**Zeitschrift:** Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

**Herausgeber:** Université de Lausanne, Faculté des lettres

**Band:** - (2001)

**Heft:** 4

**Artikel:** Création et incarnation : lectures et relectures du corps miltonien chez William Blake et Mary Shelley

**Autor:** Forsyth, Neil / Hennard Dutheil de la Rochère, Martine

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-870247

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 17.07.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

# CRÉATION ET INCARNATION
# LECTURES ET RELECTURES DU CORPS MILTONIEN CHEZ WILLIAM BLAKE ET MARY SHELLEY[1]

Une exposition récente de ses peintures et dessins montre à quel point William Blake était fasciné par le corps et sa représentation. Nous allons voir ici comment, pour Blake, l'art est un acte à la fois symbolique et charnel. Cette conception se retrouve dans sa poésie, en particulier dans « Le tigre », qui illustre les relations entre le travail du corps et celui de l'esprit. La nature et les raisons de cette fascination s'éclairent si l'on considère l'intérêt de Blake pour les idées révolutionnaires, et sa lecture passionnée des textes occultes et hérétiques. Son interprétation audacieuse de son grand précurseur poétique, John Milton, est plus révélatrice encore d'une vision de la création liée au corps et à la sexualité. À son tour, Mary Shelley poursuit l'idée de la création humaine comme un enfantement dans *Frankenstein*.

Poète, peintre, graveur et imprimeur de sa propre poésie dans des livres extraordinaires, William Blake fut un artiste anticonformiste et protéiforme. En plus de ses créations propres, Blake retravailla dans un sens visionnaire radical les œuvres des autres. Ses illustrations des grands poèmes épiques de Dante et de Milton sont à la hauteur de leurs magnifiques sujets, tandis que celles de ses prédécesseurs plus immédiats, tels les « Graveyard poets » du XVIIIe siècle, Robert Blair, Thomas Gray et Edward Young, réinterprètent des métaphores poétiques assez fades dans une langue visuelle unique. Ce qui frappe surtout dans ces dessins, peintures,

---

1. Neil Forsyth a présenté une version initiale de cet article dans le cadre d'un séminaire post-grade de littérature comparée intitulé « Poétique des mythes », Université de Lausanne, 6 décembre 2000.

gravures, et livres enluminés (« Illuminated Books ») réunis à l'occasion d'une exposition récente à la Tate Britain de Londres[2], c'est de voir à quel point la spiritualité des originaux est transformée par la prééminence du corps humain. Blake représente ainsi un homme aux prises avec sa conscience par deux hommes qui luttent, nus. Un artiste doit évidemment traduire des mots et des idées dans un langage accessible à l'œil. Mais l'image donne aussi à Blake l'occasion d'affirmer un système de valeurs radicalement nouveau, mais qui en même temps témoigne de ses efforts pour retrouver une religion vraie qu'il estime perdue dans un texte biblique moralisant et dans une Église peuplée de non-croyants.

Blake faisait partie d'un groupe de penseurs et d'artistes radicaux qui s'inspiraient des idées de la Révolution française. On y croisait Thomas Paine, l'auteur de l'essai incendiaire *The Rights of Man* (1791-92), Henri Fuseli, un artiste suisse établi à Londres, le philosophe et romancier William Godwin, ainsi que Mary Wollstonecraft, féministe avant la lettre et auteur de *A Vindication of the Rights of Woman*, et tous deux parents de Mary Shelley[3]. Dans son livre de 1791, *The Marriage of Heaven and Hell* (*Le mariage du ciel et de l'enfer*), Blake représente ses confrères avec humour comme des *printers' devils* (des « diables d'imprimeurs[4] »), et se joue de bien des valeurs conventionnelles : ainsi l'Enfer est placé au-dessus du Paradis et le corps apparaît supérieur à l'âme. Provocation mise à part, Blake s'en prend explicitement à des codes sacrés qui sont selon lui responsables de graves erreurs. Il conteste la validité de la distinction entre le corps et l'âme, distinction selon laquelle l'énergie émanant du corps serait le mal, tandis que la raison, manifestation du bien, proviendrait de

---

2. Voir l'article de Luc DEBRAINE dans *Le Temps* du 9 décembre 2000, p. 51. L'exposition s'est tenue du 9 novembre 2000 au 11 février 2001.

3. David V. ERDMAN, *Blake, Prophet Against Empire : A Poet's Interpretation of the History of his Own Times*, London : Oxford University Press, 1954. Erdman fut le premier à réinsérer Blake dans son époque artistique et politique. Plus récemment, on retiendra la biographie de Peter ACKROYD, *Blake*, London : Minerva, 1996, ainsi que le résumé de Jon MEE dans *The Oxford Companion to the Romantic Age*, éd. Iain McCalman, Oxford : Oxford University Press, 1999.

4. Les *printers' devils* sont la hantise de tout imprimeur et tout éditeur. Ce sont les petits lutins invisibles qui introduisent des erreurs et font que la coquille la plus grosse échappera aux relectures les plus minutieuses, ne devenant visible que quand elle apparaîtra en première page et en caractères gras.

la seule âme. Pour Blake, au contraire, le corps de l'homme est inséparable de l'âme, et ce que l'on appelle le « corps » est la manifestation physique et palpable de celle-ci.

On reconnaît aussi dans cette valorisation du corps la formation du jeune peintre à la Royal Academy of Arts, où Blake suivit avec enthousiasme les cours du célèbre anatomiste William Hunter. Ses représentations du corps doivent à l'évidence beaucoup aux dessins anatomiques de l'époque. En effet, le visiteur de l'exposition de la Tate, en quittant les lieux, aura pu suivre les berges de la Tamise pour visiter la galerie Hayward. Là, il aura pu découvrir une exposition dédiée au corps : *Spectacular Bodies* — corps spectaculaires, mais aussi spectacles des corps. Cette exposition formait un complément intéressant à celle de la Tate. Elle présentait en effet, côte à côte, les conceptions artistiques et médicales du corps à travers les siècles. C'est là une importante source d'inspiration pour Blake : produits pour les études anatomiques des futurs médecins, ces écorchés qui dévoilent peau, nerfs, muscles, entrailles et matrice exercent leur influence sur Blake dans ses représentations de corps musculeux où circule l'énergie[5].

Le résultat de cet apprentissage est un art où apparaît partout la fascination pour la chair. Sa formidable toile « Vision of the Last Judgement » (Ill. 1) qui pullule de corps nus témoigne de l'influence manifeste de Michel-Ange. Mais on notera surtout que les figures angéliques placées au centre apparaissent dans des tonalités rougeâtres où viennent se refléter les flammes qui les entourent. Il y a quelque chose de profondément charnel dans cette vision de la fin des temps, voire même, si l'on prend un peu de recul par rapport à la toile, de « vaginal »[6]. Plus bas dans le

---

5. Dans son introduction au catalogue de l'exposition de la Tate Britain, Marilyn Butler se penche aussi sur l'influence de la théorie de David Hartley sur Blake concernant la relation entre la physiologie et la psychologie. Hartley avait publié un livre important en 1749, *Observations on Man, his Frame, his Duties, and his Expectations*, qui insistait sur les relations actives entre le corps (la physiologie) et de l'esprit (la psychologie). Ce livre influença en particulier les poètes Wordsworth et Coleridge qui le connaissaient dans une version abrégée de Joseph Priestley de 1774-75. Blake, quant à lui, avait eu accès à la version originale, et grava même le portrait de Hartley pour la réédition de 1791. Voir Marilyn BUTLER, « Blake in his Time », in Robin Hamlyn et Michael Philips, éds., *William Blake*, London : Tate Publishing Limited, 2000, p. 23.

