

## Pierre de Ronsard & William Blake Notre Bibliothèque Verte n°45 & 46

On nous a si souvent traités de « poètes », nous, les défenseurs de la nature, avec une condescendance qui rejetait pêle-mêle « les papillons », « les petites fleurs » et « les petits oiseaux », raillant notre sensiblerie et notre mièvrerie supposées, qu'on ne s'étonnera pas de nous voir chercher une fois de plus nos auteurs parmi les chanteurs du monde. Du temps que le monde était monde – *mundus*, propre – et non pas immonde (souillé) ; enchanteur et enchanté.

Que ce mot de « poète » soit lancé comme une marque de dédain ; qu'on ne prête pas davantage attention à l'exultation lyrique du chanteur *dans* et *de* la nature (de l'amour et de la liberté) ; qu'on ne prenne pas plus au sérieux cette exultation *naturelle* ; suffit d'ailleurs à juger ces réalistes de l'immonde, tel qu'ils ont transformé le monde. Cette engeance de scatophages, qui, ayant putréfié l'air et la terre, les eaux et forêts, se repaît en ricanant de ses propres ordures.

Nous parlons de la société industrielle et de ses collaborateurs, quels que soient leurs rangs et leurs couleurs politiques. *Restez chez vous*, comme vous nous l'intimiez au beau temps du virus et du confinement à domicile. Ne venez pas saloper le Vercors, les Calanques et Brocéliande de votre infection pléthorique, électrique et motorisée. *Touriste, dégage !*

Ronsard ? Un *tree hugger* (embrasseur d'arbres) comme se gaussent les rudes mineurs et bûcherons américains. Un de ces écolos larmoyants qui enlacent les arbres pour empêcher qu'on les abatte (quand ils n'y enfoncent pas des clous pour briser les scies des tueurs), et qui supplie pour sa forêt de Gastine :

*Escoute, Bucheron (arreste un peu le bras)  
Ce ne sont pas des bois que tu jettes à bas,  
Ne vois-tu pas le sang le quel degoute à force  
Des Nymphes qui vivoyent dessous la dure escorce ?*

Quant à William Blake, l'imprécateur des « moulins sataniques » - les usines fumantes de charbon – pire encore que Ronsard, il défend le *supernaturel*. Un autre monde est certain au-delà des brouillards industriels, une Jérusalem resplendissante, *qu'il voit*, comme Rimbaud voit au ciel « des plages sans fin couvertes de blanches nations en joie ».

Enfin nous trouvons les voyants et visionnaires plus lucides que les *réalistes*, apologistes de la terre brûlée, de l'Amazone écorchée et de la fournaise estivale. C'est que la fin du monde arrive de plus en plus avant la fin du mois.

**Pièces et main d'œuvre**

# Pierre de Ronsard

(1524-1585)

Il fut un temps, pas si lointain, où tout candidat au certificat d'études pouvait réciter ces vers de Ronsard, comme une ritournelle : « Mignonne, allons voir si la rose / (qui ce matin avait déclose) » ; ou encore « Quand vous serez bien veille, au soir à la chandelle / (Assise auprès du feu, dévidant et filant) ». L'ode à Cassandre (I, 17) ou le sonnet XLIII (du second livre) pour Hélène, deux pièces sur la fuite du temps et le « carpe diem » à l'imitation du poète latin Horace.

Ronsard restait ce poète lyrique, adressant des vers galants à ces femmes (Cassandre Salviati, Hélène de Surgères, Marie Dupin) qui se refusaient à lui. Figé dans cette image par le recueil des *Amours*, Ronsard s'enfonça dans l'archaïsme à mesure que décroît notre familiarité avec l'Antiquité. Déjà, le XVII<sup>e</sup> siècle, par la plume de Malherbe et Boileau, puis le XVIII<sup>e</sup> siècle, avaient acté sa désuétude. Dans l'article « Vendômois » (la région de naissance du poète) de *L'Encyclopédie*, le chevalier de Jaucourt écrivait :

Imitateur servile des Grecs qu'il adorait avec raison, il voulut enrichir notre langue de leurs dépouilles. Il remplit ses ouvrages d'allusions fréquentes à leurs histoires, à leurs fables, à leurs usages. Il admit dans ses vers le mélange de différents dialectes de nos provinces. Il habilla même à la française une quantité prodigieuse de termes grecs ; il en devint inintelligible. Ainsi malgré tous ses talents sa réputation ne lui survécut guère ; et depuis Malherbe ses ouvrages ne sont plus lus.

Le « prince des poètes » du XVI<sup>e</sup> siècle devra son retour en grâce, au XIX<sup>e</sup> siècle, au critique Sainte-Beuve. D'autres géants, tels Flaubert ou Nerval, le redécouvriront à sa suite.

Il nous arrive encore de lire Ronsard. Non seulement parce que nous y prenons plaisir, mais parce que sous les références mythiques, les proclamations de foi catholiques et les résurgences antiquisantes, perce un épicurisme léger ; une philosophie de la matière qui puise dans un fonds païen, en plein cœur de la Renaissance et de « sa » nature, la forêt natale de Gâtine, dans le Vendômois (au nord du Loir-et-Cher). Que Ronsard fût un courtisan comblé de bénédictions royales, le poète du prince en somme, n'atténue pas notre plaisir, mais permet plutôt de comprendre le loisir et le repos – *l'otium* – qui lui ont permis ces méditations de rêveur solitaire.

Sa vie s'ouvre en 1524, au manoir de la Possonnière, sous un ciel de guerre. En 1525, le roi François I<sup>er</sup>, qui convoite le duché de Milan, est défait à Pavie, puis retenu prisonnier en Espagne par Charles Quint pendant un an, dans l'attente du paiement d'une rançon et de l'abandon par le roi de France de ses prétentions territoriales. François I<sup>er</sup> libéré, ses deux fils aînés restent néanmoins otages de l'empereur jusqu'en 1530. La régente mère de François I<sup>er</sup>, Louise de Savoie, choisit alors un certain Loys de Ronsart pour accompagner ses petits-enfants en captivité. Le père de Ronsart (alors écrit avec un « t ») est un guerrier de premier plan, un humaniste et un homme de cour. Ronsard, tout jeune, assiste avec son père, en Provence, aux hostilités recommencées entre François I<sup>er</sup> et l'empereur. Il est entré quelques jours auparavant, en qualité de page, au service du dauphin François. Ce dernier étant mort subitement, le jeune Pierre sert Charles de Valois, le troisième fils du roi, devenu duc d'Orléans ; puis Madeleine de France, promise au roi Jacques V dans le cadre de la politique d'alliance avec l'Écosse.

À l'âge de 13 ans, il quitte sa forêt de Gâtine natale pour accompagner Madeleine de France en Écosse. Atteinte de phtisie, celle-ci meurt avant que son mariage n'ait été prononcé. Le jeune Vendômois court la lande, Londres, les Flandres. À son retour en France, trois ans plus tard, il

accompagne l'humaniste et diplomate Lazare de Baïf, qui cherche à rallier les princes allemands en vue d'une reprise des hostilités contre Charles Quint. De cette époque datent ses premiers essais littéraires. Le jeune Ronsard lit les classiques et compose des odes. Il entre au collège du Coqueret, à Paris, avec Joachim Du Bellay, sous la direction de l'helléniste Dorat. La « Brigade » qu'il forme avec ses condisciples, nourris d'une éducation humaniste sans pareille, deviendra, quelques dix ans plus tard, le groupe de la *Pléiade*, avec Du Bellay, Pontus de Tyard, Baïf, Peletier, Belleau et Jodelle. Les carrières des armes et de la diplomatie, auxquelles il semblait destiné, se ferment à lui. Conséquence d'une probable syphilis, le jeune Ronsard est en effet atteint de surdité. Il va dès lors compenser par les seuls moyens à sa disposition, ceux de la culture, ce mauvais coup de la mar tre Nature.

  dix-neuf ans, il reçoit la « petite tonsure », de la part des clercs, c'est-à-dire des ordres mineurs du catholicisme. Cette tonsure lui permet dès cette époque de prétendre à la commande de bénéfices ecclésiastiques, qui le mettront à l'abri du besoin durant le reste de sa vie. Il rencontre à la cour de Blois, en 1545, Cassandre Salviati, la fille d'un banquier italien, de sept ans sa cadette. Tête-à-tête fugace. La jeune fille quitte assez vite Blois et se marie l'année suivante. Il reste au poète à chanter son amour d  u, en s'inspirant de Pétrarque. Il se voue désormais à son œuvre qu'il n'aura de cesse d'enrichir et remanier jusqu'à sa mort.

