

## *Blake et le livre étranger*

Joseph Denize

Les oeuvres et la mythologie visionnaires de William Blake se présentent comme un terrain idéal pour une exploration des différentes facettes du thème de l’“étrangeté” en littérature.

L’étrangeté, tout d’abord, dans un sens gnostique. Comme les premiers chrétiens d’Orient, Blake se considérait comme un étranger dans le monde de la matière et affirmait que sa véritable patrie – notre patrie à tous – était l’Imagination, l’Imagination Humaine qu’il identifiait littéralement avec l’Eternité, le Corps du Christ. Des études importantes sur le christianisme primitif ont été publiées vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle et l’on peut trouver dès le *Livre d’Urizen*, qui date de 1794, des passages entiers inspirés d’hymnes gnostiques.

Mais aussi l’étrangeté dans un sens poétique, qui nous intéresse plus strictement. L’étrangeté chez Blake, d’un point de vue littéraire, repose sur la mythologie originale qu’il a élaborée et sur le caractère absolument unique de son art : du *medium* de son art.

La grande majorité des poèmes de Blake a vu le jour sous la forme de “livres enluminés” dans lesquels – tout comme dans les Bibles enluminées du moyen âge – la dimension littéraire, textuelle, et la dimension graphique sont organiquement liées. Ces livres, pour la plupart jamais vendus, étaient entièrement gravés par Blake, imprimés par lui (selon un procédé que son frère mort prématurément lui avait révélé en vision) puis assemblés et coloriés un à un parfois avec l’aide de sa femme, Catherine.

Le livre enluminé n’est pas un livre comme les autres. Certes, parce qu’il recèle une mythologie nouvelle, un idiome parlé par lui seul ; mais nul besoin de lire le livre pour s’apercevoir de son étrangeté : il suffit de poser les yeux dessus, d’observer sa couverture colorée par la main même de l’auteur pour comprendre que le “livre enluminé” est un objet littéraire atypique. En effet, ce dernier ne contient pas le sens comme les livres conventionnels, qui ensèrent les signes dans une couverture de cuir ou de carton : plutôt, ils émanent du sens, ils l’irradient ; le sens de l’oeuvre, en quelque sorte, atteint le lecteur à distance, avant même que le livre ne soit ouvert.

Chez Blake la dimension signifiante du poème commence donc avec le livre dans toute sa matérialité : le livre en tant qu’objet pourvu de certaines dimensions ; le livre tel

qu'on peut le feuilleter, le manipuler ou le soupeser, le vendre ou le brûler. L'étrangeté, qui d'un point de vue poétique est si intimement liée à la sphère du signifiant et aux problématiques qui lui sont propres, commence chez Blake par la perception du livre, de l'objet-livre que le lecteur ne parvient pas à classer avec la précision qu'il voudrait dans l'éventail de ses expériences littéraires ou picturales. L'étrangeté commence donc par un achoppement.

Or, l'achoppement a une fonction herméneutique bien précise dans l'économie des poèmes de Blake, qui se fixent pour but de réformer l'œil et les capacités cognitives du lecteur-spectateur, de "nettoyer les portes de sa perception", comme le poète l'écrit dans son *Mariage du Ciel et de l'Enfer*. A cet égard, une formule revient sans cesse sous la plume du poète : "The eye altering alters all" ("l'œil qui se transforme transforme tout") – ou encore : "As the eye, so the object" – que l'on pourrait traduire en français par : "tel œil, tel objet". L'achoppement a donc pour fonction de former, d'informer et de transformer l'œil du lecteur qui est sans cesse appelé à s'aiguiser et à fouiller l'objet plus en profondeur. Réciproquement, en se transformant, l'œil modifie l'objet qu'il contemple : l'objet modifié va à son tour présenter de nouvelles causes d'achoppement en enclenchant ainsi le processus d'assimilation du corps étranger que représente le texte. Mais la formule en anglais, "as the eye so the object", contient un jeu de mots : "I/eye". L'"œil", c'est le "moi". "Tel moi, tel texte" : c'est l'être entier du lecteur qui, idéalement, se trouve engagé dans cette dynamique de l'étrangeté, et c'est sur la base de ce lien que le projet poétique de Blake se double d'un projet prophétique de "transfiguration" du lecteur.

La planche 7 du *Livre d'Urizen* nous permet de pénétrer dans le vif de ce processus d'interaction entre l'œil et l'énoncé poético-pictural de la prophétie. Il convient de signaler, avant de nous intéresser aux détails de la planche, qu'il n'existe pas une seule version de ce poème, mais autant de versions qu'il y a de livres, c'est-à-dire d'exemplaires du poème. En effet, 7 copies du *Livre d'Urizen* nous sont parvenues, et chacune d'elles, outre que d'être coloriée différemment des autres, fait état d'un arrangement particulier des planches (qui sont au nombre de 28). Chaque exemplaire est donc unique à double titre : d'abord, parce que chacun est un original peint par l'auteur, et ensuite parce que chacun contient un énoncé du poème différent. L'effet d'étrangeté lié au signifiant est bien entendu accentué, renforcé par cette stratégie qui illustre clairement la volonté du poète de faire jouer librement la signifiante de son oeuvre, d'en explorer et d'en exploiter toutes les possibilités, principalement en heurtant les signes l'un contre l'autre à la manière de silex pour faire jaillir toutes les potentialités sémantiques qu'ils contiennent.