6. Steven GOLDSMITH, *Unbuilding Jerusalem : Apocalypse and Romantic Representation,* Ithaca : Cornell University Press, 1993, cité par Jon Mee,

Ill. 1. William Blake, *A Vision of the Last Judgement*

tableau, on voit l'Enfer qui semble être un amas de viscères, des « ténèbres bourrées d'organes », pour reprendre l'expression forte de Jean Starobinski[7].

---

« Revisions of the Prophet », *Times Literary Supplement*, Dec 1, 2000, p. 21.

7. *Le corps, miroir du monde. Voyage dans le musée imaginaire de Nicolas Bouvier*. Iconographie de Nicolas Bouvier, Préface de Jean

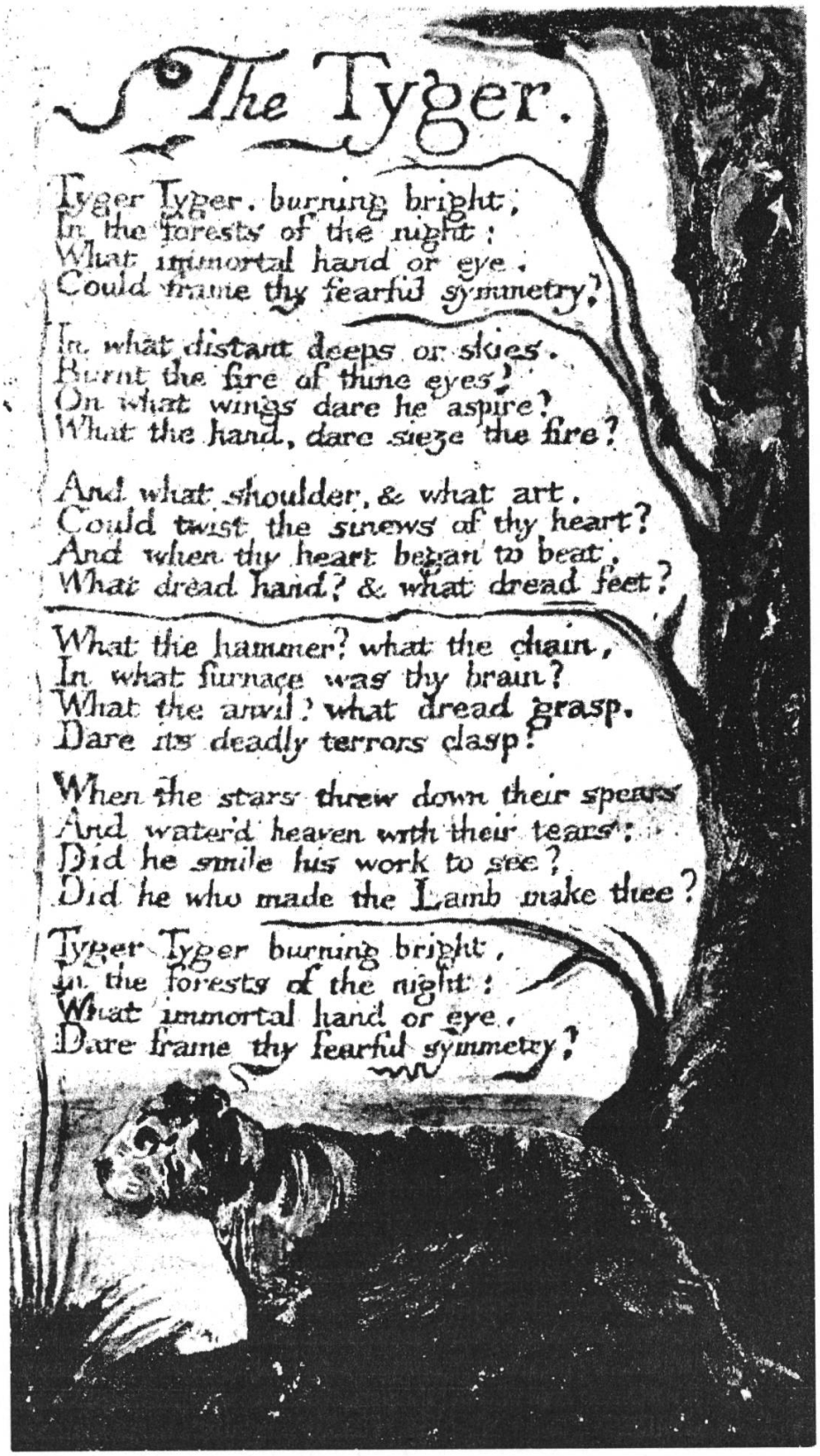
La poésie de Blake témoigne de la même fascination. Quand Blake se penche sur les mythes de la création de la culture occidentale, c'est pour les reformuler dans une optique corporelle. Dans son poème le plus célèbre, « The Tyger » (Ill. 2), il s'interroge sur l'origine du bien et du mal, se demandant si le dieu qui a créé l'agneau a aussi créé le tigre. Cette question, abstraite à première vue, cherche à s'incarner dans une créature singulière et étrange dont la brûlante chaleur corporelle — « Tyger ! Tyger ! burning bright » — menace d'enflammer la page du poème et de brûler les doigts du lecteur imprudemment aventuré dans la *selva oscura* — « the forest of the night » — où la bête rôde en quête de proies.

Le créateur du tigre lui aussi dégage une impression de force physique. Comme le dieu corporel de la Genèse du « Yahwiste », il possède des mains et des pieds. « The Tyger » suggère directement la chaleur de la forge, d'où la question « What the hand dare seize the fire ? ». Blake, qui fut le graveur et l'imprimeur de ses propres livres, a sans doute à l'esprit ses propres mains qui « saisissent » et « forgent » les pages du livre, y compris celle où apparaît « The Tyger »; il pense aux mains qui luttent avec le métal pour donner corps à la bête. Pour Blake, Dieu n'est pas un être abstrait et désincarné : il est une représentation idéalisée d'un homme de chair et de sang. Dans un célèbre vers de l'épigraphe à son poème « Milton », il exprime l'idée de la nature divine de la forme humaine, « the human form divine ».

Mais qui est le créateur dans ce texte ? S'agit-il vraiment de Dieu ? Le poème n'y répond pas. Si celui qui a créé l'agneau a pu créer le tigre, qu'est-ce que cela implique pour notre compréhension de Dieu ? Et si ce n'est pas lui, qui alors ? Le diable peut-être ? L'orthodoxie chrétienne veut que Dieu seul ait le pouvoir de créer, et d'un seul coup. Pourtant, selon les gnostiques, sectes hétérodoxes dénoncées dès le début de l'ère chrétienne, la Création se fait en plusieurs étapes : le cosmos que nous habitons est conçu comme l'émanation d'un *demiourgos* malhabile qui a légué plusieurs de ses traits au diable du christianisme orthodoxe. Dans cette optique, le *diable-demiourgos* devient lui aussi une image

---

Starobinski, Genève : Zoé, 2000, p. 16. Exposition en association avec la Fondation Claude Verdan, Musée de la main, Lausanne, 27 octobre 2000 au 25 février 2001.




Ill. 2. William Blake, *The Tyger*

Tigre, tigre, qui flamboies
Dans les forêts nocturnes,
Quelle main, quel œil immortel
Put ajuster ta terrifiante symétrie ?

Dans quel abîme, dans quels cieux lointains
A brûlé le feu de tes yeux ?
Quelle aile osa s'y élever ?
Quelle main osa saisir ce feu ?

Quel bras, quel art
Surent tordre les fibres de ton cœur ?
Et quand ton cœur se mit à battre,
Quelle main, quels pieds redoutables ?

Quels furent le marteau et la chaîne,
Dans quel brasier fut ton cerveau ?
Quelle fut l'enclume ? Quelle terrible étreinte
En osa saisir l'effroi mortel ?

Quand les étoiles jetèrent leurs lances,
Rafraîchissant le ciel de leurs pleurs,
Dieu sourit-il, voyant son œuvre ?
Celui qui créa l'Agneau t'a-t-il créé ?

