

[Retrouver ce titre sur Numilog.com](http://Numilog.com)

Danièle Chauvin

## **L'œuvre de William Blake** **Apocalypse et transfiguration**



*I will not Reason and Compare : my business is to Create...*  
Jerusalem, I, 10

Le nôtre, c'est Raison et Comparaison...

## Biographie

1757 — Naissance de William Blake le 28 novembre à Londres, dans un milieu de commerçants et d'artisans aux convictions religieuses et politiques héritées des *dissenters*. Très jeune, l'enfant voit « au travers », au-delà du réel ; et très jeune, il dessine.

1760 — Avènement de George III.

Dès 1767, Blake se forme dans une école de dessin du Strand, en copiant des estampes et des moulages ; il écrit quelques vers.

En 1772 (jusqu'en 1779), il entre en apprentissage chez le graveur James Basire. Il y restera 7 ans. Il découvre le gothique (à Westminster en particulier), dont le style linéaire sera pour lui « forme vivante » et « art spirituel ». Il illustre *Le Nouveau Système mythologique* de Jacob Bryant. C'est pendant ces années qu'il commence à forger la technique qui sera celle de ses livres enluminés et qu'il pose les premiers éléments de ce qui deviendra sa mythologie poétique. Il lit Shakespeare, Spenser, Milton, Ossian...

1775 — Début de la guerre d'Amérique.

1780 — Blake commence à gagner sa vie comme graveur. Il participe aux émeutes de juin 1780 devant Newgate en flammes. Il étudie quelque temps à l'Académie royale dont il déteste l'étroitesse d'esprit comme il refuse l'art de Reynolds, Moser, des coloristes et des tenants du clair-obscur héritiers des peintres flamands et vénitiens : pour lui la ligne, « réceptacle de l'intellect » est l'art vivant. Il se lie avec Stothard, Füssli et Flaxman qui lui fait redécouvrir « l'art perdu des Grecs » (pour lequel il perdra bientôt l'enthousiasme de ses débuts).

1782 — Mariage avec Catherine Boucher.

1783 — Edition privée des *Esquisses poétiques*.

1784 — Mort du père de Blake. *Une île sur la lune* (fragment satirique).

1784-1787 — Il travaille avec son frère Robert, qui meurt à 20 ans, ce dont Blake ne se consolera jamais.

1788-1789 — *Il n'y a pas de religion naturelle ; Toutes les religions sont une ; Chants d'Innocence ; Le Livre de Thel ; Tiriël*. Il applaudit à la prise de la Bastille. Il lit Lavater, Swedenborg, Böhme, Porphyre, et découvre Platon, Plotin.

1790-1793 — Blake grave *Le Mariage du Ciel et de l'Enfer*. Johnson imprime *La Révolution française*. Après Valmy et la Révolution française, Blake rajoute *Un chant de liberté au Mariage*.

1793 — L'Angleterre entre en guerre contre la France. Blake s'installe à Lambeth. Durant ce séjour particulièrement fécond (jusqu'en 1800), il écrit

de nombreux petits « livres prophétiques » dont les figures symboliques sont inspirées des mythologies antiques, de la Bible et de l'histoire la plus contemporaine : *Les Visions des filles d'Albion, Amérique*; il grave et fait éditer *Les Portes du paradis*.

1794 — *Les Chants d'Expérience, Europe, Le Livre d'Urizen*.

1795 — *Le Livre de Los, Le Livre d'Abania, Le Chant de Los*.

1795-1799 — Illustrations des *Nuits* de Young (537 dessins, 53 gravures), des poèmes de Gray, début de la rédaction de *Vala* (qui deviendra *Les Quatre Zoas*), véritables récapitulations apocalyptiques où s'affirme de plus en plus la présence du Christ, poète et Messie : après la Terreur, Blake lit l'éternité sous les aléas de l'histoire. En même temps il réalise de nombreux tableaux parmi lesquels *Elohim créant Adam, Newton, Nabuchodonosor, Hécate, Satan triomphant d'Ève* : mythes antiques, bibliques, et histoire mêlés.

1800 — Il s'installe à Felpham à l'instigation de son « protecteur » Hayley. « Sommeil de trois ans » dit-il pendant lequel il revoit cependant *Les Quatre Zoas*, écrit *Milton*, étudie le grec et l'hébreu; il peint de nombreux « petits tableaux inspirés de la Bible » pour Thomas Butts dont la protection ne lui fera jamais défaut; en tout 137 illustrations de l'Ancien Testament, et 38 du Nouveau (détrempes, aquarelles, dessins). Il commence à travailler à de véritables « sommes » telles que *Le Jugement dernier*, repris jusqu'à sa mort, où il tente de représenter de façon diagrammatique et visionnaire le point d'aboutissement de ses spéculations sur le cosmos et l'histoire spirituelle de l'humanité.

