyme de discontinuité, mais d'une recherche de transcendance par rapport à une œuvre dont le sens ne sera jamais totalement épuisé.

Si le miroir que nous tend l'épopée tricentenaire ne devient pas un vain mirage, l'œuvre poétique de Milton l'hérétique restera une présence, et non pas seulement un monument du passé ou un astre mort. Pour nous, comme un cristal, l'œuvre est là et qui dure.

J. BLONDEL.



L'UNIVERS DU *PARADIS PERDU*<sup>1</sup>

par Helen GARDNER

TOUTE grande œuvre d'art se crée son univers, qui obéit à ses propres lois imaginatives. Le lecteur, le spectateur ou l'auditeur apprend au fur et à mesure ce qu'il lui est permis ou non d'en attendre, ce qu'il peut et ne peut pas ou ne devrait pas lui demander. C'est en ce sens que je voudrais étudier l'univers du *Paradis perdu* : l'œuvre de l'imagination du poète et non pas sa cosmologie.

L'univers du *Paradis perdu* est intensément dramatique : il est peuplé de forces et de volontés. Comme Milton nous le dit lui-même, il fut long à choisir le sujet de son poème épique et ne comença que tardivement à écrire son « Chant héroïque ». Nous savons que le sujet qu'il choisit pour son poème épique lui plut d'abord en tant que sujet de tragédie, et qu'il n'écrivit pas moins de quatre ébauches de tragédie sur la Chute bien avant de reprendre le même sujet pour son épopée. Outre le témoignage de son neveu attestant avoir vu le commencement du monologue de Satan sur le Mont Niphates conçu pour être le prologue d'une tragédie « *quinze ou seize ans environ avant qu'il ait eu la première idée de son poème* », nombreux sont les passages du *Paradis perdu* qui correspondent à des épisodes de l'argument extrêmement détaillé de la pièce qu'il projetait de composer, et qui purent bien être écrits pour la tragédie

1. Traduit de « *The Universe of Paradise Lost* » (extrait de *A Reading of Paradise Lost*. The Alexander Lectures in the University of Toronto 1962 — Oxford, Clarendon Press, 1965). Les traductions des citations de Milton données dans cet article sont empruntées, pour la plupart, à l'ouvrage : MILTON : *Paradis perdu* (Collection Bilingue Aubier) — Éditions Montaigne (Traduction par Pierre MESSIAEN).

que Milton abandonna, et adaptés ensuite pour prendre place dans l'épopée. Mais ce n'est pas la présence de ces fossiles possibles qui rend le *Paradis perdu* si dramatique, car ce qui frappe immédiatement dans les ébauches de tragédie sur la Chute que composa Milton, c'est justement à quel point elles sont peu dramatiques et combien peu dramatique aurait nécessairement été son sujet une fois mis sous une forme strictement dramatique. Car Dieu le père peut bien être un des acteurs d'une épopée, mais il ne saurait guère être acteur sur une scène : et les deux protagonistes ne doivent apparaître qu'après la chute. Le poète peut évoquer les splendeurs de la « *nudité superbe* », le peintre peut les représenter dans leur beauté idéale, le dramaturge, lui, n'a pas ce privilège. En outre, la règle classique de l'unité de lieu — le Paradis — réduit la lutte cosmique à un sujet de chœurs et à des discours haineux entre les gardes du ciel et Lucifer. Comment, sur une scène rendre cela plus noble et plus émouvant que ne le serait une banale altercation entre des sentinelles humaines et un espion surpris ? Que Milton se soit obstiné, avec autant de ténacité, autour de 1640, à essayer d'élaborer une tragédie sur ce sujet peu prometteur montre combien était profonde l'emprise du sujet lui-même sur son imagination : il avait découvert le thème sur lequel il souhaitait écrire.

Le plus grave défaut d'un sujet tiré de l'histoire des anciens Bretons ou des Saxons pour un homme aux visées européennes comme Milton, c'était son caractère irrémédiablement « provincial ». Qui au XVII<sup>e</sup> siècle en dehors de nos îles, se souciait d'Alfred ou, pis encore, d'obscurs rois Bretons ? Bien que Milton ait décidé d'écrire en anglais, dans sa langue, pour ses concitoyens, c'était un homme de culture européenne. Il dut sentir que le thème des guerres d'Alfred contre les Danois était un sujet trop étroit pour le poème universel qu'il rêvait d'écrire, et que l'histoire d'Arthur était trop légendaire pour être le support de la vérité et de la gravité épiques. Nous ne savons à quel moment exact le changement se produisit, à quel moment Milton comprit que le sujet auquel il avait songé pour sa tragédie était le sujet qui convenait à son épopée, — qu'il avait trouvé dans le premier homme, prototype de l'humanité, le héros qu'il cherchait, et qu'il écrirait la geste de Tout-Homme. Mais le fait qu'il

ait si obstinément considéré ce sujet comme un sujet tragique modifia profondément sa façon de le traiter sous forme narrative. Paradoxalement, la forme épique avait le grand avantage de permettre de traiter chaque élément de l'histoire de façon beaucoup plus dramatique qu'il n'aurait été possible de le faire dans les limites d'un drame.

