HAL open science

Eros et Uranie : passions animales et végétales dans la poésie d'Erasmus Darwin et de William Blake

Caroline Dauphin

▶ **To cite this version:**

Caroline Dauphin. Eros et Uranie : passions animales et végétales dans la poésie d'Erasmus Darwin et de William Blake. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2021. Français. NNT : 2021PA030004 . tel-03482942

HAL Id: tel-03482942

https://theses.hal.science/tel-03482942v1

Submitted on 16 Dec 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université de la Sorbonne Nouvelle

ED 625 MAGIIE
Mondes Anglophones, Germanophones, Iraniens, Indiens et Études Européennes
EA 4398 PRISMES, équipe 19-21

Thèse de doctorat

Études du Monde Anglophone

ÉROS ET URANIE :
PASSIONS ANIMALES ET VÉGÉTALES DANS LA POÉSIE D'ERASMUS DARWIN ET DE WILLIAM BLAKE

Thèse présentée par Caroline DAUPHIN

et dirigée par M. le Professeur Marc PORÉE

Soutenue le 11 janvier 2021

Membres du jury

Caroline Bertonèche, professeur à l'Université Grenoble-Alpes
Isabelle Bour, professeur à l'Université de la Sorbonne Nouvelle
Pierre Carboni, professeur à l'Université de Nantes
Jean-Marie Fournier, professeur à l'Université Paris-Diderot
Sophie Laniel-Musitelli, maître de conférences à l'Université de Lille
Marc Porée, professeur à l'Université de la Sorbonne Nouvelle

Éros et Uranie : passions animales et végétales dans la poésie d'Erasmus Darwin et de William Blake

Fleurs amoureuses, baleines révolutionnaires ou arbres-polypes angoissés : la nature est représentée de façon bien singulière dans l'œuvre d'Erasmus Darwin et de William Blake. Erasmus Darwin, grand-père de Charles Darwin, présente ce qu'on pourrait nommer une « théorie de la séduction naturelle » dans ses poèmes scientifiques : l'amour et le plaisir sont au cœur de son système épicurien du vivant, sous l'égide de la muse Uranie. William Blake, qui a illustré les poèmes darwiniens, nourrit ses poèmes prophétiques de l'imagerie et des idées de Darwin, en les articulant à sa propre vision spirituelle de la nature, avec Vala, emblème d'une nature discursive et matérialiste. Le but du présent travail est d'observer comment se dessine le tableau d'une nature nouvelle au croisement des Lumières et du romantisme, entre confluences et divergences. Vibrante de passions, cette nature se situe dans le prolongement de l'*age of sensibility* du long XVIIIe siècle : les animaux comme les plantes sont doués d'émotions et de sensations propres, comme Darwin aime à le souligner. Or, elle incarne aussi un renouveau scientifique, quand l'épistémé classique cède la place à l'épistémé moderne, selon les termes de Michel Foucault : l'histoire naturelle se fait biologie ouverte au transformisme, qui fait l'objet pour Blake d'une fascination mêlée de terreur. La réinvention des codes du langage poétique épouse cette transition épistémologique, mais aussi politique, les passions de la nature se conjuguant aux passions révolutionnaires dans un même élan poétique radical, pour dessiner un système écophilosophique repensant les relations entre humain et non-humain avec une étonnante modernité.

Mots-clés : Blake, Darwin, sciences, poésie, écocritique, épistémologie, vivant, sensibilité

Eros and Urania: the passions of plants and animals in the poetry of Erasmus Darwin and William Blake

In the poetry of Erasmus Darwin, as well as in Blake's, appears a singular vision of nature: flowers are pining for love, whales and tigers are revolutionary animals, and trees merge with polypi. Erasmus Darwin was Charles Darwin's grandfather: in his scientific poems, he develops what one might call an Epicurean "theory of natural seduction" at the heart of which are love and pleasure, under the aegis of the Muse Urania. William Blake, who illustrated Darwin's poems, articulates the Darwinian imagery with his own prophetic poems, with Vala, embodying a discursive nature subjected to materialism. The present work aims at observing how a new vision of nature is imagined at the intersection of the Enlightenment and Romanticism from Darwin to Blake. This nature, teeming with passions, is in the wake of the age of sensibility of the long 18th century: plants and animals are endowed with emotions and sensations. It is also remodeled by the transition from the classical episteme to the modern episteme, according to Michel Foucault's terminology: natural history becomes biology and opens itself to transformism, which arouses a mixture of terror and fascination in Blake's imagination. The reinvention of the codes of poetic representation goes along with this epistemological transition, which is also a political one: indeed, the passions of nature reflect the revolutionary passions in Blake's and Darwin's radical poetry, in an original ecophilosophical system reinventing the relationship between human and non-human in a surprisingly modern way.

Keywords: Blake, Darwin, sciences, poetry, ecocriticism, epistemology, life, sensibility

---

ED 625 MAGIIE
Mondes Anglophones, Germanophones, Iraniens, Indiens et Études Européennes
Maison de la Recherche, 4 rue des Irlandais, 75005 Paris

Sommaire

Remerciements 6
Liste des abréviations 8
Introduction 9
« Without contraries is no progression » 10
Science and sensibility 13
De la nature des mots 18
Visions et révisions 23
Discours sur la méthode 27
Chapitre I. *Science et sensibilité* : histoire naturelle des passions, des Lumières au romantisme 32
I.1. Un tournant poétique et épistémologique 33
I.1.1. Erasmus Darwin, poète-naturaliste en quête de renouveau 33
I.1.2. William Blake et l'histoire naturelle : « sweet science » ou « science of death » ? 44
I.1.3. Uranie et Vala, ou le refus du mécanisme 53
I.2. Tigres et polypes : zoologie des émotions 64
1.2.1. *Anima animalis* : âme et émotions des animaux 64
1.2.2. Tigres, tigres : des passions dévorantes 79
1.2.3. Polypomania : une passion populaire 91
I.3. Tournesols et arbres à poison : phytologie du sensible 105
I.3.1. Des plantes sensitives aux plantes sensibles 105
I. 3.2. Blake, jardinier de l'Éternité 112
1.3.3. Arbre à poison, arbre à passion ? 123
Chapitre II. *Liaisons dangereuses* : des passions subversives à l'encontre des normes de la politique, du genre et de la morale 135
II.1. Des passions politiquement incorrectes 136
II.1.1. « Jacobin plants » 137
II.1.2. *America* : le tournant darwinien de Blake ? 147
II.1.3. Les plantes de la liberté : abolitionnisme et réformes sociales 156
II.2. Masculin, féminin : les passions ont-elles un genre ? 166
II.2.1. *Visions of the Daughters of Albion* : un poème écoféministe ? 167
II.2.2. Féminisme et botanique : aux racines de l'émancipation 177
II.2.3. Troubles dans le genre 188
II.3. Poétiques de l'abject : monstruosité et immoralité 200
II.3.1. *Let's talk about sex* : des passions textuellement transmissibles 200
II.3.2. Les fleurs du mal : lys vicieux et roses malades 212
II.3.3. Monstres et merveilles : le renouveau gothique 224
Chapitre III. *Je sens donc je suis* : des passions révélatrices de la troublante continuité du vivant 234
III.1. Passions originelles : de nouvelles genèses 235

III.1.1. La quête des origines 236
III.1.2. Redéfinir l'état de nature 246
III.1.3. Du singe à l'homme : *homo risibilis* ? 255
III.2. Hommes-arbres et femmes-fleurs : des frontières végétales poreuses 266
III.2.1. Une végétation végétative ? 266
III.2.2. La frontière poreuse entre animal et végétal 278
III.2.3. Les arbres ont-ils une âme ? 289
III.3. Les métamorphoses de la passion : poétique du transformisme 303
III.3.1. L'évolution du transformisme, entre sciences et poésie 303
III.3.2. Blake évolutionniste ? Le cas de *Jerusalem* et *Vala* 316
III.3.3. Voyage au bout de l'Enfer : le transformisme spirituel de Blake 326
Chapitre IV. *Face à Gaia* : vers une nouvelle écopoétique des passions ? 336
IV.1. Les trois révolutions de Gaïa 337
IV.1.1. Révolution industrielle : machines vivantes et « urbanature » 337
IV. 1.2. Révolution agricole : Géorgiques et biodiversité 348
IV.1.3. Révolution horticole : le jardin pas si anglais d'Erasmus Darwin 359
IV.2. "Kindred brutes": quand l'animal se fait être sensible 370
IV.2.1. Sauvages et/ou domestiques ? De nouveaux « animots » 371
IV.2.3. « Everything that lives is holy » : vers les droits des animaux 381
IV.2.3. « Conversing with the animal forms of Wisdom » : un bestiaire spirituel ? 389
IV.3. *Facing Gaia* : vers une vision globale du vivant ? 401
IV.3.1. Terre vivante : une géopoésie en mouvement 401
IV.3.2. Fleurs-étoiles : la biologie du cosmos 412
IV.3.3. L'imagination créatrice : la pensée vivante 423
Conclusion 433
Bibliographie 447
1. Corpus 448
1.1. Œuvres poétiques d'Erasmus Darwin 448
1.2. Œuvres de William Blake (poésie et gravures) 448
2. Sources secondaires 449
2.1. Œuvres en prose d'Erasmus Darwin 449
2.2. Œuvres littéraires citées antérieures à 1850 450
2.3. Œuvres littéraires citées postérieures à 1850 452
2.4. Ouvrages d'histoire naturelle 453
2.5. Autres sources secondaires (philosophie, religion, critique, biographie) 456
3. Ouvrages et articles savants 458
3.1. Études spécifiques sur Blake et Darwin 458

3.2. Corpus critique sur Erasmus Darwin 459
3.3. Corpus critique sur Blake 461
3.4. Romantisme, science et environnement 464
3.5. Pensée écologique 467
3.6. Épistémologie de la sensibilité 468
3.7. Théorie critique et littéraire 470
Index 472

Remerciements

How is it we have walk'd thro fires and yet are not consum'd? demande le lion à la fin de *Vala*. Cette question m'est revenue plusieurs fois au cours de mon doctorat, marqué par des cycles de catastrophes variées. La réponse que je lui donnerais se trouve tout au long des deux pages suivantes. Toutes les personnes citées m'ont aidée, de près ou de loin, à me convaincre que la Régénération était toujours possible après l'Apocalypse, comme l'avait prédit William Blake.

Je souhaite tout d'abord remercier très chaleureusement Monsieur le Professeur Marc Porée, qui a dirigé ces travaux avec tant de rigueur et de bienveillance. Cette thèse n'aurait pas vu le jour sans ses précieux conseils et ses relectures minutieuses, qui m'ont évité nombre de digressions inutiles et m'ont ouvert de nouvelles perspectives critiques sur le romantisme anglais. Le travail accompli durant ces années de doctorat doit beaucoup à sa disponibilité, ses encouragements, son humour et son invincible optimisme, qui ont notamment illuminé la période la plus sombre du confinement durant le printemps 2020.

Je voudrais également exprimer ici ma gratitude envers :

Madame le Professeur Caroline Bertonèche, pour son enthousiasme solaire, *per aspera ad astra*, et son énergie communicative au sein de la SERA, ainsi que pour tous nos échanges sur sciences et poésie, à évoquer Keats et Caroline Herschel.

Madame le Professeur Isabelle Bour, pour ses conseils sur l'histoire et la philosophie du XVIIIe siècle, et pour son passionnant séminaire « Créa XVIII », qui m'a permis entre autres de m'initier à la paléographie et de redécouvrir avec bonheur l'histoire de la marine anglaise.

Monsieur le Professeur Pierre Carboni, pour ses recommandations bibliographiques et ses éclaircissements sur l'écopoésie, pour la finesse de ses relectures critiques, et pour m'avoir donné le goût de la poésie de Thomson.

Monsieur le Professeur Jean-Marie Fournier, pour ses interventions érudites et la richesse de nos échanges lors des ateliers de la SERA aux congrès annuels de la SAES, tout comme durant la Biennale de Byron à la Maison de Chateaubriand.

Madame Sophie Musitelli, Maîtresse de Conférences, pour ses travaux lumineux sur Erasmus Darwin, qui ont guidé mes premières réflexions sur sa poésie, ainsi que pour sa gentillesse, sa disponibilité et nos conversations si enrichissantes sur les deux Darwin.

Les institutions qui m'ont donné accès à leurs sources : la Bodleian Library à Oxford, la Tate Britain Gallery à Londres, la Maison d'Erasmus Darwin à Lichfield, la Bibliothèque Nationale de France à Paris et, à distance, le Yale Center for British Art à New Haven.

Mes remerciements vont aussi à tous mes amis :

Mon armée de relecteurs héroïques : Inès Bigot, Maxime Bœuf, Marion Claude, Pierre Cuvelier, Madeleine Donnet, Baptiste Gérondeau & Éléonore Aubry, Marie Montalescot, Alice Pontallier, Sophie Tournaud, Aliette Ventéjoux, Naïs Virenque, Charlotte Wadoux. Vous êtes les braves parmi les braves. Je reste par ailleurs intimement convaincue que vous avez proposé vos services de façon parfaitement désintéressée, et non dans le but d'obtenir le dessin original de remerciement de Blake et Darwin que j'avais promis pour chaque sous-chapitre relu. Merci

aussi à Marion Clavilier et Laure Duvert d'avoir gentiment proposé leurs services alors que tous les chapitres étaient déjà pris.

Mes trois Muses de la théorie critique : Marion Clanet, Laurelyne Ramboz et Apolline Weibel. Merci pour votre énergie et votre créativité éblouissante. Ces années auront passé au rythme de vos poèmes, de vos chansons et de nos grandes conversations (plus ou moins) philosophiques. Vous m'avez prouvé que le doctorat n'était pas solitaire, mais solidaire, et qu'il était possible de refaire le monde autour d'un séminaire de théorie critique et de quelques macarons.

Fanny Audibert, pour nos thèses qui ont grandi ensemble, pour nos rêveries de synesthètes en bleu et or et pour sa brillante imagination digne de celle de Cyrano de Bergerac. *O! give thy self the thanks, if aught in me / Worthy perusal stand against thy sight; / For who's so dumb that cannot write to thee, / When thou thy self dost give invention light?*

Julien Brugeron, mon bien-aimé filleul, pour m'avoir ouvert un chemin dans le labyrinthe de la BNF, pour les rires, les lectures et les déboires partagés, pour ses envoûtants poèmes post-modernistes, et pour son triple génie culinaire, poétique et pédagogique.

Naïs Virenque, pour nos petits bonheurs quotidiens, pour nos longues après-midis studieuses à la bibliothèque de l'ENS, et pour nos grandes discussions au Jardin des Plantes sur le néo-platonisme, les schémas arborescents, l'épistémologie foucaldienne et les gaufres.

Tous ceux que je n'ai pas déjà cités, et que je remercie pour leur soutien : Florian Aubrit, Fathi & Marie Ben Aribi, Benjamin Bois, Pauline & Thomas Comini, Mélanie Démeraux & Bruno Wirtz, Benoît Donnet, Antoine Paris, Alexandre Privat, Brian Rodriguez, George Scott, Loïc Vauzelle, Julia & David Wang-Gontier. *The bird a nest, the spider a web, man friendship.*

Mes étudiants, passés et présents. Pour leur enthousiasme et leur soif d'apprendre, qui n'a eu d'égal que le plaisir que j'ai eu à faire ces cours avec eux, qu'il s'agisse de littérature, de traduction, de phonétique, de méthodologie ou de Lansad en remise à niveau.

Ma famille, qui m'a toujours soutenue. Mes grands-parents, qui m'ont offert, il y a plus de quinze ans maintenant, un petit volume bilingue des *Songs* de Blake au hasard des rayonnages d'une librairie, sans que ni eux ni moi ne sachions de quoi il retournait. Tini, qui a toujours partagé ma passion pour les livres. Mon oncle Gilles, dont les macarons ont permis à notre séminaire de théorie critique de gagner son public. Mon père Marc, qui m'a encouragée depuis le début et m'a transmis sa curiosité scientifique pour la théorie de l'évolution. Ma mère Isabelle, qui aurait sans doute été fière de moi. Mon frère Clément, ce héros.

Je remercie enfin Pierre Cuvelier, mon compagnon, pour son amour et son soutien indéfectible. *Love and harmony combine, / And around our souls intwine…* Des années de doctorat auraient été bien différentes sans son imagination, son sens de l'humour et son infinie patience (surtout vers la fin). Cette thèse doit aussi beaucoup à son don peu commun pour repérer les espaces insécables et les apostrophes non conformes.

How is it we have walk'd thro fires & yet are not consum'd? demande le lion à la fin de *Vala*. Blake donne simplement en réponse le tableau d'une renaissance : *The Sun arises from his dewy bed & the fresh airs / Play in his smiling beams giving the seeds of life to grow / And the fresh Earth beams forth ten thousand thousand springs of life […] / The dark Religions are departed & sweet Science reigns.* Je reste convaincue qu'il avait raison.

Liste des abréviations

1. Œuvres d'Erasmus Darwin

L'édition de référence pour *The Botanic Garden* (1792), diptyque comprenant *The Economy of Vegetation* et *The Loves of the Plants*, est la première édition universitaire de ce poème, publiée par Adam Komisaruk et Allison Dushane en 2017 aux éditions Routledge. Pour *The Temple of Nature* (1803), il s'agit de l'édition électronique de Martin Priestman sur le site « Romantic Circles », en 2006 : <www.rc.umd.edu/editions/darwin_temple/index.html> dont la pagination respecte scrupuleusement celle de l'édition originale de Johnson. Enfin, l'édition de *Zoonomia* n'est autre que l'édition originale de 1794-1796.

EV *Economy of Vegetation*
LP *Loves of the Plants*
TN *Temple of Nature*
Les notes de Darwin sont numérotées mais non paginées, et abrégées en *TN Add. Not.*
Z *Zoonomia* (vol. 1 et vol. 2). Exemple : « Z 1:57 » pour *Zoonomia*, vol. 1, p. 57.

2. Œuvres de William Blake

Toutes les références aux écrits de Blake sont tirées de l'édition de David Erdman, *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, New York et Londres : Doubleday, 1988. Les abréviations choisies correspondent, par souci de cohérence, à celles choisies par nombre de critiques blakiens dont Northrop Frye (*Fearful Symmetry*, Princeton : Princeton University Press, 1947) et Kathleen Raine (*Blake and Tradition*, Londres : Routledge, 1969).

AP *America, A Prophecy*
BA *The Book of Ahania*
BL *The Book of Los*
BT *The Book of Thel*
BU *The Book of Urizen*
EP *Europe, a Prophecy*
FR *The French Revolution*
FZ *The Four Zoas*
IM *An Island in the Moon*
J *Jerusalem, or the Emanation of the Giant Albion*
M *Milton, A Poem in Two Books*
MHH *The Marriage of Heaven and Hell*
NNR *There is No Natural Religion*
PS *Poetical Sketches*
SE *Songs of Experience*
SI *Songs of Innocence*
SL *The Song of Los*
VDA *Visions of the Daughters of Albion*

E Autres écrits de Blake dans l'édition d'Erdman (*Tiriel*, *On Homer's poetry,* annotations…) publiés dans l'édition de David Erdman.