1803 — Retour à Londres afin de préserver sa « vie spirituelle » et ses dons de vision et de prophétie. Il grave *Milton*, écrit *Jérusalem* (qu'il terminera autour de 1808 et gravera plus tard, en le modifiant, aux environs de 1818-1820).

1807 — Il illustre des œuvres de Milton parmi lesquelles *Le Paradis perdu*. A partir de 1808, il traverse des moments difficiles et doit s'astreindre à de nombreux travaux alimentaires. Il mène une existence solitaire et obscure.

1809 — Il expose 16 tableaux et écrit à cette occasion son *Catalogue descriptif* qui constitue, avec *Une vision du jugement dernier*, l'épitomé de ses réflexions sur l'art et l'imagination. Il continue à illustrer Milton (*L'Allegro* et *Il Penseroso*), à peindre et à retoucher *Jérusalem*. Il écrit *L'Évangile éternel*.

A partir de 1818, il est entouré d'un cercle d'amis et de jeunes admirateurs : George Cumberland, John Linnel, Samuel Palmer, John Varley...

1821 — Première série des *Illustrations du Livre de Job*, un chef-d'œuvre où Blake condense vision prophétique, révélation spirituelle et témoignage personnel.

1824 — Il commence à illustrer *La Divine Comédie*; il sera interrompu par la mort.

12 août 1827 — Mort de William Blake; ouverture définitive des « Mondes Eternels ».

## PREFACE

Il est vrai, comme l'affirme Kathleen Raine, que l'œuvre de Blake « est un écheveau bien emmêlé ». Œuvre unique en son genre puisqu'elle est à la fois celle d'un poète, d'un peintre et graveur, d'un illustrateur, d'un philosophe, d'un mystique... Aussi faut-il d'abord féliciter Danièle Chauvin d'avoir d'une part hardiment tenté de « démêler » l'écheveau et d'en avoir avec – ô paradoxe ! – « clarté et distinction » dégagé le « fil d'or » qui conduit dans ce labyrinthe, d'autre part de ne pas s'être laissée aller à subordonner telle travée de l'expression blakienne à telle autre, d'avoir conservé de façon « holistique » – si je puis me permettre ce vocable à la mode en notre fin de XX<sup>e</sup> siècle ! – les différents moyens techniques du visionnaire de Soho et de Lambeth. C'est que chez Blake l'image iconique s'ouvre sur le verbe poétique, le verbe éclate en critiques idéologiques, littéraires, politiques, la critique réécrit Milton ou Swedenborg, le Livre de Job ou ici l'Apocalypse de Jean. Tout « récit » – poème, critique, « tableau » peint ou gravé, sentence – est dans cet œuvre, comme le disait Henry Corbin de l'Imaginal des écrivains shi'ites, « récit visionnaire », et réciproquement chaque vision irrigue toute procédure de récit. Et si, paraphrasant Blake, nous pouvons dire que toute « écriture est le code de l'art », a fortiori les Saintes Ecritures en sont bien le décalogue fondamental, et l'ultime livre des Ecritures, l'Apocalypse, en est le paradigme. Danièle Chauvin a donc bien visé au cœur de l'œuvre en prenant pour champ d'étude le

paradigme de l'Apocalypse, le paradigme de la vision révélatrice « d'un nouveau ciel et d'une nouvelle terre ».

Dans ce choix si précis et bien ciblé se révèle déjà le caractère principal de cette étude qui est la *rigueur*. Certes l'on aurait pu, tel Malraux commentant Goya à travers *Saturne* plonger notre peintre et poète visionnaire dans le chaos incandescent des sensibilités, des idées, des esthétiques, des motifs et des thèmes des années charnières entre le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle. Comme d'autres l'ont montré – Kathleen Raine ou Michel Le Bris par exemple – l'œuvre de Blake éclaire et est éclairé ici par celle de Th. Taylor, de Flaxman, de Wordsworth, de W.B. Yeats, des élèves Samuel Palmer, John Linnel, et là par celle de P. Otto Runge, de Füssli, puis de Peter Cornelius et des « Nazaréens ». Un tel horizon de recherche est certes fructueux et le comparatisme qui l'inspire montre bien à la fois les différences qui démarquent si fort en cette fin de siècle, en cette fin d'un monde aussi, ce que Georges Gusdorf appelle « l'internationale déiste » dont la France de la Révolution et de l'Empire est le prosélyte, de « l'internationale piétiste » de la coalition anti-française, dont bien entendu, Albion ! Cette voie comparatiste qui constitue une « mythanalyse » a le mérite de montrer comment l'esprit d'un siècle émerge – « ruisselle », aimons-nous dire – de la « confluence » d'une multitude de sensibilités et d'expressions individuelles. Mais ce que l'on gagne ainsi en ampleur et en théorisations généralisantes, ne le perd-t-on pas en précision et en rigueur ? Les synchronismes du « Musée imaginaire » risquent toujours les confrontations « inimaginables » !

