

William Butler Yeats

William Blake et ses illustrations de la *Divine Comédie*

traduit par Joseph Denize

I. SES OPINIONS SUR L'ART

William Blake est le premier écrivain des temps modernes à avoir prêché le mariage indissoluble de tout grand art avec le symbole. Il y a eu avant lui pléthore d'allégoristes et de maîtres ès allégories, mais l'imagination symbolique ou, comme Blake préférerait l'appeler, la « vision », n'est pas allégorique, car elle est « une représentation de ce qui existe réellement et de manière immuable ». Le symbole est en effet le seul moyen d'expression d'une sorte d'essence invisible, il est une lampe transparente autour d'une flamme spirituelle, tandis que l'allégorie n'est qu'une des nombreuses représentations possibles d'une chose corporelle, ou d'un principe qui nous est familier, et elle relève de la fantaisie plutôt que de l'imagination : le premier est une révélation, la seconde est un divertissement. Il n'est heureusement pas dans mon intention d'exposer en détails les liens que Blake établit entre le symbole et l'esprit, car si tel était le cas je serais obligé d'évoquer un certain nombre de doctrines qui, bien qu'elles n'aient posé aucune difficulté à beaucoup de gens simples, à des ascètes vêtus de peaux, à des femmes ayant perdu tout sens commun, à des paysans qui rêvassaient auprès de leur troupeau sur les collines, sont totalement obscures à l'homme de la culture moderne ; il est toutefois nécessaire de dire ne serait-ce que quelques mots au sujet de ces liens, car en eux résident la source d'une grande partie de la pratique et de toute la perception de la vie artistique de Blake.

Si l'homme entrait dans « l'arc-en-ciel de Noé », écrit-il, et « se liait d'amitié » avec l'une des « images merveilleuses » qui s'y trouvent, et qui lui enjoignent sans relâche de « se détourner des choses mortelles », « alors il se lèverait de sa tombe et il rencontrerait le Seigneur dans les airs » ; à côté de cet arc-en-ciel, ce signe de l'alliance accordée à celui qui est avec Shem et Japhet, « la peinture, la poésie et la musique », « les trois pouvoirs qui permettent à l'homme de converser avec le Paradis et que le déluge « de l'espace et du temps » n'a pas englouti », Blake représente les figures de la beauté qui hantent nos moments d'inspiration : figures que d'aucuns tiennent pour des éphémères de la plus fragile espèce, mais qui pour lui constituent un peuple plus ancien que le monde ; elles sont les citoyens de l'éternité, qui apparaissent et réapparaissent à l'esprit des artistes et des poètes et créent tout ce que nous voyons ou touchons en projetant leurs images déformées dans le « cristal végétatif de la nature » ; bien qu'étant des êtres, ces figures n'en sont pas moins des symboles, des fleurs, pour ainsi dire, issues de racines immortelles invisibles, des mains, pour ainsi dire, qui nous indiquent la voie dans quelque labyrinthe divin. Si