En 1550, il publie les quatre premiers livres des *Odes*. Le roi Henri II lui accorde des privilèges de publication. Ronsard devient le poète officiel de la cour, nommé en 1554 conseiller du roi. L'année suivante, il s' prend de la paysanne Marie Dupin, « fleur angevine de quinze ans », à laquelle il consacre de nouvelles séries des *Amours*. Alors que Catherine de Medicis devient reine, puis régente de France, il publie en 1560 quatre volumes de ses *Œuvres*, tout en étant nommé archidiacre et chanoine. On entre dans les temps obscurs : le roi Henri II vient d'être mortellement blessé lors d'un tournoi ; Joachim Du Bellay meurt ; Michel de L'Hospital, chancelier de France et garde des sceaux, entreprend en vain la paix de religion dans un pays déchiré entre catholiques et protestants. Ronsard, qui suit en 1561 le colloque de Poissy, où le successeur de Calvin, Theodore de Bèze, conduit la délégation protestante, parle à cette époque avec des intellectuels de toutes confessions. Mais lors de la guerre civile de 1562-1563, suite à l'assassinat du duc François de Guise par Poltrot de M r , Ronsard est attaqué par des pamphlets. Sa réponse la plus célèbre tient dans son *Discours sur les misères de ce temps*, où il aborde un autre genre littéraire. Charles IX,  g  de treize ans seulement, devient roi. Us  par les anathèmes et la violence, le poète bénéficie d'un nouveau privil ge royal en devenant en 1565 « prieur commendataire » du prieuré de Saint-Cosme (dans l'actuelle Indre-et-Loire).

Un prieur *in commendam* (  titre provisoire et non pas *in titulo*), perçoit les bénéfices d'une abbaye, sans être pour autant chargé de son *ménagement*. Autrement dit, Ronsard jouit d'un sublime manoir ceint de jardins de roses, au milieu d'une forêt, en échange de bénéfices perçus jusqu'à sa mort. Alors qu'il continue de r diter et augmenter ses œuvres, il bénéficie en outre et en 1568 de domaines en Touraine, où il se retire quelques années pour travailler, méditer et pratiquer le jardinage. L'histoire s'ensanglante derechef à partir de 1572 jusqu'en 1580 : massacre de la Saint-Barthélemy, mort de Charles IX, sacre d'Henri III, cinquième édition collective des *Œuvres*, nouvelles pensions royales. Afflig  par des crises de goutte à partir de 1582, le poète livre en 1584 une nouvelle édition des *Œuvres*, avec des pièces déplacées, des ajouts, des sections inédites. C'est de cette époque que date son texte le plus remarquable à nos yeux, son «  l gie contre les bûcherons de la forêt de Gastine ». En 1585, sentant la fin venir, alors que débute la huitième guerre de religion, Ronsard parvient à se retirer au prieuré de Saint-Cosme, où il meurt en décembre, après avoir dicté des sonnets presque jusqu'au dernier jour.

  l'abri de la faveur royale, Ronsard a eu tout le loisir de s'approprier poétiquement le monde dans lequel il lui fut échu de vivre, malgré les puissants, les fanatiques et les sanguinaires. Sa poésie est une méditation de la vie, non de la mort. C'est d'abord ce qui charme dans son ode à la « fontaine Bellerie » (II, 9), sur la terre natale :

O fontaine Bellerie  
Belle fontaine chérie  
De nos nymphes, quand ton eau  
Les cache au creux de ta source  
Fuyantes le satyreau  
Qui les pourchasse à la course  
Jusqu'au bord de ton ruisseau.

Ou encore ce blason de l'aubépin (*Odes* IV, 22) :

Or vis gentil aubépin  
Vis sans fin  
Vis sans que jamais tonnerre,  
Ou la cognée, ou les vents,  
Ou les temps  
Te puissent ruer par terre.

Dans les *Odes*, le jaillissement littéraire est tout à la fois effet et reflet de la profusion naturelle. L'inspiration de l'artiste éclot en fleurs poétiques. On se souvient de l'écho entre l'écriture du poème et les éléments de la nature (chants d'oiseaux, haies, ruisseaux) chez les poètes de la reverdité<sup>1</sup>. Si Ronsard, élève de Dorat, emprunte aux Anciens, Grecs et Latins (Pindare, Pétrarque, Anacréon, Horace), on retrouve chez lui ces « entrées en matière par la nature » des poètes médiévaux. Mais une nature, il faut le rappeler, vécue « de l'intérieur », en immersion, sans la perspective qui la mettrait à distance comme un paysage extérieur à la réalité humaine. Ainsi le poème d'ouverture des *Sonnets pour Hélène* (I, 1) :

Le premier jour de mai, Hélène, je vous jure  
Par Castor, par Pollux, vos deux frères jumeaux,  
Par la vigne enlacée à l'entour des ormeaux,  
Par les prés, par les bois hérissés de verdure,  
Par le nouveau Printemps, fils aîné de Nature,  
Par le cristal qui coule au giron des ruisseaux,  
Par tous les rossignols, miracle des oiseaux,  
Que seule vous serez ma dernière aventure.  
Vous seule me plaisez, j'ai par élection  
Et non à la volée aimé votre jeunesse.  
Aussi je prends en gré toute ma passion,  
Je suis de ma fortune auteur, je le confesse :  
La vertu m'a conduit en telle affection.  
Si la vertu me trompe, adieu belle Maîtresse !

On trouve ainsi des dissonances chez Ronsard. Il est à la fois de son temps, homme de la Renaissance, héritier du néo-platonisme propre au Quattrocento, et restaurateur du sentiment perdu de la nature, philosophe de la matière vivante. Ce trait-là se retrouve dans l'hommage à la forêt de son enfance, la Gâtine du Bas-Vendômois, peuplée d'échos païens :

---

<sup>1</sup> Cf. « François d'Assise et les poètes de la reverdité », in Renaud Garcia, *Notre Bibliothèque Verte*, vol.2, Service compris, 2022

Couché sous tes ombrages verts,  
Gastine, je te chante,  
Autant que les Grecs par leurs vers  
La forest d'Érymanthe.

Car malin, celer je ne puis  
À la race future  
De combien obligé je suis  
À ta belle verdure :

Toy, qui sous l'abry de tes bois  
Ravy d'esprit m'amuses :  
Toy, qui fais qu'à toutes les fois  
Me respondent les Muses :

Toy, par qui de ce méchant soin  
Tout franc je me délivre,  
Lors qu'en toy je me pers bien loin  
Parlant avec un livre.

Tes bocages soient tousjours pleins  
D'amoureuses brigades  
De Satyres et de Sylvains,  
La crainte des Naiades.

En toy habite désormais  
Des Muses le college,  
Et ton bois ne sente jamais  
La flame sacrilège.

(A la forest de Gastine, *Odes* II, 15)

Or, la flamme sacrilège s'abattra sur la chère forêt de Ronsard ; la cognée des bûcherons abattra le pays perdu de l'enfance. Ce sera l'élégie tardive contre les bûcherons de la forêt de Gâtine. Avant d'y venir, retenons-en le vers conclusif, pour en mesurer la portée dans le siècle du catholique Ronsard :

La matière demeure, et la forme se perd.

Un seul vers, et tout est renversé. Dans la vision platonicienne dont hérite le courtisan catholique, c'est la forme idéale et permanente, *eidos* en grec, qui est la véritable réalité, accessible uniquement à l'œil de l'esprit.

Or, conclut Ronsard dans son élégie, cet ordre éternel, cette manifestation du divin dans le réel, se dissout désormais en figures changeantes, éclate en vestiges fugaces, dont la matière vivante se révèle la substance. La matière est mère des formes, concrétion de forces en attente de formation. Elle inclut le passage, la métamorphose et la fragilité. Montaigne, le contemporain de Ronsard, qui publie en 1580 une première édition des *Essais*, soutiendra dans son *Apologie de Raymond Sebond*, que *naître* c'est *n'être*. Autrement dit, tout ce qui, ici-bas, vient de la nature est voué au changement à *l'impermanence* ; à n'être jamais, sans cesse, tout-à-fait le même ; tel le fleuve d'Héraclite où l'on ne se baigne jamais deux fois.