Ainsi Danièle Chauvin a préféré la rigueur de la « voie sèche », si je puis dire en langage alchimique. Sa méthode a toutes les précisions d'une critique strictement interne de « l'image et du verbe » blakiens. Elle est un modèle de « mythocritique » stricte, focalisée – sans exclusive cependant – sur cette clé de voûte de l'œuvre qu'est l'Apocalypse. Une telle ferme intention éclate dans le plan même de l'ouvrage : après une analyse des images apocalyptiques, l'auteur s'attache à une étude approfondie des structures de l'œuvre, non pas pour appliquer mécaniquement un système, une de ces « machines » que Blake avait en horreur, mais parce qu'il y a dans l'œuvre étudié une cohérence organique, un fil conducteur entre les *images* et les *structures* apocalyptiques. Les premières, mal-

gré le jeu – tant de fois repéré par nous-mêmes et nos amis mythocritiques – du choix d'un « enfer » (l'enfer, c'est bien toujours « l'autre », ou du moins l'autrement !) et la coupure entre un mode positif de l'image où figurent Jérusalem, Golgonooza, le Cheval blanc et l'Agneau, et le mode négatif de Babylone, de la Prostituée, du Dragon, du Serpent n'appellent pas exclusivement, en dépit des apparences, le régime diurne des structures. Dès le début de l'étude, ce « découpage » si antithétique – familier à Hugo – est en quelque sorte rédimé par des images ambivalentes, alternativement positives ou négatives, telles les trompettes, annonçant à la fois cataclysmes, mort, mais aussi révélation, résurrection, tels les anges et archanges vengeurs mais protecteurs – ô Dürer ! – tels pressoirs et vendanges, faux et moissons... Que l'on prenne bien garde à ce que ce ne sont jamais les régimes dans leur pureté archétypique qui sont ambivalents, mais les images d'objets – ou de sujets – concrets où peuvent se mêler, se superposer plusieurs affects. C'est que, comme le dira en conclusion notre auteur, chez Blake l'affrontement des images est « dépassé ». Se rangeant dans la même perspective que Jacques d'Hondt, Danièle Chauvin montre bien que les ruptures entre régimes antithétiques sont dépassées au profit d'un simple « renversement », et en cela Blake se sépare du dualisme tranché et tranchant de saint Jean lui-même et se rapproche – si l'on veut suggérer une courte, très courte perspective « mythanalytique » – du monisme, ou plutôt de la « dualité » hermétiste dont les oxymores baudelairiens hériteront à travers (comme l'a montré P. Arnold) le vieux Pimandre, à travers les lecteurs de ce dernier au XVIII<sup>e</sup> siècle : Saint-Martin – le traducteur de Jakob Böhme – et Joseph de Maistre... Les réflexions de Blake sur la Révolution française devenue Terreur sont bien proches de celles du grand Savoisien et dans la vision de Blake aussi « les cornes de la Bête travaillent au projet divin... » Orc, comme tant de satans romantiques, est à la fois serpent infernal et révolté prométhéen... L'œuvre – en tant qu'ouvrage où compte le « faire » plus que le résultat – devient alors le creuset, sinon l'athanor de la fusion et de l'harmonie des contradictions...

Mais cette alchimie des images et leur indécision éthique, s'enlève sur des structures organiques – ce que nous-mêmes appelons jadis des « schèmes » ou « archétypes verbaux » – où

l'on commence, comme le dit Danièle Chauvin, à « recenser tous les cercles et fustiger les cycles ». Le peintre-poète prélude pour ce faire par une apologie du dessin, celui d'un Raphaël, d'un Dürer ou d'un Michel-Ange opposé à l'imprécision des coloristes vénitiens. La sortie du chaos se fait par le fil d'Ariane de la ligne et par le dessin signifiant de structures. « Au commencement était la ligne » écrit Danièle Chauvin à propos de *Vala*. Les contenus colorés au contraire se referment sur une matérialité qui toujours – par Locke ou Newton interposés – est apparue comme suspecte à Blake. La roue elle-même devient l'emblème de tout engrenage rationnel d'une civilisation au matérialisme invétéré. La forme, que concrétise la ligne, s'oppose aux scories colorées de la *mimésis* naturelle, elle est structure de la vision dans son élan même. Blake ne s'arrête jamais à l'œil, encore moins au « coup d'œil », c'est la vision qui seule l'intéresse.