Tigre, tigre, qui flamboies
Dans les forêts nocturnes,
Quelle main, quel œil immortel
Osèrent ajuster ta terrifiante symétrie ?[8]

---

8. David V. ERDMAN, éd. *The Complete Poetry and Prose of William Blake,* New York : Doubleday, 1988, p. 24-5. William BLAKE, *Les chants de l'innocence et de l'expérience*, traduits par Pierre-Louis Matthey, Lausanne : Mermod, 1947.

du créateur[9]. Il est probable que Blake se soit intéressé aux gnostiques. Il est par contre certain qu'il fut tout au long de sa vie un esprit subversif posant des questions sur l'autorité, notamment celle de l'État et de l'Église. On sait qu'il chercha des réponses dans les traditions souterraines ou ésotériques qui remontent à la gnose[10]. Les questions sans réponse du poème « The Tyger » peuvent être lues dans cette perspective.

Mais on comprendra mieux la démarche de Blake et son travail sur les mythes de création en étudiant non pas l'influence des sectes hétérodoxes sur sa pensée, mais plutôt sa lecture du *Paradis perdu* de John Milton, où ces idées hérétiques sont déjà visibles. On verra que son interprétation audacieuse, voire osée, de Milton ramène encore et toujours Blake à sa fascination pour le corps. Plusieurs commentateurs ont vu dans les vers 17 et 18 de « The Tyger », où il est dit que les étoiles jetèrent leurs lances et arrosèrent le ciel de leurs larmes, une allusion à la fin de la guerre au Ciel et à la chute des anges dans *Le Paradis perdu* de Milton[11]. Mais la question qui se pose au point culminant du poème, dans le vers suivant, s'inspire peut-être de Milton elle aussi, ce qui nous permettrait de comprendre la véritable nature du jeu intertextuel auquel se livre Blake : « Celui qui créa l'Agneau t'a-t-il créé ? » (« Did he who made the Lamb make thee ? ») suggère en effet la possibilité d'un deuxième créateur dont on trouve aussi des traces chez Milton[12].

Si Blake, comme tous les poètes romantiques anglais, fut un fervent admirateur de Milton, c'est surtout le Satan du *Paradis*

---

9. Parmi ces sectes, la plus connue est sans doute le manichéisme, dont le nom est passé dans l'usage courant. D'après Mani, prophète perse du IIe siècle, le monde est divisé entre le bien et le mal. Il y a donc deux et non pas un seul créateur, ce qui explique la profonde dichotomie qui scinde le monde.

10. Voir Anthony D. NUTTALL, *The Alternative Trinity : Gnostic Heresy in Marlowe, Milton, and Blake*, Oxford : Clarendon Press, 1998, p. 200-24. Nuttall donne des exemples de sectes anglaises révolutionnaires, comme les « Ranters » du XVIIe siècle, qui considéraient le Dieu de l'Ancien Testament comme un demiurge, voire même un « Dieu-diable ».

11. William Blake, « The Tyger » : « When the stars threw down their spears / And water'd heaven with their tears » (v. 17-18). cf. *Paradise Lost* VI 838-52 ; voir Kathleen RAINE, *Blake and Tradition*. 2 vols. Princeton : Princeton University Press, 1968, vol II, p. 29-30. Pour Blake comme lecteur de Milton, voir surtout Lucy NEWLYN, *Paradise Lost and the Romantic Reader*, Oxford : Clarendon Press, 1993, p. 139-144.

12. Dans « The Tyger », cette possibilité n'est présente que sous la forme

*perdu* qui suscitait chez lui cette admiration. Dans « Le mariage du ciel et de l'enfer », Blake définit la lecture romantique du *Paradis perdu*. Il affirme que « la raison pour laquelle Milton a écrit enchaîné à propos des anges et de Dieu, et librement quand il parle de l'enfer et du diable, c'est qu'il était un vrai poète et, sans le savoir, du parti du diable[13] ». Considérer Milton comme lié au diable — « of the Devils party » — exprime autant une théorie esthétique qu'une attitude religieuse et politique : pour Blake l'imagination est d'origine *daemonique* et ne peut devenir créatrice que dans une certaine tension, voire une opposition, avec le monde de l'autorité, de la lumière et de la raison. Le diable est celui qui préside à la création artistique ou poétique. Dès lors, dans le texte sur Milton de 1791 comme dans « The Tyger » de 1794, il est difficile de ne pas voir dans le renversement des valeurs qu'opère Blake une allusion à la Révolution française.

Le Satan du *Paradis perdu* est lui aussi une figure révolutionnaire. Si le ton est différent chez Milton, le contexte historique et politique est comparable. Les deux poètes écrivent dans le sillage de révolutions qui semblent vouloir balayer l'ancien monde sur leur passage. Milton raconte le mythe des origines du monde de la Genèse 1-6, mais dans sa version l'univers (et pas seulement la

---

d'une hypothèse. Pourtant, dans d'autres poèmes où Blake invente tout un système mythique (comme *The Four Zoas*, ou *Jerusalem*), l'idée d'une création double ou même multiple est développée avec beaucoup plus de détails. Dans le courant de sa carrière artistique Blake devait rejeter toute la mythologie religieuse et classique pour en inventer une autre. À l'époque où il écrivait « The Tyger » il n'était qu'au début de ce travail. Les échos sont encore ceux de la mythologie classique, sans pourtant que les noms soient spécifiés. Dans « The Tyger » les images de la forge et du feu évoquent la figure du Titan qui eut le courage de s'opposer à Zeus et de voler le feu pour le donner aux hommes. On notera que dans la tradition ésotérique, les traits de Prométhée deviennent ceux du démiurge. Déjà dans « Le mariage du ciel et de l'enfer », Blake écrit que le Jéhovah de la Bible, c'est-à-dire le démiurge, est celui qui habite le feu brillant. Cela devient explicite dans le poème dramatique de Percy Shelley, *Prometheus Unbound*, écrit quelques vingt-cinq ans plus tard. On y trouve un personnage qui ne s'appelle pas *Demiourgos*, mais, par un jeu de mots, « Demogorgon ». On aperçoit déjà des prototypes du démiurge tragique de Percy Shelley dans les textes de Blake, et même, de façon plus implicite, dans le poème de Milton.

13. « The reason Milton wrote in fetters when he wrote of Angels & God, and at liberty when of Devils & Hell, is because he was a true Poet and of the Devils party without knowing it. » Voir D. Erdman, éd. *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, p. 35.

terre) naît d'un acte de rébellion. En révolte contre l'ordre divin, Satan tente, à l'instar de Dieu, de créer un monde à son image. Milton explore en particulier ce thème dans deux passages qui mettent en scène les relations charnelles entre Satan et des êtres féminins — l'épisode de la rencontre de Péché et celui de la tentation d'Ève.

Dans la première partie du poème, la rencontre de Satan et de Péché cristallise à première vue la plupart des aspects négatifs et misogynes de l'idée de la femme. Quand Satan, qui reste le grand héros du poème malgré son statut théologique, sort de l'enfer, il rencontre deux personnages qu'il ne peut identifier au premier abord. Il est pourtant bientôt obligé de les reconnaître comme ses propres créations, c'est-à-dire comme les enfants qu'il a conçus. L'un des personnages est sa fille, Péché, et la figure qui se tient près d'elle, c'est Mort[14]. Mort est le fruit d'une liaison incestueuse entre Satan et Péché. On voit Milton transformer ici une doctrine théologique — dérivée des paroles de Paul sur la loi du péché et de la mort — en mythe de création poétique et politique. Un concept spirituel est mis en images dans une description extrêmement charnelle, voire obscène[15].