Ce matérialisme-là, Ronsard l'honore en maints endroits. S'il aspire au Ciel, il n'en demeure pas moins qu'il sait vivre dans le monde incertain du *sub-lunaire* (pour reprendre la terminologie

aristotélicienne), auquel il emprunte volontiers ses fables. Il faut lire ainsi *L'Hymne des démons*, inspiré par les écrits d'Apulée et de Saint Augustin, mais aussi par les légendes populaires de son Vendômois natal. À l'instar des nuages (les « nuées »), constitués de corpuscules légers, les « démons » adoptent toutes les configurations possibles :

Et tout ainsi qu'on voit qu'elles mesmes se forment  
En cent divers pourtraits dont les vents les transforment.  
En centaures, serpens, oiseaux, hommes, poissons,...  
Tout ainsi les Daimons qui ont le corps habile,  
Aisé, souple, dispos, à se muer facile,...  
Se changent tout soudain en tout ce qui leur plaist,  
Ores en un tonneau grossement s'élargissent,  
Ores en peloton rondement se grossissent,  
Ores en un cheuron les voiriez s'allonger...  
Bien souvent on les voit se transformer en beste,  
Tronquez par la moitié : l'un n'a que la teste,  
L'autre que les yeux, l'autre n'a que les bras...  
Les autres sont entiers, et à ceux qu'ils rencontrent  
En forme de serpens et de dragons se monstrent,  
D'orfrayes, de choüans, cheueches, de corbeaux,  
De boucs, de mastins noirs, de chats, loups et taureaux...

Le poète exprime les métamorphoses de la nature par la métaphore. L'abondance des formes matérielles se réfracte dans l'inspiration poétique, que Ronsard raccorde parfois à Bacchus lui-même. Retiré au prieuré de Saint-Cosme, il compose un poème intitulé *La Lyre*, en remerciement aux largesses accordées par M. De Belot, le conseiller et maître des requêtes de l'hôtel du roi. À la suite d'une période de stérilité créative, il rend hommage à Bacchus pour la fécondité qui s'est de nouveau emparée de lui. Le travail de la vigne dans les jardins du prieuré annonçait l'abondance poétique :

Or pour autant que ce Pere Evien  
A bonne part au mont Parnassien,  
Portrait sacré dans le Temple des Muses,  
Pour ses vertus en noz âmes infuses,  
Comme prophète, et poète, et vineux  
Je l'honorois d'artifice soingneux,  
Ne cultivant, ou fust jardin ou prée,  
Devant le cep de la vigne sacrée.  
Il a rendu salaire à mon labour,  
De sa fureur me remplissant le cœur...

Prenant le masque de Bacchus, le poète devient ailleurs élément naturel, ou animal, porté par le même désir amoureux et créateur. Pour Cassandre, il peut se faire « pluie d'or », « taureau blanchissant », fleur de « Narcisse » (*Amours de Cassandre*, sonnet 20). Quant à Marie, entraînée par le cycle des saisons, elle en vient à transcender la mort grâce à l'élan vital du poète :

L'ardeur qui reste encore, et vit en ce flambeau,  
Ard la terre d'amour, qui si bien a sentie  
La flame, qu'en brazier elle s'est convertie,  
Et seiche ne peut rien produire de nouveau.

Mais si Ronsard vouloit sur sa Marie espandre

Des pleurs pour l'arrouser, soudain l'humide cendre  
Une fleur du sepulchre enfanterait au jour.

À la cendre on cognoist combien vive estoit forte  
La beauté de ce corps, quand mesmes estant morte  
Elle enflame la terre et la tombe d'amour.

(*Le Second livre des Amours*, II, 5)

Il n'est pas jusqu'à l'agencement formel des œuvres qui ne mette en évidence la pertinence du principe « la matière demeure, la forme se perd ». On l'a noté, les rééditions de son œuvre, du vivant de l'auteur, ont été nombreuses, une pièce glissant d'un recueil à l'autre, une série complétée, une autre allégée. La forme marmoréenne recherchée au début dans les *Odes*, avec un moule prosodique immuable, se fissure progressivement. Un jardin buissonnant succède à l'architecture classique, affectant la longueur des vers, les types de rimes, leur combinatoire, sans compter les genres multiples auxquels s'essaie le poète (outre les formes citées, on trouve encore des « folâtries » - très prisées à la cour -, des discours et une épopée, *La Franciade*).

Tout cela n'empêche pas, à l'évidence, l'âme chrétienne de contrebalancer l'inspiration épicurienne. Dans son *Hymne de la mort*, Ronsard rappelle : « Qu'il te souviennne/ que ton âme n'est pas païenne, mais chrétienne / Et que notre grand Maître / En la Croix étendu / Et mourant, de la mort l'aiguillon a perdu / Et d'elle maintenant n'a fait qu'un beau passage / A retourner au Ciel, pour nous donner courage / De porter notre croix, fardeau léger et doux / Et de mourir pour lui comme il est mort pour nous ».

*L'Élégie contre les bûcherons de la forêt de Gâtine*, texte tardif, concentre quelques-unes de ces contradictions. En voici le texte :

Quiconque aura premier la main embesognée  
A te couper, forest, d'une dure congnée,  
Qu'il puisse s'enferrer de son propre baston,  
Et sente en l'estomac la faim d'Erisichton,  
Qui coupa de Cerés le Chesne venerable  
Et qui gourmand de tout, de tout insatiable,  
Les bœufs et les moutons de sa mère esgorgea,  
Puis pressé de la faim, soy-mesme se mangea :  
Ainsi puisse engloutir ses rentes et sa terre,  
Et se devore après par les dents de la guerre.

Qu'il puisse pour vanger le sang de nos forests,  
Toujours nouveaux emprunts sur nouveaux interests  
Devoir à l'usurier, et qu'en fin il consomme  
Tout son bien à payer la principale somme.

Que toujours sans repos ne face en son cerveau  
Que tramer pour neant quelque dessein nouveau,  
Porté d'impatience et de fureur diverse,  
Et de mauvais conseil qui les hommes renverse.

Escoute, Bucheron (arreste un peu le bras)  
Ce ne sont pas des bois que tu jettes à bas,  
Ne vois-tu pas le sang lequel degoute à force

Des Nymphes qui vivoient dessous la dure escorce ?  
Sacrilège meurtrier, si on pend un voleur  
Pour piller un butin de bien peu de valeur,  
Combien de feux, de fers, de morts, et de detresses  
Mérites-tu, meschant, pour tuer des Déesses ?

Forest, haute maison des oiseaux bocagers,  
Plus le Cerf solitaire et les Chevreuls légers  
Ne paistront sous ton ombre, et ta verte crinière  
Plus le Soleil d'Esté ne rompra la lumière.  
Plus l'amoureux Pasteur sur un tronq adossé,  
Enfant son Flageolet à quatre trous persé,  
Son mastin à ses pieds, à son flanc la houlette,  
Ne dira plus l'ardeur de sa belle Janette :  
Tout deviendra muet : Echo sera sans voix :  
Tu deviendras campagne, et en lieu de tes bois,  
Dont l'ombrage incertain lentement se remue,  
Tu sentiras le soc, le coutre et la charrue :  
Tu perdras ton silence, et haletans d'effroy  
Ny Satyres ny Pans ne viendront plus chez toy.

Adieu vieille forest, le jouet de Zephyre,  
Où premier j'accorday les langues de ma lyre,  
Où premier j'entendi les fleches resonner.  
D'Apollon, qui me vint tout le cœur estonner :  
Où premier admirant la belle Calliope,  
Je devin amoureux de sa neuvaine trope  
Quand sa main sur le front cent roses me jetta,  
Et de son propre laict Euterpe m'allaita.

Adieu vieille forest, adieu testes sacrées,  
De tableaux et de fleurs autrefois honorées,  
Maintenant le desdain des passans alterez,  
Qui brulez en Esté des rayons etherez,  
Sans plus trouver le frais de tes douces verdurees,  
Accusent vos meurtriers, et leur disent injures.