Johnson, parlant de l'art épique, dont il attribue l'invention à la « *vigueur et à la noblesse de pensée* » d'Homère, compte au nombre de ses caractéristiques principales « *l'intervention du dialogue* ». La « présence » dramatique est une qualité que possède tout poème épique, par opposition au récit romanesque. La poésie épique tend toujours à l'amplification dramatique, tend à présenter des scènes où les personnages expriment leurs convictions, leurs peurs, leurs espoirs, leurs sentiments en conflit les uns avec les autres, en un langage passionné. Mais le *Paradis perdu* est remarquable par le nombre tout à fait exceptionnel de passages de débat, de discussion, de tentative de persuasion, de lamentation, qu'il contient. Une grande partie du poème est en style direct. Des scènes comme la première conversation entre Satan et Belzébuth, le débat en Enfer, le défi d'Abdiel, la tentation d'Ève, la querelle entre Adam et Ève, viennent immédiatement à l'esprit. Mais, en dehors de ces scènes de conflit dramatique, montrant le heurt de deux volontés, Milton fait aussi un usage sans précédent du monologue, aspect le plus frappant du drame élisabéthain. Satan ne prononce pas moins de cinq longs monologues, presque autant que Hamlet, et Adam se voit accorder cent vingt vers de lamentation solitaire.

Quand il essaya de mettre son sujet sous forme dramatique, Milton se trouva en présence de la difficulté suivante : ses deux personnages principaux ne pouvaient apparaître qu'après le tournant de l'action. Le personnage par lequel il lui fallait donc commencer, c'était Lucifer « *bewailing his overthrow and seeking revenge* » (*Déplorant sa défaite, en quête de vengeance*) et, selon son neveu, il se mit à écrire le rôle de Lucifer. La conception intensément dramatique du personnage de Satan est la raison principale de l'emprise extraordinaire qu'il a sur l'imagination. La présentation directe, comme pour un personnage sur une scène, de ses tortures et de ses regrets, de sa haine implacable envers Dieu, de sa malveillance envers l'homme,



appartient aux plus lointains commencements du *Paradis perdu* dans l'imagination créatrice de Milton. Satan a l'objectivité d'une figure dramatique et résiste à toutes les tentatives pour le réduire à une simple personnification du mal. Ses pairs sont sur la scène tragique. La dette de Milton envers son maître Spenser est « écrite en grosses lettres » dans son œuvre, et on a souvent agité cette question. Ses rapports avec les dramaturges, en particulier avec Shakespeare, sont passés plus inaperçus.

La même imagination intensément dramatique est à l'origine de certaines des choses qui choquent le plus dans la présentation du Dieu le père de Milton. Johnson a beau dire, ce « personnage » dans le poème mérite discussion. Il est conçu presque uniquement en termes de Pouvoir et de Volonté, un pouvoir tout-puissant et une volonté sans limite, et il manifeste le dédain et le mépris que doit ressentir la toute-puissance, — lorsqu'elle est séparée des autres qualités —, envers la puissance inférieure qui la menace vainement. On peut aussi ajouter qu'il montre l'instabilité d'humeur qui est la marque d'une volonté incontrôlée. Il a un certain penchant pour le geste théâtral : ainsi la soudaine exaltation du Fils, et la bonne scène de théâtre, où, au Paradis, il demande un volontaire pour sauver l'humanité. L'imagination de Milton projette les conseils qui se tiennent dans l'éternité du Ciel en moments dramatiques dans une suite chronologique, opposant le drame de l'offre que fait le Fils de sauver le monde à celle de Satan de tout risquer pour le détruire. Toute la structure, le mouvement du poème, d'ailleurs, a l'intensité de la tragédie où tout converge vers un seul point. Ayant d'abord donné à son sujet une forme dramatique, Milton se trouvait devant un nouveau problème : transformer le sujet auquel il avait donné la force de concentration de la tragédie classique en un sujet qui puisse emplir la forme vaste et discursive de l'épopée classique. L'action qui se déroule sous nos yeux dans le *Paradis perdu* reste très mince en dépit de sa gravité. C'est une action de tragédie développée. La seule façon de développer pour Milton, c'était d'approfondir le personnage et le rôle de Satan. Il ne pouvait en aucune façon s'étendre sur la vie d'Adam et Ève avant la Chute. Comme les peuples heureux, ils n'ont pas d'histoire. Ou bien il développait en commençant par