Introduction

« Without contraries is no progression »

Qu'y a-t-il de commun entre Erasmus Darwin et William Blake ? A priori, rien. Il semble même que tout les oppose : Erasmus Darwin (1731-1802) était médecin et avait la réputation d'être athée. Il était devenu célèbre grâce à son poème scientifique *The Botanic Garden*, au point que Coleridge disait de lui qu'il était « la première figure littéraire en Europe[1] ». William Blake (1757-1827) voyait, dès l'âge de sept ans, des anges apparaître dans les arbres et, une fois devenu graveur, imaginait des épopées spirituelles visionnaires telles *Vala* ou *Jerusalem*, distribuées en tirage limité. William Wordsworth affirmait que « sa folie ne faisait aucun doute[2] ».

On pourrait poursuivre la comparaison sur bien des points : alors que Darwin concevait les plans d'un moulin horizontal avec son ami James Watt, Blake dénonçait l'hérésie des « dark Satanic mills » (*M* 95) de la Révolution Industrielle. Tandis que l'un n'écrivait qu'en couplets héroïques, l'autre se livrait à d'audacieuses expérimentations poétiques et artistiques. Le premier vécut de façon aisée dans la campagne anglaise, entouré de ses quatorze enfants. Le second mourut dans une relative impécuniosité, au cœur de Londres, sans descendance.

Pourtant, comme le disait Blake lui-même, « without contraries is no progression » (*MHH* 34) : aujourd'hui, le nom d'Erasmus Darwin tend à s'effacer derrière celui de son célèbre petit-fils, alors que Blake a acquis une incontestable notoriété, autant au sein de la communauté académique qu'auprès du grand public. La postérité a parfois de singuliers revirements[3]. De plus, derrière ces apparentes antinomies biographiques, se trouvent des points de concordance à la fois poétiques et politiques, comme leur attachement commun aux révolutions américaine et française, leur curiosité pour les allégories mythologiques ou, plus largement, la recherche d'une juste représentation du monde vivant, au-delà des apparences.

Comment s'étaient-ils rencontrés ? « Par hasard, comme tout le monde », répondrait malicieusement Diderot. Le hasard, en cette année 1791, se nommait Joseph Johnson. Éditeur prolifique installé dans le quartier de Saint Paul, à Londres, il était au cœur d'un réseau de

---

[1] « The first literary character in Europe, and the most original-minded Man ». Cité par Desmond King-Hele dans *Erasmus Darwin: A Life of Unequalled Achievement*, Londres : Giles de la Mare, 2007 [1999], p. 302.

[2] « There is no doubt this poor man was mad ». Cité par Gerald Eades Bentley dans *Blake: The Critical Heritage*, (Londres : Routledge, 1975), p. 30.

[3] Les ouvrages d'Erasmus Darwin arrivaient en effet en tête des ventes de l'éditeur Joseph Johnson. Pour en savoir plus sur le succès éditorial des poèmes d'Erasmus Darwin, on peut consulter l'article d'Eric Robinson, « Erasmus Darwin's *Botanic Garden* and Contemporary Opinion », *Annals of Science*, 10 : 4 (1954), 314-320, qui propose notamment une intéressante synthèse des critiques littéraires et scientifiques de l'époque.

penseurs radicaux dont faisaient partie William Godwin et Mary Wollstonecraft. Après le succès commercial du premier grand poème d'Erasmus Darwin, *The Loves of the Plants*, en 1789, il préparait la publication d'un diptyque intitulé *The Botanic Garden* dont *The Loves of the Plants* était la seconde partie. La première, *The Economy of Vegetation*, était encore inédite : c'est cette partie que Blake fut chargé d'illustrer à partir de dessins originaux de Fuseli et du Vase de Portland, alors en possession de Josiah Wedgwood.

Erasmus Darwin ne connaissait alors pas le jeune graveur, qui avait l'âge de son premier fils, mais Johnson sut le convaincre de l'employer à leur service : « The name of the engraver I don't know, but Johnson sais [sic] He is capable of doing any thing well[4] ». L'éditeur londonien avait alors des raisons de dire que Blake était « capable de tout faire » : ce dernier avait déjà fait ses preuves dans des domaines très variés. En effet, il avait illustré pour Johnson un essai sur l'élocution, un manuel de mathématiques, un livre de géographie, un recueil d'aphorismes, un traité d'anatomie et même un *Lady's Pocket Book*[5]. Il était donc tout à fait en mesure d'illustrer un poème encyclopédique.

Blake réalisa d'abord cinq gravures pour la première édition du diptyque durant l'hiver 1791 : une intitulée « The Fertilization of Egypt », d'après un dessin sommaire de Fuseli, et une série de quatre gravures reproduisant le Vase de Portland prêté par Josiah Wedgwood. Johnson et Darwin furent de toute évidence très satisfaits du travail de Blake, puisqu'ils lui demandèrent de réaliser une gravure supplémentaire pour la troisième édition, en 1795 : l'impressionnant « Tornado » qui, comme « The Fertilization of Egypt », fut copié d'après un dessin de Fuseli[6]. Ce n'est qu'à partir de 1799 que les relations entre Johnson, Fuseli et Blake commencèrent à devenir plus ombrageuses[7].

Il n'est pas certain que Blake et Darwin se soient rencontrés. Desmond King-Hele, spécialiste d'Erasmus Darwin, suppose que ce n'est pas le cas : « Blake and Darwin probably never met[8] ». Le fait est que Blake et Darwin ne parlent jamais l'un de l'autre dans les échanges

---

[4] Lettre à Josiah Wedgwood du 9 juillet 1791. King-Hele, Desmond, éditeur, *The Collected Letters of Erasmus Darwin*, Cambridge : Cambridge University Press, 2007, p. 385.

[5] Il s'agit ici plus précisément, dans l'ordre chronologique, de *The Speaker* (1774) de William Enfield, *The Lady's Pocket Book* (1782) d'un auteur anonyme, *An Introduction to Mensuration, and Practical Geometry* (1782) de John Bonnycastle, *A New System of Geography* (1785) de Frederick Hervey, *Aphorisms on Man* (1788) de John Caspar Lavater et *Observations on Man* (1791) de David Hartley. Ces références sont répertoriées dans *Blake Bibliography: Annotated Lists of Works, Studies, and Blakeana*, de Gerald Eades Bentley (Minneapolis : University of Minnesota Press, 1964), section III, « Engravings », p. 83-170.

[6] On peut en effet lire au bas de l'image : « Fuseli del. ; Blake sc. » pour « Fuseli delineavit ; Blake sculptavit » : Fuseli est l'auteur du dessin et Blake l'a reproduit sous forme de gravure.

[7] « Even Johnson and Fuseli have discarded my Graver », se plaint Blake après les illustrations conçues pour les *Night Thoughts* d'Edward Young. Keynes, Geoffrey, éditeur, *The Letters of William Blake*, Londres : Rupert Hart-Davies, 1956, p. 38, lettre à George Cumberland du 26 août 1799.

[8] King-Hele, Desmond, *Erasmus Darwin and the Romantic Poets*, Londres : Saint Martin's Press, 1986, p. 37.

épistolaires qui ont pu être préservés, même si leur correspondance demeure lacunaire : on ne peut donc avoir de certitude à cet égard. Darwin est en tout cas plus proche de Johnson qu'il ne l'est des graveurs qui travaillent sous ses ordres, même s'il semble plus proche de Fuseli.

Néanmoins, si Darwin et Blake ne se connaissaient pas en 1791 et ne se sont peut-être jamais rencontrés personnellement, ils avaient plusieurs amis communs. John Flaxman, ancien camarade de Blake durant leurs études à la Royal Academy, avait d'abord présenté Blake à Henry Fuseli. Ce dernier connaissait Darwin depuis 1784[9] et Blake depuis 1787[10] ; il avait proposé très tôt ses services à Johnson pour illustrer *The Botanic Garden* et il est très probable que ce soit grâce à son appui que Blake a pu se joindre au projet, en plus des travaux qu'il avait déjà réalisés pour Johnson. Flaxman avait une entière confiance en Blake, avec lequel il avait illustré en 1788 les *Aphorisms on Man* de Johann Kaspar Lavater, un an avant la parution du premier volume du *Botanic Garden*.

Flaxman présenta plus tard Blake à deux autres de ses connaissances, William Hayley et Josiah Wedgwood, tous deux amis intimes d'Erasmus Darwin. William Hayley connaissait Darwin depuis 1781, mais ne devint familier de Blake qu'en 1800, à leur emménagement à Felpham ; on reviendra plus en détail sur cet épisode au cours de cette thèse, et sur les relations d'amitié et d'admiration mutuelle qui l'unissaient à Darwin. Quant à Josiah Wedgwood, qui connaissait Darwin depuis 1765, il a pu faire la connaissance de Blake en 1791, lorsqu'il lui a prêté le Vase de Portland (à moins qu'il ne l'ait mis à disposition de Blake dans ses salles d'exposition londoniennes, les *Wedgwood Rooms*). Wedgwood reprendra contact avec Blake en 1815-1816, par l'intermédiaire de Flaxman, pour l'illustration de son catalogue de faïences[11].

De plus, Blake semble avoir été en contact avec la communauté du « Midlands Enlightenment », de façon indirecte[12]. *An Island in the Moon*, la première production littéraire de Blake, en 1787, est généralement perçue comme une représentation satirique du salon de Harriet Mathew, où il avait fait la connaissance de Flaxman, mais il n'est pas non plus impossible d'y voir une allusion piquante au cercle de la *Lunar Society*. Ses membres, réunis autour d'Erasmus Darwin, se réunissaient une fois par mois pour partager de grands projets

[9] La correspondance de Darwin en atteste, par une lettre à Joseph Johnson du 23 mai 1784. King-Hele, 2007, *op. cit.*, p. 235.
[10] « When Flaxman was taken to Italy, Fuseli was given to me for a season », lettre de William Blake à John Flaxman du 12 septembre 1800. Keynes, *op. cit.*, p. 47.
[11] Bentley, 1964, *op. cit.*, p. 164.
[12] Les récentes études sur Blake tendent à l'affirmer : on peut consulter à cet égard l'article de Matthew Green, « Blake, Darwin and the Promiscuity of Knowing: Rethinking Blake's Relationship to the Midlands Enlightenment ». *Journal for Eighteenth-Century Studies* 30 : 2 (juin 2007), 193-208.

scientifiques, philosophiques et politiques, d'abord à Lichfield puis à Birmingham[13]. Ils avaient coutume de tenir leurs réunions les nuits de pleine lune, afin de pouvoir voyager de nuit plus aisément au moment du retour. Il est en tout cas singulier que Blake ait décidé de représenter sa société d'intellectuels comme autant de parfaits « Lunaticks ». Les « hommes de la lune », qui formaient cette coterie amicale d'érudits, pourraient avoir inspiré la description de Blake : « a certain Island near by a mighty continent, which small island seems to have some affinity to England » (*IM* 449).

Adam Komizaruk va plus loin, et suggère que plusieurs personnages d'*An Island in the Moon* seraient des caricatures des *Lunaticks* : « William Blake may have meant to poke fun at the intellectual pretentions of the Lunar men with such characters as "Inflammable Gass" (possibly Priestley) and "Etruscan Column" (possibly Wedgwood, whose Staffordshire works was called "Etruria")[14] ». En outre, l'atmosphère de franche cordialité, ainsi que la rencontre entre des polymathes soucieux de se comprendre et d'être compris, seraient bien retranscrites dans la description qu'en offre Blake : « what is more extraordinary the people are so much alike & their language so much the same that you would think you was among your friends » (*IM* 449).

Science and sensibility

Si Darwin et Blake ne se rencontrèrent peut-être jamais directement, la rencontre entre leurs deux imaginaires poétiques eut, elle, bel et bien lieu. On voit, à partir de 1792, date de publication réelle du *Botanic Garden*[15], se dessiner une nouvelle histoire naturelle, ou plutôt de nouvelles histoires naturelles sous forme de fictions poétiques originales. Erasmus Darwin s'intéresse à tout : comment se forme une aurore boréale ? D'où vient la lumière des lucioles ? Pourquoi les mammifères mâles ont-ils des tétons ? Le champignon et le polype sont-ils des

[13] Précisons toutefois qu'il ne s'agissait pas d'une société officielle, mais bien plutôt d'un groupe d'amis réunis d'abord auprès d'Erasmus Darwin à Lichfield, parmi lesquels se trouvaient William Small et Matthew Boulton. Les premières réunions, informelles, auraient commencé vers 1765, et se seraient prolongées après la mort de Darwin en 1802, comptant une douzaine de membres réguliers, dont James Watt, et plusieurs membres honoraires, tel Benjamin Franklin. Pour plus de précisions, on peut consulter l'ouvrage de Jenny Uglow, *The Lunar Men: The Friends who Made the Future*, Londres : Faber & Faber, 2003.

[14] Komisaruk, Adam et Allison Dushane, éditeurs, *The Botanic Garden by Erasmus Darwin*, vol. II : *The Loves of the Plants*, Londres : Routledge, 2017, introduction, p. 5.

[15] La date de publication officielle du *Botanic Garden* est 1791 sur l'édition originale. Toutefois, l'ouvrage ne parut réellement qu'en 1792, comme en témoignent les correspondances de Johnson et Darwin, ainsi que la date de parution des premières critiques. C'est donc la date de 1792 qu'on retiendra dans cette thèse pour la publication de cet ouvrage.

végétaux ou des animaux ? Est-ce que les fleurs aussi peuvent être amoureuses ? Erasmus Darwin est naturaliste, et rien de ce qui touche à la nature ne lui est étranger. Son œuvre tout entière peint le tableau d'une nature cachée qui dévoile sa beauté à l'esprit curieux.

Cette nature est passionnée, vibrante de désir. *Patior ergo sum* : je sens donc je suis. Si le credo évolutionniste est : *adapt or die*, celui du grand-père de Charles Darwin est bien plutôt : *please and be pleased*. La théorie d'Erasmus Darwin, si l'on devait la décrire en regard de celle de son petit-fils, est avant tout une théorie de la séduction naturelle, où plantes et bêtes soupirent d'amour, et où la reproduction sexuée est l'ultime chef-d'œuvre de la transformation des espèces. À l'instar de Lucrèce ouvrant son *De Rerum Natura* sur une invocation à Vénus, Erasmus Darwin se place dans une perspective résolument épicurienne.

Pour les mêmes raisons que Lucrèce, la poésie est son support privilégié : tel un miel sucré enveloppant le goût parfois amer de la science[16], elle lui permet de mettre en scène ces passions du vivant avec d'autant plus de puissance, basculant du terrible au sublime sans omettre l'humour et le *bombast*. Le mouvement des passions est donc double : il dresse une économie originale de la nature, tout en étant étroitement lié à une dynamique poétique qui lui est propre et rythmé par les pentamètres iambiques ordonnés en couplets héroïques, sur le modèle de Pope, dont Darwin est un fervent admirateur.

C'est précisément après les illustrations du *Botanic Garden* que l'imaginaire blakien s'enrichit de nouveaux motifs, notamment dans le domaine botanique : fleurs personnifiées, arbres à poison, polypes… La nature, apparaissant sous la forme de vignettes pastorales dans les *Songs of Innocence*, commence à revêtir des nuances nouvelles, et Blake compose son propre diptyque, l'écriture des premiers poèmes des *Songs of Experience* étant concomitantes avec ses gravures du *Botanic Garden* fin 1791. Les fleurs aussi soupirent d'amour ou se consument de jalousie, comme « The Sick Rose » ou « My Pretty Rose-Tree ».

Les idées, également, semblent voyager : les audacieuses hypothèses géologiques et astronomiques de Darwin, formulées d'après les idées de ses amis James Hutton et William Herschel, font leur chemin dans la Bible de l'Enfer blakienne, particulièrement dans *The First Book of Urizen*, associées à une imagerie embryologique qui n'est pas non plus sans évoquer les idées darwiniennes du *Botanic Garden* ou de *Zoonomia*, son traité de physiologie médicale de 1792. Enfin, les métaphores politiques se rejoignent, donnant à la révolution des contours de

[16] Lucrèce, *De la nature*, traduction, introduction et notes de José Kany-Turpin, Paris : Flammarion, 1997, p. 104, chant I, v. 938 : Lucrèce compare la poésie à la « coupe d'un miel doux et blond », « mellis dulci flavoque liquore ».

lutte prométhéenne et d'affrontements de dragons dans les vastes plaines sauvages du Canada, « Canadian wilds[17] ».

C'est la construction de ces nouvelles histoires naturelles que le présent travail a pour but d'étudier : comment Blake et Darwin refusent le paradigme d'une nature assujettie aux strictes lois d'une physiologie végétale, pour l'envisager plus largement comme un réseau d'interactions poétiques entre humains et non-humains, par des métaphores et des personnifications révélant les passions communes qui l'habitent et la porosité des frontières entre ses règnes. Darwin compose sa propre figure d'Uranie bien différemment de celle de John Milton, comme Blake dénonce en son personnage de Vala une certaine conception de la nature soumise à l'expérimentation froide et raisonnée.

Leur vision pourrait aujourd'hui, de façon anachronique, être qualifiée d'écopoétique : Darwin part du postulat que l'ensemble des êtres vivants a une unité biologique ; Blake, une unité spirituelle. Au fondement de chacun de ces systèmes se trouve une unité fondamentale qui donne sa cohérence à l'ensemble, et participe à faire de cet espace commun du sensible un vaste monde tissé de liens subtils, vibrant de passions et de désirs, un foyer, *oikos*, la racine du mot « écologie », qu'on retrouve dans « économie » (le titre du second volume de Darwin est *The Economy of Vegetation*, deux termes qu'il conviendra de redéfinir).

Il ne s'agit pas de dire que Darwin et Blake ont développé une même conception de la nature, ni même de chercher à analyser l'influence que le premier a pu avoir sur le second. S'il est certes intéressant de trouver des images communes entre la poésie darwinienne et blakienne, l'analyse de leurs points de divergence peut se révéler au moins tout aussi féconde. Il s'agit plutôt de voir comment émergent peu à peu de nouvelles visions de l'environnement étroitement liées à de nouvelles théories de la sensibilité, où les images poétiques et scientifiques se conjuguent harmonieusement, à une époque où l'une et l'autre n'étaient pas encore reconnues comme deux cultures fondamentalement distinctes, selon la célèbre expression de C.P. Snow[18].

La théorie de C.P. Snow est toutefois remise en question aujourd'hui, notamment par Stephen Jay Gould, qui la considère désuète, voire dangereuse : en effet, en établissant des distinctions entre les savoirs, on tend à oublier qu'ils peuvent fonctionner de pair, comme le rappelait l'œuvre de Gaston Bachelard, au croisement de la poésie et de la philosophie des

[17] L'expression « Canadian wilds » est employée pour décrire le théâtre de la révolution américaine par Darwin dans *The Economy of Vegetation* (« So shall my pines, Canadian wilds that shade… » *EV* 68), et par Blake dans *America* (« on the Canadian wilds I fold », *AP* 51).