Car la clé de tout l'œuvre qui se révèle dans cette étude de structures tant à travers cette esthétique linéaire qu'à travers la science numérologique explicite du peintre-poète, c'est une sorte d'assomption de la circularité. Le cercle est en soi « le triste cercle du même », le symbole de la fermeture dans le temps, dans la logique et dans l'espace. Les dessins de globes, de planètes, de globules renvoient toujours à l'oppression et à la tyrannie. La coque est une prison et le cosmos concentrationnaire de *Vala*. Le centre de l'Apocalypse, où trône l'Agneau, est bien ce qui dément les limites parménidiennes de la circonférence. Paraphrasant une célèbre maxime en l'inversant, on peut dire que pour la vision le centre est partout et la circonférence nulle part.

La numérologie vient à la rescousse de cette géométrie structurale. Danièle Chauvin dégage irréfutablement les maléfices du septénaire, chiffre des « sept âges lugubres » de Milton, chiffre des effets pervers de la Révolution qui s'oppose au chiffre 9, dépassement numéral du 7 ; le 7 bouclait la semaine du 6 de la création matérielle ; le 9 ultime dépasse le cycle du 7 et devient le « chiffre » de la *révélation*. Les considérations numérologiques de notre poète se manifestent même dans la typographie des pages de garde de l'ouvrage *La Révolution française*. Fructueuse attention à la typographie dont le modèle a été donné par notre amie Viola Sachs à propos du chef d'œuvre de Melville.

Mais ce passage du 7 maléfique au 9 coïncide avec une évolution/révolution des structures des « tristes » circonférences et des globes, à des figures ouvertes qui renversent le sens bouclé de la Genèse en béance illuminative de l'Apocalypse. Il en résulte que « l'événement est extrait de sa gangue cyclique pour se projeter dans l'éternité ». C'est qu'il y a chez Blake, si attentif, comme le souligne Kathleen Raine, aux événements de son époque, aux actualités littéralement bouleversantes de son temps, une sorte de philosophie de la contre histoire. Blake ne peut se contenter ni d'un éternel retour, ni d'une marche messianique indéfinie à travers l'immanence de l'histoire. Comme pour Swedenborg, pour Böhme, les temps sont d'ores et déjà accomplis. Le « Nouvel Age » est présent dans les coques rugueuses de l'histoire. L'éternité est un constant présent qui surplombe le temps. Encore un schématisme oxymoronique ! Et le dessin qui rend compte de ce dessein métaphysique où l'assomption apocalyptique se dévoile dans la destruction, c'est bien la spirale.

La spirale, Blake l'intensifie en vrilles, en arabesques, il a découvert qu'elle était « la forme vivante du gothique » et non un pur ornement comme elle l'est chez Hogarth. Or « la forme vivante c'est l'existence éternelle ». Il s'ensuit que ce gothique « flamboyant » aussi bien que « découlant » suggère curieusement à notre œil du XX<sup>e</sup> siècle une sorte de « modern-style » avant la lettre qui marie déroulements et enroulements... Style des « Nouveaux Temps » ? Le tourbillon blakien n'a rien à voir avec les « tourbillons » cartésiens qui, eux, sont doctrine de la fermeture du monde plein, permettant la lourde chaîne des déterminismes. Le tourbillon chez Blake est jaillissement centrifuge, non circularité centripète des effets et des causes.

Enfin les « structures progressives » de ces formes spirales s'ouvrent sur une « forme-figure » : l'arc-en-ciel, « l'arc-en-ciel de Noé » qui est l'emblème du triomphant et éternel jaillissement centrifuge d'une création continuée. Le peintre-poète est prophète, sa mission est prophétique, sur le modèle de Jésus qui « accomplissait » les prophéties de la Bible. La fameuse déclaration de Rimbaud que Danièle Chauvin choisit pour clore son étude : tout poète « travaille à se rendre voyant » est éclairée, explicitée par cette gigantesque création, ce « monde nouveau » qu'est l'univers