On lit généralement les poèmes de Blake dans des éditions où le texte, c'est-à-dire le texte verbal, apparaît sans le texte pictural, sans les enluminures qui l'accompagnent. On n'a donc couramment l'habitude, au mieux, de ne lire qu'un demi-texte.

Une comparaison du texte tel qu'il apparaît dans l'édition Keynes (reproduit ci-après) et la planche originale du poème permet d'effectuer quelques observations intéressantes : un simple coup d'œil suffit, avant même de lire les vers, pour faire comprendre que le texte recomposé par Keynes a été en quelque sorte "sauvé" de la matière de l'oeuvre grâce à un travail de lissage de l'éditeur consistant à éliminer toutes les aspérités que l'œil du lecteur pourrait rencontrer dans son parcours.

Ce sauvetage du texte (Geoffrey Keynes en était naturellement conscient) ne peut se faire qu'au prix d'une mutilation, c'est-à-dire d'une amputation de la partie picturale ; car on voit bien, dans la composition originale, que le texte et l'image sont viscéralement liés. Le corps même de la typographie n'a pas encore fini de s'extraire de la matière de l'image, qui apparaît ici comme sa matrice : le vers "Los rouz'd his fires" est encore relié, comme par un cordon ombilical, aux excroissances pyriques ou végétales qui



envahissent le texte ; la gestation des lettres, qui sont encore pleines de leur dimension iconique, n'est pas tout à fait achevée. Remarquons aussi, juste au-dessus de ce vers, le comportement convulsif d'une autre flamme-treille sur le point de donner naissance à un autre vers dont les lettres ne sont pas encore visibles. La répétition du pronom possessif "his" (omise par Keynes, qui rétablit également dans sa version une ponctuation "correcte") a de prime abord toutes les apparences et les inconvénients d'une simple coquille. Mais peut-être cette erreur, cette cause d'achoppement, a-t-elle été consciemment laissée là par l'auteur pour signaler les aberrations génétiques qui parfois se vérifient lors de la monstrueuse naissance du texte. La volonté de Blake de réifier l'énoncé verbal, d'accentuer le caractère grossièrement matériel du verbe, est ici évident.

Les vers mettent en scène les deux principaux protagonistes des premiers poèmes mythologiques de Blake : Los et Urizen, qui dans le système blakien sont deux facultés humaines : respectivement, l'imagination et la raison. A un premier passage, le lecteur butte inévitablement sur l'opacité de leur nom et est donc poussé à s'interroger sur les modalités de leur formation. "Los" est une anagramme du latin "sol" (le soleil) ; il est aussi une abbréviation de "logos" et l'on peut également entendre dans ce nom l'interjection "lo!" qui en anglais est utilisée pour exprimer la stupeur et la contemplation. Quant à Urizen, son nom évoque directement sa fonction (la raison – "you reason") et est également porteur d'une idée de limite : "horizon".

L'énoncé pictural et l'énoncé verbal, ensemble, sont une illustration directe des événements relatés par le texte : à savoir, l'instant mythique, l'instant zéro du monde où Urizen, qui jusqu'alors vivait parmi les Eternels, est projeté dans le néant qui se trouve hors de l'Eternité. Los, qui est l'Imagination (la substance même de l'Eternité), est évoqué dans l'énoncé verbal, et représenté par l'énoncé pictural dans son acte de sacrifice de sa propre substance (par le "déchirement" – "the wrenching" – de sa propre chair) pour donner un corps à Urizen et une forme au néant dans lequel le personnage se trouve maintenant confiné. Ainsi, l'on comprend que cette opération s'achève par la création du corps de chair et du monde naturel, du monde temporel, matériel, et déchu tel que nous-mêmes le connaissons : le monde dans lequel l'étranger va devoir vivre en exil.

Los "rouzes his fires" – il "attise ses feux". Los, l'Imagination, est représenté dans la mythologie de Blake sous les traits d'un forgeron : les feux en question sont donc ceux de sa forge. L'illustration le représente en position foetale dans un lieu obscur et souterrain – il semble, en fin de compte, être lui-même le feu qu'il attise. Blake, ici, fait sienne la symbolique alchimique du dieu Vulcain, divinité souterraine des transmutations métalliques ; Vulcain, par ailleurs, était associé par les alchimistes de la Renaissance (que Blake ne cessait de relire) à l'élément terrestre, et, parfois – comme chez Boehme ou chez Paracelse – à l'imagination active (l'"Archée"), que le spagyriste désigne comme le principal agent de la transmutation philosophale.