[18] *The Two Cultures* est le titre d'une conférence de Charles Percy Snow, qui explique la scission entre les sciences formelles et les sciences humaines (*The Two Cultures*, Cambridge : Cambridge University Press, 2001 [1959]).

sciences, avant même la parution de *The Two Cultures*[19]. L'approche dualiste de C.P. Snow a sans doute favorisé la vision de Blake, non seulement en « prophet against Empire », selon la célèbre formule de David Erdman, mais en « prophet against science », ennemi juré de la science des Lumières incarnée dans son infernale triade de Locke, de Bacon et de Newton.

Toutefois, il est depuis longtemps reconnu que le rapport de Blake à ce qu'on appelle aujourd'hui la « science », en particulier la physique newtonienne, était bien plus nuancé que ce que Blake lui-même laisse explicitement entendre dans son œuvre. L'ouvrage pionnier de Donald Ault, *Visionary Physics: Blake's Response to Newton*, démontre que Blake se réapproprie des images scientifiques pour les incorporer à son propre système et leur donner une portée à la fois physique et métaphysique, comme le vortex qui est inspiré de la théorie des fluides de Descartes[20]. Blake ne dénonce pas autant l'ensemble de découvertes scientifiques d'un homme en particulier qu'une posture épistémologique totalisante fermée à la transcendance, réduisant l'univers à la dictature de l'empirisme et des sciences physiques et expérimentales.

Les rapports de Blake à Newton doivent donc être compris comme une opposition de façade cachant un réseau dense d'influences poétiques et scientifiques, représentatif des relations nuancées entre sciences et poésie des Lumières au romantisme. Il serait tout aussi injuste de prétendre que Shelley n'avait pas l'âme d'un scientifique[21], ou que Keats abhorrait la science parce qu'il a affirmé, au cours d'un dîner « immortel », que Newton avait détruit la poésie de l'arc-en-ciel[22]. Sciences et romantisme ne sont plus une antithèse aujourd'hui, comme le montrent nombre de parutions récentes[23], même si certains mythes perdurent encore, comme le souligne Duncan Wu dans *Thirty Great Myths about the Romantics*, avec un chapitre ironiquement intitulé « The Romantics hated the sciences[24] ». Richard Sha prouve qu'il n'en

---

[19] Citons *L'Air et les Songes* (Paris : José Corti, 1943) et la réflexion de Bachelard sur l'imagination, aussi capitale dans l'élaboration d'hypothèses scientifiques audacieuses que de grands poèmes révolutionnaires.

[20] Ault, Donald, *Visionary Physics: Blake's Response to Newton*, Chicago : University of Chicago Press, 1974.

[21] Pour se convaincre du contraire, on peut consulter l'ouvrage de Sophie Musitelli, '*The Harmony of Truth' : Sciences et poésie dans l'œuvre de P. B. Shelley*, Lyon et Grenoble : Presses Universitaires de Lyon et Presses Littéraires et Linguistiques de l'Université de Grenoble, 2012.

[22] On peut, à cet égard, se référer aux travaux de Caroline Bertonèche sur le rapport de Keats à la science, notamment à la médecine (« Bloody Poetry : On the Role of Medicine in John Keats' Life and Art », dans *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*, édité par Muriel Louâpre *et al.*, numéro spécial de la revue Épistémocritique, 2014) mais aussi à l'astronomie (« Le poète, veilleur des cieux : l'influence astrale de Homère à Keats », *Les Astres dans la poésie et les arts de l'Antiquité au romantisme*, Université Grenoble-Alpes Éditions, à paraître).

[23] Citons également l'ouvrage de Richard Holmes, mêlant recherche scientifique et vulgarisation de qualité : *The Age of Wonder: How the Romantic Generation Discovered the Beauty and Terror of Science* (Londres : Harper Press, 2008).

[24] Wu, Duncan, « The Romantics hated the sciences », *Thirty Great Myths about the Romantics*, Chichester, Wes Sussex : John Wiley & Sons, 2015.

est rien dans *Imagination and Science in Romanticism*, analysant les images embryologiques de *Frankenstein* ou l'influence de la physiologie dans la *Biographia Literaria* de Coleridge[25].

Comment donc décrire le lien intellectuel qui unit Blake à Darwin, bien au-delà des apparents clivages entre sciences et poésie ? On pourrait certes tenter de se fonder sur la typologie mise en place par Harold Bloom dans son célèbre essai *The Anxiety of Influence* (1973). Cependant, plus que d'influence, il faudrait plutôt parler de confluence : Blake ne réemploie jamais d'image ou de concept servilement ; il se les réapproprie toujours en les ajustant à sa propre poétique ou à ses interrogations, et les transforme en leur donnant parfois une puissance terrible ou sublime. C'est le cas pour le polype : présenté comme une colonie vivante chez Darwin, il est le motif-clé d'une réflexion sur la place de l'individu et les souffrances de l'aliénation chez Blake.

C'est donc non une dichotomie stricte, mais plutôt une association fructueuse et complexe, riche d'images poétiques et critiques, qu'on verra dans le rapport de Blake à Darwin. On pourrait utiliser pour la qualifier la formule par laquelle Marc Porée décrit les rapports de la poésie à la science tels qu'ils sont envisagés par Michel Serres :

> Dans le discours littéraire, la somme [scientifique] n'est pas présentifiée en elle-même, mais prise dans les adhérences visqueuses du mythe, et Serres imagine les littérateurs en train de fouiller la réserve de science afin de sonder — c'est le sens du changement de langue — « les lacs de prémonition, les poches de science infuse dans des moments exquis de littérature » (*Le Tiers instruit* 96).[26]

On peut, de même, se figurer l'imagination blakienne puisant dans le formidable récit cosmogonique du *Botanic Garden* des théories astronomiques, géologiques et embryologiques pour les sublimer dans *The First Book of Urizen*. « Puiser » et « sonder » sont d'ailleurs des termes adéquats pour décrire la singulière fascination de Blake comme de Darwin pour les récits de création mythologiques et scientifiques où l'eau est le berceau des premières formes de vie. On verra que, par l' « adhérence visqueuse du mythe », la boue primitive prend des formes nouvelles au contact de théories scientifiques originales, et la genèse d'Ovide et de Milton est elle-même remodelée pour donner corps à des récits inspirés, dans un travail de fiction poétique au sens premier[27].

---

[25] Sha, Richard, *Imagination and Science in Romanticism*, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2018.
[26] Porée, Marc, « La méthode Serres », dans *Regards sur la critique littéraire moderne*, édité par Pierre Arnaud, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996, 43-56, p. 48.
[27] « Fiction » vient du latin *fingo* : façonner, et « poésie » du grec *poiein* : fabriquer.

De la nature des mots

Il faudra faire preuve de prudence avec les étiquettes de l'histoire littéraire. Darwin et Blake représentent chacun, à sa façon, une jonction entre deux époques, deux poétiques, deux façons d'appréhender le monde, par les phénomènes complexes de rupture et de continuité entre Lumières et romantisme. Ainsi, la forme de la poésie darwinienne, en couplets héroïques, semble déjà désuète à l'époque de sa publication, mais son imagerie puissante et colorée irriguera l'imaginaire de la jeune génération romantique, comme l'a bien montré Desmond King-Hele[28]. On s'abstiendra d'employer le terme de « préromantique[29] » pour éviter toute interprétation potentiellement anachronique, et s'assurer de ne pas réduire l'œuvre des écrivains des Lumières à un simple « plagiat par anticipation[30] » de la génération romantique.

La prudence, également, s'imposera avec plusieurs termes-clés de ce sujet, en commençant par celui de « science ». Ce terme recouvrait un sens bien plus large qu'aujourd'hui, puisqu'il était généralement synonyme de « connaissance » : ainsi, dans son dictionnaire de 1785, Johnson le définit tout simplement comme « knowledge[31] ». C'est principalement en ce sens que Blake emploie ce terme, qu'il lie souvent à « Art » et à « Wisdom », comme Darwin dans sa préface au *Botanic Garden*, où il se propose de placer l'imagination sous la bannière de la science, « to inlist Imagination under the banner of Science » (*EV* 3), même si la « science » désigne plus souvent la botanique sous sa plume.

On utilisera dans les présents travaux le terme de « science » dans son acceptation actuelle : « A discipline, field of study, or activity […] requiring the knowledge and systematic application of principles[32] », notamment pour évoquer le domaine des sciences naturelles (botanique, zoologie, mais aussi physique, chimie, géologie et astronomie). Notons que c'est au cours du XIXe siècle que s'opérera la transition de la « philosophie naturelle » aux « sciences naturelles », usage qui deviendra plus populaire avec l'invention du « scientifique »

---

[28] Voir à ce sujet l'ouvrage de Desmond King-Hele, *Erasmus Darwin and the Romantic Poets*, *op.cit.* Ajoutons que nombre de poètes romantiques ont composé leurs premières œuvres en couplets héroïques : c'est cette forme qu'utilise Byron pour se moquer de Darwin dans sa satire des *Scottish Bards and English Reviewers* (1809) où il qualifie l'auteur du *Botanic Garden* de « mighty master of unmeaning rhyme », en se moquant de son goût immodéré pour les allitérations (*Selected Poems of Lord Byron*, édité par Paul Wright, Ware, Hertfordshire : Wordsworth Poetry Library, 2006, p. 721).

[29] Cette notion a néanmoins longtemps été utilisée par les grands critiques du romantisme, dont Georges Gusdorf dans *Naissance de la conscience romantique au siècle des Lumières* (Paris : Payot, 1976) et elle a permis de souligner d'intéressants phénomènes de continuité. Elle est aujourd'hui utilisée avec précaution et mesure.

[30] Cette expression est ici empruntée à Pierre Bayard dans son essai du même nom, au titre délibérément provocateur (*Le Plagiat par anticipation*, Paris : Éditions de Minuit, 2009).

[31] Johnson, Samuel, *A Dictionary of the English Language*, Londres : Rivington *et al.*, 1785, vol. 2, non paginé. Johnson propose également une définition secondaire : « certainly grounded on demonstration » (*loc. cit.*).

[32] L'*Oxford English Dictionary* en propose cette définition : « science, n. », *OED Online*, Oxford : Oxford University Press, juin 2020, <www.oed.com/view/Entry/172672>.

(« scientist ») en 1834 par William Whewell. Quant à l' « histoire naturelle », Ashton Nichols la définit comme « a complex category with less than clearly defined boundaries[33] », plus spécifiquement liée à l'étude systématique des plantes et des animaux, et dont l'emploi coexistera avec les « sciences naturelles » tout au long du XIXe siècle.

La notion de « passions » exige, elle aussi, quelques éclaircissements. Adela Pinch suggère de se fonder sur les définitions de Lord Kames pour établir une distinction entre la « passion », sentiment puissant accompagné d'une volonté d'action, et l' « émotion », agitation interne et éphémère de l'esprit, qui s'évanouit en même temps que le désir qui en est à l'origine. Toutefois, précise Pinch, force est de reconnaître le caractère fluctuant de telles définitions, qui souvent « sont aussi instables que les émotions qu'elles désignent » : « for most writers, the many names for emotions travel as freely as emotions themselves[34] ». Les « passions » sont définies de façon très large par Johnson[35], mais elles ont souvent une connotation péjorative, comme dans *Saint Leon* de William Godwin, où elles se présentent comme autant d'orages destructeurs du cœur et de l'âme, véritables vortex émotionnels menant le héros à sa ruine[36].

Néanmoins, « passions » et « émotions » ne sont pas toujours distinctes. Pour Erasmus Darwin, ces termes sont strictement synonymes dans son traité de philosophie médicale *Zoonomia* : ils désignent tous deux l'effet produit par un mouvement dans le *sensorium*, structure principale du sensible commune à tous les êtres vivants. Darwin présente sa propre taxonomie du sensible : le mouvement des sensations produit le plaisir (fierté, espérance, joie) et la douleur (honte, chagrin, désespoir) ; celui de la volition produit le désir (amour, ambition, avarice) et l'aversion (haine, peur, dégoût)[37]. Aux yeux du médecin qu'est Darwin, la passion peut donc être définie comme pathologie, ou affection de l'organisme par une contraction des fibres dans le *sensorium*.

Pour William Blake, émotion et passion se confondent également, sans toutefois que le poète tente d'établir une stricte classification du sensible comme Darwin. La passion prend un autre sens : ornée d'une majuscule, c'est la Passion christique, que partagent et incarnent les animaux de la création. Enfin, la passion est aussi une dynamique d'écriture, qui transfigure les

---

[33] Nichols, Ashton, *Romantic Natural Histories. Charles Darwin, William Wordsworth, and Others*, Boston et New York : New Riverside Editions, 2004, introduction, p. 2.

[34] Pinch, Adela, *Strange fits of passion: Epistemologies of emotion, Hume to Austen*, Stanford, Californie : Stanford University Press, 1996, p. 16.

[35] Johnson le définit d'abord par : « any effect caused by external agency » puis par « a violent commotion of the mind » (Johnson, *op. cit*., non paginé).

[36] Le terme désigne une addiction ou un penchant violent entraînant des conséquences néfastes, comme « inglorious passion for gaming ». Le terme « vortex » y est fréquemment associé. Godwin, William, *Saint Leon, A Tale of the Sixteenth Century*, Londres : Colburn et Bentley, 1831 [1799], p. 27.

[37] Voir à cet égard Erasmus Darwin, *Zoonomia; Or, the Laws of Organic Life*, Londres : J. Johnson, 1794-1796, vol. 1, section XII, II, 2. Les appétits (faim, soif, désir sexuel) sont, eux, produits par le mouvement de l'irritation.

sensations en un réseau de métaphores complexes : les chevaux furieux de Fuzon, aux sabots enflammés, le lion aux larmes de rubis des chants de l'Innocence, l'aigle du génie poétique dans les proverbes de l'Enfer... Les passions sont, en ce sens, directement liées aux animaux, puisque, selon Morton Paley, à la fin de *Jerusalem*, lorsque les parties disloquées d'Albion ont été réunies, « the passions, represented as animals, return to the world[38] ».

Il pourrait sembler intéressant d'analyser cette écriture de la sensation, fondée sur une communauté du sensible poétique, dans le cadre de l'*affect theory* de Silvan Tomkins[39]. Toutefois, une telle théorie semble un peu désuète et réductrice pour juger de la complexité de la sensibilité au XVIIIe siècle, même si elle demeure populaire aujourd'hui parmi les critiques post-structuralistes[40]. Tomkins décide en effet, dans *Affect Imagery Consciousness* (1962-1992), de diviser les affects en émotions « positives » et « négatives », en définissant neuf affects fondamentaux[41]. Si cette théorie est intéressante en cela qu'elle distingue les affects de simples pulsions freudiennes et reconnaît une continuité avec les affects animaux, elle n'offre pas une grille de lecture adéquate pour comprendre la formation de l'épistémologie de la sensibilité durant le long XVIIIe siècle. On préfèrera pour cela se référer aux études du champ philosophique et littéraire portant spécifiquement sur les Lumières[42] et le romantisme[43].

La présente étude observera donc les passions animales et végétales par le prisme de l'épistémologie de la sensibilité, en comparant la représentation de la sensibilité de sujets humains et non-humains. La reconnaissance de la sensibilité végétale, comme celle de la souffrance animale, ainsi que la représentation genrée des passions seront quelques-unes des notions-clés qui guideront cette réflexion. Les observations pionnières de David Hume sur les passions des animaux dans le livre II de son *Traité de la Nature Humaine* (1739) pourront être

---

[38] Paley, Morton, *Energy and the Imagination: A Study of the Development of Blake's Thought*, Oxford : Oxford University Press, 1970, p. 130.

[39] Tomkins, Silvan, *Affect Imagery Consciousness*, Londres : Tavistock, 1962-1963 (vol. 1-2) et New York : Springer, 1991-1992 (vol. 3-4).

[40] Citons l'ouvrage récent de Stephen Ahern, *Affect Theory and the New Literary Practice: A Feel for the Text*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2019. Cet essai témoigne de l'intérêt pour l'*affect theory* dans la critique contemporaine, ainsi que des nouvelles approches, notamment dans les *queer studies* et le *New Materialism*.

[41] Ces affects ne sont pas clairement distincts, mais sont continus, précise Tomkins, qui les présente par paires afin de les nuancer : ils vont de « interest-excitement » à « dissmell » et « disgust ». Il est amusant de constater que cette démarche de classification de Tomkins n'est pas sans rappeler les tentatives de taxonomie des émotions des philosophes des Lumières, dont celle de David Hume et d'Erasmus Darwin.

[42] On peut consulter à ce sujet l'ouvrage de Sébastien Scarpa pour la poésie : *Poétiques de l'affect : la poésie préromantique anglaise en contexte*, Paris : Michel Houdiard, 2018, ainsi que l'article d'Isabelle Bour pour le roman : « Sensibility, Medicine and the Novel in the Late Hanoverian Period », *XVII-XVIII. Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles* 64 (2007), 307-320. Citons enfin un ouvrage prometteur, *Eighteenth Century Literary Affections*, de Louise Joy (Basingstoke : Palgrave Macmillan, Palgrave Studies in Affect Theory and Literary Criticism, à paraître en 2020).

[43] Citons à cet égard *Romanticism and the Emotions*, édité par Joel Faflak et Richard Sha, Cambridge : Cambridge University Press, 2014.

très éclairantes à cet égard. Isabelle Bour rappelle que les fondements épistémologiques de la notion de « sensibilité » sont étroitement liés à la physiologie et à la médecine :

> The notion of sensibility arose out of the work of physiologists in the seventeenth and eighteenth centuries, as well as out of the sensationalist epistemology of John Locke. "An organic sensitivity dependent on brain and nerves" was believed to underlie delicate moral and aesthetic perception as well as acuteness of feeling. There was thus a direct link between body and mind, bodily characteristics determining aesthetic and moral attitudes. The body felt and had, as it were, its own language, as it could […] express the most physical and intimate responses to stimuli.[44]

On retrouve une épistémologie de la sensibilité similaire dans le traité de physiologie médicale d'Erasmus Darwin, *Zoonomia* (1794-1796) : or, elle est appliquée au monde animal, Darwin tentant de déchiffrer le langage corporel des animaux. On la retrouve également appliquée au monde végétal, par les personnifications de *The Loves of the Plants*, dont il conviendra cependant d'analyser la nature exacte (s'agit-il vraiment de personnifications si Darwin approuve l'existence d'une sensibilité végétale ?). Le bestiaire darwinien et blakien doit-il être envisagé comme une *pathetic fallacy*, ou comme des figures lointaines, ignorant tout des souffrances humaines, mais dont le silence épouse parfois celui de la poésie, comme le rossignol de Keats[45] ?