la chute des Anges et la Création du Monde, ou bien il s'en tenait au schéma dramatique, en commençant son récit après la Création, et en contant la Chute des Anges et la Création du Monde dans des récits. Commencer au commencement par l'exaltation du Fils eût été contraire à tout précédent épique. Le récit épique doit débiter *in medias res*. Mais Milton aurait pu commencer plus avant dans l'histoire sans enfreindre cette loi. Il jugea bon de n'en rien faire, préférant consacrer une partie de son Cinquième Chant, tout le Sixième et le Septième, et une partie du Huitième, à rapporter ce qui s'était passé avant le commencement de l'action, et ajoutant à la fin la vision des choses à venir telles qu'elles apparaissent au poète épique, vision qui occupe la moitié du Onzième chant et la plus grande partie du Douzième. Dans plus d'un tiers du *Paradis perdu*, il y a récit d'action et non action réelle. De plus, l'entrée du héros, ce personnage-clé de toute poésie épique, est retardée jusqu'au deuxième quart du poème. Il est vrai que dans l'*Odyssée*, un des récits les mieux construits, le héros n'apparaît pas en personne avant le Cinquième Chant, mais c'est là une exception : le poète épique souhaite habituellement amener son héros le plus tôt possible devant le lecteur. Éveiller l'impatience et préparer longuement l'entrée du personnage principal, c'est là un procédé dramatique.

La structure définitive de l'œuvre a conservé l'intensité du poème tragique où tout converge vers un seul événement, nœud de l'action. Tout dans le poème s'ordonne en fonction de la Chute, tout y conduit, tout en part. En ordonnant ainsi ses matériaux, Milton put placer au centre de son épopée le thème cosmique de la révolte des anges et de la création du monde, opposant les deux forces contraires de destruction et de création. Mais, en faisant de ces événements gigantesques le sujet d'un simple récit, il montre clairement que c'est le thème humain qui est le thème véritable de son poème, que « *la première désobéissance de l'homme* » est le moment où tendent toutes choses. L'Enfer trame la Chute, le Ciel la prévoit et y trouve remède, les chants centraux du poème avec leurs longs récits préparent l'homme à l'épreuve suprême pour sa volonté d'aimer son créateur et de le servir. Deux gestes simples sont le pivot de l'action :

« *So saying, her rash hand in evil hour  
Forth reaching to the Fruit, she pluck'd, she eat* » (PL, IX, 780-81)

(*Elle dit, et sa main téméraire, dans une heure  
funeste Se tend vers le fruit ; elle cueille, elle mange*)

et

« *She gave him of that fair enticing Fruit  
With liberal hand : he scrupl'd not to eat  
Against his better knowledge, not deceav'd,  
But fondly overcome with Female charm.  
Earth trembl'd from her entrails, as again  
In pangs, and Nature gave a second groan,  
Skie lowr'd, and muttering Thunder, som sad drops  
Wept at compleating of the mortal Sin  
Original.* »

(PL, IX, 996-1004)

(*elle lui donne D'une main libérale le fruit de la  
branche Attrayant et beau. Adam ne se fit aucun  
scrupule d'en manger, En dépit de son meilleur  
savoir ; il ne fut pas trompé, Mais follement vaincu  
par le charme d'une femme. La terre trembla jusque  
dans ses entrailles, comme de nouveau Dans l'an-  
goisse, et la nature poussa un second gémissement.  
Le Ciel se couvrit, fit entendre un sourd tonnerre,  
pleura Quelques larmes tristes quand s'acheva le  
péché mortel Originel.*)

Ces menus gestes symboliques — une main qui se tend et qui cueille, une main qui prend dans une autre main, une main qui porte le fruit à la bouche, une deuxième main qui porte le fruit à la bouche — c'est là le sommet de toute l'action, et Milton ne fait rien pour l'enjoliver. L'orage qui éclate n'est pas un orage effroyable : le ciel s'obscurcit, le tonnerre gronde au loin, il tombe quelques gouttes mélancoliques. C'est tout. Longtemps avant que le cinéma soit inventé, Milton utilise déjà une de ses techniques les plus saisissantes : le plan panoramique, vue aérienne d'un pays ou d'une ville — puis la caméra s'arrête sur un village ou une rue, puis sur une maison, puis sur une pièce de la maison, et se fixe enfin sur

quelque action infime et chargée de signification, une lettre qu'on déchire, un verre qu'on lève. L'intensité dramatique peut prendre deux aspects : ce peut être l'amplification des gestes et des paroles, si bien que l'imagination est en quelque sorte prise d'assaut, ou, si le lecteur a été suffisamment préparé, ce peut être la présentation dépouillée de quelque action infime mais lourde de signification. Quand enfin nous y parvenons, la présentation sans aucun effet de ce simple geste de désobéissance, avec tout le poids du poème derrière lui, est profondément dramatique.