« le monde de l'imagination » et « le monde de l'éternité » ne font qu'un, comme l'implique cette doctrine, il est moins important de connaître la nature et les hommes que de distinguer les êtres et les substances de l'imagination de substances et d'êtres d'un genre plus périssable, créés par la fantaisie, lors de moments dénués d'inspiration, fruits de la mémoire ou de lubies ; cela s'accomplit le mieux en purifiant son esprit, comme avec une flamme, par l'étude des œuvres des grands maîtres qui étaient grands parce qu'une faveur divine les gratifiait d'une vision du monde éternel dont les autres étaient tenus à l'écart par l'épée enflammée qui tournoie dans toutes les directions, et en fuyant les peintres qui étudient le « cristal végétatif » comme une fin en soi et non pour y découvrir les ombres de substances et d'êtres immortels, les peintres qui pénétrèrent leur propre esprit non pas pour faire du monde éternel la mesure de tout ce qu'ils voient, entendent ou touchent avec leurs sens, mais pour couvrir la nudité de l'esprit avec les « hardes miteuses de la mémoire » faites de sensations révolues. La première partie de la vie de Blake fut engagée dans une lutte pour distinguer ces deux écoles et se soustraire, en se laissant toujours guider par les Florentins, à l'influence de ceux qui semblent ne pouvoir offrir que le sommeil de la nature à un esprit éreinté par le travail de l'inspiration ; mais ce n'est qu'après son départ de Felpham et son retour à Londres en 1804 qu'il échappa enfin aux « tentations » et aux « troubles » qui aspirent à « détruire le pouvoir imaginatif » dans « les griffes des démons Vénitiens et Flamands ». « L'esprit du Titien » – et il convient de rappeler que Blake n'avait vu que de piètres gravures que son ami Palmer appelait des « Titiens de quatre sous » – « avait une puissance particulière à faire douter de pouvoir peindre sans modèle ; et une fois qu'il avait cerné ce doute il devenait facile pour lui de conjurer cette vision à chaque fois qu'elle se présentait » ; ainsi l'imagination de Blake « s'affaiblissait » et « s'assombrissait » jusqu'à ce qu'un « souvenir de la nature et des images de différentes écoles s'emparât de son esprit, au lieu de la juste exécution », qui elle découle de la vision même. Mais aussi écrit-il, ayant dominé la partie grossièrement sensuelle et raisonnante de l'esprit, « O gloire, et O délice ! J'ai entièrement remis à sa place cet adversaire spectral dont les tourments ont ruiné les efforts des vingt dernières années de ma vie ... Je parle en parfaite certitude et connaissance des épreuves que j'ai traversées. Ces épreuves s'abattirent sept fois sur Nabuchodonosor, vingt fois sur moi ; Dieu merci, je n'étais pas non plus aussi bestial qu'il l'était ... Soudain, un jour, au sortir de la [*Truchsessian Gallery of paintings*] » – une galerie où se trouvaient des œuvres d'Albrecht Dürer et des maîtres Florentins – « je fus de nouveau illuminé par la lumière dont je jouissais dans ma jeunesse, et qui pendant exactement vingt ans m'avait été cachée, comme par une porte ou par des volets. ... Veuillez excuser mon enthousiasme, ou plutôt ma folie, car je suis littéralement ivre de visions intellectuelles à chaque fois que je me saisis d'un crayon ou d'un burin, tout comme je l'étais dans ma jeunesse ».

Cette lettre peut être l'expression d'un moment d'enthousiasme, mais plus probablement doit-elle se rapporter à l'intuition de l'émergence de capacités techniques que tout créateur ressent, et à laquelle tout créateur apprend à se fier ; car c'est après cette date que Blake exécute toutes ses plus grandes œuvres et qu'il formule les principes de son art. Exception faite d'un mot ici ou là, ses écrits n'avaient jusqu'alors pas traité des principes de l'art sinon de manière évasive et indirectement ; mais voilà qu'il traite abondamment de ces principes, non pas en vers symboliques et obscurs, mais dans une prose emphatique ou en rimes explicites mêmes si guère poétiques. Dans son *Catalogue Descriptif*, dans son *Adresse au Public*, dans ses annotations aux écrits de Sir Joshua Reynolds, dans son *Livre de la lumière lunaire* – dont il ne reste que des rimes peu reluisantes – et dans