Enfin, la notion de « nature » n'est pas la moins problématique. Un rapide état de l'art de la critique blakienne suffit à le démontrer. Il a longtemps été convenu que Blake nourrissait envers la « nature » une détestation profonde : Northrop Frye, dans *Fearful Symmetry* (1947), décrit la nature blakienne comme « cruelle » et « à moitié morte », « cruel » et « half dead »[46]. Cet essai influença profondément et durablement la critique blakienne. Plus de quinze ans plus tard, Harold Bloom, dans *Blake's Apocalypse: A Study in Poetic Argument* (1963), développera des idées similaires, bien que plus nuancées, sans tenter de redéfinir la notion de « nature », systématiquement identifiée à Ulro, le monde matériel de Blake, mais non fermée à la possibilité de la rédemption. L'imaginaire biologique blakien a fait l'objet d'études poussées

---

[44] Bour, Isabelle, « Epistemological Ambiguities: Reason, Sensibility and Association of Ideas in Mary Wollstonecraft's *Vindication of the Rights of Woman* », *XVII-XVIII. Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles* 49 (1999), 299-310, p. 301.

[45] Fournier, Jean-Marie, « "Empty spaces" and the Poetics of Silence in John Keats's Poetry », *Études Anglaises* 63 : 1 (2010), 88-98. Si le chant est celui de l'oiseau, le silence qui le suit est partagé entre le poète et l'animal : c'est, pour le poète, le silence aporétique identifié à la faillite d'un modèle poétique. « The silence of Hyperion, which recalls the silence of the nightingale at the end of the ode, [..] could be seen as the silence of the ancient Gods or the silence of literary topoi that no longer can be used by the poet who has seen through their vanity » (p. 94).

[46] Frye, Northrop, *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*, Princeton : Princeton University Press, 1947, p. 42.

sur ses sources symboliques, notamment par Rodney Baine en 1986[47], sans toutefois de changement notable sur ses fonctions.

La situation a commencé à changer dans les années 1990, alors que le mouvement écocritique se développait dans les études romantiques à partir de l'ouvrage fondateur de Jonathan Bate, *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition* (1991)[48]. S'inscrivant dans cette mouvance, Mark Lussier, dans « Blake's Deep Ecology » (1996), considère que Blake, en faisant de Vala la projection d'une nature idéologique et épistémologique, a développé une conception de la nature bien plus complexe que celle des autres romantiques [49]. David Punter, en 1997, affine le questionnement du statut de l'animal blakien, tentant de voir dans ce bestiaire poétique un « devenir-animal » derridien qui se dérobe à une tentative de systématisation, l'animal comme transition ou trajectoire, pure ligne de fuite[50]. David Perkins, en 1999, a également proposé de voir en Blake un défenseur des droits des animaux par une relecture politique de « The Auguries of Innocence[51] ».

Enfin, dans les années 2000, les études écocritiques continuent à gagner du terrain. Kevin Hutchings montre en 2002, dans un essai ambitieux, la complexité de l' « imagination environnementale » de Blake, avec une nature à multiples facettes qu'il est nécessaire de redéfinir : cette nature est tantôt réelle, tantôt la projection d'une idéologie[52]. Cette vision plus nuancée a ouvert la voie à des approches écocritiques diverses, dont témoigne le récent ouvrage commun *Beastly Blake* dirigé par Helen Bruder et Tristanne Connolly en 2018[53].

Les présents travaux se situent dans la continuité de cette réflexion écocritique sur Blake, et prennent en compte les différentes acceptions de la nature dans l'œuvre de Darwin comme dans celle de Blake. Néanmoins, on ne s'interdira pas de lier cette remise en cause d'une définition unique de la « nature » à une réflexion plus contemporaine sur la fin de la nature, comme Timothy Morton invite à le faire dans son essai *Ecology without Nature*[54]. De même,

---

[47] Baine, Rodney, *The Scattered Portions: Blake's Biological Symbolism*, Athens : University of Georgia, distribué par l'auteur, 1986.

[48] Bate, Jonathan, *Wordsworth and the Environmental Tradition*, Londres : Routledge, 1991. Citons *également The Song of the Earth* (Londres : Picador, 2000). Précisons que Bate n'y évoque quasiment pas Blake.

[49] Lussier, Mark, « Blake's Deep Ecology », *Studies of Romanticism* 35 : 3 (automne 1996), 393-408.

[50] Punter, David, « Blake : His Shadowy Animals », *Studies of Romanticism* 36 : 2 (été 1997), 227-238. Le tigre est envisagé comme une entité « striée » au sens derridien, et l'oscillation entre « could » et « dare » représente une « multiplicité rhizomatique ».

[51] Perkins, David, « Animal Rights and "Auguries of Innocence" », *Blake: An Illustrated Quarterly* 33 : 1 (1999), 4-11. On reviendra plus en détail sur les analyses de Perkins dans la quatrième partie de ce travail (IV.2.3.).

[52] Hutchings, Kevin, *Imagining Nature: Blake's Environmental Poetics*, Montréal et Ithaca : McGill-Queen's University Press, 2002.

[53] Bruder, Helen et Tristanne Connolly, éditrices, *Beastly Blake*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2018.

[54] Morton, Timothy, *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge, Massachusetts, et Londres : Harvard University Press, 2007.

pour Bruno Latour, l'écologie n'est paradoxalement pas autant l'avènement de la nature sur la scène publique que son abolition en tant que concept : « Ecology clearly is not the irruption of nature into the public space but the end of "nature" as a concept that would allow us to sum up our relations to the world and pacify them[55] ».

Visions et révisions

La bibliographie critique sur Erasmus Darwin[56], si elle est de plus en plus développée, est très loin d'avoir la même ampleur que la bibliographie critique blakienne. Elle a été longtemps portée par Desmond King-Hele, qui a mené, pendant plus de cinquante ans, des études d'une ampleur considérable sur Erasmus Darwin, publiant des extraits commentés (1968), un essai sur ses idées scientifiques (1977), sa biographie (1999), sa correspondance (2007) et ses poèmes inédits (2008-2012). Il a également publié plusieurs articles ainsi que des ouvrages critiques et littéraires, dont *Erasmus Darwin and the Romantic Poets* (1986), dans lequel un chapitre est spécifiquement consacré à Blake[57].

Dans ce chapitre, King-Hele propose nombre de rapprochements entre des passages précis des poèmes de Blake et de Darwin. Cependant, certains parallélismes semblent forcés ou fortuits, comme King-Hele le reconnaît parfois lui-même[58]. On reviendra sur nombre d'entre eux au cours de cette thèse. De plus, ce jeu de comparaison ne s'accompagne pas d'une réflexion en profondeur sur les affinités poétiques et intellectuelles existant entre les deux hommes : Blake fut-il troublé, fasciné, révolté par les idées et images de Darwin ? King-Hele, s'il propose nombre d'analyses de détail, ne semble pas alors considérer le sujet de façon globale, ce qu'il tente de faire dans son article ultérieur sur les « Disenchanted Darwinians » [59]. Il soutient alors que Blake, comme Coleridge, est passé de la fascination au désenchantement, et que la plupart des images empruntées à Darwin constituent un contre-point au *Botanic Garden*.

---

[55] Latour, Bruno, *Facing Gaia, Eight Lectures on the New Climactic Regime*, Cambridge : Polity Press, 2017 [2015].

[56] Notons que Desmond King-Hele est physicien de formation, et que, par ses activités de recherche touchant aussi bien à la science qu'à la poésie, il comble le fossé séparant les « deux cultures » théorisé par C. P. Snow.

[57] King-Hele, Desmond, « Blake », dans *Erasmus Darwin and the Romantic poets*, Londres : Saint Martin's Press, 1986, 35-61.

[58] *Ibid.*, p. 54 : « more ingenious than convincing », au sujet du possible rapprochement entre « Ens entium » de Darwin dans *Zoonomia* et « Enion ! O Enion ! » de Blake dans *The Four Zoas*.

[59] King-Hele, Desmond, « Disenchanted Darwinians: Wordsworth, Coleridge and Blake », *The Wordsworth Circle*, 25 : 2 (1994), 114-118.

À l'exception de ceux de Desmond King-Hele, les ouvrages qui sont entièrement consacrés à Erasmus Darwin sont relativement peu nombreux : seulement deux entre 1970 et 2000[60]. C'est véritablement au début du nouveau millénaire que la critique darwinienne prend son essor. Citons l'ouvrage collectif *The Genius of Erasmus Darwin* (2005)[61] et le livre de Patricia Fara : *Erasmus Darwin: Sex, Science and Serendipity* (2012)[62]. Cependant, aucun de ces essais ne remet véritablement en question les analyses de King-Hele sur le rapport d'Erasmus Darwin aux romantiques, et encore moins à Blake en particulier. L'importante étude de Martin Priestman, *The Poetry of Erasmus Darwin: Enlightened Spaces, Romantic Times* (2013), commence, elle, à émettre les premières réserves à ce sujet[63].

Qu'en est-il donc des relations poétiques entre Blake et Darwin ? Certes, la critique blakienne reconnaît volontiers une influence de Darwin sur certains points bien précis, comme Kathleen Raine discutant du Vase de Portland[64] ou David Erdman du frontispice de *Thel*[65]. De même, la critique darwinienne s'aventure parfois à évoquer Blake, comme Jenny Uglow, pour évoquer son opposition à la Révolution Industrielle et donc aux « Lunaticks » dont Darwin faisait partie. Néanmoins, la relation de Darwin à Blake est souvent traitée sur le mode du rejet ou de l'antithèse : Blake mystique, Darwin scientifique ; Blake contre les « Dark Satanic Mills », Darwin au centre des « Lunaticks »… Il semble que certains mythes blakiens aient la vie dure, comme celui de son opposition frontale à toutes les idées des Lumières, formulé dès 1963 par Jean Hagstrum[66]. Ce sera également l'avis de Kevin Hutchings qui, dans un ouvrage

[60] Il s'agit de *The Comedian as the Letter D: Erasmus Darwin's Comic Materialism* de Donald Hassler (La Haye : Martinus Nijhoff, 1973) et *Under the Banner of Science: Erasmus Darwin and his Age* de Maureen McNeil (Manchester : Manchester University Press, 1987).

[61] Smith, Christopher et Robert Arnott, éditeurs, *The Genius of Erasmus Darwin*, Aldershot : Ashgate, 2005. Noter que seule la dernière partie de l'ouvrage est consacrée à des études littéraires sur Darwin, les autres portant sur l'apport de sa réflexion dans la médecine, la biologie, l'éducation et l'environnement. Blake n'est évoqué qu'une fois, brièvement, dans une référence aux travaux de King-Hele.

[62] Fara, Patricia, *Erasmus Darwin: Sex, Science and Serendipity*, Oxford : Oxford University Press, 2012. Blake n'est guère mentionné qu'en tant qu'illustrateur de Darwin dans cet essai à la fois sérieux et enjoué, qui offre une intéressante lecture de la poésie darwinienne par le prisme des études de genre.

[63] Priestman, Martin, *The Poetry of Erasmus Darwin: Enlightened Spaces, Romantic Times*, Farnham : Ashgate, 2013. Priestman y affirme que l'opposition apparente de Blake couvre beaucoup d'affinités possibles, comme d'après le proverbe blakien « opposition is true friendship » (*MHH* 42), et suggère, en citant les travaux de David Worrall, que Blake s'était approprié certains concepts scientifiques de Darwin pour nourrir son propre imaginaire poétique.

[64] Raine, Kathleen, *Blake and Tradition*, Princeton : Princeton University Press, 1968. Voir notamment le chapitre « The Myth of the Kore: Lyca, Ahania » dans le volume 2, où Raine suppose que « The Little Girl Lost » aurait été inspiré du Vase de Portland.

[65] Erdman, David, éditeur, *The Illuminated Blake: All of William Blake's Illuminated Works with a Plate-by-Plate Commentary*, Londres : Anchor Press, 1974, p. 33.

[66] Hagstrum, Jean, « William Blake Rejects the Enlightenment », *Critical Essays on William Blake*, édité par Hazard Adams, G.K. Hall, 1991 [première publication du chapitre de Hagstrum en 1963], 67-68.

par ailleurs d'une grande finesse intellectuelle, fait encore de Blake un adversaire farouche de Darwin[67].

Les quelques articles et chapitres qui traitent spécifiquement du lien unissant la poétique blakienne à la poétique darwinienne permettent de nuancer de telles positions. David Worrall a ainsi su montrer la fécondité de l'imaginaire géologique de Darwin, Blake se réappropriant notamment l'image des « Central Fires » dans sa Bible de l'Enfer[68]. David Charles Leonard s'est penché, lui, sur la cosmologie blakienne, mêlant géologie et astronomie, en rejoignant les conclusions de Worrall[69]. Enfin, Nelson Hilton a proposé une approche originale, en suggérant de voir la « spectralité » de Darwin à l'œuvre dans l'imaginaire blakien à travers plusieurs thèmes, dont la géophysique, la biogénétique et le Vase de Portland. Il souligne la proximité intellectuelle entre les deux hommes : « Darwin had done –successfully, in the popular eye– what Blake wanted to do. […] Where Darwin hoped "to inlist Imagination under the banner of Science", Blake strives for the reverse, under the banner of "Sweet Science"[70] ».

Ces analyses ont permis de nourrir une approche plus nuancée dans les années 2000. Ainsi, Matthew Green a proposé de concevoir la relation de Blake à Darwin sous le signe d'une affinité philosophique et esthétique réciproque, « a significant mutual affinity between Darwin and Blake, evident at both a philosophical and aesthetic level[71] ». Sophie Musitelli, elle, a montré les subtils phénomènes de continuité poétique de Darwin à Blake, qui conçoivent tous deux l'écriture poétique comme un « acte de création radicale[72] » en rupture avec la tradition d'imitation qui prévalait jusqu'alors : la poésie, à son tour, se fait matière vivante, dans le sillage des réflexions bachelardiennes sur l'imagination. Enfin, Ya-Feng Wu a suggéré que Blake avait porté un regard critique mêlé de fascination sur *The Botanic Garden*, par une relecture de *Thel* et des *Visions of the Daughters of Albion*[73].

Cette thèse pourra, on l'espère, présenter une vision plus complète et nuancée des relations poétiques et philosophiques complexes unissant William Blake à Erasmus Darwin. Son approche est générale et synthétique : alors que nombre de critiques se focalisent

---

[67] Hutchings, *op. cit.*, p.91-92.
[68] Worrall, David, « William Blake and Erasmus Darwin's Botanic Garden », *Bulletin of the New York Public Library* 70 (1975), 397-417.
[69] Leonard, David Charles, « Erasmus Darwin and William Blake », *Eighteenth Century Life* 4 (mars 1978), 79-81.
[70] Hilton, Nelson, « The Spectre of Darwin », *Blake: An Illustrated Quarterly*, 15 : 1 (été 1981), 36-48, p. 38.
[71] Green, *op. cit.*, p. 196.
[72] Laniel-Musitelli, Sophie, « De la pierre à la chair : sciences et poésie d'Erasmus Darwin à William Blake », dans *Romanticism and the Philosophical Tradition*, édité par Thomas Constantinesco et Sophie Laniel-Musitelli, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 2015, 185-201.
[73] Wu, Ya-Feng, « Blake's Critique of Erasmus Darwin's Botanic Garden », *The Wordsworth Circle*, 50 : 1 (hiver 2019), 55-73.

exclusivement sur des points de détails dans des poèmes spécifiques, on a souhaité également voir les limites de la cohérence du système blakien, et éventuellement la coexistence de plusieurs visions du vivant, à différents moments de la carrière poétique de Blake, en incluant des études diachroniques. Certains chapitres se concentreront toutefois sur certaines œuvres bien précises qui nécessitent une analyse approfondie (citons notamment *America* et *The Visions of the Daughters of Albion* dans la deuxième partie ; *Jerusalem* et les illustrations de l'Enfer de Dante Alighieri dans la troisième ; *The Book of Los* et *The First Book of Urizen* dans la quatrième).

Plus qu'une simple synthèse, elle apportera également des éléments nouveaux, aussi bien dans les études de Blake que dans celles de Darwin. Cette étude, qui est la première thèse spécialement consacrée à Erasmus Darwin en France, sera en effet enrichie de documents d'archives rares qui n'ont pour la plupart pas encore été étudiés : son traité d'agriculture *Phytologia*, ses traductions anonymes de Linné, ses poèmes inédits récemment publiés par Desmond King-Hele, ou encore son « Commonplace Book ». Des approches originales pourront éclairer ses choix poétiques, comme la comparaison avec *An Essay on the Application of Natural History to Poetry* (1777) de son ami John Aikin, ouvrage qui est, là encore, très peu étudié. Enfin, si quelques études ont été faites sur son rapport à l'environnement, il manque encore une approche écocritique globale et cohérente appliquée à son œuvre poétique.

Dans le domaine des études blakiennes, cette thèse pourra, là encore, apporter des éléments nouveaux. Des motifs déjà bien connus, comme le polype et l'arbre à poison, seront enrichis de recherches d'archives systématiques dans la presse anglaise de l'époque pour révéler comment Blake se réapproprie des figures qui, loin d'être originales, sont déjà au cœur d'un imaginaire culturel britannique, relayé par Erasmus Darwin. On tâchera également de comprendre comment s'est construite la vision du vivant de Blake au regard d'autres relations, moins étudiées : William Hayley, ami et admirateur d'Erasmus Darwin, pour lequel Blake illustre une série de *Ballads* animalières pendant son séjour à Felpham, mais aussi George Cumberland, grand collectionneur de fossiles et auteur d'un ouvrage de paléontologie sur les encrines, ou encore Thomas Taylor, auteur d'un singulier traité de défense des animaux. De façon plus anecdotique, peut-être comprendra-t-on enfin pourquoi Blake avait peur des arbres, avec un regard sur des œuvres très peu connues issues de collections privées.

Enfin, l'étude du lien entre Blake et Darwin permettra de mettre en lumière le lien entre les œuvres originales de Blake et ses travaux commerciaux, souvent négligés par la critique, mais récemment remis en lumière à la faveur de l'exposition consacrée en 2019 à Blake à la

Tate Gallery[74]. Le fait qu'il s'agisse de commandes n'empêchait d'ailleurs pas Blake d'exercer sa créativité, puisque le dessin original de Fuseli à partir duquel il a réalisé *The Fertilization of Egypt*[75], est extrêmement sommaire. C'est Blake lui-même qui a ajouté la plupart des détails, dont l'intégralité du décor et la frappante personnification du Nil qui semble préfigurer ses premières représentations d'Urizen, point sur lequel on reviendra plus en détail au cours de cette étude. Les gravures que Blake a réalisées pour les *Ballads Founded on Anecdotes Related to Animals* (1805) de son ami et mécène William Hayley, sont tout aussi originales et révélatrices, notamment sur le statut de l'animal au début du XIXe siècle, et feront également l'objet de commentaires.

