

WILLIAM BLAKE HEROS DE SOI-MEME

*Marie-Jeanne Ortemann**

Réputé inclassable, William Blake est souvent présenté à la fois comme un excentrique de génie, et comme le pur produit de son époque. Epoque troublée s'il en fut — la plus violente, au dire de certains, de toute l'histoire de l'Angleterre moderne.

Comment peut-on en même temps revendiquer pour un artiste l'extravagance, l'originalité — presque la marginalité — et en faire le reflet fidèle d'une époque ?

William Blake est né pendant la guerre de Sept Ans. Son jugement adulte s'est formé au cours de la Révolution américaine, de ses répercussions sur l'image que les Anglais avaient d'eux-mêmes. Il a lu et annoté l'œuvre de Thomas Paine, qu'il considère finalement plus proche du Nouveau Testament, plus fidèle à la vision prophétique biblique dans son ensemble, que les défenses et illustrations issues de l'institution. On connaît son jugement lapidaire à l'encontre de Watson, l'évêque pourfendeur des thèses défendues par Thomas Paine : "It appears to me that Tom Paine is a better Christian than the bishop" ("M'est avis, donc, que Tom Paine est meilleur chrétien que l'évêque"¹). Ce serait mal connaître l'exercice analytique, téléologique, qu'est la lecture selon Blake que de conclure légèrement à propos d'un tel jugement blakien par excellence, c'est-à-dire cherchant à séparer le bon grain de l'ivraie. Il s'agit aussi de régler son compte à une forme de naïveté humaine qui voudrait en toutes circonstances trouver du bon au principe hiérarchique : l'évêque devrait, logiquement et/ou naïvement, mieux raisonner et ressentir que le chrétien "de base" ; il n'en est rien, bien sûr, mais ce n'est pas là le trait marquant, le caractère incisif du jugement blakien, ce qui va lui faire conclure : "M'est avis, donc, que Tom Paine... l'évêque"². Quand on lit, il importe avant tout de transcrire pour et par soi-même la valeur édifiante — leçon morale tout autant que politique — à faire valoir *hic et nunc*. Ainsi l'homme politique et pamphlétaire américain a fait preuve d'acculturation, il a su en expliciter le processus dans ses ouvrages. L'évêque, gardien dépositaire de la tradition, s'en est révélé incapable. Les années de maturité du poète-

*Université de Nantes.

¹J'utilise le texte de Blake dans l'édition Norton. Le texte cité ici se trouve à la page 436.

²En proposant cette traduction, j'insiste sur la valeur de conséquence portée en français par "donc".

graveur londonien ont épousé la courbe descendante des illusions perdues — il a participé à la désillusion des "Romantiques" observant de près ou de loin les vicissitudes de la Révolution française, puis son regain entre 1793 et 1802. Et puis, d'un point de vue anglais, il a connu le défilé des défaites, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur, il en a évalué les conséquences. La caricature ironique et phonique de Waterloo — le mot valise Peterloo, qui désigne un épisode de guerre civile, le massacre de St Peter's Field, près de Manchester en 1819 — symbolise bien la tonalité blakienne, depuis les *Chants d'Innocence et d'Expérience* (1789-94) jusqu'à sa mort en 1827.

D'une certaine manière, on peut "lire" l'œuvre composite de Blake comme on "lit" Plantu, ou tout autre humoriste politique maniant la dérision de nos jours : Blake a constitué, patiemment ou impatientement, une chronique de son temps aussi implacable que polémique.

Deux aphorismes cadrent l'axiomatique blakienne :

* *To defend the Bible in this year 1798
would cost a man his life* (Norton ed 432).
"Prendre le parti de la Bible en 1798
autant se condamner soi-même à mort"

* *Every Body hates a king.*
"Un roi, tout le monde déteste ça."