The one seem'd Woman to the waste, and fair,
But ended foul in many a scaly fould
Voluminous and vast, a Serpent arm'd

---

14. À la fois présent et absent, Mort défie la représentation verbale et picturale. Milton le décrit comme « The other shape, / If shape it might be call'd that shape had none / Distinguishable in member, joynt, or limb, / Or substance might be call'd that shadow seem'd, For each seem'd either » (*Paradise Lost* II, 666-670, in *The Riverside Milton,* ed. Roy Flannagan. New York: Houghton Mifflin, 1998). Chateaubriand traduit ces vers ainsi : « L'autre Figure, si l'on peut appeler Figure ce qui n'avait rien de distinct en membres, jointures, articulations, ou si l'on peut nommer Substance ce qui semblait une ombre (car chacune semblait l'une et l'autre) ». François-René de CHATEAUBRIAND, *Le Paradis perdu*, Paris : Garnier, 1939, p. 30. Voir l'illustration de Blake Ill. 3.

15. Milton reprend le mythe hésiodique de la naissance d'Athéna, sortie de la tête de Zeus. Cependant Milton plie le mythe sur lui-même en racontant la naissance ultérieure de Mort et en y ajoutant les chiens de l'enfer, produits de l'union incestueuse de Péché et de Mort. Milton élabore une réflexion sur la possibilité d'une création alternative ou parallèle à celle de Dieu comme le fait la gnose où le mythe hésiodique apparaît déjà d'une façon transformée. On y voit la naissance du personnage de Sophia, la sagesse, fille du démiurge, et sorte de « mère » de la création, ce qui pallie à l'absence frappante de mère dans le christianisme orthodoxe. Voir Elaine

With mortal sting : about her middle round
A cry of Hell Hounds never ceasing bark'd
With wide Cerberian mouths full loud, and rung
A hideous Peal : yet, when they list, would creep,
If aught disturb'd thir noyse, into her woomb,
And kennel there, yet there still bark'd and howl'd
Within unseen. Farr less abhorrd then these
Vex'd Scylla bathing in the Sea that parts
Calabria from the hoarse Trinacrian shore. (II 650-62)[16]

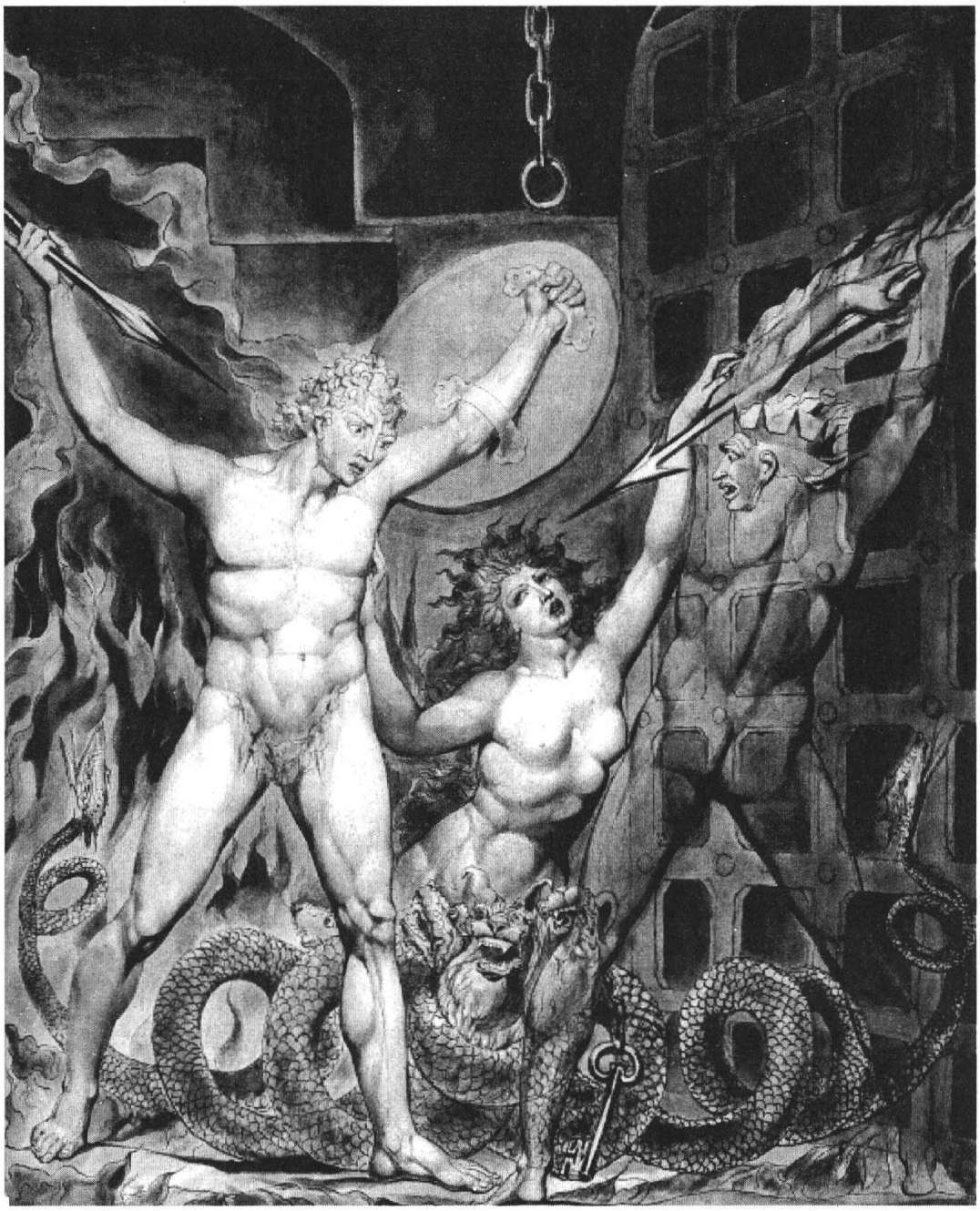
La tension extraordinaire de ce passage vient du fait que *Le Paradis perdu* reste malgré tout le texte d'un poète chrétien. Il en résulte que cette création violente et monstrueuse, fruit amer d'un viol et d'un inceste, est une sorte d'avortement qui fait souffrir la femme qui en est victime. Dégoût et fascination se mêlent encore dans ces images de corps torturés et avilis. On assiste au grouillement des vers qui racontent comment des chiens fouillent les entrailles du corps serpentin de Péché. Celle-ci est condamnée par sa maternité tragique à être dévorée éternellement par sa propre création :

I fled, but he pursu'd (though more, it seems,
Inflam'd with lust then rage) and swifter far,
Mee overtook his mother all dismaid,
And in embraces forcible and foule
Ingendring with me, of that rape begot
These yelling Monsters that with ceasless cry
Surround me, as thou sawst, hourly conceiv'd
And hourly born, with sorrow infinite
To me, for when they list into the womb
That bred them they return, and howle and gnaw

---

PAGELS, *The Gnostic Gospels*, New York : Random House, 1979, p. 48-69.

16. « L'une ressemblait jusqu'à la ceinture à une femme, et à une femme belle, mais elle finissait sale, en replis écailleux, volumineux et vastes, en serpent armé d'un mortel aiguillon. À sa ceinture, une meute de chiens de l'Enfer, ne cessant jamais d'aboyer avec de larges gueules de Cerbère, faisait retentir un hideux fracas. Cependant, si quelque chose troublait le bruit de ces dogues, ils pouvaient à volonté rentrer en rampant aux entrailles du monstre et y faire leur chenil : toutefois, là même encore ils aboyaient et hurlaient sans être vus. Beaucoup moins abhorrés que ceux-ci étaient les chiens qui tourmentaient Scylla, lorsqu'elle se baignait dans la mer par laquelle la Calabre est séparée du rauque rivage de Trinacrie. » *Le Paradis perdu,* traduit par F.-R. de Chateaubriand, p. 29-30.