Adieu Chesnes, couronne aux vaillans citoyens,  
Arbres de Jupiter, germes Dodonéens,  
Qui premiers aux humains donnastes à repaistre,  
Peuples vrayment ingrats, qui n'ont sceu recognoître  
Les biens receus de vous, peuples vrayment grossiers,  
De massacrer ainsi nos peres nourriciers.

Que l'homme est malheureux qui au monde se fie !  
Ô Dieux, que véritable est la Philosophie,  
Qui dit que toute chose à la fin perira,  
Et qu'en changeant de forme une autre vestira :  
De Tempé la vallée un jour sera montagne,  
Et la cyme d'Athos une large campagne,  
Neptune quelque fois de blé sera couvert.  
La matière demeure, et la forme se perd.

Voyons d'où vient cette élégie : la forêt de Gastine est alors une possession du duché de Vendôme, aux mains d'Henri de Navarre. Baptisé catholique, mais élevé dans la foi protestante par sa mère Jeanne d'Albret, le futur roi Henri IV devient roi de Navarre en 1572, et épouse la sœur de Charles IX, Marguerite de Valois<sup>2</sup>. Quelques jours après ce mariage censé favoriser la paix entre catholiques et protestants se produit le massacre de la Saint-Barthélemy. Rescapé des tueries, Henri est contraint de se convertir au catholicisme, et demeure assigné à résidence à la cour de France. Retenu peu après prisonnier au donjon de Vincennes suite à l'échec du Complot des Malcontents (alliance entre catholiques et protestants pour mettre en œuvre son évasion), il cherche dans un premier temps à se procurer des fonds durant ces années de réclusion. Il met alors en vente la forêt de Gastine, pour la défricher et la découper.

Ronsard, revenu à cette époque dans la mêlée, est au fait de ces entreprises. À l'occasion du mariage de Henri de Navarre avec Marguerite de Valois, il a rédigé un sonnet favorable à Navarre, célébrant la possibilité de la paix dynastique : « Roy de vertu, d'honneur et de bonté, / Qui tiens sous toy la terre Navarraise, / Tu viens choisir nostre perle Françoisse / Qui n'a pareille en grace ne beauté » (*Sonnets à diverses personnes*, XLIV).

Il rédige dès 1573 son élégie contre les bûcherons de la forêt de Gâtine. Mais le beau-frère de Charles IX est alors catholique. En 1576, le futur Henri IV abjure la foi catholique pour le protestantisme.

Le duc d'Alençon, frère cadet du roi Henri III, meurt sans enfants en 1584. Dès lors, en vertu d'un cousinage au 21<sup>e</sup> degré en ligne masculine, Henri de Navarre devient l'héritier de la couronne, tout en refusant d'abjurer le protestantisme (en attendant de revenir au catholicisme en 1592, pour ce que « Paris vaut bien une messe »). La guerre civile de religion s'enflamme à nouveau et c'est le moment que choisit Ronsard, au soir de sa vie, pour publier son élégie.

Certains ont vu dans le contexte de cette publication une preuve de la pusillanimité de l'intellectuel de cour, cherchant avant tout à se concilier les puissants. Quant au *lamento* de Ronsard sur la destruction des âmes de la nature, des ingénieurs en gestion forestière auront tôt fait de le biffer comme pure sensiblerie : une forêt, ça s'exploite, qui plus est pour le bien de l'écosystème<sup>3</sup>. De fait, les premiers défrichements de la gâtine tourangelle furent réalisés par Saint Aldric, évêque du Mans, au IX<sup>e</sup> siècle. Traditionnellement, toutefois, il restait toujours une marche-frontière impénétrable, une partie du massif forestier qui n'était pas défrichée. Quant au terme « gastine » dont on suit la trace au XII<sup>e</sup> siècle, il signifie une terre « gâchée », ravagée et dépeuplée (par la guerre) ou encore une terre inculte, semblable à une lande. Plus généralement, dans la Touraine, au nord de la Loire, la gâtine correspond à un bois « gâté », sur un sol ingrat.

Ronsard sait tout cela, mais, en élevant cette protestation, il ne cherche pas simplement à empêcher l'exploitation d'une forêt ingrate. La mise en coupe réglée de la forêt, c'est aussi le tarissement de sa verve poétique, le coup fatal porté à son imaginaire qui venait s'y ressourcer en épousant le génie du lieu. Ravager la nature, c'est détruire la culture. Son *humus*, ses racines. C'est la raison pour laquelle les bûcherons du XVI<sup>e</sup> siècle sont, en quelque sorte, le bras armé de ces nouveaux Érysichthon, riches et puissants affamés de pompe et de faste.

Le fonds mythologique de l'élégie est décisif pour en saisir la portée universelle. Évoqué par le poète grec Callimaque et le poète latin Ovide, Érysichthon, fils de Triopas, devint roi de Thessalie après en avoir chassé les Pélasges, habitants autochtones. Sur leur terre, ils avaient consacré un bois à Déméter, déesse des moissons (en latin Cérès). Au centre de ce bois, un arbre gigantesque abritait des dryades, les nymphes des forêts.

Érysichthon, avide de se faire construire un palais, voulut débiter la forêt et l'arbre sacré pour s'en faire des planches. Accompagné de ses serfs, il commença à abattre l'arbre. Déméter lui apparut sous les traits d'une de ses prêtresses afin de l'inviter à renoncer à son acte, mais emporté par sa

---

<sup>2</sup> Cf. *La Reine Margot* d'Alexandre Dumas, qui devait fort peu à son modèle. Voir ses mémoires, ses lettres et d'autres textes réunis en un petit volume au Mercure de France.

<sup>3</sup> Voir l'ingénieur général Georges-André Morin, fonctionnaire au Ministère de l'Agriculture, « Flaubert, Ronsard et la gestion des forêts », juin 2008, sur <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03449696/document>.

volonté de puissance, Érysichthon méprisa l'avertissement divin. Ses serfs, pris de peur, cessèrent leurs actes sacrilèges. Le roi saisit alors une cognée, trancha la tête d'un de ses serviteurs, puis abattit l'arbre, en dépit du sang qui en dégouttait pour annoncer son châtement. Celui-ci, envoyé par Déméter, prit la forme d'une Faim inextinguible, qui le força d'avaler ses provisions, ses troupeaux, ses chevaux, bientôt une ville entière, puis à vendre plusieurs fois sa propre fille pour se procurer quelque nourriture. Jamais rassasié, Érysichthon dut, pour terminer, arracher ses propres membres et se dévorer lui-même.

À l'évidence, dès que l'on jardine, on exploite le sol et les végétaux. Il est bon, parfois, d'arracher les mauvaises herbes et d'amender une terre gâtée. La forme se perd. Mais en recourant au mythe d'Érysichthon, Ronsard veut dire autre chose. Il vient un moment où, dans le délire de la puissance, les transformations infligées à la matière aboutissent à une destruction irréparable : la nature finit par refuser son concours ordinaire à la vie de l'être humain. On produit des déserts. Des *terres gastées*.

La fin du XVI<sup>e</sup> siècle, siècle de carnages à répétition, hérite des pouvoirs de la révolution industrielle du Moyen-Âge, mise en lumière par l'historien Jean Gimpel : moulins hydrauliques, fabrication de machines en fonte pour le défrichage, hauts fourneaux, mécanismes d'horloge avec poids et roue, arbalète à tour, arbalète à pied de biche, canons, boulets de canons en fer, poudre pour miner des châteaux, etc<sup>4</sup>. Dans son élégie, Ronsard pressent le point de bascule, le seuil au-delà duquel la nature dépeuplée deviendra « écho sans voix », matière désymbolisée. La physique moderne, aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, se chargera d'élaborer cette conception d'une nature muette, participant de l'emballage industriel.