Mais, bien que la structure du *Paradis perdu* ait une intensité dramatique sans précédent dans l'épopée, le champ que couvre le poème dans l'espace et dans le temps est aussi plus vaste que celui d'aucun autre poème épique. Il va du plus haut du ciel au plus profond de l'Enfer et du commencement à la fin de toutes choses, se donnant comme de plein droit liberté d'inclure dans son mouvement dramatique, comme son thème universel le lui permet, *quicquid agunt homines*. Il possède à la fois un dessein très rigoureux et une immense ampleur, se concentre sur un seul événement historique et renferme à la fois une encyclopédie de l'histoire du monde. Et de même, si l'on peut dire, qu'on a tout d'abord l'impression de voir à l'œuvre une imagination extrêmement dramatique, créant un univers tout empli de forces et de volontés distinctes, où tout est vital et vigoureux, douant ses créatures d'une vie indépendante, de sorte qu'elles ont une existence à part qui dépasse le rôle qu'elles ont à jouer, concevant le paysage du Paradis non comme un tableau immobile de beautés ordonnées, mais comme un organisme vivant et vital, avec ses rivières qui paraissent couler de leur propre volonté, son soleil « *qui frappe* » les prairies, ses arbres qui pleurent leur sève et leur baume odorants, ses animaux qui folâtraient en gambadant — il faut dire aussi que l'univers du *Paradis perdu* n'est absolument pas dramatique, dans la mesure où l'auteur enfreint la règle première de présentation dramatique, en étant lui-même présent tout au long, acteur dans sa pièce. Il est présent non seulement dans les prologues admirables grâce auxquels, laissant loin derrière lui tout précédent épique, Milton introduit le lecteur dans le sanctuaire de ses espoirs, de ses craintes et de ses peines, mais aussi, en tant que « metteur

en scène » de son propre drame, sur le théâtre. Sa voix se fait entendre sans cesse, commentant l'action en cris irrésistibles :

« *O shame to men ! Devil with Devil damn'd  
Firme concord holds, men onely disagree  
Of Creatures rational, though under hope  
Of heavenly Grace ; and God proclaiming peace,  
Yet live in hatred, enmitie, and strife  
Among themselves, and levie cruel warres...* » (PL, II, 496-501)

(Honte aux hommes ! Le démon avec le démon damné  
Maintient une ferme concorde ; les hommes seuls,  
De toutes les créatures raisonnables, ne peuvent  
s'entendre bien qu'ils aient l'espérance De la grâce  
divine ; Dieu proclamant la paix, Ils vivent néan-  
moins entre eux dans la haine, dans l'inimitié, Dans  
les querelles ; ils se font de cruelles guerres...)

ou bien :

« . . . . . *So little knows  
Any but God alone, to value right  
The good before him, but perverts best things  
To worst abuse, or to thir meanest use* » (PL, IV, 201-204)

(Dieu seul excepté, Personne ne sait apprécier la  
valeur Du bien présent, mais on pervertit les meil-  
leures choses Au pire abus, au plus vil usage.)

On l'entend aussi dans certains passages magnifiques, comme la splendide digression sur l'amour des époux, qui s'achève sur la tendre apostrophe :

« . . . . . *Sleep on ;  
Blest pair ; and O yet happiest if ye seek  
No happier state, and know to know no more ;* » (PL, IV, 773-75)

(Dors, couple béni, oh ! toujours plus heureux si  
tu ne cherches pas Un plus heureux état, et si tu sais  
ne pas savoir davantage)

interprétant l'action ou le dialogue, s'efforçant d'influencer nos sentiments et nos réactions :

« *Thus Belial with words cloath'd in reasons garb  
Counsel'd ignoble ease, and peaceful sloath,  
Not peace :* »

(*PL*, II, 226-28)

(*Ainsi Bélial, par des mots revêtus du manteau de  
la raison Conseillait l'ignoble repos et la paisible  
paresse, Non la paix.*)

usant continuellement d'épithètes élogieuses ou injurieuses. C'est cet « engagement » — tout à fait contraire à la tradition classique — de Milton dans son poème épique qui rebute certains critiques comme Yvor Winters, lequel gémit : « *Je suis affreusement las de cette emphase gratuite, de cette émotion excessive qui dénature tout.* »<sup>2</sup>. Cela en a conduit d'autres à affirmer que Milton est le véritable héros de son épopée, menant une guerre « à outrance » contre Satan, produit de son imagination. Le *Paradis perdu* introduit dans son vaste thème impersonnel les sentiments les plus personnels et les plus intenses, et le poète a pour propos délibéré d'éveiller en nous une réaction émotionnelle. Tout au long du poème, Milton s'efforce de faire son profit de deux univers, ou, selon les termes du Professeur Peter « *d'avoir à la fois le drap et l'argent* » (*to have his cake and eat it*). Il s'efforce de concilier deux choses que l'on pourrait croire opposées, de produire deux effets que l'on croit d'habitude incompatibles : obtenir l'intensité de la tragédie tout en conservant l'ampleur discursive de l'épopée — nous rendre sensibles à l'objectivité d'une fable historique universellement admise, tout en nous engageant personnellement dans un récit où s'expriment les sentiments et les vues personnelles du poète.