*L'œuvre de William Blake – Apocalypse et transfiguration*

de Blake. Le « voyant » c'est avant tout le prophète, souligne Blake lui-même dans les *Annotations à l'Apologie de Watson* – celui qui « dit » par le dessin, la gravure ou l'écriture ce qu'un autre immense poète, contemporain de Blake, appelait « Ce qui Demeure ». Les poètes, Milton, Homère, Virgile, Shakespeare, Swedenborg, Gray, Young, Dante, Los, Orc, Lyca, Enitharmon et Blake lui-même qui les habite tous, disent, donc fondent « Ce qui Demeure » à travers les touches et les affres successives de l'histoire. Création continue, toujours la même dans son essence divine fondamentale, toujours différemment « dévoilée » – Apocalypse – pour chaque poète-prophète. Et Danièle Chauvin de conclure sa précise et précieuse étude sur l'Apocalypse de William Blake en écrivant : « Les images de Blake ne sont pas toutes “de l'Apocalypse”, toutes sont apocalyptiques par leur puissance visionnaire, leur force d'interrogation et de révélation... »

Qu'il nous soit permis à notre tour, pour conclure cette rapide présentation de cet exemplaire travail de mythocritique, de remercier d'abord l'éditeur d'avoir intelligemment consenti le sacrifice (financier !) de publier les copies des œuvres picturales de Blake, car « l'image et le verbe » sont ici inséparables ; qu'il nous soit ensuite permis de nous réjouir de voir l'impeccable travail de Danièle Chauvin venir si harmonieusement s'inscrire dans les dizaines, voire la centaine de travaux de ce qu'il est convenu d'appeler, de par le monde, « l'Ecole de Grenoble » dont la vocation depuis un quart de siècle est de se consacrer à des études mythocritiques et mythanalytiques. En particulier, qu'il nous soit permis, dans le domaine anglais de cette Ecole, de nous réjouir de voir le livre de Danièle Chauvin prendre suite et rang, dans la mouvance inaugurée par notre regretté ami Paul Deschamps (*La Formation de la pensée de Coleridge*, 1969) qui fonda avec Léon Cellier et moi-même le Centre de recherche sur l'imaginaire en 1966, et continuée par notre ami Jean Perrin dont *Les Structures de l'imaginaire shelleyen* (PUG, 1973) firent date dans la critique littéraire anglo-saxonne. Après ces belles et substantielles monographies mythocritiques, à quand une mythanalyse grenobloise du romantisme anglais ?

Gilbert Durand

## INTRODUCTION

« L'Ancien et le Nouveau Testaments sont  
le Grand Code de l'Art. »

La formule est extraite du *Laocoon* [1]<sup>1</sup>, gravure rehaussée – surchargée même – d'aphorismes éclatés, et qui s'impose dès l'abord comme un bloc très compact de pierre, de lignes et de mots : un vrai labyrinthe de signes. L'image et le mot s'y conjuguent en effet pour alimenter une réflexion sur la religion et sur l'art, et susciter en même temps quelques interrogations essentielles sur les rapports de l'art figuratif et de la poésie : les réflexions de Winckelmann et de Lessing se poursuivent en Angleterre avec Flaxman et William Blake. Mais avec ce dernier, on change de mythologie, de religion et d'esthétique. Blake entend s'élever en effet contre les prétentions morales et séculières d'une religion naturelle fondée sur le pouvoir, la science et l'argent. Contre elle, il revendique les pouvoirs et les droits du christianisme véritable : de l'art (*Laocoon*, p. 582). En s'insurgeant contre le culte grec de la beauté « mathématique » il affirme la supériorité de l'imagination et de l'inspiration sur la nature et sur l'imitation, celle d'un art « vivant » sur les « diagrammes » morts de la Grèce classique.

---

1. *Laocoon*, p. 582. Les nombres entre crochets renvoient aux illustrations hors-texte, [o] étant utilisé pour l'illustration en couverture de l'ouvrage.

On perçoit mieux, dès lors, avec sa charge polémique, le sens de la formule : « l'Ancien et le Nouveau Testaments sont le Grand Code de l'Art. » Non pas un code de la loi morale, sociale ou religieuse : on sait bien ce que Blake pense de tous les décalogues et de tous les Sinaï ! Non pas des Tables de la loi, mais le code de l'art, le seul, puisque la Grèce et Rome ont détruit l'art vivant. L'expression prend alors une signification positive. Il ne s'agit plus des commandements étriqués qu'Urizen a gravés sur un livre de bronze, mais d'une œuvre complexe, composée de livres très divers, écrits en hébreu, en araméen ou en grec pendant plus de dix siècles. Lue dans son sens spirituel, la Bible ne concerne pas les morts et le passé ; elle unifie l'aventure historique, spirituelle et symbolique de l'humanité, de la genèse à l'apocalypse finale. Chaque œuvre alors est un éclair ou un écho de la vision originelle, une lettre du mot, et le mot tout entier. La Bible est donc le guide d'une lecture prophétique – visionnaire et imaginative – du monde, de l'histoire et de l'art.