Discours sur la méthode

Le corpus principal inclut, pour Darwin, *The Botanic Garden* (1792) et *The Temple of Nature* (1803, posthume). *The Botanic Garden* a fait l'objet de sa première édition critique universitaire en 2017[76], ce qui favorisera certainement l'accès à ses œuvres poétiques, puisqu'il s'agit aussi de la première réédition de l'ouvrage depuis 1824. *The Temple of Nature* est, lui, disponible dans une édition électronique dirigée par Martin Priestman et hébergée par le site académique de *Romantic Circles* depuis 2003[77]. Aucune édition papier de *The Temple of Nature* n'a encore vu le jour depuis 1825, en dehors des reproductions en fac-similés. Quant aux œuvres en prose de Darwin, telles que *Zoonomia* et *Phytologia*, elles font partie du corpus secondaire. Là encore, aucune réédition n'a vu le jour depuis le XIXe siècle.

On a choisi, pour Blake, l'ensemble du corpus poétique de l'édition de David Erdman[78], afin de mener une étude de grande ampleur sur la représentation blakienne du vivant, y compris avant et après ce qu'on pourrait nommer la période darwinienne des années 1790. Si cette étude

[74] Cette exposition à la Tate Gallery, sobrement intitulée « William Blake » (11 septembre 2019 – 2 février 2020), se concentrait sur la carrière de graveur de Blake, bien plus que sur son imaginaire poétique, et livrait une reconstitution fidèle du quotidien de l'artiste, exposant nombre de ses illustrations de commande, dont celles du *Botanic Garden*.

[75] Ce dessin est conservé au British Museum. Fuseli a manifestement laissé une certaine liberté à Blake pour compléter son ébauche comme il l'entendait : il ne montre que le dieu Anubis, de dos, les bras tendus vers le ciel, sans aucun décor.

[76] Komisaruk, Adam et Allison Dushane, éditeurs, *The Botanic Garden by Erasmus Darwin*, vol. I : *The Economy of Vegetation*; vol. II : *The Loves of the Plants*, Londres : Routledge, 2017.

[77] Priestman, Martin, éditeur, *The Temple of Nature by Erasmus Darwin*, A Romantic Circles Electronic Edition, University of Maryland, 2006 [en ligne] <www.rc.umd.edu/editions/darwin_temple/index.html>

[78] Erdman, David, éditeur, *The Poems of William Blake. A Newly Revised Edition, with a commentary by Harold Bloom*, New York et Londres : Anchor Books, Doubleday, 1988. L'ouvrage existe également sous la forme d'une édition électronique hébergée sur le site de la *Blake Archive* : <www.erdman.blakearchive.org>

porte sur le corpus poétique, il nous paraît cependant contestable de dissocier texte et image dans l'œuvre blakienne ; on s'autorisera donc nombre de références aux gravures et aquarelles de Blake, dont la majorité est consultable en haute définition sur le site de la *Blake Archive*[79].

On a préféré ne pas choisir d'approche strictement chronologique, afin de dégager une vision synthétique des représentations d'une nature sensible entre la fin du XVIIIe et le début du XIXe siècle. C'est cette période, entre 1775 et 1825, à laquelle Michel Foucault place ce qu'il nomme une disjonction de l'épistémé, ou des conditions du discours sur lesquelles s'appuie la construction des savoirs. Dans son essai *Les Mots et les Choses,* Foucault souligne en effet que l'épistémé classique, prônant l'ordre par une taxonomie stricte des êtres et des savoirs, cède peu à peu la place à l'épistémé moderne, marquée par l'instabilité formelle de la matière. Ce moment marque l'irruption d'une pensée moderne de l'histoire, « événement fondamental […], un des plus radicaux sans doute qui soient arrivés à la culture occidentale[80] ». C'est ce moment de transition épistémologique capital qui sous-tendra les présentes recherches.

Ce travail sera divisé en quatre parties. On verra, dans la première, comment la représentation poétique d'une nature sensible accompagne, de façon subtile et nuancée, ce basculement de l'épistémé classique vers l'épistémé moderne. Or, ce basculement n'est pas seulement d'ordre épistémologique : on s'intéressera, dans une deuxième partie, aux conséquences de cette inflexion du discours des passions sur la représentation de l'ordre du genre, de la morale et de la politique, subvertissant les catégories classiques jusqu'alors établies, comme si évolution et révolution n'étaient que l'effrayante symétrie l'une de l'autre. L'imaginaire poétique de Darwin et de Blake sur une nature ouverte à une sensibilité complexe, permet également de constater une rupture-clé dans l'ordre des savoirs identifiée par Foucault : le glissement de l'histoire naturelle vers la biologie, qui sera l'objet de notre troisième partie. Enfin, au-delà de ces ruptures épistémologiques identifiées par Foucault, se dessinent peut-être de nouvelles conceptions, où la biologie balbutiante cède elle-même le pas à un imaginaire qu'on pourrait qualifier d'écopoétique, dans une quatrième et dernière partie.

Dans la première partie, on s'intéressera plus précisément aux possibilités de renouveau poétique qu'offre une histoire naturelle ouverte à une épistémologie de la sensibilité. Les plantes de Linné qui soupirent d'amour, les tigres dont la physiognomonie trahit les passions dévorantes, ou encore la découverte de nouvelles espèces mi-animales mi-végétales comme le

---

[79] Le site de la *Blake Archive* rend accessible un très grand nombre de dessins et gravures de Blake depuis sa création en 1996. Il est l'œuvre de Morris Eaves, Robert Essick et Joseph Viscomi. On peut le consulter à cette adresse : <www.blakearchive.org>

[80] Foucault, Michel, *Les Mots et les Choses. Une Archéologie des sciences humaines*, Paris : Gallimard, 1966, p. 232.

polype qui semble dépourvu de sensation constituent autant de sources d'inspiration pour les nouvelles générations de poètes. Bêtes et plantes révèlent ainsi un vaste réseau écopoétique du sensible, où la dynamique de l'écriture poétique, par son rythme et ses personnifications, épouse le mouvement de la nature. Cette première partie soulèvera un certain nombre de problèmes-clés : la définition complexe de la notion de « nature », et le lien entre raison et passion, notamment par les figures allégoriques de Vala et Uranie, représentant une nature raisonnante et raisonnée, pour le meilleur comme pour le pire. Elle proposera également une lecture de Blake et Darwin à la lumière de la poésie de Thomson et de la philosophie de Hume, la représentation des passions de la nature reposant sur une réflexion sur la nature des passions, dans un chiasme révélateur du miroir entre poésie et philosophie naturelle.

La seconde partie dévoile le potentiel subversif de cette nature poétiquement et scientifiquement animée, qui va à l'encontre du canon. La représentation de la nature est en effet le support de vibrantes métaphores révolutionnaires dans *The Botanic Garden* comme dans *America*, où le radicalisme politique semble lié, comme au sein d'un dense réseau de rhizomes, à un radicalisme écopoétique, où son étymologie (*radex,* la racine) prend tout son sens. Elle semble également prêter une voix singulière aux femmes par l'intermédiaire de figures féminines incarnant une sagesse anticonformiste, à l'instar de Flore pour Darwin ou d'Oothoon pour Blake. Enfin, la réappropriation des codes gothiques par Darwin et Blake semble s'inscrire dans une redéfinition du beau et du monstrueux. Toutefois, on se demandera également quelles sont les limites de ce pouvoir subversif : était-il perçu comme tel par son lectorat contemporain ? Du reste, quel paysage sociopolitique se dessine exactement derrière ces femmes-fleurs et ces hommes-arbres tremblants de désir ou de désespoir ? Peut-être faut-il voir dans les personnifications féminines de *The Loves of the Plants* de paradoxales « fleurs du mâle » qui, malgré leur apparence parfois provocante, n'en restent pas moins conformes à des normes de représentation genrée. Une comparaison avec des auteurs et autrices de contes moraux et de fables du XVIIIe siècle pourra sans doute être éclairante, notamment Mary Wollstonecraft et John Wynne.

La troisième partie explore un autre versant de cette subversion : le fait que ces passions, animales et végétales, sont aussi humaines et révèlent une continuité entre les règnes. On s'intéressera ici aux représentations de la naissance des sensations et émotions inscrite dans le développement biologique de la vie, qui suit un cours relativement similaire dans les récits de création de Blake et de Darwin, par une imagerie embryologique similaire. Or, ce transformisme biologique semble aussi poétique, par une évolution conséquente des modes de représentation (personnifications, allégories et métaphores). On tentera ainsi de mieux

appréhender le système du vivant propre à Blake et à Darwin, et plus particulièrement la place troublante dans ce système des « végétaux » qui sont tout sauf « végétatifs ». On s'interrogera plus précisément sur l'état de nature où les passions sauvages semblent régner en maîtresses, et dont il sera utile de rappeler la généalogie critique (Hobbes, Rousseau, Ferguson, Hume). On étudiera également les multiples genèses de la vie par différentes théories transformistes précédant l'évolutionnisme de Charles Darwin, dessinant une singulière évolution de l'évolution. La théorie transformiste de Darwin étant inspirée d'une réflexion philologique sur le développement des langues, il pourra être judicieux de s'interroger sur le statut du langage poétique comme langue vivante.

Enfin, la quatrième partie questionne l'évolution de ce langage par une étude écopoétique prenant en compte les grands bouleversements ayant changé la conception de l'environnement de façon durable, créant un espace poétique mixte de circulation des émotions après avoir brouillé les limites entre ville et campagne, sauvagerie et domesticité, animé et inanimé. On étudiera l'impact de ce qu'on nomme dans cette thèse les « trois révolutions de Gaïa » (révolution industrielle, agricole et paysagère), ainsi que le changement de statut de l'animal et le rapprochement entre géologie, astronomie et biologie, pour voir comment s'esquissent les contours d'un vaste réseau universel du sensible aux frontières floues. Cette quatrième partie s'inscrira dans une perspective résolument écocritique, guidée par les travaux récents de Timothy Morton et Ashton Nichols sur le romantisme. Des travaux comme ceux de Pierre Carboni, portant sur une approche écocritique de la poésie des Lumières[81], peuvent à ce titre éclairer la possible transition écopoétique du XVIIIe au XIXe siècle. Si on s'est autorisé des incursions dans la théorie critique post-structuraliste et féministe au cours de ces travaux, il semble capital de recourir aux concepts de l'écocritique afin de dégager une vision à la fois contemporaine, nuancée et originale, et distinguer ainsi, derrière le concept de « nature », les ambivalences d'un milieu « urbanaturel » se prêtant à l'hybridité topographique et esthétique.

Cette vision s'éloigne donc de la notion ambivalente de « nature » au profit d'une conception d'un environnement de réseaux, tel que l'a défini Bruno Latour : une libre circulation des mots et des choses, de l'humain et du non-humain, des sensations fugaces et des passions indicibles, dans un espace poétique partagé. Un espace où l'imagination sert de guide à une évolution créatrice, selon la belle formule de Bergson dont s'inspirera Bachelard, une zone de confluence entre la pensée scientifique de Darwin et la pensée mystique de Blake, unies par une imagination qui défie à la fois les limites de la nature connue et celles de la temporalité

[81] Carboni, Pierre, « La nature et la cité dans l'œuvre poétique de James Thomson », *La Nature citadine en France et au Royaume-Uni*, dirigé par Pierre Carboni *et al.*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2015, 53-69.

humaine. « *Nature has no Outline: but Imagination has. Nature has no Tune: but Imagination has! Nature has no Supernatural & dissolves: Imagination is Eternity!* » (*E* 270).

Chapitre I. *Science et sensibilité* : histoire naturelle des passions, des Lumières au romantisme

I.1. Un tournant poétique et épistémologique

Les choses et les mots sont très rigoureusement entrecroisés [dans l'histoire naturelle au XVIIIe siècle] : la nature ne se donne qu'à travers la grille des dénominations, et elle qui, sans de tels noms, resterait muette et invisible, scintille au loin derrière eux, continûment présente au-delà de ce quadrillage qui l'offre pourtant au savoir et ne la rend visible que toute traversée de langage.

Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*[1]

Au XVIIIe siècle, l'histoire naturelle subit de profonds changements : l'étude systématique des passions des plantes et des animaux par Linné renouvelle à la fois le langage et la méthode des naturalistes par la taxonomie. Ce renouveau de l'histoire naturelle ouvre de nouvelles perspectives pour la poésie, en amont du romantisme, comme le démontre John Aikin dans son essai, dont la poésie d'Erasmus Darwin illustre les principes fondateurs. De tels bouleversements sont la source de sentiments mêlés pour William Blake, qui, partagé entre angoisse et fascination, ne rejette pas la vaste source d'inspiration que représentent histoire naturelle et poésie naturaliste. En outre, loin de mépriser l'histoire naturelle et la « nature » comme bien des critiques l'ont souligné dans la lignée de Northrop Frye, Blake ne nie pas la possibilité d'une nature libérée du carcan de l'expérimentation et du didactisme. Comme on le verra au cours de ce chapitre, Darwin comme Blake ne condamnent pas la nature, mais une certaine vision de la nature, refusant à la fois la poésie mécaniste et la mécanique de la poésie, au profit d'une vision d'une nature vibrante de passion, inspirée par la « sweet science ».

I.1.1. Erasmus Darwin, poète-naturaliste en quête de renouveau

« No literary complaint is more frequent and general than that of the insipidity of Modern Poetry[2] ». C'est sur ce constat amer que s'ouvre la réflexion de John Aikin dans *An Essay on the Application of Natural History to Poetry* (1777). Dans cet essai, l'auteur déplore le manque d'originalité de certains de ses contemporains : il cite en exemple un vers de Shakespeare repris à l'identique par Gray et Collins. Il condamne ensuite les images toutes faites et les comparaisons calquées sur les auteurs de l'Antiquité : tous les lions sont fiers et féroces, tous les poètes sont des cygnes musiciens, toutes les aurores ont des doigts de rose… Un renouveau

[1] Foucault, Michel, *Les Mots et les Choses*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2015, p. 202.
[2] Aikin, John, *An Essay on the Application of Natural History to Poetry*, Londres : J. Johnson, 1777, p. 1.

de la poésie anglaise est-il seulement possible ? Oui, répond Aikin : son salut viendra de l'histoire naturelle.

Dans cet essai dédié à son ami Thomas Pennant, auteur de *British Zoology*, paru l'année précédente, John Aikin affirme que le poète se doit de cultiver l'exactitude et la curiosité du naturaliste : une passion sincère pour l'histoire naturelle doit lui permettre de se libérer des représentation poétiques conventionnelles et des images toutes faites et scientifiquement inexactes. Selon Aikin, la longue tradition de l'imitation s'est muée en répétition servile, condamnant la poésie à la stérilité et faisant obstacle à la création. Le poète est ainsi encouragé à renouveler l'imagerie classique par l'observation scrupuleuse de la nature : il peut lui-même se parer du titre de naturaliste, qu'Aikin ne réserve pas seulement aux naturalistes eux-mêmes, mais aussi à leurs disciples.

Aikin propose en guise de démonstration une critique inédite des grands poètes de tous temps : il blâme Lucrèce qui dépeint le cygne comme un oiseau musicien, suivant la tradition des naturalistes de l'Antiquité[3], alors que Virgile, modèle du bon naturaliste, décrit la voix de cet animal comme rauque et peu mélodieuse. Il dénonce aussi l'absurdité d'un passage de *Night Thoughts* de Young, où l'apocalypse doit avoir lieu à minuit : puisque la terre est ronde et qu'elle tourne, il ne peut pas être minuit partout dans le monde en même temps. Seul Thomson semble trouver grâce à ses yeux : « [Thomson] has drawn a scene so surprisingly natural, that our perception of it is no less lively than if it really existed before our eyes[4] ». Les vers de Thomson constituent un modèle d'hypotypose, une poétique de l'animation qui épouse le mouvement de la vie animant la nature[5], notamment la « passion of the groves[6] ».

La démarche de John Aikin n'est pas éloignée de celle qu'adoptera William Wordsworth quelques années plus tard dans sa Préface aux *Lyrical Ballads*. Comme lui, Aikin cherche à se détacher des tableaux figés de la poésie du XVIIIe siècle pour retrouver une nature et un langage authentiques. Aikin cherche des images vraies dans un langage dénué d'afféterie ; Wordsworth

---

[3] *Ibid.*, p. 26. La légende du « chant du cygne » mourant se trouve dans l'*Histoire Naturelle* de Pline, mais elle est réfutée par ce dernier (Livre X, chapitre XXXIII, 1).
[4] *Ibid.*, p. 70.
[5] La critique contemporaine confirme les intuitions d'Aikin. Pierre Carboni souligne toute la modernité de *The Seasons* dans une perspective écocritique, montrant comment le poète se détache subtilement du topos pastoral pour représenter une vie naturelle étroitement liée à la vie politique et sociale, sans rupture entre ville et campagne, liant le contrat social au « contrat naturel » de Michel Serres (Carboni, Pierre, « La nature et la cité dans l'œuvre poétique de James Thomson », dans *La Nature citadine en France et au Royaume-Uni*, dirigé par Pierre Carboni *et al.*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2015, 53-69).
[6] *Ibid.*, p. 62. Thomson n'est cependant pas lui-même coupable de quelques petites inadéquations, comme lorsqu'il décrit la voix douce du bouvreuil, « mellow bullfinch », alors que le cri de cet oiseau est en réalité fort peu mélodieux.

rejette « the inane phraseology of modern writers[7] ». Le premier n'hésite pas à avancer l'idée d'une prose poétique[8] ; le second refuse de se tenir à la versification classique. En outre, Wordsworth ne s'oppose pas à l'idée que l'histoire naturelle puisse inspirer la poésie : « The remotest discoveries of the Chemist, the Botanist, or Mineralogist, will be as proper objects of the Poet's art as any upon which it can be employed[9] ».

Si qualifier John Aikin de « pré-romantique » relève de l'anachronisme, on peut du moins supposer que cet essai établit un terrain favorable à un renouveau poétique, en des termes relativement proches de ceux de la préface des *Lyrical Ballads*. Aikin traite par ailleurs d'une « romantic nature » dans ses *Letters to his Son,* qu'il définit par opposition à une nature artificiellement reconstituée pour le plaisir de l'homme[10]. Toutefois, leur définition de la « nature » est bien distincte : alors que pour Aikin, il désigne l'ensemble des objets et phénomènes de l'histoire naturelle, pour Wordsworth, il s'applique avant tout à la nature humaine. Les deux hommes n'ont pas les mêmes ambitions, même si leurs projets respectifs de refondation poétique se rejoignent par plusieurs aspects.

L'essai d'Aikin a pu séduire Erasmus Darwin, qui était un de ses amis. Leur correspondance semble placée sous le signe d'une amitié facétieuse. Lucy Aikin, dans les mémoires qu'elle a laissés sur son père, précise qu'Erasmus Darwin avait aidé celui-ci à constituer sa bibliographie pour un essai sur l'histoire de la médecine : « Dr Darwin of Litchfield has sent me word that if I will send an ass with a pair of panniers, he will load him with old books of physic, bought at two-pence a pound[11] ». Darwin, lui, citera Aikin en référence dans la bibliographie de son *Plan for the Conduct of Female Education in Boarding Schools*, et recommandera la lecture de ses poèmes aux jeunes filles[12].