Ill. 3. William Blake, *Satan, Sin and Death : Satan Comes to the Gates of Hell*

My Bowels, thir repast ; then bursting forth
A fresh with conscious terrours vex me round,
That rest or intermission none I find. (II 790-802)[17]

17. « Je fuyais, mais le spectre me poursuivit, quoique, à ce qu'il semblait, plus enflammé de luxure que de rage ; beaucoup plus rapide que moi, il

Le poète cherche à représenter ce qu'il perçoit comme le summum de la douleur à travers les souffrances physiques et psychologiques d'un enfantement qui est non seulement sans fin, mais dont le fruit n'est ni une joie ni une récompense, mais un monstre abhorré. La création n'est pas délivrance mais sacrilège et évoque une version féminisée du supplice de Prométhée. La fascination de Milton pour le corps et sa douleur apparaît dans cette féminisation du mythe grec. Celle-ci s'articule non plus sur les angoisses qu'une culture misogyne associe souvent à la castration, mais sur des angoisses propres aux femmes, telle la brutale invasion du corps par des forces mâles et bestiales — le viol, les chiens —, et les douleurs de l'enfantement poussées au paroxysme.

L'autre aspect essentiel qui met en scène Satan comme démiurge manqué est évidemment la tentation et sa relation à l'acte sexuel. En s'approchant d'Ève, Satan qui s'est glissé dans le corps d'un serpent est comparé à plusieurs serpents du monde antique. Tous sont source de désir pour les femmes, au point qu'un héros sera le produit de leur union :

So spake the Enemie of Mankind, enclos'd
In Serpent, Inmate bad, and toward Eve
Address'd his way, not with indented wave,
Prone on the ground, as since, but on his reare,
Circular base of rising foulds, that tour'd
Fould above fould a surging Maze, his Head
Crested aloft, and Carbuncle his Eyes ;
With burnisht Neck of verdant Gold, erect
Amidst his circling Spires, that on the grass
Floted redundant : pleasing was his shape,
And lovely, never since of Serpent kind
Lovelier, not those that in Illyria chang'd
Hermione and Cadmus, or the God
In Epidaurus ; nor to which transformd
Ammonian Jove, or Capitoline was seen,

---

m'atteignit, moi, sa mère, tout épouvantée. Dans des embrassements forcenés, et souillés, engendrant avec moi, de ce rapt vinrent ces monstres aboyants qui, poussant un cri continu, m'entourent, comme tu le vois, conçus d'heure en heure, d'heure en heure enfantés, avec une douleur infinie pour moi. Quand ils veulent, ils rentrent dans le sein qui les nourrit, ils hurlent et rongent mes entrailles, leur festin ; puis, sortant derechef, ils m'assiègent de si vives terreurs, que je ne trouve ni repos ni relâche. » *Le Paradis perdu*, traduit par F.-R. de Chateaubriand, p. 32.

Hee with Olympias, this with her who bore
Scipio the highth of Rome. With tract oblique
At first, as one who sought access, but feard
To interrupt, side-long he works his way.
As when a Ship by skilful Stearsman wrought
Nigh Rivers mouth or Foreland, where the Wind
Veres oft, as oft so steers, and shifts her Saile ; (IX 494-515)[18]

Dans ce passage, les relations sexuelles avec les serpent antiques sont suggérées par les comparaisons. C'est aussi l'épisode où le corps du serpent est dépeint avec le plus de précision sensuelle. Pourquoi Milton choisit-il de tout sexualiser au moment de la grande tentation ? Loin d'être exceptionnel dans *Le Paradis perdu*, c'est là un des traits les plus remarquables du poème : la création du monde elle-même n'y est pas imaginée comme résultant seulement de mots d'ordre d'un dieu mâle, mais elle évoque aussi les mythes hermétiques et gnostiques où le monde est le fruit d'une parturition androgyne ou hermaphrodite[19]. Dans le jardin du paradis, Milton semble vouloir nous faire prendre conscience de la possibilité que Satan va séduire Ève. On trouve cette version dans la tradition rabbinique où Caïn est le fruit de cette union. Bien que le poème ne suive pas cette tradition, on peut y lire en filigrane la tension de la différence produite par cette version du mythe. La présence des allusions aux héros an-

---

18. « Ainsi parle l'ennemi du genre humain, mauvais hôte du serpent dans lequel il était renfermé et vers Ève il poursuit sa route. Il ne se traînait pas alors sur la terre en ondes dentelées comme il a fait depuis : mais il se dressait sur sa croupe, base circulaire de replis superposés qui montaient en forme de tour, orbe sur orbe, labyrinthe croissant ! Une crête s'élevait haut sur sa tête ; ses yeux étaient d'escarboucle ; son cou était d'un or vert bruni ; il se tenait debout au milieu de ses spirales arrondies qui sur le gazon flottaient redondantes. Agréable et charmante était sa forme : jamais serpents depuis n'ont été plus beaux, ni celui dans lequel furent changés en Illyrie Hermione et Cadmus, ni celui qui fut le dieu d'Epidaure, ni ceux en qui transformés furent vus Jupiter Ammon et Jupiter Capitolin, le premier avec Olympias, le second avec celle qui enfanta Scipion, la grandeur de Rome. D'une course oblique, comme quelqu'un qui cherche accès auprès d'une personne, mais craint de l'interrompre, il trace d'abord son chemin de côté : tel qu'un vaisseau manœuvré par un pilote habile à l'embouchure d'une rivière ou près d'un cap, autant de fois que le vent tourne, autant de fois il vire de bord et change sa voile » *Le Paradis perdu*, traduit par F.-R. de Chateaubriand, p. 151.

19. Voir surtout *Paradise Lost* I, 20-22.

tiques nés d'un père-serpent nous fait sentir la pression que ce mythe alternatif exerce sur le récit miltonien[20].

En l'occurrence, le Satan du *Paradis perdu* agit plutôt par la parole que par la séduction sexuelle : il réinvente le verbe divin, et réussit ainsi à créer une Ève nouvelle. À la parole d'interdit et de limitation de Dieu, il substitue l'affirmation d'un discours sensuel qui s'articule à la fois dans le récit inventé et dans la ré-interprétation de l'interdit divin[21]. La théorie de Blake sur la création poétique joue explicitement sur le parallèle entre le poète et le diable qui était implicite chez Milton. La présence cachée de Satan dans le corps du texte poétique le suggère déjà : le Scipion qui est issu de Jupiter Capitolin et de sa mère (IX, 508ff) partage non seulement l'initiale de son nom avec Satan, mais il est pour ainsi dire le moyen de l'introduire d'une façon « oblique » (v 510) dans le texte. En lisant les vers 510 à 514 comme acrostiches, on voit comment le corps même du texte devient un serpent : renfermant des monstres ou des diables, c'est un labyrinthe où le lecteur est condamné à errer [22].