La naissance de Urizen, la construction du corps, s'accomplit donc par une *intervention sur la matière* : par une transformation de la substance imaginaire première en tous les éléments qui composent le corps organique et le monde naturel. Mais surtout, pour ce qui nous intéresse plus strictement, c'est dans et par cette même opération que naît le langage. Car Los, l'Imagination, paradigme suprême de tous les arts, est également la poésie. Abordé sous cet angle, l'épisode mythologique du déchirement de l'Imagination peut donc s'interpréter comme un processus de réduction du *logos*

originel représenté par Los (Los-Logos), c'est-à-dire comme le passage d'une parole totale, éternelle, du Verbe dans un sens évangélique, à un verbe fragmentaire, partial et partiel, qui dépend pour son expression de la matière, de l'espace et du temps.

Blake rend donc ici son sens originel plein au terme de "poésie" qui – comme on le sait – renvoie étymologiquement aux travaux de la forge. Le grec "poiein", "faire, transmuier", est applicable tantôt à l'alchimiste – "krusopoietes" ou "faiseur d'or" – tantôt au poète, "poietes", qui correspond au latin "fictor", "faiseur de vers". L'Imagination est une substance – *une parole* – où sont originellement mêlés les sons et les images, les sens, les formes, les pensées, les couleurs, les affects, les éléments, les sujets et les objets... Le moment de la séparation qui est représenté ici, le moment de la mise à l'écart de l'étranger, est celui de la fragmentation, de la différenciation et de la dispersion de toutes ces composantes. Ce processus cauchemardesque débute par un hurlement inarticulé ("howling", "groaning"... ) et donne finalement naissance à un langage qui, tout comme Urizen ("you-reason"), est "perdu dans une nuit sans rêve" ; un langage empêché, balbutiant, pour lequel "the wrenching heals not" et qui porte en lui la marque indélébile de la déchirure d'avec la plénitude de l'Être.

Enfin, remarquons que cette naissance du langage est inscrite dans la page à contre-courant de la lecture. On a en effet deux mouvements, comme deux grands courants de circulation du sens : le mouvement de la lecture, de haut en bas et de gauche à droite, et le mouvement évoqué par l'image, par le feu, qui s'élève pour donner forme au texte. Le traitement graphique des flammes ne va pas sans évoquer un autre élément récurrent de l'imagerie blakienne : la vigne, la treille, qui apparaît un peu partout dans les livres enluminés. Chez Blake, la vigne renvoie invariablement aux passions, à l'inspiration, à l'énergie sexuelle et à la vie : c'est de la vigne que l'on tire le vin de la communion, le vin du pacte qui lie le ciel et la terre. Or, le poète n'a de cesse de nous rappeler que l'"Energie est la seule vie" et qu'elle "provient du *corps*", tout comme le vin et la vigne sont des produits de la terre.

*Mutatis mutandis*, c'est donc du *corps*, de la *matière* du signifiant, en tant qu'elle est une source infinie d'achoppements, que naît le sens : tout semble mis en oeuvre par Blake pour encourager le lecteur à pénétrer et à affronter le signifiant jusque dans ses derniers retranchements.

En latin, le mot "pagina" désigne indifféremment la treille, la feuille, la page ou la "colonne d'écriture". Ce mot, tout comme "paganus" (i.e. le païen, mais aussi, originellement, l'habitant des campagnes), dérive du substantif "pagus" qui lui désigne un bâton que l'on plantait dans le sol pour délimiter un champ ou un territoire. De la même racine dérive le verbe "pangere" – fixer, déterminer – auquel se rapporte l'étymologie du mot "pacte". Rapprochée des oeuvres de William Blake, ces précisions nous renvoient de nouveau à la matérialité et à la signifiante du livre. Chaque page du livre enluminé, dans sa fonction de "pagus", détermine dans la matière du monde un "centre" (la page même) à partir duquel le sens se déploie. Mais aussi chaque page aspire-t-elle à être plantée dans la "terre" de l'imagination, dont dérivent tous les sens et toutes les substances : c'est là le pacte auquel le lecteur doit souscrire s'il veut effectuer une lecture "régénérante" du texte. Pour le visionnaire de Londres, la matière et l'imagination sont, en définitive, une seule et même chose ; la "poétique (blakienne) de l'étrangeté", que l'on pourrait également appeler "poétique de l'achoppement", n'est que l'instrument de cette reconnaissance.

*Texte de l'édition Keynes, p. 226.*

12: Los howl'd in dismal stupor,  
Groaning, gnashing, groaning,  
Till the wrenching apart was healed.

13: But the wrenching of Urizen heal'd not.  
Cold, featureless, flesh or clay,  
Rifted with direful changes  
He lay in a dreamless night,

14: Till Los rouz'd his fires, affrighted  
At the formless, unmeasurable death.