Un fin marxologue a vu dans le mythe d'Érysichthon l'expression condensée de la trajectoire d'autodestruction contenue dans la logique même de la valeur, de la marchandise et de l'argent. L'appétit insatiable du roi de Thessalie fait écho à la fringale du capital, sujet automate, grande machine vouée à extraire toujours plus de valeur de la réalité, humaine comme naturelle. La faim d'Érysichthon, quantitative et indifférenciée, s'approprie tout dans un mouvement vide, au point de s'enfoncer irrémédiablement dans l'abîme de la toute-puissance<sup>5</sup>. Lorsqu'on dévore la nature, on détruit de fait la condition humaine. Aux yeux de Ronsard, les cognées des bûcherons de la forêt de Gastine, indifférentes à la portée sacrilège de leur acte, ingrates avec leurs « pères nourriciers », seulement préoccupées d'être les moyens du pouvoir, laissent deviner la démesure des temps à venir, si loin de son tranquille épicurisme, soucieux de jouir de la terre tout en ménageant le Ciel. Miracle de la vocation poétique : d'un jeune homme sourd, les Muses ont fait un visionnaire, et de ses métaphores, un sixième sens.

**Renaud Garcia**  
**Été 2022**

#### **Lecture :**

- *Œuvres complètes*, Tome I et II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993-1994.

---

<sup>4</sup> Jean Gimpel, *La révolution industrielle au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1975.

<sup>5</sup> Anselm Jappe, *La société autophage. Capitalisme, démesure et autodestruction*, Paris, La découverte, 2017.

# William Blake

(1757-1827)

Né à Londres, mort à Londres, homme de Londres, tapi en de modestes logis au creux de quartiers populeux, William Blake n'a rien de l'explorateur ni de l'amoureux de la nature. La tradition l'épingle souvent comme père des romantiques, mais quel contraste avec *lord* Byron, dandy, aventurier et noceur cosmopolite<sup>6</sup>. En réalité, l'art de Blake, poète, peintre et graveur, ne se laisse pas cerner. Face à son imaginaire prophétique, à la profusion des interprétations possibles, il ne reste qu'à reconnaître l'arbitraire de nos choix et à tenter de pénétrer dans l'obscurité de sa forêt poétique. Les puristes nous trouveront peut-être hardis de le ranger dans *Notre Bibliothèque Verte*. Nous tâcherons d'en faire valoir quelques raisons.

La vie entière de Blake le montre en voyageur de l'esprit. Il naît en 1757 dans le quartier de Soho, dans une famille d'artisans bonnetiers, protestants non-conformistes (« dissenters »). Très tôt, il témoigne d'aptitudes pour le dessin. Son frère aîné étant appelé à reprendre le métier paternel, il est placé à dix ans dans une école de dessin. Sa formation scolaire sera celle d'un autodidacte. On le dit, dès sa tendre enfance, traversé de « visions » divines et bibliques. Nous touchons au terme majeur pour qualifier l'art à venir du poète. La vision ne sera jamais chez lui une vapeur vague, un brouillard de réalité, mais une image nette, aux traits clairs et francs. Comme une œuvre de Michel-Ange ou Raphaël, ses maîtres auxquels il emprunte le tracé et les couleurs. À l'âge de quinze ans, il est engagé pour un contrat de sept ans chez un graveur professionnel. Il travaille au burin et apprend à dessiner les tombes de Westminster Abbey. Un cadre gothique, dont les vitraux lui enseignent le sens du coloris et le goût des envolées oniriques. Il parfait son art à l'École de l'Académie royale, où il se lie d'amitié avec John Flaxman, qui deviendra le sculpteur le plus connu de son temps.

En 1782, Blake épouse Catherine Boucher, fille de maraîchers, jeune femme quasi illettrée à qui il apprendra tout, et qui devient son associée artistique. Une union comme une évidence, la réconciliation céleste des êtres séparés. Seule la mort les séparera. Il prend également sous son aile son frère cadet Robert, qui se destine lui aussi à une carrière de graveur et de dessinateur. Installé à son compte, près de la boutique de bonneterie de son frère aîné, qui a repris l'affaire paternelle, il voit mourir son cadet dans ses bras, en 1788, terrassé par la tuberculose. Cette disparition brutale s'accompagne d'une vision de l'âme de Robert, montant au ciel, pleine de joie, pour revenir ensuite auprès de lui. Bientôt, le poète se trouve pris dans la contradiction.

D'un côté, son expérience mystique le pousse vers les écrits du Suédois Swedenborg (1688-1772). Un de ces génies décourageants qui connaissent tous les métiers, toutes les sciences, tous les pays, et qui font de surcroît toutes sortes de découvertes et d'inventions, laissant après eux un sillage de glorieux disciples. Au milieu du chemin de sa vie, vers la cinquantaine, Swedenborg reçoit de Dieu la mission de parler aux hommes de la vie des anges et des manifestations supra-sensibles, d'où son traité *Heaven and Hell*, paru en 1758 (titre complet : *Heaven and its Wonders and Hell From Things Heard and Seen*. En latin : *De Caelo et Eius Mirabilibus et de inferno, ex Auditibus et Visibus*). Swedenborg introduit Blake au primat de la vie spirituelle, ce que ce dernier retiendra dans son œuvre la plus connue, *Le Mariage du Ciel et de l'Enfer*, écrite entre 1790 et 1793. En somme, partout l'infini recouvre le fini, c'est-à-dire le monde donné à l'expérience des cinq sens, pour l'envelopper d'une signification supérieure.

---

<sup>6</sup> Cf. Renaud Garcia, « George Byron & Mary Shelley - Notre Bibliothèque Verte (n° 41 & 42) », sur [www.piecesetmaindoeuvre.com](http://www.piecesetmaindoeuvre.com)

D'un autre côté, par l'intermédiaire de l'éditeur non-conformiste Joseph Johnson, Blake croise les penseurs rationalistes britanniques enthousiasmés par les événements français depuis 1789. Thomas Paine, William Godwin, Mary Wollstonecraft figurent parmi ses connaissances. Comme eux, son tempérament révolté entrevoit dans la Révolution française les prémices d'une régénération spirituelle sur le continent. En 1790, il coiffe le bonnet rouge des révolutionnaires français. Il a déjà déménagé une première fois, en compagnie de Catherine, dans le quartier de Lambeth.

Dans cette maison ouverte sur un jardin luxuriant, nouvel Adam unie à la nouvelle Ève, il écrit une suite de pièces agencées comme une mythologie, où les mêmes personnages reviennent sous différents attributs. Blake magnifie la lutte du seul principe vivant et poétique, l'imagination, contre les corsets dans lesquels la bonne société cherche à l'enfermer : religion instituée, lois morales, division du travail, progrès industriel. Ses textes et dessins sont gravés sur des plaques de cuivre, puis imprimés et aquarellés. Rappel de son séjour à l'abbaye de Westminster, ses œuvres ressemblent aux enluminures médiévales. *Le Mariage du Ciel et de l'Enfer*, les *Chansons de l'innocence*, suivies des *Chansons de l'expérience*, les *Visions des filles d'Albion*, *Amérique* et *Europe*, puis le *Livre d'Urizen* voient le jour dans cette intense période de travail, entre 1790 et 1794. Le couple Blake atteint une fragile harmonie durant ses années à Lambeth. Bientôt, le poète abandonne Swedenborg pour le mystique rhénan Jakob Böhme (1575-1624. Futur inspirateur des philosophes Hegel et Schelling), qui théorise le combat continu entre la tentation de l'abîme et la volonté pour l'homme de devenir Citoyen du Ciel. Éternelle résurgence de la vieille religion des Perses et de Zoroastre.

Néanmoins, la Terreur et le reflux révolutionnaire, ajoutés aux guerres avec la France de Napoléon, montrent que les temps ne sont pas mûrs pour l'esprit. Fait exceptionnel dans la vie de Blake, il quitte Londres et s'installe avec Catherine, de 1800 à 1803, dans un cottage du Sussex, à Felpham, où le ciel pur, la campagne et la mer incitent l'artiste à peindre des aquarelles aériennes. Mais alors que ses amis sculpteurs et peintres deviennent des célébrités dans le petit monde londonien, le poète s'enferme de plus en plus dans la solitude de ses visions. Comme s'il voulait compenser le cadre bucolique de sa demeure par l'abstraction croissante de sa symbolique. Sa mythologie, cosmogénèse ou encore anti-Genèse, riche en visions démoniaques héritées de son ancêtre John Milton (l'auteur du *Paradis perdu*, mort en 1674), atteint son apogée avec *Vala et les quatre Zoas*, rédigé à partir de 1802-1803.