des fragments de son *Livre Manuscrit*, il explique l'art spirituel, fait l'éloge des peintres Florentins et de leur influence en maudissant tout ce qui provient de Venise ou de la Hollande. Les limites de ses conceptions découlent de l'intensité même de sa vision ; Blake a une approche trop littéralement réaliste de l'imagination, comme d'autres l'ont de la nature ; et puisqu'il croit que les images perçues par l'œil de l'esprit, lorsqu'elles sont exaltées par l'inspiration, « existent éternellement », en tant qu'elles sont les symboles d'essences divines, il abhorre toute enjolivure stylistique qui puisse en obscurcir les contours. C'est précisément ce qui se produit lorsqu'on habille ces derniers de reflets lumineux ; s'attarder trop amoureusement sur la délicatesse de la chair ou des cheveux équivaut à se soucier de ce qui est plus éphémère et moins caractéristique, car « la grande règle d'or de l'Art, qui est aussi celle de la vie, consiste en cela : plus le contour est distinct, fin et marqué, plus l'œuvre d'art est réussie ; moins elle est incisive et précise, plus on reconnaîtra les marques de la pâle imitation, du bâclage et du plagiat ». L'Inspiration doit montrer ce que toute forme a de permanent et de caractéristique ; sans elle, l'on est inévitablement condamnés à imiter avec un esprit paresseux les choses que l'on a vues et dont on se souvient, et par là même à sombrer dans le sommeil de la nature où tout est déliquescence et douceur. « Les grands inventeurs de toutes les époques savaient cela. Protogène et *Apelle* se reconnaissaient grâce à cette ligne de contour. C'est grâce à elle, et à elle seulement, que Raphaël, Michel-Ange et Albrecht Dürer ont atteint la notoriété [...] Comment est-il possible de distinguer un chêne d'un hêtre ou un cheval d'un bœuf si ce n'est par leurs contours ? Ce qui n'est pas défini et déterminé peut-il construire une maison ou cultiver un jardin ? Qu'est-ce qui distingue l'honnêteté de la tricherie, sinon la ligne dure et marquée de la rectitude et de la certitude dans les actions et dans les intentions ? Négligez cette ligne et c'est la vie elle-même que vous négligez ; tout retourne au chaos à la surface duquel la ligne du Tout-Puissant dut être tracée avant que l'homme ou la bête ne pussent exister ». Blake insiste également sur le fait que « le coloriage ne dépend pas de l'endroit où l'on applique les couleurs, mais de l'endroit où les lumières et les ombres sont mises, et tout dépend de la forme et du contour – en signifiant par là, je suppose, qu'une couleur acquiert sa brillance ou sa profondeur du fait qu'elle se trouve dans l'ombre ou dans la lumière. Par le contour, Blake ne désignait pas la ligne de division qui démarque une forme de l'arrière-plan, comme l'a soutenu l'un de ses commentateurs, mais la ligne qui sépare la forme de l'espace qui le contient, et à moins d'avoir une absolue maîtrise de cette ligne il est totalement impossible de dessiner la véritable beauté, mais seulement « la beauté qui découle de la folie », une beauté qui n'est que douceur voluptueuse, « un lamentable accident de la vie périssable et mortelle », car « la beauté qui sied à l'art sublime est fondée sur des linéaments, sur des formes ou des traits qui soient à même de devenir des réceptacles de l'intellect », et « le visage ou les membres qui changent le moins de l'enfance à la vieillesse sont les visages et les membres de la plus grande beauté ou perfection ». Son apologie d'un art sévère aurait été inestimable si son époque, dans son engouement pour Corrège et la fin de la Renaissance, pour Bartolozzi et Stothard, avait daigné prêter l'oreille. Est-il réellement si important que dans son réalisme visionnaire, dans son enthousiasme pour ce qui, après tout, est peut-être l'art le plus grand, il ait refusé d'admettre que l'artiste qui habille ses visions d'ombres et de lumières, de couleurs chatoyantes ou luisantes jusqu'à ce que la trace de la forme soit à moitié perdue, puisse, comme le fit Titien dans son *Bacchus et Ariane*, créer un talisman aussi puissamment chargé de vertus intellectuelles que s'il eût été l'une des portes serties de bijoux de la cité qui est apparue à Patmos ?