La même ambiguïté se retrouve dans la conception de l'espace et du temps. L'action réelle du poème est, je l'ai dit, extrêmement brève, et Milton a ici la précision de l'épopée qui s'oppose à l'imprécision de la fable. D'autre part, le « temps » de l'histoire est infini,

2. *Hudson Review*, Automne 1956, cité par EMPSON, *Le Dieu de Milton*, p. 91. Pour plus ample analyse de la prise de position de Milton, cf. Louis L. MARTZ, *Paradise Within*, New Haven, 1964, pp. 105-10. M. le Professeur Martz, avec raison selon moi, considère cette « *voix humaine, flexible, sensible [...]* qui interprète les révélations de son « *chant impromptu* » comme une des plus grandes beautés du poème ».

remontant dans l'éternité au moment où le temps n'était pas encore, et se projetant dans l'éternité jusqu'au moment où le temps ne sera plus. Mais même ici, Milton n'hésite pas, dans l'intérêt de son drame, à imposer une chronologie assez précise qui commence le Jour où dans le Ciel le Père exalta le Fils. La Nuit de ce même Jour eut lieu la révolte de Satan, et le Lendemain la guerre commença. Elle fit rage trois Jours, et le troisième le Fils vint et défit les rebelles. Pendant neuf Jours ils tombèrent à travers le Chaos jusqu'au lieu préparé pour eux, et pendant neuf autres Jours ils restèrent vaincus, roulés dans le gouffre de feu (« *vanquisht, rowling in the fiery Gulfe* » *PL*, I, 52). Pendant cette période, le monde fut créé en six Jours, suivis d'un Sabbat de repos et de liesse, Adam explora le Paradis, donna un nom aux animaux, découvrit sa solitude et reçut une compagne, Ève.

Le dix-neuvième Jour après son expulsion du Ciel, Satan relève la tête et parle à Belzébuth, et l'action réelle du poème commence. Le seul détail qui soit laissé dans le vague est la durée de la marche des anges déchus, de la construction de Pandémonium, et du vol de Satan à travers le Chaos jusqu'au monde. Mais dès que Satan arrive dans l'univers, dominé par son grand astre le Soleil, la chronologie intervient, avec pour point culminant la nuit terrible qui suit le jour de la Chute. Cette nuit-là, le châtimeut frappe Satan et ceux de sa suite, qui sont métamorphosés en serpents, le Péché et la Mort arrivent sur terre, les anges écartent les pôles de la terre, dévoilant le monde que nous connaissons, monde du changement et de la dégénérescence, de la diversité des saisons et de la variété des climats, — Adam et Ève se réconcilient et implorent miséricorde. Le jour suivant l'Archange Michel descend pour préparer Adam au monde de l'histoire, les cohortes d'anges descendent aussi et Adam et Ève sont chassés du Paradis.

Cette chronologie est brève et fermement marquée. Pourtant, bien qu'il soit facile d'établir la suite des événements à partir du poème, l'effet produit sur notre imagination est tout différent : nous avons l'impression d'une durée extrêmement longue. Milton et ses lecteurs savaient bien que les Jours de la Création ne correspondaient pas à nos jours, et que les Jours et les Nuits du Ciel, un « Jour » comme

celui qui vit l'exaltation du Fils, étaient des journées que le soleil ne pouvait mesurer. Mais l'emploi incessant du mot « Jour » et des vers comme : « *Soon as midnight brought on the duskie houre* » (*Dès qu'avec la minuit vinrent les heures ténébreuses*) ou bien :

« *Now Night her course began, and over Heav'n  
Inducing darkness, grateful truce impos'd,* »

(*Maintenant la Nuit commençait sa course, et dans le ciel Amenant les ténèbres, imposait sa trêve bienfaisante*).

ou encore :

« *Two dayes are therefore past, the third is thine,* »

(*Deux jours sont maintenant passés, le troisième t'appartient*).

donnent l'impression d'une chronologie extrêmement rigoureuse, que viennent ensuite démentir les événements gigantesques et les immenses distances parcourues. De même quand Adam parle à Raphaël de son sentiment pour Ève ou lorsque Ève dit à Adam « *With thee conversing I forget all time* » (PL, IV, 639) (*A vivre avec toi, j'oublie le temps*), ils ne parlent pas comme des gens qui ne se connaissent que depuis quelques jours. Ici Milton use d'équivoque, jouant une fois de plus sur les deux tableaux ; il emploie une chronologie apparemment précise et le poème semble pourtant couvrir une éternité de durée, donnant le sentiment d'une très longue période paradisiaque pour le couple innocent. Il impose le temps au Ciel, et pourtant nous déclare :

« *Immediate are the Acts of God, more swift  
Than time or motion :* »

(PL, VII, 176-77)

(*Immédiats sont les actes de Dieu, plus rapides  
Que le temps ou le mouvement...*)

ajoutant aussitôt :

« . . . . . *but to human ears  
Cannot without process of speech be told,  
So told as earthly notion can receive.* »

(PL, VII, 177-79).