D'où la focalisation blakienne sur deux centres d'intérêt — je devrais plutôt dire deux cibles privilégiées : le pouvoir, la religion, et surtout les jeux de miroir en chaîne qui en découlent, rassemblés, comprimés, à l'instar d'une collection de poupées gigognes. En effet, selon Blake, tout part d'une stylisation du corps humain, et tout y revient, de façon naïve, à l'occasion. Comme chacun sait, Blake est l'auteur de poèmes-rengaines, comme le sont devenues bien des chansons réalistes des années 30. Par exemple ces poèmes officiellement dédiés à ces enfants, miniatures d'hommes qu'étaient aussi les petits ramoneurs londoniens, qui d'ailleurs ne savaient pas lire. En transposant, on pourrait dire que le souvenir de ces rengaines blakiennes serait un antidote tonique aux fadaises disneyennes. On retrouve également dans le rythme compulsif des proverbes blakiens, l'insolence impatiente du moraliste, autant clairvoyant que désabusé qui fredonne — hâtons-nous d'en rire.

Le pouvoir, la religion : deux espaces-temps d'opérations mentales, deux champs de palabre et d'action grands ouverts sur l'imaginaire, et qui, dans un raccourci saisissant, font encore du poète anglais notre contemporain. Car c'est bien en *poète* — mémoire textuelle et faiseur de formes — que Blake s'empare de ces deux termes et s'empresse de faire jouer tous les effets de chiasme qui se peuvent imaginer entre les représentations de l'autorité, de la loi, du pouvoir, du père, du savoir, etc. Tout ceci constitue pour Blake un immense mécano rhétorique toujours disponible, relativement facile à raviver chez le lecteur moyen, horizon d'attente potentiel. Tant d'éléments du mécano ont été, il y a longtemps parfois, mémorisés, appris par cœur sinon repris en chœur, à partir de ce complexe politico-religieux, celui qui prétend aussi donner à la connaissance de soi et du monde une espèce d'axe central — une quasi nécessité officielle de l'époque, une absolue revendication de Blake.

Car c'est bien parce qu'il est graveur-poète (ou l'inverse si l'on veut) que William Blake en fait une exigence première. C'est le propre de l'honnête homme, comme exhaussé déjà par l'idéologie romantique de l'artiste visionnaire ou prophétique. Blake revendique donc l'impérieuse nécessité qui le pousse à conduire une réflexion personnelle, le plus haut degré de la conscience protestante, en travaillant son héritage. En l'occurrence il s'agit d'un ensemble de faits de langue — un embryon d'atomisme logique — à partir et à propos de l'histoire d'un signifiant, le monosyllabe "GOD" et ses représentations visuelles et verbales. Précisément il s'agit de repérer les modalités d'une collusion, plutôt que d'une fusion, entre la visualisation et le discours, entre ce qui relève de la forme et ce qui a trait au signe. Il

convient ici de saluer le travail novateur du critique américain W.J.T. Mitchell, qui propose de réfléchir au concept hybride de "composite art" lorsqu'il est question d'aborder l'interpénétration du visuel/verbal dans la poésie de Blake³.

C'est ainsi que Blake en vient à suggérer, dans une magistrale synthèse aphoristique, de relire, à distance dans le temps et dans l'espace, les récits bibliques, mettant ce mot "GOD" en spectacle sur fond d'histoire événementielle, comme autant d' "IMPOSSIBILITES" qualifiées de PROBABLES ("probable impossibilities", Norton ed 435). C'est un défi qui sied à William Blake, c'est-à-dire qu'il l'entend comme une aventure artistique, nécessaire, incidemment sa manière personnelle de remettre en cause la notion d'auteur. Si l'on songe, par exemple, aux récits mosaïques : selon Blake, puisqu'aucun lecteur sensé ne saurait confondre Moïse avec un historien de profession, autant leur accorder l'analyse qu'ils méritent, celle dont ils relèvent, en les relisant aujourd'hui comme des *poèmes-problèmes* — "problem poems" dirait-on en anglais, en écho au legs shakespearien.

Si l'on en croit les tenants de l'histoire des idées (comme on disait jadis), William Blake incarnerait la quintessence de l'esprit de rébellion, celui du vieux "Dissent", dans sa version la plus radicale. Ainsi, quand l'historien britannique Thompson analyse le complexe socio-culturel des trente dernières années du XVIIIème siècle, son récit de la vie quotidienne à Londres met en scène le "cas" William Blake, tout en donnant l'impression que ce phénomène n'est somme toute qu'un événement naturel. La figure du graveur-poète semble presque naturalisée, acclimatée, une donnée qui cadre bien avec l'atmosphère fin de siècle.