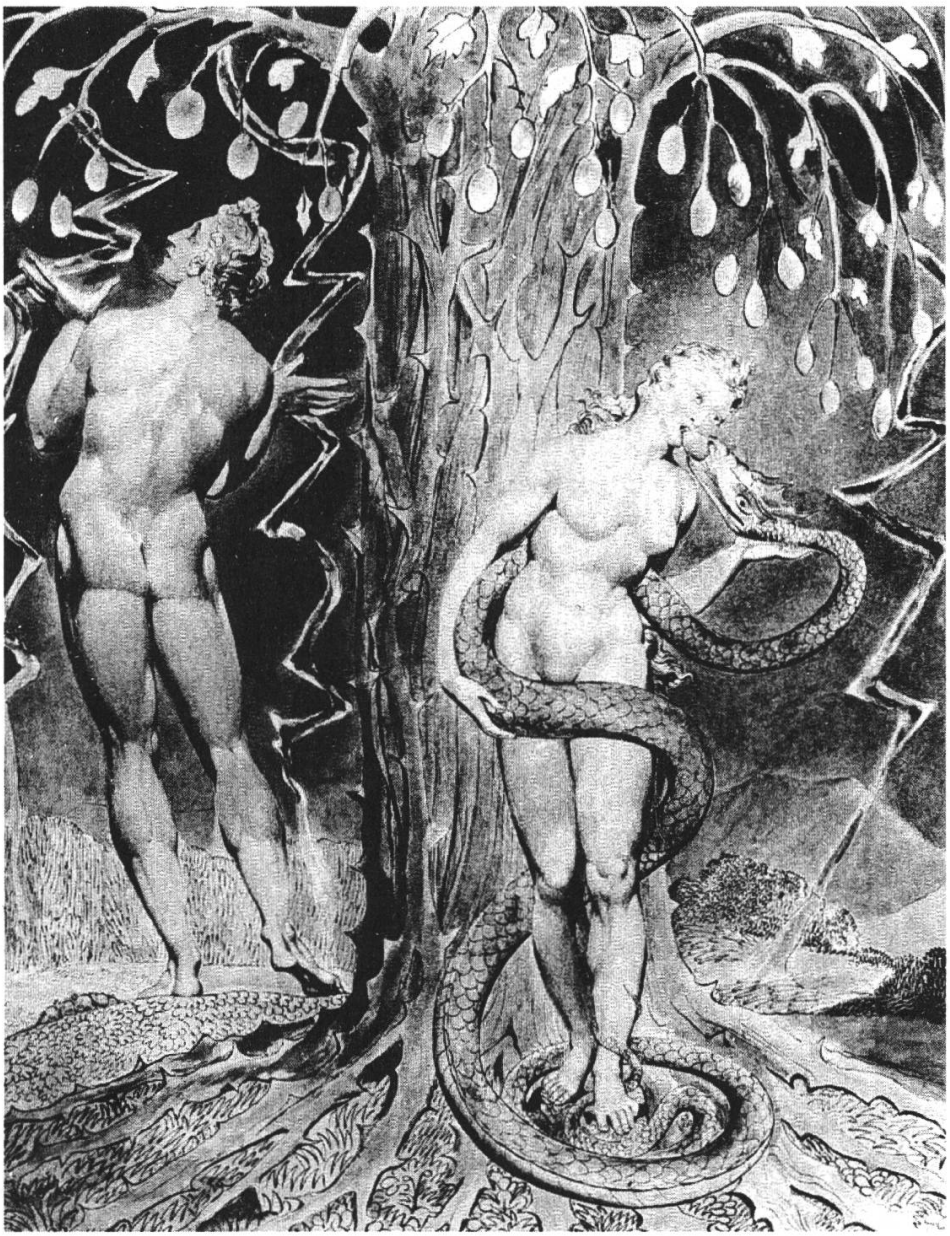
Quand Blake traduit la scène en image, les aspects sexuels deviennent plus explicites. Dans « The Temptation and Fall of Eve » (Ill. 4) que l'on peut voir au Museum of Fine Arts de Boston, Blake « donne libre cours à l'aspect sensuel [de la scène]. Il dépeint un serpent gigantesque enroulant ses anneaux autour du corps nu d'Ève, qui le guide de ses mains. L'aspect phallique du serpent est rendu plus sensible encore par l'usage de couleurs vives, par son mouvement qui lui fait recouvrir les parties intimes d'Ève, ainsi que par l'échange du fruit défendu qui

---

20. Voir Neil FORSYTH, *The Old Enemy*, Princeton : Princeton University Press, 1990, p. 236-37.

21. Certains gnostiques ont considéré que le serpent était le Christ, celui qui apporte la sagesse à l'humanité. St Augustin écrit dans *De Haeresibus* xvii, contenu dans *Corpus Christianorum*, vol xlvi, 297 : « Ophitae a colubro nominati sunt : coluber enim Graece ophis dicitur. Hunc autem Christum arbitrantur. » « Les Ophites se nomment ainsi à partir du serpent, car en grec « serpent » se dit *ophis*. Ils le considèrent comme le Christ. » Dans *Panarion* xxxviii (Livre I, sections 1-4), Epiphanius dit également que les Ophites exaltaient le serpent en l'identifiant au Christ. Irénée (I 30. 7) ajoute que les Ophites pensaient qu'après avoir mangé le fruit défendu, Adam et Ève « connaissaient le pouvoir de l'au-delà et se détournaient de leur créateur », c'est-à-dire du démiurge.

22. Voir aussi *Le Paradis perdu*, IX, 183.



Ill. 4. William Blake, *Paradise Lost* IX : The Fall of Eve

passe des mâchoires du serpent à la bouche ouverte d'Ève[23]». Le serpent qui pénètre dans la bouche d'Ève révèle par ailleurs ce qui est encore implicite chez Milton. Dans la lecture audacieuse que Blake propose de cette scène du *Paradis perdu*, la (re)création d'Ève par le verbe, par ce serpent qui l'enserre et entre dans sa bouche, devient une fellation. Et dans un autre tableau, « The

23. R. Hamlyn and M. Philips, éds., *William Blake*, p. 230. (no. 266 du Catalogue).

Temptation of Eve» (Ill. 5), visible au Victoria and Albert Museum de Londres[24], le serpent apparaît comme la lumière de la création, et sous son influence Ève devient une personne nouvelle, comme si elle était récréée par Satan. On voit que le corps d'Ève est radieux, un phénomène que l'on retrouve dans plusieurs peintures de Blake[25]. Blake exploite chez Milton l'idée que c'est le diable qui préside à l'acte génésique tant charnel que poétique, et il *donne corps* à cette idée en l'incarnant dans des personnages qu'il peint ou qu'il grave dans le métal.

Pour Blake, humaniste convaincu, «Dieu» est la métaphore qui permet aux hommes de parler de leur état divin : «Le corps éternel de l'Homme, c'est l'Imagination, soit Dieu lui-même / le corps divin[26]». La question angoissée qui forme la clé de voûte de «The Tyger» reste sans réponse au niveau théologique, mais trouve peut-être une solution au niveau artistique. Car le vers «Did he who made the Lamb make thee ?» se réfère autant à Dieu (ou son double) qu'au poète. Dans un recueil antérieur, intitulé *Songs of Innocence*, figure le poème «The Lamb» («L'agneau»). Par un jeu de mots et de circonstances très présents à l'esprit de Blake, celui qui créa l'agneau, «The Lamb», est bien le même que celui qui créa le tigre, «The Tyger». L'interrogation est donc double puisque le poète se demande comment «The Lamb» — un poème où toutes les questions reçoivent des réponses très simples — a pu être écrit par l'auteur de «The Tyger».

À la fois artiste et artisan, Blake est celui qui travaille avec le feu de la forge, le métal et l'acide, utilisant un procédé dont il était l'inventeur[27]. Sa création est bien plus qu'un acte cérébral : sa créature, il la forge à la force du poignet. Il est celui qui donne forme à la matière et, en gravant le cadre, définit littéralement les limites de sa création. Dans *The Songs of Innocence and*