L'Apocalypse, qui achève le Livre sur l'imminence de la fin, a un statut privilégié : c'est l'apogée de la révélation, la reconquête symbolique de l'unité perdue. Loin d'être un texte clos, un réservoir immobile d'images ou d'influences, elle sollicite en permanence l'intelligence et l'imagination. Dans l'Apocalypse s'opère l'union de la parole, de l'écrit et de la vision ; du verbe et de l'image ; de Dieu, du prophète et des hommes. Le texte est visionnaire dans la mesure où il invite à briser le sceau des apparences, à dépasser la lettre et les images afin de voir « ce qui existe, éternellement, réellement et immuablement. » Non pas mémoire mais vision ; non pas répétition mais création. Il montre la voie d'une autre conception de l'art. On comprend que ce livre (et quelques autres qui partagent avec lui cette puissance prophétique) ait accompagné William Blake dans sa démarche créatrice. L'itinéraire du poète pourrait être perçu comme une conversion au vrai sens de l'Apocalypse : non pas affrontement définitif des forces du Bien et des forces du Mal, mais révélation continue qui va constituer tout au long de sa vie – 1757-1827 : un septénaire – l'horizon et le point de fuite d'où l'œuvre résonnera différemment. Comme l'Apocalypse est une relecture de la Bible, tout l'œuvre de Blake peut se lire à son tour comme une relecture de l'Apocalypse de Jean.

La période qu'inaugurent la guerre d'Amérique et la Révolution française a vu surgir, un peu partout dans l'art, des images, des scénarios, des pans entiers d'apocalypses : l'histoire s'accélère, et l'angoisse s'intensifie devant le devenir du monde et de l'humanité. On cherche alors dans le passé l'explication et le sens du présent ; on regarde aussi l'avenir. Nombreux sont ceux qui découvrent l'Apocalypse en retrouvant dans le siècle où ils vivent les bouleversements, les angoisses et les espoirs de régénération du texte de saint Jean. Blake est de ceux qui réactivent en Angleterre les tendances millénaristes des anciens puritains. Au lendemain de la Révolution, l'Apocalypse donne à l'émeute, à la guerre, au sang, leur véritable sens.

L'apocalyptisme de Blake se confond d'abord avec la fougue de ses convictions révolutionnaires : avant l'événement français on ne rencontre guère dans son œuvre que quelques références ponctuelles au livre johannique (le poème *Amérique*, sur la guerre d'Indépendance, ne fut gravé que bien après, en 1793). Mais à partir de 1795, devant l'échec des espoirs et des idéaux de la Révolution, sa compréhension historique de l'Apocalypse s'estompe : l'histoire ne fournit que des points de repère. Cependant, Blake ne reniera jamais ses œuvres antérieures. Se développe alors et s'amplifie ce qui n'était encore qu'une ébauche, submergée pour un temps par la violence de l'histoire : une apocalypse de l'imagination. L'œuvre de Jean permet alors d'approfondir une réflexion menée depuis longtemps sur le signe et sur l'art.

On aura sans doute compris que notre propos n'est pas seulement d'étudier l'Apocalypse comme une source d'influences, mais de cerner et d'apprécier « à travers » elle toute une conception de l'art. Car Blake lit l'Apocalypse comme une œuvre vivante, toujours susceptible d'interprétations nouvelles : ce ne sont pas les traces du passé abolis qui l'arrêtent, mais les marques d'un éternel présent de l'imagination. Peintre, graveur, poète, William Blake fut un artisan d'art : il ne laissa jamais ses œuvres poétiques (à l'exception du premier – et unique – livre de *La Révolution française*) subir l'anonymat de l'impression, préférant les graver vers à vers, les illustrer sur les mêmes plaques de cuivre, reprendre ensuite chaque feuille et la rehausser d'aquarelle, de craie, de