"Blake lived through the birth of the world which we know" ("Blake a accompagné la naissance du monde que nous connaissons"), avait déjà déclaré Bronowski dans son essai publié en 1944 (*William Blake* 186). Et derrière ces montages, on peut entendre une pointe rhétorique qui se veut peut-être rassurante : comment s'étonner que la nébuleuse des sectes issues des dissidents du protestantisme anglican puisse façonner des citoyens de cette trempe ?

Oui mais... n'est-ce pas aller un peu vite en besogne ? En effet, on entend sans grande surprise Blake revendiquer le degré absolu de la liberté personnelle, de l'intégrité corporelle, à un moment où la législation tant respectée de l'*habeas corpus* était suspendue en Angleterre — ALBION dans le code blakien. Mais il convient aussi d'observer le même Blake, sur sa lancée pour ainsi dire, graver un autre aphorisme inséré dans le poème provocant *Le Mariage du Ciel et de l'Enfer* : "One Law for the Lion and the Ox is Oppression" ("La même loi appliquée au lion et au bœuf, c'est l'oppression", Norton ed 101). Il n'est pas nécessaire d'être un grand lecteur de Blake pour comprendre à quel "parti" ou "club" le poète de lui-même se rallie — lui qui, de manière plus consensuelle, comme le font certains proverbes, développe son credo fondamentalement, farouchement inégalitaire : "A fool sees not the same tree that a wise man does" ("Un fol ne voit pas le même arbre que voit un sage", Norton 89).

Mais qu'est-ce qu'un "fol" selon William Blake ? Question polémique, décisive, quand on connaît la litanie blakienne à partir du signifiant "Fool", notamment dans un commentaire de 1810 qui jauge les représentations du "Jugement Dernier" à l'aune du peintre-graveur : "A Last Judgment is necessary because Fools flourish" ("Nécessité d'un Jugement Dernier : la prolifération des bouffons").

En fait, l'entreprise qui cherche à inscrire Blake dans des schémas socio-culturels s'avère malaisée. Si d'aventure on souhaitait attribuer à une telle inscription une valeur d'explication, le projet semblerait encore plus hasardeux. Lorsqu'il s'agit de Blake, historiciser, certes un préalable toujours indispensable, n'est qu'une étape vers la reconnaissance des limites mêmes

³Lire par exemple *Blake's Composite Art. A Study of the Illuminated Poetry*, Princeton University Press, 1978 ; un ouvrage où Mitchell fait jouer entre elles toutes les composantes de la notion de composition : disposition, structure, synthèse, dissertation, transaction, décomposition, détournement.

de la méthode historique, appliquée en l'occurrence à un phénomène connexe mais singulier, la littérature.

Par ailleurs, on sait fort bien que lorsqu'un objet d'étude résiste au classement alors même qu'on s'efforce de le contrôler, on se laisse parfois aller, dans le but avoué de le mieux comprendre, à effectuer une opération de simplification. On va s'efforcer de le ramener à du connu, ce qui conduit aussi à émousser certaines aspérités pour le réduire à un format plus acceptable. Le graveur-poète peut alors — mais à quel prix ? — être inscrit "naturellement" dans le contexte bouillonnant où il sera absorbé, dans ce qu'il est convenu d'appeler désormais le Romantisme européen, ou encore "L'Absolu Littéraire", selon la thèse défendue depuis par Lacoue-Labarthe/Nancy.

Le piquant de l'affaire, c'est que précisément nombreux sont les spécialistes du Romantisme qui furent longtemps embarrassés par Blake, au point d'omettre son nom dans leurs ouvrages. Tel est le cas de la somme culturelle, un volume édité par Hans Eichner 1972, qui propose de retracer l'histoire du mot ROMANTIQUE, "*Romantic*" and its Cognates, *The European History of a Word*. On peut également se réfugier dans l'attitude qui n'engage à rien : elle consiste à s'en tenir prudemment à l'établissement pseudo-scientifique de sous-catégories inopérantes — alors dans maintes histoires littéraires, maintes anthologies du Romantisme, William Blake devient "pré-romantique".