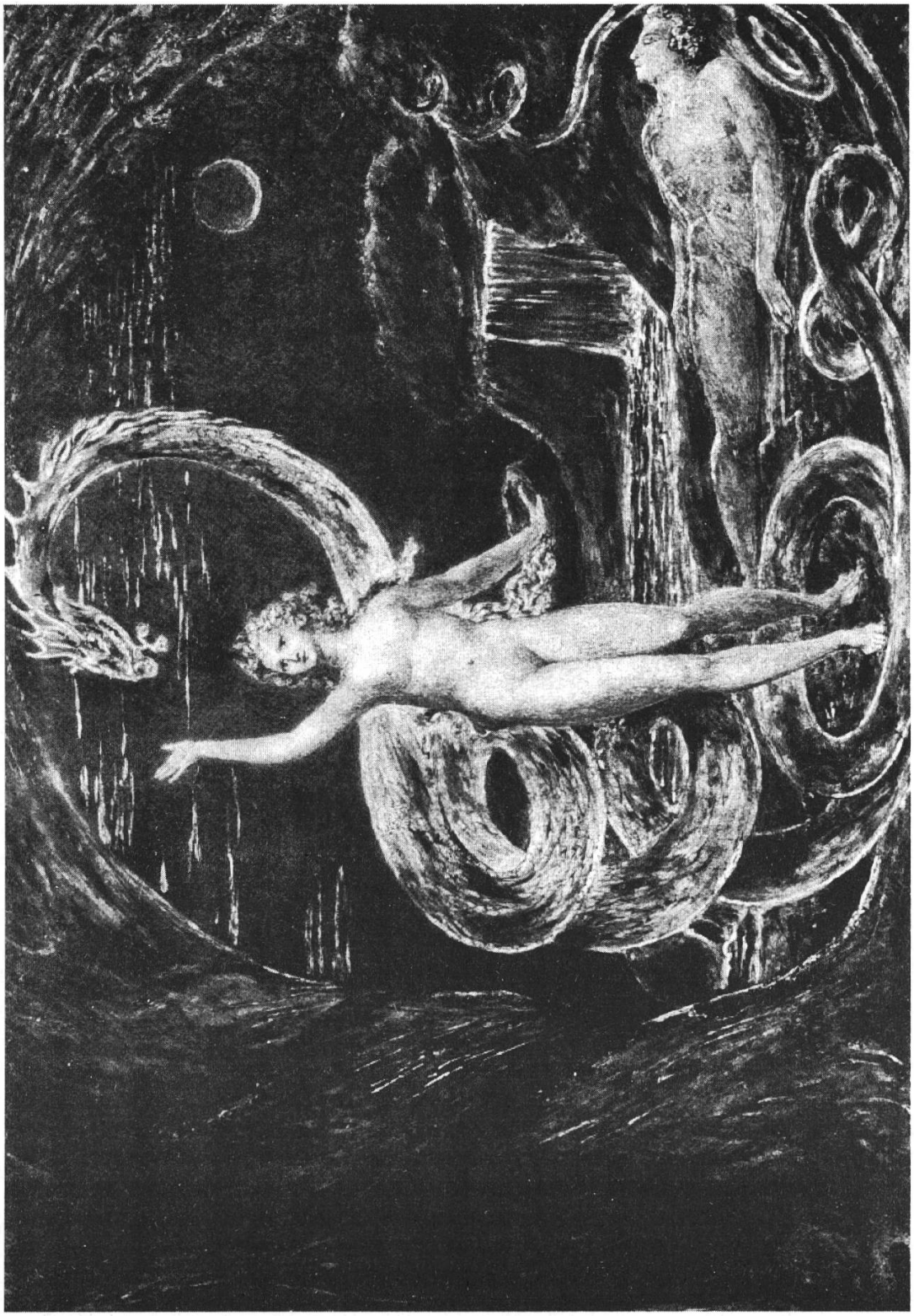
---

24. Ce tableau ne faisait pas partie de l'exposition de la Tate Britain.

25. Voir par exemple les fameux «Albion Rose», comme celui du Huntingdon Library, ou «L'Allegro III : The Sun at his Eastern Gate», illustration pour «L'Allegro» de Milton. On consultera avec profit Pamela DUNBAR, *William Blake's Illustrations to the Poetry of Milton*, Oxford : Clarendon Press, 1980.

26. «The Eternal Body of Man is The IMAGINATION./ that is God himself/ The Divine Body} Jesus, we are his Members.» *The Laocoön* K776. Voir D. Erdman éd., *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, p. 271.

27. Voir R. Hamlyn and M. Philips, éds., *William Blake*, p. 104.



Ill. 5. William Blake : *The Temptation of Eve*

*Experience* l'illustration du poème « The Tyger » (Ill. 2) en offre un exemple frappant. L'idée de symétrie présente dans le texte du poème est traduite visuellement par un arbre dont les branches et les frondaisons encadrent le texte et soulignent ses strophes. On observe que la branche centrale sépare même le texte en deux parties d'égale longueur, renforçant ainsi sa symétrie formelle. Par ailleurs, parce que le cuivre était cher, Blake utilisait le recto et le verso d'une même plaque : ainsi dans un accomplissement ironique de la prophétie d'Isaïe, l'agneau et le tigre sont littéralement couchés ensemble. La dualité possible du dieu créateur, à la fois doux et sauvage, trouve sa réconciliation dans le texte et dans l'idée du poète. La gravure qui encadre le poème « The Tyger » semble confirmer cette hypothèse. Bien que certains commentateurs aient attribué le caractère hybride de la créature gravée par Blake à son manque de talent comme dessinateur animalier, on constate que la bête en question peut être adéquatement décrite comme un *tigragneau*, une incarnation paradoxale de l'idée de création dans le bestiaire blakien.

*

L'imagination perçue comme une force diabolique ou daemonique est également le concept fort qui anime le *Frankenstein* de Mary Shelley, qui nous offre une relecture du couple création-incarnation du *Paradis perdu*[28]. La possession d'Ève par le serpent se retrouve dans l'économie de l'histoire qui reprend le thème du contrat de Faust. Cependant, Dieu est définitivement absent de la vision du monde de Mary Shelley, et le seul interlocuteur auquel le créateur poétique, scientifique ou politique peut s'adresser est le *daemon*. Pour Shelley, ce monde doublement déchu n'est pas celui de la Genèse biblique, mais procède déjà d'une relecture de celle-ci, à savoir celle de Milton dans *Le Paradis perdu*. Dans des passages très touchants on voit le monstre comprendre son monde et sa nature non humaine en lisant Goethe, Plutarque et surtout *Le Paradis perdu*. Pourtant, nous avons quitté définitivement *Le Paradis perdu* de John Milton : celui-ci a cédé sa place à une version revisitée par Shelley où le diable, le grand Satan, est un Prométhée libéré de ses chaînes. On rappellera à ce propos que le

28. Mary Shelley commença à écrire le roman en 1816, alors qu'elle résidait en Suisse dans la Villa Diodati, à Cologny, près de Genève.

titre complet du roman de Mary Shelley est *Frankenstein, ou le Prométhée moderne*. Celui qui osa voler le feu créateur des dieux y devient le héros-monstre des temps nouveaux. Le monstre du roman est en fait le double de Victor Frankenstein, le monstre-créateur qui lui donne vie. La confusion des noms dans l'esprit de nombreux lecteurs, encouragée par les versions filmées où le monstre est appelé « Frankenstein », témoigne de cette ambiguïté essentielle du roman.

Les premiers lecteurs de *Frankenstein* ont d'amblée reconnu dans le monstre déchaîné par l'imagination du Docteur Victor Frankenstein une figure allégorique de la Révolution française et des exactions du peuple révolté[29]. C'est en partie parce que Mary Shelley dédia le roman à son père William Godwin, philosophe aux idées politiques radicales et grand avocat de la cause révolutionnaire, et qui faisait lui aussi partie du cercle de Blake. L'interprétation politique de la création monstrueuse ne nous a pas quittés. À l'heure où l'on parle de « génie génétique » et de « comités d'éthique » visant à contrôler l'imagination sans limites des scientifiques, nous sommes nous aussi pris d'angoisse à l'idée que la création pourrait définitivement se séparer de Dieu[30].

En des temps où William Wordsworth évoquait « l'aurore » de la Révolution française, on pouvait encore croire que le monde se prêterait à une relecture radicale et à une refonte dans des moules forgés par de nouveaux mythes de création. Pourtant, à l'optimisme révolutionnaire et aux matins qui chantent succède le vertige créé par la béance dans l'autorité que rien ne vient remplacer. C'est l'angoisse devant l'abîme qu'évoquent les questions sans réponse du poème de Blake. Au lieu de l'aurore annoncée, une

---

29. Voir Chris BALDICK, *In Frankenstein's Shadow : Myth, Monstrosity, and Nineteenth-Century Writing*, Oxford : Clarendon Press, 1987, p. 10-30.