Depuis des années, Blake et Catherine vivent de commandes. À une époque, le peintre suisse Füssli, auteur du célèbre tableau *Le cauchemar*, en 1781, et le dessinateur Flaxman, les soutiennent financièrement par ce biais ; puis c'est au tour du mécène Thomas Butts de subvenir aux besoins du couple, qui revient emménager à Londres. Aux échappées sereines de la campagne succèdent les cris d'enfants en haillons, les chansons populaires, le grouillement des bas-fonds, la fumée des usines. Dans *Vala*, les figures issues de l'imaginaire du poète se complexifient à l'envi, les personnages masculins se divisent en émanations féminines, les pôles séparés étant appelés à se réconcilier dans un état supérieur de la civilisation et de l'esprit. Néanmoins, la solitude et la pauvreté de Blake n'ont jamais été aussi grandes. Presque personne ne vient visiter une exposition de ses œuvres, en 1808. La légende du « Mad Blake » commence à circuler. L'Angleterre est prise dans les guerres napoléoniennes, l'époque est à la dépression économique. Le poète se sent démuné, bientôt abandonné par ses visions, incapable de peindre et de graver.

Il ne doit sa résurrection qu'à un jeune peintre de vingt-six ans, John Linnel, fils de sculpteur et commerçant en gravures qui, attiré par une œuvre de Blake, devient son dernier mécène. À partir de 1817, William Blake rédige son œuvre prophétique *Jerusalem* dans son ultime foyer, suite à un énième déménagement : un deux pièces au rez-de-chaussée, ouvrant une perspective étroite sur la Tamise, entre deux bâtiments de brique. Les témoins de ses dernières années le décrivent comme un être simple et doux, un homme *dans les nuages*. La maladie qui l'immobilise jusqu'à sa disparition en 1827 n'atteint pas sa détermination à graver et écrire ses dernières pièces, des relectures de la *Divine Comédie* et du livre de *Job*. Ainsi s'achève une vie de sédentarité, abritant la profusion de sa vie intérieure. James Joyce, commentant cette vie, a évoqué l'Éternel (représenté par les êtres

symboliques imaginés par Blake) parlant par la bouche des humbles, un monde idéal descendu dans une pauvre chambre londonienne.

Compte tenu du foisonnement de l'œuvre, entre textes, gravures et peintures, on ne saurait en aborder que des grandes lignes afin d'en saisir la valeur, pour nous qui nous réclamons d'une critique radicale du monde industriel.

On ne comprend rien à Blake si l'on n'admet tout d'abord sa croyance au génie poétique, autre nom à ses yeux de la nature humaine. Génie poétique, prophétie, vision : l'artiste utilise divers termes pour nommer cette faculté de saisir, dans la réalité, davantage que ce que permettent les cinq sens. Par tradition, notamment dans la philosophie anglo-saxonne représentée par exemple par Francis Bacon et John Locke (XVII<sup>e</sup> siècle), les perceptions sensorielles constituent notre premier lien avec la réalité. Toute connaissance dérive de l'expérience des sens, thèse fondamentale de l'empirisme. Et si tout provient de l'expérience, alors c'est l'observation de l'ordre de la nature, la saisie de l'agencement de ses parties, qui induit l'hypothèse de l'existence d'un architecte ou mécanicien suprême. Autrement dit, un Dieu rationnel, planificateur, révélé par la « lumière intérieure » de l'homme, en lieu et place du Dieu vengeur et belliqueux de l'Ancien Testament auquel il faudrait se soumettre dans la crainte et le tremblement. On établit ainsi une « religion naturelle », voie privilégiée au XVIII<sup>e</sup> siècle pour concilier l'existence de Dieu et les exigences de la raison. Erreur funeste selon Blake.

En 1788, il consacre deux séries d'aphorismes, réunis en courts « traités sur la religion naturelle », afin de soutenir que les « perceptions de l'Homme ne sont pas limitées par les organes de la perception ». En réalité, le corps sensoriel, fini, limité par l'espace et le temps est l'effet d'une déchéance. Mieux : le résultat d'une séparation *démoniaque*. C'est en effet l'œuvre de Satan que de faire croire à une distinction entre le corps de l'homme et son âme ; d'enfermer Dieu dans une perception organique finie ; de limiter la connaissance aux cinq sens.

Pour le comprendre autrement, dans le contexte de l'époque : Blake est un lecteur rebelle du philosophe Kant (*Critique de la raison pure*, 1781). Le philosophe allemand cartographiait les territoires légitimes pour l'exercice de la raison, à l'aide de sa distinction entre *connaître* (les objets donnés par les cinq sens dans le cadre de l'espace et du temps, puis catégorisés par les structures innées de notre entendement), et *penser* (les objets métaphysiques tels que l'âme, le monde ou Dieu, dont il est impossible de faire l'expérience).

Blake, lui, subvertit cette limite imposée au pouvoir visionnaire de l'esprit humain. Le génie poétique est le vrai dieu, qui ouvre sur la vision infinie. Le malheur de l'humanité, sous la forme de la veulerie et de la soumission, vient en revanche des privilèges accumulés par une caste de prêtres, qui se sont érigés en interprètes de la volonté de Dieu, séparée de l'expérience ordinaire :

Les poètes anciens animaient les objets sensibles de Divinités ou de Génies, leur donnaient des noms, leur conféraient les propriétés de bois, de fleuves, de montagnes, de lacs, de cités, de nations, ou tout autre chose que leurs multiples et amples sens leur faisaient percevoir.

Ils étudiaient en particulier le génie des cités & pays, qu'ils plaçaient chacun sous sa divinité mentale.

À la longue un système prit forme, dont se réclamèrent quelques-uns pour transformer le vulgaire en esclaves, en essayant d'abstraire les divinités mentales de leurs objets et de les concrétiser ; ce fut le commencement des Prêtres.

Qui choisirent parmi les contes poétiques quelles formes vénérer.

Avant de finir par proclamer que les Dieux avaient eux-mêmes voulu cet ordre des choses.

Ensuite de quoi les hommes oublièrent que Toutes les divinités demeurent dans le cœur de l'homme.

(*Le Mariage du Ciel et de l'Enfer*)

Un peu moins de cent ans plus tard, Nietzsche ne dira guère autre chose dans sa *Généalogie de la morale*, au sujet d'un dieu hypostasié devenu l'alibi de la domination de l'« idéal ascétique ». La révolte de Blake s'enracine, quant à elle, dans une certitude : « Car elle est double la Vision que voient mes yeux/ Et toujours une vision double l'accompagne : / Pour mon œil du dedans, c'est un vieillard grison / Pour mon œil du dehors, un chardon sur ma route » (Lettre à Thomas Butts, 22 novembre 1802).

C'est cela, contenir la divinité en son cœur. Qu'on ne se méprenne pas. Blake ne nie pas la joie procurée par les sens. Mais il ne s'y arrête pas. Il cherche à l'intensifier comme un tremplin vers la perception infinie. Autrement dit, son art a pour fonction d'ouvrir les portes de la perception : « *if the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is, infinite* ».

Aldous Huxley, puis un certain Jim Morrison, au cœur de la contre-culture américaine des années 1960-1970, sauront s'en souvenir.

Les cinq fenêtres qui éclairent notre expérience ordinaire sont celles d'un homme « encaverné » (*Europe : une prophétie*). Elles délimitent de « toutes petites portions », trop petites parcelles d'un monde éternel qui « croît sans fin ». À elles seules, ces étroites meurtrières volent à l'humain cette vision d'un élan de chaque être vers une ouverture infinie.

Rimbaud, autre visionnaire : « A chaque être, plusieurs autres vies me semblaient dues. Ce monsieur ne sait ce qu'il fait : il est un ange » (*Alchimie du Verbe*).

C'est l'image de l'univers dans un grain de sable, ou de l'oiseau qui fend l'air, dont la perspective est un monde de délices. Chez Blake, la matière n'est jamais simplement de l'étendue. Le poète la voit fulgurer, transcendée par l'Énergie, cet élan vital qui brise toutes les mesures, classifications, quantifications. Tel est le principe de l'art blakien : « L'Énergie est la seule forme de Vie, la Raison étant sa limite, sa circonférence extérieure » ; puis « L'Énergie est plaisir éternel » (*Le Mariage du Ciel et de l'Enfer*).