A la fois anglais jusqu'à la moelle et transculturel, transhistorique par les formes artistiques qu'il affectionne, ce sémanticien subversif qu'est Blake demeure un cas d'espèce. On a pris conscience de faire fausse route en espérant, vainement, le ramener à des figures connues, en le canalisant dans la période charnière entre le XVIIIème et le XIXème siècles. Ces présentations traditionnelles, depuis longtemps combattues par quelques spécialistes inconditionnels (le flambeau est repris par W.J.T. Mitchell dont j'ai mentionné l'ouvrage), sont désormais considérées comme désuètes.

Cependant on peut mesurer l'embarras que suscite Blake encore aujourd'hui, tant il apparaît délicat — par exemple pour un critique universitaire — de le citer comme référence majeure du Romantisme. C'est ainsi que son nom est absent de l'ouvrage de Lacoue-Labarthe/Nancy (déjà ancien, 1978, et orienté vers les sources germaniques). Au contraire, Blake est très présent dans la 4ème édition du collectif édité pour le compte de MLA 1985. Mais de façon caractéristique le critique américain M.L. Johnson ne peut s'empêcher de justifier la présence d'une "Section William Blake" (140 pages), alors que les trois précédentes éditions n'en comportaient pas. Tout se passe encore comme s'il convenait de souligner (pour conjurer le sort ?) le sérieux de cet artiste, un touche à tout de génie à la Cocteau, aux yeux des professionnels de la critique littéraire. Et c'est peut-être là que le bât blesse... car William Blake a survolé de nombreux systèmes, mais il lit et réagit en autodidacte. Ce qui fait de son œuvre, sinon une proie facile, du moins un terrain privilégié souvent revendiqué par les partisans de tous les ésotérismes, ou les tenants du millénarisme.

Récemment Pierre Boutang se proposait d'annexer Blake à la tradition du manichéisme visionnaire — une thèse qui n'est pas sans fondement, même si elle repose sur une sélection de quelques poèmes ne faisant droit qu'à quelques aspects superficiels et/ou polémiques de ces textes.

Boutang situe l'athéisme blakien sur la base d'une "inlassable répétition d'un *universal man* (l'homme universel) indéfiniment régénéré, jamais créé". C'est vrai, Blake jubile dès que l'occasion lui est offerte de railler le mythe (à ses yeux) du "père créateur". Il a feint de classer l'affaire en deux strophes épigrammatiques, et la traduction par Boutang du célèbre passage sait rendre l'ironie cinglante de l'apostrophe à ce spectre vide dénommé "Nobodaddy" :

A Papersonne :
"Pourquoi rester silencieux, invisible
Père de Jalousie ?
Pourquoi te dérober toi-même en les nuages
A tout œil qui te cherche ?
Pourquoi l'ombre et l'obscurité
Dans tous tes mots, toutes tes lois,
Et nul n'ose manger le fruit, sinon
En le prenant de la bouche perfide du serpent ?
Serait-ce parce que les femmes applaudissent très fort au secret ?"
(William Blake, *Manichéen et Visionnaire*, La Différence, Paris 1990, 29).

On sait comment Blake avait en son temps réglé son compte au surgeon swedenborgien, qui, tout en réclamant la destruction de l'église établie, en Angleterre — un bon point pour Blake — œuvrait surtout à asseoir une église de plus, une institution supplémentaire, baptisée d'ailleurs platement "La Nouvelle Jérusalem". Or il en va du signifiant "God" comme de la localisation Jérusalem/Albion : l'enjeu, selon Blake, est totalement artistique. C'est bien pourquoi il faut s'en emparer pour relever le défi, en romantique relecteur des mythes. Et Swedenborg décidément n'est pas artiste — ni poète ni peintre graveur. Il appartient à un club de bouffons. Le mystique norvégien est vite (en un an) balayé. Blake le trouve un peu niais. Il incarne surtout la pire défaillance, celle qui induit la sclérose de l'organisme humain — le manque d'imagination.