Recouvrir les linéaments impérissables de la beauté avec des ombres et des reflets de lumière équivaut à tomber sous le joug de « Vala », la fascination indolente pour la Nature, la divinité femme qui est si souvent décrite dans ses « Livres Prophétiques » comme une « douce peste », et dont les enfants tissent des toiles pour capturer les âmes humaines ; mais cette fascination a d'encore plus funestes effets, car la nature est également dotée d'une « partie masculine » ou « spectre » qui, perpétuellement en guerre contre l'inspiration, n'emprisonne pas mais tue. Tout comme l'art qui était en vogue du temps de Blake le faisait, et comme Blake avait compris que Joshua Reynolds encourageait à le faire, « généraliser » les formes et les ombres, « atténuer » les espaces et les lignes en suivant des « lois de composition » picturales qui ne sont pas fondées sur l'imagination, laquelle a toujours soif de variété et se délecte dans la liberté, mais qui reposent sur un raisonnement qui procède des sensations et qui s'efforce sans relâche de tout réduire à une uniformité aliénante et sans vie, signifie tomber dans « Enthuton Benithon », dans le « lac d'Udan Adan » ou dans l'une de ces régions où l'imagination et le chaos sont également morts que Blake désigne par de si nombreux noms sonores et fantastiques. « Toute connaissance générale est méconnaissance » écrit-il, « c'est dans les détails que réside la sagesse, dans le bonheur aussi. Dans la vie comme dans l'art les masses générales sont aussi artistiques qu'un pantin de carton est humain. Tout homme est pourvu d'yeux, d'un nez et d'une bouche ; n'importe quel idiot sait cela. Mais celui qui pénètre et qui discerne le plus précisément possible les manières et les intentions, les personnages dans toutes leurs particularités, lui seul est un homme sage et sensible, car c'est sur un tel discernement que tout art est fondé ... Tout comme la poésie n'admet aucune lettre qui soit insignifiante, la peinture n'admet pas un grain de sable ou un brin d'herbe qui soit insignifiant, encore moins une tache ou une macule qui soit insignifiante. »

Des années avant d'écrire ces lignes Blake s'était élevé avec une violence paradoxale contre un autre aspiration de son époque qui dérivait elle aussi de ce qu'il appelait la « raison corporelle », l'aspiration à une « modération molle », à une inerte « santé de l'art et de la vie ». « Le chemin de l'excès mène au palais de la sagesse » et nous ne devons « sortir nos poids et nos mesures qu'en temps de pénurie ». Cette protestation, qui l'amène dans ses annotations à Joshua Reynolds à se complaire au fait que « la *Vie des Peintres* dise que Raphaël soit mort d'être trop dissipé », car la dissipation vaut toujours mieux que la pénurie d'émotions, semble avoir été aussi importante dans sa vieillesse que dans sa jeunesse. Il l'enseigna à ses disciples, et on peut en trouver les traces sous une forme purement artistique dans un journal écrit par Samuel Palmer en 1824 : « L'Excès est l'esprit vivificateur essentiel, l'étincelle vitale, l'épice dominante de l'art le plus exquis. Il y a beaucoup de *media* dans les *moyens* – mais aucun, oh, pas un seul, pas l'ombre d'un seul *medium* dans la *fin* du grand art. Dans un tableau dont le mérite est d'être excessivement brillant, il ne peut pas être trop brillant, mais les teintes individuelles peuvent être trop brillantes ... Il ne faut pas commencer par le *medium*, mais toujours penser à l'excès et ne se servir du *medium* que pour rendre l'excès encore plus excessif ».

Ces trois premiers commandements, chercher un contour déterminé, éviter un traitement généralisant et toujours tendre vers l'abondance et l'exhubérance, étaient exaltés par Blake dans de véhémentes colères, et leurs détracteurs étaient infatigablement traités de « démons », de « vilains » et de « vendus » aux riches et aux oisifs ; mais en privé, nous dit Palmer, n'éprouvant sans doute aucun besoin d'avoir recours à l'exagération parmi ses amis, il pouvait trouver des « sources de délices dans toute la gamme des arts » et était toujours prêt à louer l'excellence de quelque école qu'elle provînt. On trouve dans *Jérusalem*

un très beau passage dans lequel la partie mortelle de l'esprit, le « spectre », qui a créé des « pyramides de fierté », ainsi que des « piliers dans le tréfonds de l'Enfer pour s'élever jusqu'aux voûtes célestes », s'efforce de découvrir la sagesse dans les « espaces entre les étoiles », et non pas « dans les étoiles », où elle réside ; mais la partie immortelle rend vains tous ses efforts et transforme ses pyramides en « grains de sable », ses « piliers » en « poussière sur les ailes d'une mouche » et fait de ses « cieux étoilés une phalène d'or et d'argent qui nargue ses anxieuses tentatives pour l'attraper ». Ainsi lorsque dans l'homme le désir de se reposer du travail spirituel et l'envie de remplir son art de souvenirs et de simples sensations semblent sur le point de triompher, un miracle les transforme en une inspiration nouvelle ; l'on perçoit ici et là dans les images issues de la mémoire et des sensations le murmure d'un rituel nouveau, le scintillement de nouveaux talismans et de nouveaux symboles.