crayon ou de plume, la modifier d'une copie à l'autre, l'image et le mot associés dans la même technique et dans le même but : développer la vision. On ne peut lire Blake sans suivre l'entrelacs de branches, de flammes, de serpents et de lettres que dessinent ses titres, sans risquer de se perdre dans les arabesques de lierre ou de vigne qui prolongent parfois ses lettres et ses mots ou s'insinuent jusqu'entre les lignes du texte, sans s'arrêter sur les silhouettes tracées en pleine page, qui rythment le poème pour accomplir son sens ou pour le commenter. L'œuvre de Blake est une. Même quand il illustre les poèmes de Young, de Gray ou de Milton, la Bible ou *La Divine Comédie*, car chaque illustration recrée l'original ; et même quand *Vala* reste sur le chantier. Lorsqu'en 1809 Blake publie son *Catalogue descriptif* pour défendre ses œuvres et affirmer sa conception de l'art, il associe toujours le verbe et l'image : l'imbrication n'est pas uniquement de fait ; elle est aussi, et profondément, de principe. Mais elle peut subir des variations. Daniel-Rops<sup>2</sup> croit pouvoir interpréter le silence du poète après *Jérusalem* comme un aveu d'échec. Henri Lemaître<sup>3</sup> remarque avec raison que Blake, alors, ne se tait pas mais produit ses plus belles images. La parole ne serait, selon lui, qu'un moment de la quête, avant l'accès définitif à la contemplation, marqué par le triomphe de l'expression graphique sur le verbe. Sans s'engager dans un jugement de valeur et sans chercher à retracer la ligne aléatoire d'une évolution continue, Northrop Frye<sup>4</sup> interroge la solidarité, la réciprocité voire l'opposition de ces deux modes d'expression : Blake illustre d'abord ses poèmes puis il commente ses peintures ; il passe de la poésie à la prose et de la création à la critique. Mais ses poèmes, ses peintures et ses illustrations sont eux aussi une façon de commentaire et de critique : *Milton* réécrit *Le Paradis perdu*, *Le Mariage du Ciel et de l'Enfer* corrige les « erreurs » de Swedenborg... Les illustrations des poèmes de Young, de Gray ou de Milton, de la Bible ou de Dante ont valeur de re-création commentée. Pourtant ce dialogue du verbe et de l'image n'est pas sa propre fin : il entre dans le dessein prophétique et

2. Daniel-Rops, *Blake, Le Mariage du Ciel et de l'Enfer*, Paris, J.C.H. Petiot, 1946.

3. Henri Lemaître, *William Blake, Vision et Poésie*, Paris, Corti, 1985.

4. Northrop Frye, *Fearful Symmetry*, Princeton N.J., PUP, 1947.

apocalyptique de Blake où la vision suscite la parole, fonde l'écriture et le livre ; où la parole et l'écriture achèvent la vision ; où l'art, enfin, interprète et recrée le monde.

En faisant de la Bible « le Grand Code de l'Art » Blake invite donc à dépasser ce qui ne serait qu'une étude d'images, de thèmes ou de motifs. Non qu'une telle approche soit dénuée d'intérêt ou d'efficacité ; mais au-delà de ses images et de son « scénario » – et par eux nécessairement – l'Apocalypse interroge le signe, la parole et l'écrit. Notre ambition n'est pas ici de réfléchir autour du thème – ou peut-être du mythe – de l'apocalypse. Elle est d'interroger une œuvre qui, pour être héritière d'une tradition séculaire, n'en demeure pas moins « particulière ».

Le dernier livre du Nouveau Testament se présente d'abord comme une avalanche d'images ; bien mieux, il fait de l'image le lieu de la révélation. En étudiant d'emblée les figures ambivalentes, leurs variations et leur fonction dans l'œuvre, l'étude évitera une lecture outrageusement dualiste des chapitres suivants. Les poètes ne s'y sont pas trompés, qui ont trouvé, dans les images des archanges, des trompettes ou des moissons, de quoi légitimer l'idée qu'ils se faisaient de leur rôle et de leur message. Tout est bien dans la main de Dieu... et dans la bouche des poètes. Si les sections deux et trois jouent le jeu des confrontations dualistes (le bestiaire, la ville ou la femme, sont étudiés comme en écho sur deux registres différents), c'est pour montrer comment, de 1787 à 1827, Blake s'efforce de marier le ciel avec l'enfer, le fiel avec le miel ; c'est pour souligner les difficultés, et cerner l'enjeu du mariage.