A quels signes va-t-on percevoir la supercherie ? C'est une question de pratique textuelle, répond Blake dans *Le Mariage* : "pratique" au sens de travaux pratiques, de collages vigoureusement composés, retravaillés par l'artiste ou créateur. Un des proverbes du *Mariage*, comme on peut s'y attendre dans la stratégie discursive blakienne, résume la situation : "Every Eye sees differently. As the eye, such the object" ("A chaque regard une modalité de perception. Œil pour œil, objet pour objet", Norton 441).

Au contraire, la vision blakienne telle qu'elle est développée dans le poème narratif *Jérusalem* (quelques 5000 vers) centre l'artefact, l'objet, la composition verbale, sur le Héros imaginaire — le corps de l'artiste devient intégralement *la ligne de beauté* (Norton 424). Reliant, selon le dogme romantique, l'esthétique et l'éthique, et traçant les contours de son autoglorification.

Le projet blakien — Héros de soi-même — n'a jamais été aussi pleinement argumenté et dramatisé. D'emblée il associe le sujet du discours à la modalité de l'absolue nécessité — l'anglais "Must" — quand le dilemme qui se pose à la conscience comme narration de soi-même doit être affronté dans l'urgence :

*I must create a System, or be enslav'd by Another Mans
I will not Reason & Compare : my business is to create.*
"Il me faut absolument créer un système
ou bien je suis esclave dans celui d'un autre.
Il n'est pas question pour moi de raisonner, de comparer :
moi mon affaire c'est créer."
Jerusalem 10, 20-24 ; Norton 316.

On connaît l'incipit célèbre : "I had a dream..." ("J'ai fait un rêve").

Le projet blakien est d'être une de ces métaphores-guides, susceptible dans les meilleurs cas d'augmenter l'efficacité discursive du mythe fondateur ou texte-source. Autant par refus de médiation que par rêve de fusion totale entre le sujet du discours et son objet — par incarnation auto-proclamée en quelque sorte — William Blake profère et se profère lui-même, articulant, sans besoin d'aucun écho dans la vallée, des choses qui ressemblent à un modèle

cognitif, et ce modèle va s'insérer, par sa complexité, dans les failles de l'idéologie dominante pour enfin nous proposer des lectures du réel plus fines que celles de l'idéologie commune.

Blake se voulait métaphore herméneutique, au sens où son mode de fonctionnement — corps et biens — suppose un va-et-vient dialogique — une méthode conversationnelle. Pour lui l'émergence du niveau spécifiquement littéraire (par exemple l'œuvre de Milton, la Bible) est comme la rencontre de deux systèmes cognitifs. L'intersubjectivité découle tout simplement du fait, selon lui, qu'il n'y a pas d'opposition tranchée entre un créateur et un récepteur. Gageons que Blake aurait fait son miel du cliché contemporain de "texture" — métaphore commune au texte, à la matière, à la peau.

It is strange that God should speak to man formerly and not now, because it is no true ; but the strangeness of sun, moon, or stars is strange on a contrary account.

C'est bizarre que Dieu se soit adressé à l'homme dans les âges reculés et pas aujourd'hui - c'est bizarre car ce n'est pas vrai ; seulement l'étrangeté du soleil, de la lune et des étoiles demeure étrange mais pour d'autres raisons opposées."

A la différence des anticléricismes de l'Age des Lumières, celui de William Blake ne maudit les religions qu'en parcourant le mythe de leur *nécessité artistique*. Comme chacun le sait (depuis Barthes notamment), l'entretien des mystes suscite la foi, plus particulièrement la foi en soi. Maître des représentations, c'est-à-dire du langage, l'Artiste — ce voyageur en esprit, "The mind traveller" — confisque et convertit les religions du Livre. Tour à tour annexées, elles sont alors réinscrites dans un récit gigantesque, aux frontières indéfinies, alimenté par cet esprit de grand vagabondage philosophique et théologique que fut William Blake, mâtiné aux couleurs du temps, l'âge de la Sensibilité.

C'est ainsi que la dernière en date des relectures en langue anglaise du mythe de la création selon l'Ancien Testament — *Le Paradis Perdu* de Milton — va subir une métamorphose brutale, relayer les deux codes discursifs issus du Romantisme — le Sublime, le Gothique. Si Blake contredit violemment le discours biblique et, dans la foulée, sa reprise miltonienne au XVIII^{ème} siècle, c'est pour mieux détourner, puis usurper, quelques-unes de ces "Impossibilités probables" contenues dans l'Écriture — ces fables quasi officielles ou, comme on dit, qui font référence.