(Mais à l'oreille humaine Ils ne peuvent être dits  
que par la succession du discours, Et dits de telle  
sorte que l'entendement terrestre les puisse rece-  
voir.)

Les mots se déploient dans le temps et le poème doit se déployer dans le temps, pourtant Milton suggère sans cesse que le « temps » de son poème n'est qu'illusion. Ici encore, il y a analogie avec le drame élisabéthain, avec le temps double d'*Othello* ou le passage de l'hiver à l'été tandis que Lear erre frappé de folie et qu'Edgar guide Gloucester aveugle jusqu'au lieu de leur rencontre.

La conception de l'espace, la géographie du *Paradis perdu* est tout aussi ambiguë. De nouveau, en accord avec les précédents épiques, Milton est précis. Au début, il va même jusqu'à donner une dimension exacte. Il déclare que la distance de l'Enfer au Ciel est égale à trois fois la distance de la terre (« *le Centre* ») au pôle le plus lointain de l'univers créé ; Satan et sa troupe ont :

« . . . . . their portion set  
As far remov'd from God and light of Heav'n  
As from the Center thrice to th' utmost Pole » (PL, I, 72-71)

(leur domaine, Trois fois aussi éloigné de Dieu et  
de la lumière du Ciel Que le centre de la création  
l'est du pôle extrême.)

Ces vers, se trouvant au début du poème, donnent immédiatement l'impression d'une immense étendue, comme d'ailleurs la mesure parallèle du temps :

« *Nine times the Space that measures Day and Night  
To mortal men, he with his horrid crew  
Lay vanquisht,* » (PL, I, 50-52)

(Neuf fois l'espace qui mesure le jour et la nuit  
Aux hommes mortels, lui avec son horrible bande  
Resta vaincu.)

nous donne l'impression d'une douleur et d'une horreur qui se prolongent interminablement. Milton nous attirant peu à peu dans

le poème, utilise nos dimensions humaines pour suggérer l'immensité de façon sensible. Si on lève les yeux vers un ciel étoilé, comme on est invité à le faire, la distance paraît infinie ; la concevoir triple dépasse nos possibilités. C'est, bien entendu, une erreur de croire que l'univers tel que le concevait l'astronomie ancienne était petit et confortable, comme il apparaît fatalement sur les plans et les dessins, ou que la terre formait une masse imposante dans l'ancienne conception de l'univers. Les mesures astronomiques modernes se font sur une échelle si différente qu'elles n'ont aucune signification pour l'imagination sensorielle ; mais le système de Ptolémée concevait la terre comme minuscule, un simple point à côté des vastes sphères qui l'entourent. Ainsi Adam, parlant de tout l'univers créé, qu'il appelle comme toujours dans le *Paradis perdu* « le Monde » mentionne la terre elle-même comme :

« . . . . . a spot, a graine,  
*An Atom, with the Firmament compar'd*  
*And all her numberd Starrs, that seem to rowle*  
*Spaces incomprehensible, »* (PL, VIII, 17-20)

(une tache, un grain Un atome, comparé avec le firmament Et toutes ses nombreuses étoiles qui semblent rouler Dans des espaces incompréhensibles.)

et s'étonne que ces astres glorieux tournent :

« . . . . . meerly to officiate light  
*Round this opacous Earth, this punctual spot. »* (PL, VIII, 22-8)

(Uniquement pour fournir la lumière autour de cette terre ronde et opaque, De cette tache d'un point.)

La différence entre l'ancien univers géocentrique et le nouvel univers héliocentrique n'est pas que l'un était grand et l'autre petit, mais que le premier, quoique immense, était limité, donc concevable par l'imagination. Il était borné par la grande enveloppe extérieure du *Primum Mobile*. Bien que Copernic lui-même n'eût pas aperçu la portée de sa théorie, l'infinité de l'univers avait été démontrée à l'époque de Milton, notamment par Bruno. Ce sentiment nouveau

d'un univers infini est présent dans le *Paradis perdu*. Quoique Milton accepte pour base l'idée ancienne d'un univers fini, sa conception primitive du Chaos et du Grand Abîme à partir de quoi fut formé l'univers et où il est en suspension, évoque l'autre idée d'immensité, d'un espace illimité où la direction se perd. Le va-et-vient continu du précis à l'imprécis, du fini à l'infini est un élément essentiel dans l'emprise de Milton sur notre imagination. Il ne cesse de satisfaire, puis de dérouter nos capacités d'évocation.