La répartition, la fréquence et l'évolution des visions permettent d'évaluer la confrontation dynamique et la progression des contraires dans l'œuvre : l'étude des images conduit à une étude de structures, enjeu fondamental de notre réflexion. Le déferlement des visions ne submerge pas le texte, ni le monde à travers lui, sans quelque principe d'organisation. L'Apocalypse est un parcours, historique ou initiatique, en tous cas symbolique et narratif, où Blake lit le travail de l'imagination, ses pouvoirs, plutôt que les mémoires et les prévisions de l'humanité. Un monde meurt pour que surgisse un nouveau monde : non pas ailleurs et dans un autre temps, ni au-delà du temps, mais ici, déjà, et pour toujours. Le

*L'œuvre de William Blake – Apocalypse et transfiguration*

monde change lorsque se creuse le regard. Il se déchire et s'ouvre sur l'éternité : un lever de rideau. La forme, alors, devient langage du surnaturel. C'est pourquoi nous avons choisi d'organiser la réflexion autour des formes essentielles à la vision de Blake ; les titres – le cercle, la spirale, l'arc-en-ciel – témoignent de la primauté signifiante des figures et des lignes : le globe est un précipité, la spirale un déroulement, l'arc-en-ciel un foyer, du Sens.

L'expérience temporelle des clôtures et de la mort ne saurait mieux se dire que dans la conclusion de *Il n'y a pas de religion naturelle*, gravée dès 1788 :

N'était l'Esprit Poétique ou Prophétique, l'Esprit Philosophique et Expérimental en arriverait vite à la rationalisation de toutes choses, et resterait immobile, incapable de faire rien d'autre que de décrire toujours le même cercle monotone. (*Il n'y a pas de religion naturelle*, p. 147)

Tout en débutant sur la forme conditionnelle et la nomination du poète-prophète, la phrase ouvre le cercle et permet d'avancer. Le poète est l'empêcheur de tourner en rond, le grain de sable visionnaire qui perturbe tous les rouages. Les cycles septénaires s'ouvrent sur la promesse d'un autre âge.

La violence des révoltes de Blake tente d'imposer les tourbillons de l'énergie contre les ressassements circulaires, le progrès contre l'obsession ; son expérience visionnaire le conduit à privilégier le déroulement harmonieux des spirales contemplatives. Ici et là, la vie contre la mort, l'art contre la nature.

Mais la vision peut surgir et se déployer à chaque tour et chaque point de la spirale : l'arc-en-ciel est la forme de cette soudaine percée de l'imagination, et de son expansion au cœur même de l'œuvre, l'irruption de la prophétie, un autre souvenir de Jean : à la fin de la Bible, l'Apocalypse se souvient de Noé, non pour répéter la Genèse mais pour ouvrir définitivement le cercle en accomplissant la promesse initiale. L'arc-en-ciel génésiaque brille, dans les versions blakiennes du Jugement dernier, pour affirmer les pouvoirs prophétiques de l'art :

Noé se trouve au milieu d'eux, auréolé d'un arc-en-ciel, Shem est à sa droite et Japhet à sa gauche ; ces trois personnes représentent la Poésie, la Peinture et la Musique, les trois possibilités qu'a l'Homme d'entrer en relation avec le Paradis... (*Une vision*, p. 643)

L'Apocalypse est l'ultime page du « Grand Code de l'Art », celle par qui advient la fin, c'est-à-dire le sens. Elle est ce point privilégié où les contraires se rencontrent, réalisant l'union des lectures éclatées de Blake. Elle ouvre toutes grandes les portes de Jérusalem, « l'émanation unique » des figures et des significations plurielles de l'œuvre.

## L'œuvre de William Blake Apocalypse et transfiguration

Résolument comparatiste dans son approche des poèmes et des œuvres picturales de Blake, cet ouvrage s'attache à montrer comment le poète a trouvé, dans les images, les structures et le message même de l'Apocalypse de Jean, les fondements de sa conception visionnaire de l'Art. Le dernier livre de la Bible invite à briser le sceau des apparences, à dépasser la lettre et les images, afin de voir ce qui « existe Eternellement, Réellement et Immuablement » : il conduit une réflexion sur le signe. Tout l'itinéraire de Blake pourrait se concevoir comme une conversion au vrai sens de l'Apocalypse, non pas affrontement définitif des forces du Bien et des forces du Mal, mais révélation continuée, qui va constituer tout au long de sa vie – 1757-1827, un septénaire – l'horizon et le point de fuite d'où l'œuvre résonne, autrement : l'art de Blake est un art du sens.

Danièle Chauvin est professeur de littérature générale et comparée à l'Université Stendhal de Grenoble.

Illustration de couverture : William Blake, *He Cast him into the Bottomless Pit, and Shut him up*, vers 1800, 35,9 x 32,5 cm. Fogg Art Museum, Université de Harvard.

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE



3 7502 00039704 4

ISBN 2-902709-77-3 Prix 175 FF