Est-ce la publication de l'essai d'Aikin qui a encouragé Darwin à écrire son premier grand poème sur la botanique ? Dans son ouvrage sur l'évolution de l'écopoétique, Bryan Moore pense que non, à cause de l'écart qui sépare la publication de l'essai d'Aikin (1777) de celle de *The Loves of the Plants (*1789) : « even though Aikin was personnally acquainted with Erasmus Darwin, [Darwin's] book-length, personification-filled poems appeared well after Aikin's

---

[7] Wordsworth, William, *Lyrical Ballads, with Pastoral and Other Poems, in Two Volumes*, Londres : Longman, 1802, vol. 1, p. VI (Preface).
[8] Aikin, *op. cit.*, p. 64. Aikin cite Thomas Pennant dans un passage consacré à Virgile et introduit ainsi un extrait de sa *British Zoology* : « The following passage […] wants only the form of verse to be truly poetical ».
[9] Wordsworth, *op. cit.*, p. XXXVIII (Préface).
[10] Aikin, John, *Letters from a Father to his Son on Various Topics, Relative to Literature and the Conduct of Life, Written in the Years 1792 and 1793*, Londres : J. Johnson, 1796, p. 150.
[11] Aikin, Lucy, *Memoir of John Aikin, M.D.*, Londres : Baldwin, 1823, p. 26.
[12] Darwin, Erasmus, *A Plan for the Conduct of Female Education in Boarding Schools*, Derby : J. Johnson, 1797, p. 124.

essay[13] ». Cependant, le critique ne prend ici en compte que les dates de publication, comme si *The Loves of the Plants* s'était écrit en quelques jours. Or, la composition du poème a été achevée en une dizaine d'années, au prix d'efforts considérables.

En effet, la première mention du projet de *The Loves of the Plants* est très proche de la publication de l'essai d'Aikin, qu'elle suit de quelques mois seulement : elle apparaît en 1778 dans une lettre à Anna Seward. Linné ayant défini la classification des plantes par leurs organes reproducteurs, Darwin rêve d'un vaste poème présentant les passions des plantes sous un nouveau jour, révélant la sexualité végétale par des personnifications audacieuses qui rompent avec les traditions de représentation augustéennes. Darwin voulait à l'origine que ce soit Anna Seward l'autrice du poème, et s'était proposé d'ajouter les notes de bas de page. « Ovid made men and women into flowers, plants, and trees. You should make flowers, plants, and trees, into men and women. I […] will write the notes, which must be scientific, and you will write the verse[14] ». Anna Seward refusa humblement, encourageant Darwin à écrire le poème lui-même, vaste entreprise qui serait achevée en 1789.

Dans *The Loves of the Plants*, Darwin suit la recommandation d'Aikin de rester curieux des nouvelles découvertes de l'histoire naturelle : « it is obvious that no source could be so productive of novelty, as the description of countries where almost every object is new[15] ». Aikin cite l'exemple de Thomson qui, dans son invocation classique à Pomona, dépeint « a rich garden of exotics[16] », plein de fruits nouveaux. Darwin aussi est loin de s'en tenir à la flore anglaise traditionnelle : il cherche la nouveauté par les plantes exotiques, à l'image de Canna (le canna), sur laquelle s'ouvre son recueil, ou encore Dictamna (la fraxinelle), Nelumbo (le lotus blanc)... Si, à la fin du XVIIIe siècle, les recueils de poésie florale laissent quelque place aux plantes exotiques, c'est d'abord en vertu de leur puissance symbolique : le mimosa des Antilles est chaste ; la passiflore du Brésil représente la passion. Erasmus Darwin s'affranchit de ces codes de représentation pour inventer son propre système symbolique et renouveler les motifs comme le vocabulaire poétique, forgeant des noms nouveaux à partir des descriptions de Linné.

Le procédé de personnification est doublement original et, là encore, répond aux impératifs de John Aikin dans *An Essay on the Application of Natural History to Poetry*. En

---

[13] Moore, Bryan, *Ecology and Literature: Ecocentric Personification from Antiquity to the Twenty-First Century*, New York : Palgrave Macmillan, 2008, p. 86.
[14] King-Hele, Desmond, *Erasmus Darwin: A Life of Unequalled Achievement*, Londres : Giles de la Mare, 1998, p. 150.
[15] Aikin, John, *An Essay…*, *op. cit.*, p. 140.
[16] *Ibid.*, p. 146.

premier lieu, les plantes ne font pas souvent l'objet de personnifications dans la poésie du XVIIIe siècle : les personnifications sont plutôt des entités abstraites, comme le souligne Catherine Packham[17]. Si l'on prend l'exemple du *Penseroso* de Milton, les personnifications sont celles de « Care », « Contemplation », « Silence », « Night »… alors que les éléments végétaux ne sont qu'un décor inanimé, un écrin à la mélancolie. Darwin, lui, n'hésite pas à personnifier les plantes elles-mêmes, composant des figures hybrides végétales et humaines inspirées des *Métamorphoses* d'Ovide.

En second lieu, la forme de ces « personnifications » est elle aussi originale. Dans les recueils de l'époque comme les *Fables of Flowers* de John Wynne, chaque fleur est une femme. Dans la poésie darwinienne, elle est un ensemble sexué, représenté par un nombre varié de représentants des deux sexes suivant la classification de Linné : le botaniste suédois avait en effet établi une classification fondée sur le nombre et la structure des organes reproducteurs mâles des fleurs, les étamines, et femelles, les pistils. C'est donc l'étude de l'anatomie des plantes qui va guider la représentation poétique, comme le suggère John Aikin :

> As the artist who has not studied the body with anatomical precision, and examined the proportions of every limb, both in respect to its own several parts, and the whole system, cannot produce a just and harmonious representation of the human frame, so the descriptive poet, who does not habituate himself to view the several objects of nature minutely, and in comparison with each other, must ever fail in giving his pictures the congruity and animation of real life[18].

Suivant ce modèle, Darwin projette plusieurs personnages dans une seule plante. Le canna est un des rares spécimens connus au XVIIIe siècle à appartenir à la catégorie *monandria monogynia*, fleur à une seule étamine et un seul pistil, la toute première famille dans la classification linnéenne. Darwin ouvre son recueil sur cette plante, en hommage à Linné, qui ouvre aussi son *Genera Plantarum* sur l'exemple du canna. Il présente ainsi deux entités pour une fleur, un mâle et une femelle :

> First the tall CANNA lifts his curled brow
> Erect to heaven, and plights his nuptial vow;
> The virtuous pair, in milder regions born,
> Dread the rude blast of Autumn's icy morn;
> Round the chill fair he folds his crimson vest,
> And clasps the timorous beauty to his breast. (*LP* 14)

[17] Packham, Catherine, « The Science and Poetry of Animation: Personification, Analogy, and Erasmus Darwin's Loves of the Plants », *Romanticism* 10 : 2 (2004), 191-208, p. 197.
[18] Aikin, John, *An Essay…*, *op. cit.*, p. 10-11.

Par ce procédé, Darwin remodèle les représentations traditionnelles des femmes-fleurs par une observation attentive de la physiologie végétale. Le tableau vivant qu'il en offre par sa description n'est pas censé être une simple figuration poétique, mais représenter la réalité des amours des plantes, « the congruity and animation of real life[19] », selon l'expression d'Aikin. Comme le souligne Catherine Packham, « the central purpose of personification in *Loves of the Plants* is not to offer a visual image of an abstraction, but to further animate an all-ready visible, living object[20] » : la poésie darwinienne a pour but de révéler une conception vitaliste du vivant, en opposition aux théories mécanistes. Packham déplore que la critique de Southey n'ait vu dans la poésie darwinienne qu'un « perpetual strain of cold and systemic personification[21] » en négligeant l'audace scientifique et poétique de ces figures rhétoriques.

Toutefois, peut-on vraiment parler de personnification ? Catherine Packham précise que, selon Darwin lui-même, les plantes sont des êtres vivants, dans le prolongement du règne animal : « individuals of the vegetable world may be considered as inferior or less perfect animals[22] » or, une personnification est supposée être une entité abstraite, un objet ou une idée. Il serait par conséquent plus juste de traiter de l'anthropomorphisation des plantes. En outre, le but de ces représentations anthropomorphes n'est pas de créer un simple ornement poétique, mais de faire prendre conscience au lecteur de la réalité de la vie végétale : les passions amoureuses des plantes reflètent une réalité de la théorie linnéenne. L'ambigüité même de la terminologie illustre ici le renouveau des images poétiques par l'histoire naturelle.

En outre, l'étude des amours des plantes par Linné semble également modeler la syntaxe poétique darwinienne. En effet, son herbier poétique, comme une série de vignettes, est modelé sur les descriptions de Linné. Les substantifs, en lettres capitales, comme dans le *Genera Plantarum*, sont suivis d'une floraison d'adjectifs descriptifs. Le verbe, antéposé en début de vers ou rejeté à la fin, n'a souvent qu'un rôle accessoire : ce sont les noms et les adjectifs qui mènent la danse, comme dans toute description botanique linnéenne où le verbe est absent ou sous-entendu. Les vers darwiniens repoussent les limites de la poésie descriptive pour créer une poésie au plus près de l'histoire naturelle qui imite par sa forme même les descriptions linnéennes.

Cette proximité syntaxique entre les vers darwiniens et la prose scientifique linnéenne s'explique par le fait que Darwin traduisait en anglais le *Genera Plantarum* au moment où il

[19] *Ibid*., p. 11.
[20] Packham, *op. cit*., p. 198.
[21] *Ibid.*, extrait de la critique de Southey citée par Packham, p. 195.
[22] *Ibid*., extrait de *Zoonomia* d'Erasmus Darwin cité par Packham, p. 101.

travaillait à *The Loves of the Plants*. La proximité de la parution de ces deux ouvrages n'est évidemment pas fortuite : le *Genera Plantarum* paraîtra en 1787 sous le titre *The Families of Plants*, mais anonymement, sous couvert de la « société botanique de Lichfield ». *The Loves of the Plants* sera terminé dès l'année suivante, en 1788, et publié en 1789. La description de Canna dans *The Families of Plants* est la suivante : « 1. CANNA (Cane). * *Cannacorus* Tournef. 192. Flowering reed. CAL. Perianth three-leaved: the leaflets lanc'd, erect, small, colour'd, permanent[23] ». Darwin reproduit la capitalisation linnéenne de CANNA, qu'il justifie dans son introduction, emprunte le terme « erect » à la terminologie botanique et compose une vignette courte, synthétisant les éléments descriptifs essentiels du Canna, pour composer un vivant portrait ouvrant son recueil poétique.

Toutefois, Darwin se refuse, par ses vers, à composer de la poésie didactique. La poésie de *The Loves of the Plants* n'est pas une illustration pédagogique de la poésie linnéenne : les passions des plantes sont ici animées par une autre passion, proprement poétique. Darwin laisse croire d'abord à son lecteur qu'il suivra l'ordre de Linné, en plaçant en ouverture de son poème une plante appartenant à la première catégorie de Linné, Canna Indica, *monandria monogynia* (famille 1 : une étamine, un pistil). On s'attend à voir une succession ordonnée : *diandria monogynia* (famille 2 : deux étamines, un pistil), *triandria monogynia* (famille 3 : trois étamines, un pistil) jusqu'à la dernière catégorie, celle des cryptogames (famille 24 : organes reproducteurs cachés). Or, il n'en est rien. Darwin crée sa propre succession, composant une guirlande de fleurs qui n'obéit en rien à un quelconque ordre taxonomique. Cet ordre a déconcerté nombre de critiques par son caractère faussement anarchique : c'est que Darwin choisit de procéder par analogie poétique, tout comme Ovide dans la succession des récits des *Métamorphoses*.

Par ce refus d'une poésie didactique, Darwin suit une autre recommandation d'Aikin : si la poésie doit marcher aux côtés de l'histoire naturelle, elle ne doit pas pour autant devenir son esclave. Il méprise les auteurs qui « shackle themselves with teaching an art, or incalculating a system[24] » : « if Virgil really designed to instruct […] he might have done it much more effectually in plain prose[25] ». La Muse ne doit pas être aliénée aux chaînes de la pédagogie et de la technicité. Darwin établit donc, comme le stipule Aikin, une distinction nette entre prose et poésie : la poésie est un moyen d'expression visuel et sensuel, alors que la prose passe par

[23] Société Botanique de Lichfield [en réalité, Erasmus Darwin], *The Families of Plants, with their Natural Characters, according to the Number, Figure, Situation and Proportion of all the Parts of Fructification* [traduction de *Genera Plantarum* de Linné], Londres : J. Johnson, 1787, p. 2.
[24] Aikin, John, *An Essay…, op. cit.*, p. 59.
[25] Aikin, John, *An Essay…, op. cit.*, p. 58.

l'abstraction. Darwin souligne cette distinction essentielle dans un dialogue en prose entre le poète et le libraire, entre deux chants de *The Loves of the Plants* : « The Poet writes principally to the eye, the Prose-writer uses more abstracted terms » (*LP* 40). La science et la didactique, aux yeux de Darwin, passent par la prose : « Science is best delivered in prose » (*LP* 40) alors que le but de la poésie est avant tout : « express sentiments in the language of vision » (*LP* 40), dans un très horacien *ut pictura poesis*. La poésie est avant tout visuelle et sensuelle.

On pourrait en ce sens affirmer que Darwin fait ici véritablement un travail d'historien naturaliste, au sens que Michel Foucault donne à ce terme dans *Les Mots et les Choses* : l'historien est étymologiquement l'enquêteur, celui qui révèle et donne à voir. Les bestiaires du Moyen-âge et les catalogues de la Renaissance n'étaient que des compilations érudites ; à partir de l'âge classique, la nature est étudiée comme « historia » : c'est l'observation directe des spécimens qui prime. « L'âge classique donne à l'histoire un tout autre sens : celui de poser pour la première fois un regard minutieux sur les choses elles-mêmes, et de transcrire ensuite ce qu'il recueille dans des mots lisses, neutralisés et fidèles[26] ». Darwin complète donc par la poésie cette œuvre d'historien de la nature. En utilisant les noms linnéens, il désigne les spécimens avec une remarquable économie : le mot se fait chose, la spécificité du nom épouse la forme de l'objet qu'il désigne.

Or, il semblerait que ce soit la science qui serve la poésie, et non la poésie qui serve la science. De façon significative, le nom de « Linné » n'apparaît pas une seule fois dans les vers : seulement dans les notes de bas de page. Certes, *The Loves of the Plants* paraît didactique en ceci qu'il permet à tout néophyte de comprendre les subtilités du système linnéen : Darwin a pris la peine d'ajouter à ses vers des notes de bas de page en prose ainsi qu'une préface, et un tableau illustré des grandes familles de Linné. Cependant, ces précisions scientifiques ont-elles pour rôle de permettre au lecteur de comprendre Linné, ou d'appréhender au mieux toute la beauté des images poétiques de *The Loves of the Plants* ? La deuxième hypothèse semble plus probable : on apprécie d'autant mieux la puissance visuelle de la description de *Canna Indica* quand on sait qu'elle correspond à des réalités botaniques, qu'elle représente la vie palpitante de désir qui anime la végétation linnéenne. Ce n'est donc pas la poésie de Darwin qui aide à comprendre la prose de Linné, mais la prose de Linné qui aide à visualiser la poésie de Darwin, à lui faire prendre corps.

Ce refus d'une poésie asservie au didactisme est particulièrement remarquable dans l'usage du vocabulaire de Darwin : on observe une distinction nette entre le lexique poétique et

[26] Foucault, *op. cit.*, p. 1181.

le jargon de la prose scientifique. Aucun terme technique ne se trouve dans les vers : les noms latins des familles de plantes (*monandria monogynia*, pour le canna), les termes d'anatomie botanique (perianth, leaflet…) ou de description (rhomboid, bracted…) sont strictement réservés à la prose. Contre toute attente, Darwin est même plus audacieux et inventif dans sa prose scientifique que dans ses vers : en effet, il n'hésite pas à accumuler les néologismes dans ses traductions de Linné, *A System of Vegetables* (1783) et *The Families of Plants* (1787). Ces deux ouvrages fourmillent de trouvailles lexicales qui, si elles sont nécessaires pour refaire de fond en comble le système de description botanique, reflètent aussi l'amour de Darwin pour les mots par leur élégance et leur ingéniosité, et en ce sens préfigurent peut-être sa vocation poétique. C'est le cas de « acutish », « lanced » ou « lobed », termes récurrents de description botanique dans les traductions de Linné, mais totalement absents de ses vers comme de ses notes de bas de page : Darwin les réservait à ses ouvrages spécialisés, pour des lecteurs aguerris déjà familiers de science botanique.

Dans ses autres traités en prose comme *Zoonomia*, et dans les notes du *Botanic Garden*, Darwin gardera ce goût pour les innovations lexicales : citons « azote » et « hydrogen » dans le *Botanic Garden* qu'il emprunte à Lavoisier, d'autres termes courants comme « tonsillitis », les sensuelles « odorosity » et « saporosity » de *Zoonomia*… Autant de termes que Darwin utilise en prose, mais jamais en vers. C'est là sans doute la limite de l'influence de l'histoire naturelle sur son style poétique : une infranchissable barrière lexicale, comme si les mots de la poésie devaient garder un caractère impénétrable, sans se mêler au jargon froid des anatomistes. Alors même que ces néologismes pourraient renouveler le langage poétique, Darwin se refuse obstinément à les utiliser en vers, pour éviter de sombrer dans une poésie technique qui perdrait à la fois son charme et ses lecteurs. Sa poésie, selon les termes de Cowper, qui l'admirait beaucoup, était « rich in embellishment as strong, / And learned as 'tis sweet[27] ».

Darwin fait également preuve d'inventivité dans le renouvellement du langage poétique, dans une moindre mesure cependant, et toujours pour des termes bien distincts du lexique scientifique. Il n'est pas étonnant, considérant la définition que Darwin propose du langage poétique (« language of vision »), que ses néologismes soient eux-mêmes très visuels. On trouve dans ses vers la brillante « pilot-star » (*LP* 102), le lumineux « halo'd » (*EV* 99), le discret « tintless » (*EV* 68)… C'est sans doute ce désir d'enrichir la palette du langage poétique par de nouveaux mots, reflétant autant d'intensités différentes de lumières et de couleurs, qui

[27] Cowper, William, *The Life and Works of William Cowper*, édité par T. S. Grimshawe, Londres : Saunders and Otley, 1835, vol. 7, *Poems*, p. 171, « Lines Addressed to Dr Darwin, author of the Botanic Garden ».

amènera William Wordsworth à qualifier le style darwinien de « dazzling[28] » : un style éblouissant, mais aussi, selon Wordsworth, clinquant, aveuglant, au risque de laisser le lecteur étourdi par la profusion lexicale. C'est la raison pour laquelle Wordsworth, après avoir été un fervent admirateur de Darwin, finira par le renier et se faire le défenseur d'une poétique de la simplicité.