La première dimension — à savoir que la distance de l'Enfer au Ciel est égale à trois fois la distance de la terre aux pôles de l'univers stellaire, bien au-delà des étoiles fixes de la galaxie — doit donner une impression d'immensité, et c'est bien l'effet produit. Mais celui qui s'aviserait de s'en servir pour établir une carte à l'échelle de l'univers du *Paradis perdu* découvrirait vite son erreur. Il est bien vrai que dans le Chant III Milton évoque encore l'immensité de l'univers créé, quand il décrit Satan debout au pied des degrés qui conduisent de l'enveloppe extérieure de l'Univers au Ciel, plongeant son regard à travers les sphères, descendant à travers les constellations jusqu'au soleil, et guidé par Uriel vers le globe qui est la terre. Mais à la fin du chant précédent, Milton avait réduit tout cet univers stellaire aux simples proportions d'une étoile vue de la lune lorsque Satan se frayant un chemin à travers le Chaos aperçoit « *farr off th' Empyrean Heav'n* » (PL, II, 1047) (au loin, le Ciel Empyrée) :

« *And fast by hanging in a golden Chain  
This pendant world, in bigness as a Starr  
Of smallest Magnitude close by the Moon ;* » (PL, II, 1051-53)

(*Tout auprès, attaché à une chaîne d'or, Il voit ce monde suspendu, égal à une étoile De la plus petite grandeur tout près de la lune.*)

De toute évidence, aucune dimension de notre globe minuscule ne saurait mesurer la distance du Ciel à l'Enfer. Et pourtant de nouveau nous voyons cette distance se réduire à rien de plus considérable qu'un Hellespont un peu large, lorsque nous trouvons le Péché et la Mort en train de construire une chaussée au-dessus de ce Chaos que Satan traversa au prix d'immenses efforts.

L'Enfer de Dante était au centre de la terre, et depuis Macaulay c'est un lieu commun de la critique que de comparer la grandeur et l'imprécision de l'Enfer de Milton à la géographie précise de celui de Dante, avec ses frontières spatiales et ses cercles bien délimités. Milton a transporté son Enfer dans le Chaos infini, le grand Abîme. Il en donne une raison logique dans l'argument en prose du Chant I<sup>er</sup> : à savoir que le Ciel et la Terre ne furent créés qu'après la Chute des Anges rebelles jusqu'au lieu préparé pour eux. Mais la vraie raison est sûrement d'ordre imaginatif. Avant que l'Enfer et le Monde existent, il y avait l'espace infini partagé entre le Ciel (ou Empyrée) et le Chaos (le Grand Abîme). A partir de ce Chaos furent créés l'Enfer, séjour des démons, et le monde, demeure de l'homme. C'est là que dans le *Paradis perdu* Milton s'écarte de façon la plus significative de la tradition orthodoxe, rejetant la doctrine de la création *ex nihilo*. Le monde de Milton fut créé à partir d'une matière infinie et préexistante sur laquelle la bonté ou la puissance créatrice de Dieu ne s'étaient pas exercées :

« *Boundless the Deep, because I am who fill  
Infinite, nor vacuous the space.  
Though I Uncircumscrib'd my self retire,  
And put not forth my goodness.* »

(PL, VII, 168-71)

(*L'Abîme est sans bornes, parce que je suis celui qui remplit L'Infini ; l'espace n'est pas vide, Quoique moi-même, circonscrit dans aucune étendue, je me retire Et n'exerce pas ma bonté.*)

Le matérialisme de Milton va très profond. Il pénètre tout son poème, et l'auteur est prêt à suggérer que le Ciel ressemble peut-être plus à la terre que nous ne le croyons, et à affirmer la matérialité des Anges. Ici ce matérialisme fait naître en lui l'idée d'un cosmos infini, à côté de son univers fini limité par sa propre enveloppe extérieure. Cette notion ancienne, Milton l'accepte comme base de la géographie de son poème épique. Il ne pouvait guère faire autrement. Elle était consacrée par les poètes et appartenait à des siècles de pensée et d'art européens. Elle s'accordait aussi, comme le souligne Raphaël — excellent professeur sur la question — avec le témoignage de nos

sens<sup>3</sup>. En ce qui nous concerne, la terre est au centre de l'univers, le point d'où nous voyons toutes choses. Pour nous le soleil se lève et se couche. Nous le voyons se déplacer dans le ciel. Nous ne sentons pas la terre tourner. Et ce n'est pas parce que nous savons que le soleil ne se lève ni ne se couche, et que la terre tourne autour de son axe, que nous avons pour autant, dans le langage courant, abandonné la vieille terminologie. Le héros du poème de Milton, c'est l'homme. L'univers de son poème doit être géocentrique comme le poème est homocentrique. Mais, puisque le poète épique est le poète de la vérité, celui qui révèle le vrai — y compris la connaissance de la nature et les causes de ce qui est — Milton ne peut feindre d'ignorer le grand mouvement scientifique de son temps, et non content de placer sa terre, entourée des sphères, dans un Abîme infini, il met dans la bouche de Raphaël une description claire et convaincante du système héliocentrique.