On le sait, le mode parodique, non seulement suppose tous les emprunts à l'imaginaire visé, mais il autorise tous les raccords avec lui. Pris en mains par Blake, il va gagner en efficacité en associant l'*action* — la gravure en l'occurrence — à la *parole sur l'action* — souvent l'aphorisme ou le proverbe, toujours le commentaire. Il en va du "système blakien" comme de ces tissus dont on hésite à différencier l'envers de l'endroit.

Elaboré dans cette perspective duelle, ce "système", que Blake se devait de créer, se présente comme un spiritualisme intégral, qui s'exprime dans des poèmes multivocaux, Blake donnant la réplique à Ezéchiel puis contredisant Isaïe — compatible avec un matérialisme tout aussi intégral.

Selon Blake, en effet, dans l'emboîtement vertical, métaphorique, qui structure son "système", se télescopent le temps de la création et celui de la chute, si bien que la première est interchangeable avec la seconde. De ce fait, le corps humain, espace-temps où se joue toute signification, figure l'amenuisement perceptible de l'âme-croupion, ou ce qu'en perçoivent les sens atrophiés et déformants de l'homme inscrit dans son histoire. De plus, à la faveur de ce renversement de valeurs couramment admises, il n'est plus question de penser en termes de temporalité reliant deux événements — comme on fait d'abord le récit de la création, et *ensuite* celui de la chute. En revanche le recours systématique de Blake à la dimension analogique du langage et à la dérivation entraîne l'adhésion du lecteur. La simultanéité sémantique la création *ou* la chute — entre, par le langage ainsi construit et accepté, dans le domaine du "possible" ou "crédible". Tel est du moins l'objectif du discours

blakien. Tout cela exhausse davantage encore la valeur corps, l'infiniment grand et petit, le résidu visible, mais la mesure de toute chose, le reste, mais ce qui seul compte, d'où la nécessité pour l'homme — tout homme qui prend l'artiste pour guide — d'apprendre à reconnaître les contours sinueux de son corps, l'urgence de la représentation corporelle, la forme essentielle qu'il convient de saisir par traces métonymiques interpolées et superposées.

Un exemple suffit. Je cite la proposition, "contrat de lecture" placé au début du *Mariage*, qui *doit* engager l'adhésion du lecteur, sinon la signature William Blake n'a pas de sens :

Article 1 .

L'homme n'a pas un corps distinct de son âme, car ce prétendu corps est une partie de son âme cernée par les cinq sens qui sont les principales entrées de l'âme en cet âge de l'homme.

(Page 87. Bronowski 197, aphorisme Lavater).

Et Blake de tirer toutes les conséquences de ce décret par lequel il proclame et célèbre la forme humaine, ici et maintenant, éternellement étrangère à toute prédication morale, comme à tout progrès historique.

Plusieurs modalités d'écriture — proverbes, aphorisme, commentaire, déjà évoquées ou citées, thématisent la doctrine blakienne. Voici un court extrait de *Milton*, composition lyrique faisant la preuve que Blake sait également travailler le pentamètre iambique. Il s'agit d'illustrer la modalité poétique le plus souvent associée au Romantisme mâtiné (cf. plus haut) de gothique et de sublime :

Il est de la nature de l'infini que chaque chose ait en propre son tourbillon quand un voyageur de l'Éternel a dépassé ce tourbillon Il le voit rouler en arrière de sa route, devenu globe replié sur soi comme un soleil

Ou comme lune ou comme un univers de Majesté stellaire tandis qu'il prolonge, lui, sa journée de merveilles sur la terre ;

Ou bien c'est forme humaine d'un ami avec qui il lui fut bon de vivre.

Comme notre regard voit l'est et l'ouest enveloppant son tourbillon et le nord et le sud avec leurs légions d'astres. Aussi voit-il le soleil qui se lève la lune qui se couche tout alentour. De ces champs de blés et de ces vallons d'étendue mineure, la terre est-elle un plan infini non l'apparence que voit le pauvre voyageur borné aux ombres sous la lune.