Il n'est pas évident de mesurer l'apport réel d'Erasmus Darwin au langage botanique et poétique anglais. Desmond-King-Hele, dans une adresse de 1988 à la Royal Society intitulée « Erasmus Darwin : Man of Ideas and Inventor of Words », dresse une liste de cinquante termes de botanique dont Darwin serait l'inventeur[29]. Selon les statistiques de l'*Oxford English Dictionary* (*OED*) en 2019, ce sont au total soixante-douze mots qui sont attestés pour la première fois en anglais sous la plume d'Erasmus Darwin. Cependant, une étude attentive révèle que l'apport de Darwin est en fait supérieur à ce nombre. En effet, de nombreux termes scientifiques, dont la première mention historique est dans *A System of Vegetables* (1783), sont actuellement attribués à d'autres auteurs à une date ultérieure, généralement Rousseau ou Thomas Martyn, avec des écarts allant de deux ans à un demi-siècle[30]. On peut donc estimer que l'apport réel d'Erasmus Darwin à la langue anglaise est probablement plus de l'ordre d'une centaine de mots, ce qui le rapprocherait d'Alexander Pope, qui a introduit cent quatre termes nouveaux selon l'*OED*.

L'essai théorique de John Aikin, ainsi que son application, volontaire ou pas, dans la poésie d'Erasmus Darwin, ouvre ainsi la voie à un renouveau poétique par l'histoire naturelle, suivant la musique de la « passion of the groves » : renouveau du vocabulaire, de la syntaxe, du procédé même de personnification et des images employées. Les partis pris poétiques de Darwin, et sa définition de la poésie par rapport à la prose, sont en tous points similaires à ceux de son ami John Aikin, et la proximité temporelle (1777/1778) permet de supposer que c'est John Aikin qui aurait ouvert la voie à Erasmus Darwin.

C'est également John Aikin qui ferma cette voie, lorsque, en 1803, paraît le poème posthume d'Erasmus Darwin, *The Temple of Nature*. John Aikin, rédacteur en chef du *Monthly*

---

[28] King-Hele, Desmond, *Erasmus Darwin and the Romantic Poets*, Londres : Macmillan, 1986, p. 68, citation de Wordsworth : « my natural tastes and tendencies were under an injurious influence from the dazzling manner of Darwin ».

[29] King-Hele, Desmond, « Erasmus Darwin: Man of Ideas and Inventor of Words », *Notes and Records of the Royal Society of London* 42 : 2 (juillet 1988), 149-180, p. 178, note 42.

[30] Parmi ces termes, citons « appendaged » (première mention historique selon l'OED : 1851), « axillary » (1786), « belled » (1849), « bracted » (1854), « cyme » (1785), « equitant » (1830), « involucred » (1806), « semicolumnar » (1793), « silique » (1785), « spathe » (1785), « spinescent » (1793), « umbellet » (1793), « valvelet » (1793), « verticil » (1793), tous mentionnés par Darwin dès 1783. En outre, l'*Oxford Dictionary* omet de mentionner que Darwin est l'auteur de *A System of Vegetables* pour « nidulant » et pour « retrofracted ».

Magazine, présente un article sous forme d'un vibrant hommage à son ami décédé, en louant son génie en des termes très darwiniens, puissamment visuels et lumineux : « the lamp of Darwin's genius burns brightly to the last ; its light […] is ever beautiful and brilliant ; and the Temple of Nature, in its darkest and most secret recesses, is partially at least illuminated by its rays[31] ». Aikin, d'ordinaire si prolixe en citations, ne cite que les vers de *The Temple of Nature* sur la Caverne du Désespoir où siège Trophonius dans un deuil éternel, comme s'il y trouvait un singulier écho à sa mélancolie après le décès d'un ami de longue date.

Après la mort de Darwin, ses œuvres feront l'objet de plusieurs rééditions, mais leur caractère novateur allait rapidement s'estomper après la publication des *Lyrical Ballads*. Le renouveau dans les personnifications, l'audace des néologismes, la syntaxe de *The Loves of the Plants* modelée sur la description botanique, l'effort constant de Darwin de distinguer poésie de la nature et prose naturaliste, s'effaceront devant les prétentions plus radicales du romantisme. William Wordsworth et Samuel Taylor Coleridge, ses anciens admirateurs, agissent tels des fils prodigues qui, pour mieux s'affirmer, veulent tuer le père dans une *anxiety of influence* très bloomienne, alors même que plusieurs poèmes des *Lyrical Ballads* s'inspirent d'Erasmus Darwin, comme le souligne Desmond King-Hele[32]. En outre, la finesse des innovations darwiniennes ne suffit pas à contrer l'effet du couplet héroïque, choix prosodique qu'on pourrait penser fatal à Darwin : en effet, cette forme est déjà désuète à la fin du XVIIIe siècle. Le couplet héroïque reste, dans les mémoires, associé à Pope, considéré comme indépassable : aussi William Mason préfère-t-il le vers blanc pour son *English Garden*, s'inscrivant dans la lignée de Thomson. Après la mort de Darwin, la poésie linnéenne subsiste, mais elle est rapidement supplantée par les romantiques, et par une redéfinition du langage des passions : le langage des passions romantiques rejette l'éclat du style darwinien au profit d'une rhétorique de la simplicité anthropocentrée, « the real language of men in a state of vivid sensation[33] ».

Blake, contrairement à Coleridge et Wordsworth, ne manifeste pas d'animosité ouverte envers Darwin. Il semble que la relation unissant la poésie de Darwin à celle de Blake, et plus

[31] Aikin, John, « The Temple of Nature, or, The Origin of Society: A Poem, with Philosophical Notes, by Erasmus Darwin, M.D., F.R.S. », *The Monthly Magazine, or British Register* 15 : 1 (1803), 632-636, p. 632.
[32] C'est par exemple le cas de « Goody Blake et Harry Gill », inspiré d'une description médicale de *Zoonomia*. King-Hele voit aussi des images darwiniennes dans « The Thorn » et dans le prologue de « Peter Bell ». Pour plus de détails sur la portée de la poétique darwinienne dans les *Lyrical Ballads*, on peut consulter *Erasmus Darwin and the Romantic poets*, de Desmond King-Hele (St Martin's Press, 1986), plus précisément le chapitre IV « Darwin and Wordsworth ».
[33] Wordsworth, *op. cit,*, p. IX (préface).

généralement l'influence de l'histoire naturelle sur sa poésie, soit plus profonde et plus complexe.

I.1.2. William Blake et l'histoire naturelle : « sweet science » ou « science of death » ?

Il est moins probable que William Blake ait lu l'essai de John Aikin : en 1777, Blake avait vingt ans et travaillait encore comme apprenti dans l'atelier de James Basire. Il aurait pu avoir été curieux de parcourir cet ouvrage, dans la mesure où cet essai reflétait alors ses intérêts naissants pour la poésie : les *Poetical Sketches* sont en effet imprégnés de la poésie de Thomson, comme le souligne Harold Bloom dans *Blake's Apocalypse*, tout particulièrement les quatre poèmes personnifiant les saisons. Néanmoins, si Blake l'a lu, il a jugé préférable de s'en écarter pour suivre sa propre voie, préférant à la verve naturaliste la grandeur sombre des tragédies shakespeariennes, avec son *King Edward*, ou la trompeuse simplicité des ballades pastorales des *Songs of Innocence*.

Blake, contrairement à Aikin et à Darwin, n'a pas pour ambition de faire œuvre de poète-naturaliste. De fait, il serait vain de chercher des correspondances systématiques et rigoureuses entre les images blakiennes de la nature et les représentations naturalistes qui leur sont contemporaines. Comme Darwin, et très probablement grâce à Darwin, Blake connaît Linné, mais les classifications des plantes comme celles des animaux ne sont pas ses préoccupations principales : c'est l'humain qui est au centre de son système. Dans son *Descriptive Catalogue*, il affirme « as Newton numbered the stars, and as Linneus numbered the plants, so Chaucer numbered the classes of men » (*DC* 533). Comme le souligne Rodney Baine, « Linneus's systematic classifications were as useless to Blake's biological symbolism as were the discoveries of Copernicus and Galileo to Milton's *Paradise Lost*[34] ». Il ne faut donc pas s'étonner des approximations, qui sont, du reste, communes à l'époque : Goldsmith rangeait les vers et les araignées dans la catégorie des insectes, la chauve-souris était souvent considérée comme un oiseau, et Blake, à de nombreuses reprises, prend « serpent » ou « snake » pour synonyme de « worm ».

Les oiseaux des gravures de Blake sont un bon exemple de ces approximations. Ils n'ont pas le souci du détail ornithologique : bien qu'il cite nombre d'espèces d'oiseaux différentes,

[34] Baine, Rodney, avec l'aide de Mary Baine, *The Scattered Portions: Blake's Biological Symbolism*, Athens : University of Georgia, distribué par l'auteur, 1986, p. 5.

Blake ne figure que trois catégories sur ses gravures, des aigles, des cygnes et de grands passereaux, probablement inspirés de l'alouette. John Aikin trouverait sans doute à redire sur la relative imprécision anatomique des oiseaux blakiens, qui ne sont pas perçus par les yeux du gentleman naturaliste, mais par la vision du prophète. David Erdman observe que ce ne sont pas les silhouettes des oiseaux, mais bien plutôt leur nombre et leur disposition qui doivent prévaloir. Il souligne que, sur la plupart des gravures blakiennes, les oiseaux sont au nombre de cinq, plus un, pour évoquer les cinq sens guidés par l'imagination : « my overview of the whole illuminated canon confirms also the impression that five birds with a sixth (often of Paradise) signify the senses led by the imagination[35] ». C'est le cas, dans les *Songs,* de « The Shepherd » ou de « On Another's Sorrow ». Parfois, le nombre des oiseaux a une autre valeur symbolique : dans « Laughing Song » se trouvent douze oiseaux, imitant peut-être les douze vers du poème, comme si chaque vers, résonnant du rire des enfants, devenait aussi léger que l'air, « the sweet chorus of 'Ha, Ha, He' », fusionnant la plume du poète et celle de l'oiseau.

Cependant, il serait faux d'affirmer que Blake rejette toute source d'inspiration naturaliste, ou que sa représentation est strictement symbolique. John Aikin aurait probablement apprécié de retrouver dans la poésie blakienne des échos aux vers naturalistes de Thomson. Les analogies relevées par Harold Bloom entre les premiers poèmes de Blake et les *Seasons* de Thomson pourraient être prolongées dans les *Songs of innocence*. Dans *The Seasons* (1730), Thomson évoque ainsi le printemps dans la partie qui lui est consacrée :

> Every Copse
> Deep-tangled, Tree irregular, and Bush
> […] Are prodigal of harmony. The Thrush
> And Wood-lark, o'er the kind contending Throng
> Superior heard, run thro' the sweetest Length
> Of Notes.[36]

Les oiseaux des bosquets, l'alouette et la grive, sont les deux oiseaux dont le chant est le plus distinct : « superior heard », lorsque arrive la saison des amours. Blake, dans « The Ecchoing Green », évoque l'arrivée du printemps en des termes similaires, avec la grive et l'alouette qui « sing louder around », ayant également recours au comparatif pour décrire le concert des oiseaux célébrant la reverdie :

---

[35] Erdman, David, éditeur, *The Illuminated Blake: All of William Blake's Illuminated Works with a Plate-by-Plate Commentary*, Londres : Anchor Press, 1974, p. 20.

[36] Thomson, James, *The Seasons, to which is prefixed… An Essay on the Plan and Character of the Poem, by John Aikin*, Hambourg : Herold, 1791, p. 21. Thomas Bewick, auteur de *A History of British Birds* (1797), réalisera en 1805 une série de gravures pour illustrer le recueil de Thomson.

The merry bells ring
To welcome the Spring.
The sky-lark and thrush,
The birds of the bush,
Sing louder around,
To the bells chearful sound. (*SI* 8)

On retrouve un souci d'exactitude naturaliste, comme dans la *British Zoology* (1776) de Thomas Pennant qui cite les vers de Thomson et les loue pour leur caractère authentique. Dans son essai, Aikin citera à la fois Thomson et Pennant, pour mieux montrer la parfaite harmonie entre poésie et histoire naturelle.

Néanmoins, la reconnaissance des chants d'oiseaux en milieu urbain était populaire au XVIIIe siècle, y compris à Londres, et Blake n'a probablement pas eu besoin de lire Thomson pour savoir que les grives et les alouettes étaient parmi les oiseaux de broussaille dont le chant portait le plus. Thomas Pennant lui-même déclare dans sa *British Zoology* que les Londoniens ont une connaissance plus fine des chants des oiseaux que leurs compatriotes en milieu rural : « I am also convinced (though it may seem rather paradoxical) that the inhabitants of London distinguish more accurately, and know more on this head [birdsong], than all the other parts of the island taken together[37] ». Il s'en explique par deux raisons : le fait que les Londoniens aient accès à une culture musicale et la possibilité d'entendre un oiseau à la fois et non un ensemble de chants de différentes espèces au même moment. Blake, comme beaucoup de Londoniens, a pu apprendre à distinguer les trilles de la grive de la rhapsodie de l'alouette, à l'instar de la « Poor Susan » de William Wordsworth.

Cette réflexion sur le rapport à l'environnement urbain va à l'encontre de certains critiques qui voudraient voir en Blake un citadin qui ne connaît la nature que par un jeu de correspondances symboliques abstraites. Si, selon l'adage de William Cowper, « God made the country and man made the town[38] », les frontières entre ces deux espaces à la fin du XVIIIe siècle étaient encore très floues, notamment à Londres, comme le souligne Peter Ackroyd dans sa biographie *Blake*. En effet, les occasions d'admirer les œuvres de la nature ne manquaient pas à Londres : la ville fourmillait d'animaux domestiques, chiens, chats, chevaux, bétail qu'on menait à l'abattoir de Carnaby Street[39]… La faune et la flore exotiques étaient aussi présentes dans la capitale. Blake a pu aller admirer les tigres de la ménagerie du Strand, qui avaient servi

[37] Pennant, Thomas, *British Zoology*, Londres : Benjamin White, 1776, vol. 2 : *Birds*, p. 672.
[38] Cowper, *op. cit.*, vol. 6, p. 248.
[39] Ackroyd, Peter, *Blake*, Londres : Sinclair-Stevenson, 1985, p. 35.

de modèle à George Stubbs (fig. 17), de flâner dans les jardins royaux de Kew ou de visiter le cabinet de curiosités d'Ashton Lever.

Non seulement l'environnement immédiat de Blake a pu favoriser une certaine curiosité pour l'histoire naturelle, mais son apprentissage de graveur aurait légitimé cet intérêt. Il était commun pour des apprentis graveurs de chercher des modèles dans les ouvrages naturalistes. Lorsqu'il était en apprentissage dans l'atelier de James Basire (1772-1779), il eut la chance de rencontrer Oliver Goldsmith qui achevait alors son *History of the Earth and Animated Nature*, inspirée de Buffon, qui allait être publiée en 1774. Blake allait garder toute sa vie un souvenir ému de sa rencontre avec le célèbre auteur[40]. Œuvre monumentale, l'histoire naturelle de Goldsmith comprenait huit volumes et plusieurs centaines de planches. C'est peut-être dans un tel ouvrage que Blake a pu voir pour la première fois la mention du polype, cité dans le tout dernier volume, comprenant les insectes et les zoophytes, accompagné de gravures représentant le corail.

Après ses années d'apprentissage dans l'atelier de James Basire, Blake poursuivit ses études à la Royal Academy (1779-1785), où il eut l'occasion d'approfondir ses connaissances en histoire naturelle. L'édition de Buffon par James Barr était disponible à la bibliothèque de la Royal Academy : Blake a pu y copier des modèles, et le tigre qui y est représenté n'est d'ailleurs pas sans évoquer celui qui resurgira dans les *Songs* des années plus tard. Les élèves de la Royal Academy étaient aussi invités à suivre l'exemple de George Stubbs, qui s'était rendu à la Ménagerie de la Tour de Londres pour dessiner les croquis de ses tigres, comme Delacroix plus tard allait reproduire les panthères du Jardin des Plantes pour nourrir ses compositions orientalistes. Il en va de même pour les plantes : selon l'hypothèse de Rodney Baine, ce serait une illustration du premier numéro du *Botanical Magazine* de Curtis (fig. 2) qui lui aurait servi de modèle pour « The Blossom »[41] (fig. 3).

En outre, l'histoire naturelle était une occupation très populaire, allant de pair avec les collections qui ornaient les cabinets de curiosité des érudits. L'*Histoire Naturelle* de Pline faisait partie des classiques que tout gentleman devait avoir lus et qui animaient les conversations. Blake a pu en discuter dans les soirées de Harriet Mathew comme dans les cercles de Johnson, qui réunissaient une coterie dont faisaient partie nombre d'auteurs et d'artistes radicaux dont John Aikin, Joseph Priestley, Josiah Wedgwood et plus rarement

[40] Gilchrist, Alexander, *Life of William Blake, with Selections from his Poems and Other Writings*, Londres : Macmillan, 1880, vol. 1, p. 15. « One day, by the way, (as Blake ever remembered), Goldsmith walked into Basire's. It must have been in the very last years of the poet's life: he died in 1774 ».
[41] Baine, *op. cit.*, p. 6.

Erasmus Darwin lui-même. Dans sa satire inachevée *An Island in the Moon* (1784), Blake cite l'*Histoire Naturelle* de Pline dans la bouche d'Etruscan Column the Antiquarian, pour expliquer les mouvements de migrations des hirondelles, non sans un certain mordant satirique. Etruscan Column pourrait être George Cumberland, passionné de longue date par l'histoire naturelle, lecteur de Pline et camarade de Blake sur les bancs de la Royal Academy.

La curiosité pour l'histoire naturelle et les nouvelles relations de Blake avec Johnson furent peut-être ce qui poussa Blake à lire *The Loves of the Plants* de Darwin dès sa publication en 1789. Cela n'est pas surprenant dans la mesure où *The Loves of the Plants* était alors un grand succès éditorial[42] : selon Nelson Hilton, « we can assume that Blake read *The Loves of the Plants* (*LP*), as did nearly everyone else in 1789[43] ». Les passions des plantes intriguent, fascinent, séduisent, et la théorie de Linné, magistralement popularisée par Darwin, présente une vision inédite des passions du monde végétal. Selon David Erdman, les fleurs de *Thel* sont une inspiration indéniablement darwinienne[44]. On voit en effet, sur la page de titre de *Thel*, des fleurs d'où s'élancent un homme et une femme, dans une veine très darwinienne (fig. 1[45]) : comme chez Darwin, la fleur n'est pas réduite à une personnification féminine, mais est ici projetée dans deux personnages. L'influence d'Erasmus Darwin sur *Thel* est donc reconnue, et fut étudiée en détail par Desmond King-Hele qui voit aussi dans le poème de nombreux emprunts au vocabulaire darwinien.