Blake ne revient pas tant à la nature, lieu-dit romantique, qu'au corps dans sa puissance brute, son affirmation sexuelle. Il en fait l'expérience en compagnie de Catherine. Il voudrait que ses personnages assument tout autant la sublimité de leur condition charnelle, en menant une vie vivante, jusqu'à la mort. Principe *démonique* et non *démoniaque*. La jeune vierge Thel (dans le *Livre de Thel*) hésite quant à elle devant l'initiation sexuelle, car celle-ci l'introduirait au cycle de la naissance et de la mort. Dans le paysage champêtre du poème se détache un petit nuage en train de s'évaporer. Il n'est pas de raison de se plaindre, annonce-t-il à Thel, qui s'en inquiète : « Ton regard sur ma jeunesse / Te fait-il craindre, parce que je m'évanouis et ne suis plus visible / Que plus rien ne subsiste ? Je te le dis, petite fille, quand je meurs, / J'accède à dix fois plus de vie, d'amour, de paix et de saints ravissements ».

La révolte féminine, dans l'esprit de Blake, est l'assomption du désir sexuel face aux fantasmes d'appropriation masculins. Les *Visions des filles d'Albion* mettent en scène le personnage d'Oothon, une Thel qui aurait surmonté ses scrupules, figure de l'amour libre et rebelle, fille de Los le prophète, *alter ego* de Blake, qui lutte pour réenchanter le monde matériel. Ami de Mary Wollstonecraft, mère de Mary Shelley, auteur en 1792 du *Rights of Women*, le texte pionnier du féminisme, Blake chante les « femmes amoureuses ». Comme D.H. Lawrence après lui<sup>7</sup>. À ceci près que le retour au corps pulsionnel est chez Lawrence bien plus animal, là où le symbolique transcende tout, chez Blake.

Pour le poète, la matière n'est jamais simple étendue, disions-nous. Cela, c'est la matière suivant le mode de connaissance scientifique, la matière de la mécanique classique selon Newton. L'un des héros intellectuels de la modernité fait figure de repoussoir pour la philosophie de Blake. Les

---

<sup>7</sup> Cf. « Gustav Landauer et David Herbert Lawrence », in Renaud Garcia, *Notre Bibliothèque Verte*, vol.1, Service compris, 2022

sciences expérimentales de la nature, au premier chef la physique déterministe (où, étant donné des conditions générales constantes, les mêmes causes produiront les mêmes effets), ont vidé le monde de ses caractères variés pour en prendre la mesure et le soumettre à la puissance du calcul. Bientôt va triompher la « vision simple ». Une illustration de 1795 donne à voir la maîtrise de Newton : un géant assis sur un rocher, au fond des eaux de la matière, accroupi sur son travail, réduisant le monde aux mesures qu'il est en train d'effectuer grâce à son compas. La supériorité intellectuelle de la science se déploie depuis les tréfonds de la terre ; le triomphe de la raison instrumentale est déchéance : chute et emprisonnement dans l'étendue. Dans une gravure illustrant le *Mariage du Ciel et de l'Enfer*, Blake présente Nabuchodonosor, le roi Babylonien, en créature rampante mi-homme mi-bête, effrayée par sa propre matérialité. Il s'agit de l'effroi face au constat de la dissociation entre le corps et l'âme, l'imagination et la raison. Le monde de la vision simple est un agrégat de particules froides et étrangères, où rien d'humain ne résonne. Newton lui-même devient un symbole négatif, l'ordre contre lequel il faut se révolter :

Un esprit puissant bondit depuis le sol d'Albion,  
il se nomme Newton, il embouche la Trompette, & l'emplit  
d'un souffle éclatant !  
Jaunes comme feuilles à l'Automne myriades d'armées d'Ange  
Dégringolent d'en haut du ciel d'hiver et gagnent leurs  
tombes  
Au milieu d'un concert d'os creux, de hurlements et de lamentations.

(*Europe : une prophétie*)

Une fois ceci posé, tout vient à l'avenant. La nature comme « concert d'os creux », c'est le fondement de la religion naturelle, qui, des parties agencées, remonte vers l'ingénieur horloger. Plus tard dans l'œuvre de Blake, la physique classique prend la forme de Vala, ou le voile, l'univers physique accepté comme tel, qui entérine le tarissement de la puissance prophétique. Car le génie poétique seul est en mesure de dépasser authentiquement les limitations du monde matériel. Blake n'attend rien, ici, des promesses prosaïques de l'industrie. Ses *Chants de l'expérience*, qui contrebalancent les comptines quelques fois primesautières (non sans que, toujours, pointe l'angoisse du moment qui ne reviendra plus) des *Chants d'innocence*, ne laissent aucun doute là-dessus. La nature mise en coupe réglée, le travail divisé, les hommes, femmes et enfants écrasés et aliénés, la religion comme « âme d'un monde sans cœur » (Marx), tout signe le triomphe du Mal et de l'injustice au moment de l'emballement industriel du capitalisme :

Qu'y a-t-il de saint à voir  
Dans un pays prospère et riche,  
De tout-petits réduits à la misère  
Nourris par des mains froides et chiches ?

(« Jeudi saint »)

Cette petite boule noire dans la neige,  
Qui pleure qui pleure qui pleure, sur le ton du malheur !  
« Dis-moi où sont ta maman ton papa. »  
« Tous deux sont allés prier à l'église. »

J'étais joyeux dessus la lande  
La neige d'hiver me faisait sourire :  
Mais eux m'ont passé vêtements de deuil,  
M'enseignant à chanter les notes du malheur.

Ils croient, parce que je suis heureux & chante &  
danse,  
Ils croient qu'ils ne m'ont pas le moins du monde blessé !  
Ils sont partis louer Dieu, son Roi, ses Prêtres,  
Qui ont construit leur Ciel sur nos malheurs

(« Le petit ramoneur »)

Je vais au hasard par les rues franchisées  
Jusqu'au fleuve Tamise que régendent les chartes.  
Des visages que je croise, je puis dresser la carte :  
Empreintes du malheur, empreintes d'épuisement.

Dans les cris des Adultes  
Dans l'angoisse des Enfants  
Dans les jurons des voix, les bans,  
C'est le bruit des cerveaux cadencés que j'entends :

J'entends des ramoneurs l'appel,  
Comment ils font pâlir la noirceur des chapelles,  
J'entends les soupirs du Soldat effondré,  
Comment coule de sang au Palais ils ruissent.

Mais j'entends plus encore dans les rues à minuit  
La jeune prostituée dont le juron maudit  
Les larmes du Bébé et dont la syphilis  
Endeuille l'attelage du mariage qu'elle pourrit.

(« Londres »)

L'innocence est bel et bien perdue, non pas au sens de la pureté enfantine, mais au sens de la vision prophétique latente dans tout regard d'enfant, qui jamais ne se plie à la dimension instrumentale des choses. Pourtant, jusqu'au bout, y compris dans le plus grand esseulement, Blake maintient la possibilité du royaume de Dieu sur terre.

Qu'est-ce à dire, pour ce chrétien anticlérical, pourfendeur de l'hypocrisie religieuse ? Cela signifie le triomphe de la vision imaginative :

Je sens qu'un homme peut être heureux en ce monde. Et je sais que ce Monde est un  
Monde d'Imagination et de Vision. Je vois tout ce que je peins dans ce Monde, mais  
chacun ne voit pas la même chose. (lettre au Dr Trussler, 23 août 1799)

Blake exhorte à l'advenue de la nouvelle Jerusalem, où s'affirmerait l'unité de Dieu et de l'homme, incarnée dans le Christ, une figure exemplaire pour le poète. Et il continue la lutte spirituelle contre les puissances démoniaques, en évoquant la croyance selon laquelle Joseph d'Arimathe, avec l'enfant Jésus, avait posé le pied en terre d'Albion, où son bâton aurait fleuri (du reste, la première gravure de Blake, en 1773, portait le titre *Joseph of Arimathea among the rocks of Albion*). D'où ces strophes issues de la préface à son poème *Milton* (1804-1810), dans un hymne intitulé « Jerusalem » (un long poème éponyme paraîtra en 1820) :

Et ces pieds dans les temps anciens/  
Ont-ils foulé les vertes hauteurs de l'Angleterre ?/

Et a-t-on vu le saint Agneau de Dieu/  
Sur les riantes pâtures de l'Angleterre ?