C'est avant et après l'écriture de ces opinions que Blake exécuta les différentes séries de compositions qui lui valurent l'essentiel de sa notoriété. Il avait déjà achevé les illustrations des *Pensées nocturnes* de Young – dont les grandes figures étendues, quelque peu ennuyeuses même avec les couleurs des aquarelles originales, deviennent presque intolérables dans leur version en noir et blanc – et presque toutes les illustrations des « Livres Prophétiques » qui sont pleines d'une énergie comparable à celle des éléments, mais qui tiennent plus de l'esquisse fixée à la hâte sous le submergissement de processions phantasmatiques que de la composition élaborée, et dont les péripéties obscures ne révèlent pas seulement, comme le remarque le Dr. Garth Wilkinson, « les enfers des anciens peuples, les Anakim, les Nephalim et les Rephaïm ... pétrifications géantes dont la vitalité et l'animalité ont depuis longtemps été dissipées par les feux de la luxure et les intenses passions égoïstes » ; l'on y voit non seulement les ombres projetées par les puissances qui avaient privé Blake de lumière « à la manière de portes et de volets », mais aussi les ombres de ceux qui leur livraient bataille. Toutefois, Blake s'attelle alors aux nombreuses illustrations des œuvres de Milton, dont je ne connais que celles du *Paradis Reconquis* ; aux reproductions des illustrations de *Comus*, publiées, s'il m'en souvient, par M. Quaritch, et aux trois ou quatre illustrations du *Paradis Perdu*, gravées par Bell Scott – une série de dessins qu'un juge compétent considère comme ses plus grandes œuvres ; aux illustrations de *La Tombe* de Blair, dont la gravité et la passion entrent en conflit avec la douceur mécanique et la délicatesse triviale des gravures de Schiavonetti ; aux illustrations du *Virgile* de Thornton, dont l'influence est manifeste sur les œuvres d'un petit groupe de peintres paysagistes qui se forma autour de Blake, qu'ils aimaient appeler « maître », lors de ses dernières années. Le membre de ce groupe que j'ai déjà si abondamment cité est le seul qui ait vanté la valeur de ces illustrations dès le premier élogue : « Il y a en elles une brillance diffuse et onirique qui, à même d'apaiser le plus profond de l'âme, est source d'un délice complet et immodéré, contrairement à la lumière présomptueuse de ce monde. Comme toutes les autres œuvres de cet artiste merveilleux, elles sont également une ouverture du rideau de la chair et, chose dont ont joui les sages et les saints les plus pieux et les plus studieux, un regard sur le reste qui est l'apanage du peuple de Dieu. » C'est également à cette époque que Blake exécute les grandes séries des illustrations du *Livre de Job* et de la *Divine Comédie*, qui sont le couronnement de son parcours artistique. Blake avait jusqu'alors protesté contre les techniques mécaniques de « points et de losanges » ou de « taches et de macules » appliquées par Woollett et Strange¹, bien qu'il eût lui aussi utilisé la technique des « points

1. Woollett et Strange qui étaient déjà connus à l'époque où Blake commença à dessiner, ont probablement représenté pour ce dernier, lorsqu'il était dans certaines humeurs, l'exemple même du triomphe de toutes les iniquités. Woollett avait l'habitude de faire tonner un canon sur le toit de sa demeure à chaque fois qu'il finissait une planche importante.