C'est l'exemple le plus stupéfiant de revirement dans le poème. Car l'Archange nous dit tout uniment que le solide fondement du poème, la carte à laquelle vers le Chant VIII nous sommes habitués, et que nous considérons comme chose établie, pourrait bien être erronée. Pendant que Raphaël parle, les sphères, que Satan et les Anges (y compris Raphaël lui-même) ont traversées, disparaissent comme dans un changement à vue. Au cœur de son poème, Milton remet en question l'ancien système. Après quoi il écarte la question comme sans importance, et dans tout le reste du poème admet comme vraie la conception de l'univers qu'il avait mise en doute. De même que le « temps » du poème est à la fois bref et précis, mais aussi long et vague, de même l'espace est mesurable et immense, l'univers fini ou peut-être infini. Cette combinaison de l'exact et de l'imprécis, du fixe et du fluide, que l'on découvre dans sa conception du temps et de l'espace, est au cœur même de la manière miltonienne dans la conduite du récit. La logique est la dernière des choses à demander lorsque nous pénétrons dans l'univers du *Paradis perdu*.

3. Cf. *PL*, VIII, 117-18 :

« Not That I so affirm, though so it seem  
To thee who hast thy dwelling here on Earth »

(Non que j'affirme qu'il en soit ainsi, quoique cela te semble tel  
A toi qui as ta demeure ici sur la terre.)

Le manque de précision dans les images visuelles est un des reproches faits à Milton par T. S. Eliot et d'autres. Il est bon d'y faire allusion, et d'opposer Milton, comme Macaulay le fit avant Eliot, à Dante. Macaulay, cependant, se contenta de faire la comparaison et ne se crut pas obligé de réprimander Milton parce qu'il n'écrivait pas comme Dante. C'est une des bizarreries du goût que l'offensive contre l'impressionnisme dramatique de Milton ait coïncidé avec le renouveau d'estime pour les grands maîtres du style baroque en architecture, en sculpture et en peinture. On décria la « grande manière » de Milton. On lui reprocha une emphase hors de propos, un sentimentalisme excessif, un manque de détails précis ; ses vastes ténèbres et ses explosions de lumière éclatante furent attribuées par les critiques les plus favorables à sa mauvaise vue plutôt qu'à la qualité de son imagination ; et on déplora la fougue avec laquelle il se lance à l'assaut de notre sensibilité. En même temps, on reconnaissait en Le Bernin un artiste plein d'originalité et d'intégrité, on découvrait que l'art du Caravage et de ses disciples du XVII<sup>e</sup> siècle s'accordait à notre goût. La manière dramatique, la force d'expression, la concentration de l'attention sur des épisodes, des moments uniques de sentiment intense, la tentation d'accomplir plusieurs choses à la fois : faire bouger la sculpture et danser l'architecture, concilier poids et légèreté, masse et fluidité, exprimer l'inexprimable, jouer avec la lumière et l'ombre — nous en sommes venus à trouver tout cela satisfaisant pour l'imagination dans le style baroque, enfant du style classique, mais qui s'aventure bien au-delà des limites de celui-ci. Milton est un aventurier de cette espèce. Comme Johnson le dit justement : « *De tous ceux qui empruntèrent à Homère, il est celui qui lui doit le moins.* »

Dans sa conférence sur Milton telle qu'il la fit à l'Académie Britannique en 1947 — et où il essaya d'atténuer la sévérité de ses propos antérieurs, T. S. Eliot se complut à une analyse critique assez détaillée, qu'il supprima lorsqu'il publia cette conférence dans *La Poésie et les poètes* en 1957. Il lut la première description de Satan dans le Chant I<sup>er</sup> pour faire l'éloge de ce qu'il appela d'abord « *l'introduction dans le poème de nombre de considérations étrangères au sujet* », et ensuite « *frivolité inspirée* », « *le plaisir de l'auteur jouissant de sa propre*

études de

J. BLONDEL, P. BRUNEL, R. COUFFIGNAL, H. GARDNER, J. GILLET, R. LEJOSNE,  
M. MILNER, M. PRAZ, P. ROZENBERG, J. SEEBACHER, R. TSCHUMI

sous la direction de  
JACQUES BLONDEL



collection « situation » 13  
minard — lettres modernes

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1<sup>er</sup> mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX<sup>e</sup> siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

\*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en vertu d'une licence confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1<sup>er</sup> mars 2012.

Avec le soutien du