Et la divine contenance/  
A-t-elle resplendi sur nos collines nuageuses ?/  
Et Jérusalem était-elle bâtie là/  
Parmi ces sombres moulins sataniques ?

Qu'on m'apporte mon arc d'or brûlant ;/  
Qu'on m'apporte mes flèches de désir ;/  
Qu'on m'apporte ma lance : ô nuages, ouvrez-vous !/  
Qu'on m'apporte mon char de feu.

Je ne ferai pas trêve au combat de l'esprit/  
Et mon épée ne dormira pas dans ma main/  
Tant que nous n'aurons point bâti Jérusalem/  
Sur la verte et riante terre d'Angleterre.

(And did those feet in ancient time  
Walk upon England's mountains green?  
And was the Holy Lamb of God  
On England's pleasant pastures seen!

And did the countenance divine  
Shine forth upon our clouded hills?  
And was Jerusalem builded here  
Among those dark satanic mills?

Bring me my Bow of burning gold:  
Bring me my arrows of desire:  
Bring me my spear:  
O clouds unfold, Bring me my chariot of fire!

I will not cease from mental fight  
Nor shall my sword sleep in my hand:  
Till we have built Jerusalem  
In England's green & pleasant land.)

On pourrait gloser indéfiniment l'image des *Satanic Mills*, comme la plupart des symboles surgis de l'esprit de Blake. Le sens évident, celui des ravages de la révolution industrielle, qui désacralisent la terre d'Angleterre, parce qu'ils la polluent et la recouvrent des eaux glacées du calcul égoïste (Marx et Engels), serait concurrencé par d'autres interprétations. Certains y voient une allusion aux églises anglicanes, dont les rituels de pouvoir se sont substitués à toute véritable régénération spirituelle. D'autres encore y décèlent un symbole de toute institution séparant l'homme de sa destination divine. Quoi qu'il en soit, ces mots sont ceux d'un rebelle, une âme déchirée en quête d'intégration. Une dimension majeure que vont aborder les textes prophétiques de Blake, dont *Vala ou les quatre vivants* (« zoas »), œuvre imposante où la complexité des personnages tourne parfois à l'opacité.

Autant qu'il est possible de résumer un tel texte, *Vala* présente la genèse et les aventures de quatre êtres puissants, qui chacun constituent une facette de l'être humain. Le premier d'entre eux, auquel Blake a consacré un livre entier en 1794, sous la forme d'une anti-Genèse, est le dieu Urizen. Dérivé probable de « Your Reason », plus certainement du grec ancien « *orizein* », qui signifie

« limiter », il exprime la raison froide d'une culture mécaniste. C'est la figure du tyran, autoritaire, calculateur, qui soumet à la contrainte les désirs et les passions. Sous la domination d'Urizen, la vie des sens végète, elle se ferme à l'infini. « Albion », la Grande-Bretagne antique, mais encore l'humanité elle-même, se sont laissées diviser par le tyran. Comme le technocrate, Urizen rapetisse et arase tout ce qu'il touche. Le monde dont il est le demiurge se réduit à la vision simple.

Urizen s'est battu avec un autre être, nommé Luvah, pour le contrôle de l'Homme. La défaite de ce dernier a entraîné la Chute de l'humanité et laissé libre cours au Mal. Luvah est le principe passionnel, l'affirmation spontanée de la vie. Urizen ne peut la tolérer. Dans le monde déchu, Luvah est représentée par Orc, fils de Los et Enitharmon, symbole de l'énergie rebelle et vengeresse. Orc est sans cesse au combat contre la raison sans reste d'Urizen. Cette polarité illustre l'un des principes de Blake, son apologie de l'unité supérieure des contraires : il n'y a pas de progression sans Contraires, énonce le *Mariage du Ciel et de l'Enfer*.

Los ou le prophète, proche de l'intuition (Urthona) qui forge une cité habitable, cherche à refaire et surmonter ce que Urizen défait et empêche. Uni au Ciel avec Enitharmon, qui en est l'« émanation » sous la forme de la terre-espace, Los incarne la force réconciliatrice de la culture humaine. Le monde qu'il veut édifier n'est pas la Babylone industrielle, l'espace quadrillé par les « satanic mills », la ville d'un progrès qui n'est qu'illusion, mais la cité des arts et des techniques, Golgonooza, bâtie pour durer comme une œuvre porteuse d'éternité. Los, depuis les poèmes de Lambeth, est l'*alter ego* de Blake lui-même. Séparé d'Enitharmon, il œuvre à leur réconciliation, la réintégration du masculin et du féminin dans l'état pré-lapsaire (avant la Chute).

Tharmas, le dernier des quatre grands vivants, est le dieu caché enfermé dans la matière, dans l'attente de sa rédemption. Énion, qui désigne la matière seule, affligée par la culpabilité, désire Tharmas comme l'élément spirituel qui la sublime.

En neuf chapitres, neuf « nuits », Blake tente d'exprimer l'harmonie à venir entre les quatre visages de l'Homme. Cet équilibre a été brisé par le règne violent d'Urizen, tyrannie qu'il convient à son tour de subvertir pour établir l'unité de l'Énergie et de la raison, du corps et de l'âme, de la nature et de l'esprit. Une chose reste certaine : la nature n'a de sens véritable pour Blake que si la perception poétique la recrée comme un passage vers l'infini. Sans l'homme, la nature est stérile, dit le poète (*where man is not nature is barren*). Sans rédemption par l'esprit, la nature reste l'œuvre du diable. Même l'un de ses poèmes les plus connus, « Le tigre » (dans les *Chansons de l'expérience*) – œuvre favorite du poète Beat Allen Ginsberg, qui avait coutume de la chanter comme une ritournelle – n'est pas vraiment une ode au sauvage. « Tigre, Grand Tigre, qui brûles brilles/ Au fond des forêts de la nuit : / Quelle main immortelle quel œil, / Osèrent ta redoutable symétrie ». En posant le problème du Mal, la *fearful symmetry* ménage un passage difficile vers le divin.

Bref, Blake n'est pas Wordsworth, le poète des Lacs, son contemporain et parrain littéraire de Mary Shelley, qui a chanté la nature sans mysticisme, au plus près du vécu sensible. Héritant sans doute de quelque doctrine gnostique, Blake semble répugner à voir la nature comme le monde qui s'étale devant lui. Car c'est toujours déjà la nature mesurée et abstraite, modelée par la méthode des sciences expérimentales. Ses meilleurs critiques ont ainsi noté qu'il lui manque la « griserie que procurent les plaisirs sensuels de la nature (chants d'oiseaux, parfum des fleurs, couleur du ciel, goût de l'herbe), [qui] est aussi une façon de saper "la sainteté mathématique" de Satan et de percevoir les correspondances visionnaires<sup>8</sup> ».

William Blake, de toute évidence, se tient ailleurs, seul dans son énergie visionnaire. Quand le soleil se lève, montre-t-il en 1808 dans sa *Vision du Jugement dernier*, il ne voit pas un disque de feu rond comme une pièce de monnaie. Il voit, et nous aussi, spectateurs de la gravure qu'il en tire, une compagnie d'anges qui chantent combien « saint est le seigneur tout-puissant ». Les exégètes se déchireront longtemps pour savoir si, lorsqu'il représente négativement la nature, il s'attaque bel et bien à la matérialité de notre être ou plutôt à une représentation particulière de la nature, selon la

<sup>8</sup> Theodore Roszak, *Où finit le désert*, Paris, Stock, 1973, p. 327.

« vision simple ». Quant à nous, s'il nous faut plonger dans son œuvre (sans certitude d'en revenir indemnes), c'est en tant que refus viscéral de l'abstraction quantitative qui, comme la nuée l'orage, étend partout le désert spirituel. Aujourd'hui avec encore plus de raison qu'hier, l'art total de ce révolutionnaire enthousiaste appelle à restaurer les droits éternels de l'Homme à une vie vivante et à l'imagination poétique.

**Renaud Garcia**  
**Été 2022**

**Lectures :**

- *Œuvres de William Blake*, quatre volumes, sous la direction de Pierre Leyris, Aubier-Flammarion.
- *Le Mariage du Ciel et de l'Enfer*, NRF, Poésie/ Gallimard, 2013, choix, présentation et traduction par Jacques Darras.