30. Il suffit de penser à la votation de 1999 en Suisse sur le « génie génétique » pour comprendre à quel point ces mythes continuent de féconder l'imaginaire collectif. Lors du débat politique et scientifique de l'époque, il était frappant de voir comme l'histoire angoissante de *Frankenstein*, transformée pour l'occasion en mythe fondateur inquiétant, était reprise dans les arguments jouant sur l'imaginaire populaire. L'idée que l'homme puisse comprendre et reproduire les moyens de la création divine est le point commun fondamental de nombreuses sectes hérétiques refoulées ou réprimées. Il s'agit véritablement d'une obsession culturelle souterraine que l'on voit ressurgir sans cesse. Elle apparaît dans la tradition ésotérique qui fascinait Blake, comme dans la tradition alchimique de Paracelse et de Cornélius Agrippa qui passionne Victor Frankenstein dans le roman de Shelley.

création nocturne et orageuse vient imposer l'idée d'un tigre fantastique. Dans le poème de Blake, l'animal terrifiant incarne la grande question transcendantale de la création. Dans le roman de Mary Shelley, par contre, le monstre ne montre que lui-même. La créature de Frankenstein n'est plus ce prodige que signale l'étymologie de « monstre »: il devient une simple réalité physiologique, un corps. Par une ultime et tragique dérision, au lieu d'un corps parfait créé à l'image de Dieu, source de vie et d'harmonie, il n'y a qu'un corps brisé, dépecé, cousu, raccommodé par les mains de l'homme. Corps grotesque et effrayant; créature à proprement parler immonde. Impuissant malgré sa force, il est voué à une extinction sans renaissance possible. Ce n'est qu'un patchwork maladroit, un assemblage de matériaux recyclés, une composition bancale comme un mauvais vers, un amas de fragments de ce qui une fois a été la vie.

Les rêves de création et d'enfantement se croisent dans le roman. Mary Shelley perdit un enfant nouveau-né qu'elle avait eu avec Percy Shelley. Dans le passage rédigé immédiatement après un rêve qui lui inspira le roman, elle introduit ce dramatique épisode biographique. Mary Shelley rapporte que dans son rêve elle imaginait que le bébé pourrait être ramené à la vie si on lui frottait vigoureusement le corps. Dans le roman, cet épisode est repris avec cette fois-ci le monstre pathétique dans le rôle du nouveau-né :

> C'était au cours d'une nuit morne de novembre que je vis l'accomplissement de mes travaux. Avec une angoisse qui était proche de l'agonie, je rassemblai les instruments de la vie autour de moi afin d'insuffler une étincelle d'existence dans la chose inerte qui gisait à mes pieds. Il était déjà une heure du matin ; une pluie lugubre crépitait contre les vitres, et ma bougie était presque entièrement consumée quand, à la lueur de cette lumière sur le point de s'éteindre, je vis que les yeux jaunes et vitreux de la créature étaient ouverts ; elle respirait avec difficulté et des mouvements convulsifs agitaient ses membres.
>
> Comment puis-je décrire mes émotions au moment de cette catastrophe, ou comment décrire la misérable créature que j'avais pris tant de peine à créer ? Ses membres étaient proportionnés, et j'avais fait en sorte que ses traits soient beaux. Beaux ! — Dieu tout puissant ! Sa peau jaune recouvrait à peine l'entrelacs des muscles et des artères ; sa chevelure opulente était d'un noir lustré, ses dents avaient la blancheur des perles ; mais cette luxuriance contrastait d'autant plus horriblement

> avec les yeux vitreux, qui semblaient presque de la même couleur que les orbites d'un brun gris blanchâtre dans lesquelles ils étaient enchâssés, le teint fané, et les minces lèvres noires[31].

La description de la naissance de la créature de Frankenstein explore une douloureuse proximité, qui confine à la confusion, entre la vie et la mort : l'agonie de Frankenstein et l'image de la bougie qui s'éteint sont superposées à la naissance d'un être non pas mort-né, mais né de la mort. Comme chez Blake, on reste fasciné par ces chairs, ces muscles, ces artères et ces tendons, par tout ce complexe entrelacs dissimulé d'ordinaire sous la peau et qui vient nous rappeler notre propre chair mortelle. Le mélange de beauté et de laideur du cadavre est suggéré à travers la juxtaposition de lieux communs issus de la poésie courtoise et d'une description des signes cliniques de la mort. Les émotions contradictoires du géniteur à la vue de son nouveau-né ne sont pas sans rappeler l'enfantement de Péché chez Milton et reflètent, dans le même temps, l'expérience d'une femme qui a subi non seulement les souffrances du travail, mais par dessus tout la douleur infinie de perdre l'enfant qu'elle portait.

C'est à travers cette double articulation entre création et incarnation que le travail de relecture de Blake prend tout son sens-comme une œuvre charnière — et charnelle — entre les créations monstrueuses et hérétiques de Milton et l'imagination gothique de

---

31. « It was on a dreary night of November, that I beheld the accomplishment of my toils. With an anxiety that almost amounted to agony, I collected the instruments of life around me, that I might infuse a spark of being into the lifeless thing that lay at my feet. It was already one in the morning ; the rain pattered dismally against the panes, and my candle was nearly burnt out, when, by the glimmer of the half-extinguished light, I saw the dull yellow eye of the creature open ; it breathed hard, and a convulsive motion agitated its limbs.

How can I describe my emotions at this catastrophe, or how delineate the wretch whom with such infinite pains and care I had endeavoured to form ? His limbs were in proportion, and I had selected his features as beautiful. Beautiful ! — great God ! His yellow skin scarcely covered the work of the muscles and arteries beneath ; his hair was of a lustrous black, and flowing ; his teeth of a pearly whiteness ; but the luxuriances only formed a more horrid contrast with his watery eyes, that seemed almost of the same colour as the dun white sockets in which they were set, his shrivelled complexion and straight black lips. » Mary Wollstonecraft Godwin SHELLEY, *Frankenstein ; or, The Modern Prometheus,* éd. Johanna M. Smith, Boston : St. Martin's Press, 1992, p. 58, notre traduction (NF, MHD).

Mary Shelley qui préfigure notre monde post-moderne. Dans leur mise en abyme de la relecture du corps, Blake, puis Mary Shelley, reprennent les métaphores fertiles de Milton, qui lui-même avait réinterprété le double héritage constitué par le corps littéraire et philosophique de la mythologie classique et chrétienne. Chaque époque articule dans son langage et à travers le corps littéraire que la culture lui laisse en héritage l'angoisse mais aussi le fol espoir qui naissent de la relation féconde entre le corps et la création artistique.

Neil FORSYTH
Martine HENNARD DUTHEIL DE LA ROCHÈRE

SOURCES DES ILLUSTRATIONS

Ill. 1. *A Vision of the Last Judgment*, 1808, in *William Blake*, published by Tate Gallery Publishing Limited, London, 2000, p. 68.

Ill. 2. « The Tyger » (*Songs of Experience* 1793 / 1794), in *William Blake*, published by Tate Gallery Publishing Limited, London, 2000, p. 155.

Ill. 3. *Satan, Sin and Death : Satan Comes to the Gates of Hell, c.*1806, in *William Blake*, published by Tate Gallery Publishing Limited, London, 2000, p. 225.

Ill. 4. *Paradise Lost* IX: *The Fall of Eve*, *in* Pamela DUNBAR, *William Blake's Illustrations of the Poetry of Milton*, Oxford : Clarendon Press, 1980, planche 40.

Ill. 5. *The Temptation of Eve*, *in* Pamela DUNBAR, *William Blake's Illustrations of the Poetry of Milton*, Oxford : Clarendon Press, 1980, planche 41.