Ainsi le ciel est-il un tourbillon déjà passé et cette terre

Tourbillon non passé encore par le voyageur de l'éternel.

(Norton 258)

Faisant flèche de tout bois, Blake s'empare de l'idéologie "romantique" de la création : créer, c'est donc d'abord construire, selon l'étymologie du grec "poiesis". Le poète s'instaure arbitre du monde ("World") par la représentation ("Word") du monde qu'il inaugure. Il suffit de décaler le désir dans l'infini — ce qui est acquis pour Blake — afin de requérir, convoquer la contemplation métaphysique. Au visionnaire alors d'élaborer les correspondances entre les divers registres du sensible, ce filtre par lequel *passé* toute modalité de connaissance. Ainsi, conclut Blake, dans cette économie tout ensemble visuelle, géométrique, dynamique et spirituelle, l'énergie déployée par l'action conjuguée de la main et du regard récapitule l'homme : "Ecce homo !" Voici l'homme ou "The Mind Traveller", ou William Blake, ou "The Human form Divine". Par effet/décret de cosmo/morpho-genèse, "Human", l'humain, accomplit "Divine", le divin.

Le rejet de toute limite conduit Blake à s'illimiter dans le fini. De ce régime de superposition (in)fini sont issus les textes blakiens, produits travaillés selon la technique de l'encastrement : on connaît la rhétorique du graveur qui, par l'action de l'acide attaque la surface, creuse, décape et émonde, dans le seul but de faire exister la vision au travers de l'apparence. Le regard ainsi éduqué, la perception du lecteur lui donne accès à maints *Proverbes de l'Enfer* inclus dans *Le Mariage* (89) — notamment l'élégant, l'émouvant n°10 :

"Eternity is in love with the production of time" ("L'Eternité est amoureuse des œuvres du temps").

Pour terminer, je voudrais évoquer la plus savoureuse de toutes les épîtres de William à ses frères en humanité. Le programme en est contenu dans le bisyllabe anglais "Tyger", Le Tigre. Mon propos n'est pas d'allonger la liste ouverte des multiples interprétations déjà suscitées par ces six courtes strophes énigmatiques, *mal* assorties (sur ce point la critique est unanime) au motif graphique qui l'accompagne sur la planche d'origine. C'est un non-sens de séparer le texte et le pictural. Mais c'est un contresens de vouloir atténuer la violence irréductiblement destructrice du poème par la douceur de la forme. Il ne s'agit pas, en effet, de différence, de décalage, de désaccord. Il s'agit de ruse, d'usurpation — d'un coup de force qui nécessairement accompagne la création — en l'occurrence l'auto-crédation. Entre le gentil "nounours" — l'image ou l'objet qui, dit-on, apaise les enfants "innocents" — et le discours poétique qui s'adresse au lecteur cerné de tous côtés, dans ce monde d'"expérience", rien n'est commun sinon le nom, le titre, ce qui perdure et demeure... Tigre, ou machine à tuer.

Certes, l'âge de la Sensibilité a produit bien des détournements devenus célèbres du mythe de la création, notamment sous couvert de signatures féminines : Emily Brontë, Mary Shelley, Ann Radcliffe. Dans le cas de William Blake, c'est la pensée constituante, la mise en ordre réobjectivée par le nom de "tigre", qui semble en cause.

La reprise des modes hypothétique et interrogatif, l'inquiétante étrangeté de cette démarche, encore accentuée par le refrain, qui pose le problème sans le résoudre — tout progresse, dans ce discours poétique, au rythme des coups portés sur l'enclume imaginaire — donc plus vraie que réelle par ce démiurge-forgeron qui, membre après membre, muscle après muscle, s'auto-génère, tout à la jouissance de célébrer sa gloire en composant le poème.

Se prendre au sérieux à ce degré-là, selon la maxime du visionnaire qui "devient ce qu'il voit", entraîne inéluctablement une autre métamorphose symétrique qualifiée de "Fearful", terrible, qui ose tendre à l'annulation du sujet-démiurge-forgeron. William Blake, héros de soi-même, produit aussi un principe de destruction qui le projette comme sa négation dans "les forêts de la nuit".