et des losanges » et des « taches et des macules », en la subordonnant toujours, cependant, à une « ligne de contour ferme et déterminée » ; mais il trouva chez Marc Antonio, dont Linnell lui avait montré certaines gravures, un style plein de lignes délicates, un style où tout était vivant et énergique, fort et subtil. Ses derniers mots ou presque, dans une lettre qu'il écrivit sur son lit de mort, attaquent les « points et les losanges » avec un symbolisme plus curieux que d'ordinaire et loue l'expressivité de la ligne. « Je ne sais que trop bien que la majorité des Anglais aiment l'infini ... une ligne, droite ou retorse, demeure une ligne jusque dans ses moindres subdivisions. Elle demeure elle-même et n'est mesurable par rien d'autre qu'elle-même ... mais depuis la Révolution Française – c'est-à-dire depuis l'avènement du règne de la raison, – « les Anglais se mesurent l'un par rapport à l'autre ; c'est certainement là une heureuse situation de compromis à laquelle personnellement je ne m'associe pas ». La série d'illustrations de Dante occupa les dernières années de sa vie ; même quand il était trop faible pour sortir de son lit il continuait à travailler, assis avec son grand livre de dessin ouvert sur les genoux. Il fit les esquisses de centaines de dessins, mais les laissa presque tous inachevés, d'aucuns grandement inachevés, et grava en partie sept planches dont « Paolo et Francesca » est la plus accomplie. Cette dernière œuvre, je crois, n'est inférieure à aucune autre si l'on excepte, mais cela est discutable, les plus belles planches de *Job*, et montre dans sa perfection la maîtrise que Blake possédait de la représentation des éléments ; le tourbillon dans lequel les âmes égarées sont entraînées qu'il aurait pu lui-même appeler « une flamme d'eau », les flots hantés et les silhouettes pressées les unes contre les autres. Il se dégage une beauté sereine des illustrations du *Purgatoire* où l'on voit son Dante et son Virgile grimper parmi les rochers ardues sous un soleil brumeux ou dormir sur les douces marches qui mènent au sommet dans un placide et tendre ravissement marmoréen.

Toutes les illustrations de cette grande série sont, dans une certaine mesure, puissantes et émouvantes, non pas, comme on a l'habitude de le dire au sujet des œuvres de Blake, en vertu d'une imagination enflammée qui s'exprime par le biais d'une technique nébuleuse et hésitante, mais parce qu'elles témoignent de la seule excellence à laquelle tout art puisse aspirer, à savoir une maîtrise de l'expression artistique. La technique de Blake est imparfaite, incomplète, tout comme celle de presque tous les artistes qui ont essayé de ramener le feu des plus hauts sommets ; mais là où son imagination est parfaite et complète, sa technique se voit dotée d'une égale perfection, d'une même complétude. Blake s'efforce de donner corps à des ravissements plus subtils et à des intuitions plus élaborées que celles de n'importe lequel de ses prédécesseurs ; sous la démesure du fardeau qu'elles s'imposent, son imagination et sa technique sont plus rompues et sollicitées que l'imagination et la technique de n'importe quel autre maître. « Je suis », écrit Blake, « comme les autres, aussi inventif et aussi habile du point de vue de l'exécution ». Ou encore, « Personne ne peut améliorer une invention originale ; ni aucune invention ne peut-elle exister sans une exécution organisée, définie et articulée par l'homme ou par Dieu ... J'ai entendu certains individus dire "Donnez-moi les idées ; peu importe les mots avec lesquels vous les exprimez" ; et d'autres dire, "Donnez-moi les dessins ; l'exécution n'a aucune importance" ... Les idées ne peuvent être données que dans les mots les plus appropriés, tout comme un dessin est inséparable de son exécution la plus minutieusement appropriée ». Contemporains d'une époque où la technique et l'imagination sont toujours parfaites et complètes, parce qu'elles ne s'efforcent plus de ramener le feu du ciel, nous oublions combien elles étaient incomplètes et imparfaites même chez les plus grands maîtres, chez Botticelli, chez Orcagna et chez Giotto.

Les erreurs que l'on trouve dans les œuvres des esprits exaltés sont semblables aux erreurs les plus fantastiques de leur existence ; comme les nuages d'opium de Coleridge ; comme la candidature de Villiers de l'Isle-Adam au trône de Grèce ; comme la colère de Blake envers les causes et les aspirations qu'il ne comprenait qu'à moitié ; comme cette authentique folie dont un texte oriental soutient qu'elle est tolérable chez les saints ; car l'homme dont la vie se déroule pour moitié dans l'éternité subit un déchirement des structures de l'esprit, une crucifixion du corps intellectuel.

[1896]