Quel intérêt Blake a-t-il pu trouver à cette première découverte de Darwin ? S'il avait déjà une curiosité pour l'histoire naturelle, il semble qu'il ait été très sensible au caractère novateur des personnifications des plantes. Or, aux yeux de Blake, la nature n'est que les portions éparses de l'humanité, « scatterd portions[46] » : il trouve ainsi dans ces images de plantes humaines une vision poétique à la fois cohérente et colorée, qu'il peut inclure dans son propre système. Dans *Thel*, Blake personnifie tous les éléments naturels : fleur, nuage, motte d'argile épousent des contours humains, comme si l'hybridité des fleurs darwiniennes, mi-plantes, mi-humaines, trouvaient un prolongement dans l'univers blakien.

---

[42] Les critiques très louangeuses de l'époque le confirment : « [we] do not hesitate to enroll the author among the distinguished favourites, as well of the Muses, as of Minerva » (Anonyme, « Art. XIII. The Botanic Garden. Containing, The Loves of the Plants; a Poem, with Philosophical Notes », *The Monthly Review* 80 (avril 1789), 337-343, p. 337-338).

[43] Hilton, Nelson. « The Spectre of Darwin ». *Blake: An Illustrated Quarterly* 15 : 1 (été 1981), 36-48, p. 36.

[44] Erdman, *op. cit.*, p. 33 : « *Thel* is dated 1789 […] and pictorially and metaphorically it is a curious counterpart to Erasmus Darwin's *Loves of the Plants*, published also in 1789 ».

[45] La mention « fig. » invite à se reporter aux annexes d'images correspondantes.

[46] « So Man looks out in tree & herb & fish & bird & beast / Collecting up the scatterd portions of his immortal body » (*FZ* 385). Les « scatterd portions » sont également le titre de l'essai de Rodney Baine sur Blake et le symbolisme biologique, *The Scattered Portions : Blake's Biological Symbolism*.

Le nuage personnifié de *Thel* rappelle les annotations de Blake à Swedenborg l'année suivante, en 1790 : « think of a white cloud, as being holy you cannot love it but think of a holy man within the cloud love springs up in your thought. For to think of holiness distinct from man is impossible to the affections. Thought alone can make monsters, but the affections cannot ». On a ici une clé pour déchiffrer le procédé de personnification de la nature dans la poésie blakienne : il s'agit de créer un lien de nature affective entre l'homme et son environnement, pour reconnaître la part d'humanité divine dans la nature. L'anthropocentrisme de Blake se justifie en ceci que la nature nous échappe par son altérité radicale, mais l'humaniser permet de construire une vision écologique au sens étymologique : *oikos*, le foyer, pour habiter cette nature par le biais de l'humanisation, et construire ce que les études écocritiques de Jonathan Bate et Kevin Hutchings nomment le « dwelling ». Blake a pu voir dans les fleurs de Darwin un moyen similaire d'habiter le monde et d'avoir la révélation de sa part divine par la projection de formes humaines.

Blake a pu apprécier aussi d'autres aspects de la poétique darwinienne. Le traitement de la fleur, « Lilly », est également darwinien : King-Hele suggère d'y voir la réminiscence du vers darwinien « with secret sighs the virgin Lily droops ». Selon lui, le portrait de Thel en « Queen of the Vale » pourrait avoir été inspiré de Darwin : « Queen of the Dewy vale », de même que son « gilded butterfly » pourrait avoir été tiré de « catch in silken nets the gilded fly ». La délicatesse des vers blakiens, « pearly throne », « tender cloud », « balmy head », rappelle celle des vers de Darwin. Les vers de Blake dans *Thel* se distinguent de ceux des *Songs* : les nuages brillent, la rosée scintille, comme dans le « dazzling style » de Darwin. Néanmoins, plutôt que de dire que Blake se « darwinise », il serait plus juste d'affirmer que Blake profite de l'influence darwinienne pour façonner son style et trouver sa propre voix, délaissant l'inspiration de Thomson de ses débuts et celle des ballades populaires.

Ce n'est pas tout à fait un hasard si Blake accepte la commande de Johnson pour illustrer *The Botanic Garden* de Darwin sous l'égide de Fuseli en 1791. Le *Botanic Garden* est un diptyque composé de *The Loves of the Plants*, que Blake connaît déjà, et d'un second grand poème, *The Economy of Vegetation*. Blake a très probablement été introduit auprès de Johnson par Fuseli. Il est en tout cas certain que Blake n'a pas rencontré Darwin en personne avant de commencer à travailler sur les gravures de *The Botanic Garden* : la correspondance de Darwin en atteste. « The name of the engraver I do not know, but Johnson said He is capable of doing anything well[47] ». Blake avait en effet diversifié ses talents durant ses années d'apprentissage

[47] King-Hele, Desmond, éditeur, *The Collected Letters of Erasmus Darwin*, Cambridge : Cambridge University Press, 2007, p. 214.

auprès de James Basire et ses études à la Royal Academy, et l'opinion de Johnson rejoint celle de Gilchrist : « as he was constitutionnally painstaking and industrious, he soon learned to draw carefully and copy faithfully whatever was set before him[48] ».

Blake, par sa lecture de Darwin, par ses relations avec Fuseli et Johnson, et par la reconnaissance de son talent de graveur, avait donc toutes les qualités pour être l'illustrateur du *Botanic Garden*. Il a, pour la première édition, reproduit les deux côtés du Vase de Portland, ainsi que les poignées et le dessous, en trois gravures (fig. 4 à 7). Il est fort possible que Wedgwood ait prêté le vase authentique à Johnson, ou qu'il en ait fait une réplique. En effet, les gravures déjà existantes étaient celles de Bartolozzi, mais ne pouvaient être copiées qu'avec une autorisation officielle du Parlement. Il a également réalisé une autre gravure, « Fertilization of Egypt », sous l'égide de Fuseli, pour cette première édition du *Botanic Garden* (fig. 8). Les planches furent réalisées en décembre 1791, et l'ouvrage fut publié au printemps 1792, même si la première édition porte la date de 1791.

Il n'est pas certain que Blake soit l'auteur des illustrations florales du *Botanic Garden*, « Cypripedium » (fig. 10) et « Erythrina » (fig. 11). On peut supposer que ce n'est pas le cas, car Blake avait l'habitude d'apposer son nom sur ses gravures, or ces planches sont anonymes. Sans doute Johnson a-t-il fait appel au premier illustrateur de *The Loves of the Plants* : Frederick Polydore Nodder, qui fut également le dessinateur de Joseph Banks, avec qui Darwin correspondait. Darwin emploie d'ailleurs encore Nodder pour les éditions successives du *Botanic Garden*, de la première en 1789, à la dernière publiée de son vivant en 1799, ajoutant toujours de nouvelles gravures au fil des publications. Il appréciait le caractère à la fois esthétique et scientifique de ses illustrations : Nodder s'inspirait entre autres des illustrations de James Sowerby dans le *Botanical Magazine* de Curtis, mais se plaisait à y ajouter des notes discrètes d'élégance et de naturel, comme sur sa gravure de la gyroselle (*Dodecatheon Meadia*), dont il courbe gracieusement la tige (fig. 12 et 13).

Tout comme Nodder, Blake aura encore l'occasion de travailler avec Darwin et Fuseli plusieurs années plus tard, dans ce souci de cohérence artistique. Le *Botanic Garden* étant un succès éditorial, Johnson le réédite en 1795 dans une édition augmentée. Blake et Fuseli ajoutent une gravure : « Tornado », inspirée directement des vers puissants de Darwin dans la dernière partie de son poème, le chant IV, consacré à l'air (fig. 9). Le fait que Blake accepte cette opportunité ne répond pas seulement à des ambitions pécuniaires, mais, on peut le supposer, à une certaine fascination pour la poétique darwinienne. Blake ne réalise pas les

[48] Gilchrist, *op. cit.*, p. 15.

gravures pour Darwin à contre-cœur, ni par pure ambition mercantile, comme le suggère Kevin Hutchings : il le fait car il retrouve sans doute en Darwin l'idéal d'une poésie intensément visuelle, parce qu'il admire l'audace des personnifications, et peut-être aussi parce qu'il y voit le miroir de ses aspirations politiques radicales.

Hutchings estime, dans un ouvrage du reste brillant par ses analyses écocritiques, que Blake considérait Darwin comme un ennemi à abattre dans son « Mental Fight »[49]. Si cela avait été le cas, Blake ne se serait pas privé de l'ajouter à sa liste d'adversaires, comme il a cité Reynolds, Hayley et Basire (nom qu'il a rayé par la suite). La grande notoriété de Darwin aurait aussi pu conduire Blake à en faire un épouvantail intellectuel, comme il le fait de Newton, Bacon et Locke. Blake est un adversaire déclaré de l'épicurisme, et Darwin est un épicurien, comme Suction dans *An Island on the Moon*. Pourtant, Blake ne le cite pas. Par ailleurs, quand des noms apparaissent dans les œuvres de Blake, ce ne sont que des ennemis -à l'exception de Milton. Blake ne cite presque jamais les poètes qu'il admire ou les auteurs dont il s'est inspiré. On ne trouve qu'une ligne dans ses annotations à Wordsworth : « I own myself an admirer of Ossian equally with any other Poet whatever Rowley & Chatterton also » (*E* 666).

On pourrait penser par un raisonnement similaire que l'histoire naturelle étant une science, elle devait être honnie par Blake : or, au XVIIIe siècle, l'« histoire naturelle » n'est pas encore une « science naturelle ». Pour cela, il faudra attendre qu'elle prenne une double épaisseur, selon les termes de Michel Foucault : qu'elle combine la continuité du vivant et la discontinuité temporelle, et qu'elle intègre la notion d'un temps organique pour se démarquer du transformisme[50]. Aux yeux de Blake, l'histoire naturelle n'est pas une « science », ou bien elle en est une au sens classique du terme, comme synonyme de « connaissance » : c'est aussi en ce sens que Blake emploie l'expression « Sweet Science » à la fin de *Vala*. En outre, l'histoire naturelle est généralement compatible avec la religion, comme le démontre la *Natural Theology*[51] de Paley en 1802, et le restera longtemps. Un des meilleurs amis de Blake, George

[49] Hutchings, Kevin, *Imagining Nature: Blake's Environmental Poetics*, Montréal et Ithaca : McGill-Queen's University Press, 2002.
[50] Foucault, *op. cit.*, p. 1202-1203.
[51] Paley, William, *Natural Theology; Or, Evidences of the Existence and Attributes of the Deity, Selected from the Appearances of Nature*, Londres : Faulder, 1803. Paley établit la théorie connue aujourd'hui sous l'appellation d'« intelligent design » : toutes les particularités des espèces sont justifiées par un dessein divin, « contrivance, choice, and design » (78). Les échassiers ont été conçus avec de longues pattes pour pouvoir marcher dans l'eau peu profonde. Ils ont été pourvus d'un bec long afin de pouvoir pêcher plus facilement. Paley est catégorique : « if we perceive an useful end, and means adapted to that end, we perceive enough for our conclusion. If these things be clear, no matter what is obscure. The argument is finished » (78).

Cumberland, avait écrit pour John Aikin, alors rédacteur en chef du *Monthly Magazine*, un article visant à concilier géologie et théologie dans l'« âge mosaïque »[52].

C'est entre 1791 et 1795, dates des deux éditions du *Botanic Garden* auxquelles Blake a participé, qu'on retrouve l'influence darwinienne la plus marquée dans les poèmes de Blake. Blake était conscient des potentialités de l'histoire naturelle et de son aptitude à renouveler les représentations poétiques traditionnelles. Toutefois, l'histoire naturelle était, au regard de la poésie, un moyen et non une fin. La lecture des journaux, les ouvrages de Buffon dans la traduction de James Barr disponibles à la Bibliothèque de la Royal Academy, et les ouvrages d'Erasmus Darwin eux-mêmes, constituaient tous une précieuse source d'inspiration, que Blake était ensuite libre de remodeler pour l'ajouter à sa mythologie personnelle. Ainsi sera-t-il du tigre, de l'arbre à poison, du polype, du vortex, des volcans, des fleurs et des arbres hybrides, des fibres, des géants primitifs : tous recomposent, par les passions de la nature évoquées chez Goldsmith, Linné, Buffon ou Darwin, des histoires naturelles inspirées de l'histoire naturelle.

Quant à la vision de la nature, elle change peu à peu : marquée initialement par une profusion éblouissante mais mortifère dans *Thel*, elle se fait de plus en plus inquiétante. Blake, s'il trouve dans la poésie naturaliste de Darwin une source d'inspiration, ne parvient pas à dissimuler sa profonde inquiétude envers ce système matérialiste, mais aussi envers un monde qui change. Après la publication de *Zoonomia* et de *The Temple of Nature*, les images de Blake évoluent. Après la mort de Darwin et la fin de la Révolution, les arbres deviennent polypes et la nature elle-même prend la forme de la redoutable Vala, de forêts de la mort, d'un univers figé en attente de la rédemption. À la révolution des hommes et des mots, succède une angoisse palpable, et des interrogations obsessionnelles de Blake sur des termes-clés de Darwin : la génération, la sensation, la végétation, la nature elle-même, comme si Blake, dans les *Quatre Zoas*, écrivait sa propre réponse à *Zoonomia*. Desmond King-Hele propose d'ailleurs un rapprochement entre ces deux titres[53].

Comment analyser l'influence complexe de Darwin sur Blake, glissant de l'enthousiasme inspiré à l'angoisse la plus profonde ? Dans son article « The Spectre of Darwin », Nelson Hilton estime que le lien unissant Darwin à Blake est de l'ordre de la spectralité : les deux étaient visionnaires, prophètes, avaient créé leur propre système. Blake se serait construit en contrepoint de Darwin, en internalisant ses images poétiques et son système du vivant :

---

[52] Cumberland, George. « Mr Cumberland in Defence of the Mosaic System » [Lettre ouverte à John Aikin, rédacteur en chef du *Monthly Magazine*]. *The Monthly Magazine* 40 : 1 (n° 275 de la série, août 1815), 18-20. « I find no difficulty in accounting for the present state of the globe, on the simple principle of its destruction by the flood » (p. 18).

[53] King-Hele, *Erasmus Darwin and the Romantic Poets*, *op. cit.*, p. 54.

> This very closeness made Darwin all the more suspect for him, and so only "spectrally" present. For Darwin had done—successfully, in the popular eye—what Blake wanted to do. With a somewhat analogous scope of vision and a somewhat analogous sense of the epistemic break reflected by the "scientific method," Darwin created a system all the more troubling to Blake's imagination. Where Darwin hoped "to inlist Imagination under the banner of Science" […], Blake strives for the reverse, under the banner of "Sweet Science."[54]

Le fait que Blake ne cite pas Darwin mais s'inspire de motifs, d'images et de la structure même du *Botanic Garden* dans certaines de ses œuvres rend la présence de Darwin d'autant plus « spectrale ». Blake ne se considère ni comme l'héritier de Darwin, ni comme son rival. Il n'a pas pour ambition de poursuivre l'œuvre de Darwin, ni de la rejeter en bloc. Il entretient avec sa poétique une relation singulière et complexe, pleine tour à tour de fascination, de doutes, d'effroi et d'émerveillement. Ses poèmes, sans être directement liés à ceux de Darwin, en portent la marque fantomatique. Il faudrait, pour décrire ce phénomène, inventer une nouvelle catégorie qu'on ajouterait à celles que Harold Bloom décrit dans son *Anxiety of Influence*[55]. On pourrait la baptiser « phantasmagoria » : du grec « phantasma », désignant le fantôme, mais aussi l'apparition, l'image offerte à la vue, tant la poésie de Blake comme celle de Darwin accordent une place primordiale à la vision. La fantasmagorie, elle, dériverait de l'allégorie, et du désir commun à Blake et Darwin de personnifier la nature. A la manière d'une lanterne magique, Blake utilise les passions des plantes et des animaux comme une projection des passions humaines ; Darwin projette les passions humaines sur les plantes et les végétaux pour expliquer la nature. Toutefois, comment caractériser cette « nature » ?

I.1.3. Uranie et Vala, ou le refus du mécanisme

« Nature is there for us to transform; it is neither a separate creation of God nor a objective counterpart of ourselves. […] Nature is miserably cruel, wasteful, purposeless, chaotic and half dead. It has no intelligence, no kindness, no love and no innocence[56] ». Northrop Frye est catégorique : Blake détestait la nature. Qu'est-ce que la nature ? Plutôt qu'un ensemble de phénomènes, ce serait un état de nature hobbésien qui ne peut être rédimé que par la vision de

[54] Hilton, *op. cit.*, p. 38.
[55] Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence*, Oxford : Oxford University Press, 1973. Bloom identifie sept formes d'influence : *clinamen, tessera, kenosis, daemonization, askesis, apophades.*
[56] Frye, Northrop, *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*, Princeton : Princeton University Press, 1974, p. 41-42.

l'imagination divine. Telle est du moins la définition que suggère Frye en s'appuyant sur des citations de Blake comportant le terme « Nature » : « without Man, Nature is Barren » (*MHH* 38), « the vast form of Nature like a serpent played before them » (*J* 192), ou encore « Nature is a vision of the science of the Elohim » (*M* 128). Il ne semble pas toutefois considérer la possibilité d'une polysémie ni s'interroger sur les différents sens que Blake a pu lui-même prêter à cette notion complexe.

L'*Oxford English Dictionary* suggère pour « Nature » la définition la plus communément admise aujourd'hui : « the phenomena of the physical world collectively, esp. plants, animals and other features and products of the earth itself[57] », définition qui est cependant loin d'être la seule valable à l'époque d'Erasmus Darwin et de William Blake. Au XVIIIe siècle, ce terme ne répondait pas à moins de treize définitions, comme on peut le constater dans le dictionnaire de Johnson de 1785 : la première est « an imaginary being supposed to preside over the material and immaterial world », attestant de la popularité des personnifications de la Nature en poésie. Les suivantes vont de « the state or operation of the natural world » (état de nature) à « images […] conformable to truth or reality » (un tableau peint d'après nature) en passant par « the native state or properties of anything » (la nature de l'homme) et « physics, the science which teaches the quality of things », avec pour exemple le célèbre vers de Pope, « Nature and Nature's laws lay hid in night / God said, let Newton be, and all was light »[58].

Blake joue sur ses multiples définitions dans l'ensemble de son œuvre. Lorsqu'il utilise ce terme dans ses annotations à Reynolds en 1798, il remet en question l'idée d'une nature générale, « What is General Nature ? » (*E* 648) au sens d'une peinture d'après nature, « conformable to truth[59] ». Blake s'interroge sur l'existence d'une représentation générale qui subsumerait tous les cas particuliers et écraserait le génie individuel dans un conformisme mortifère. Par la suite, Blake crée Vala qui répond à deux autres définitions : elle incarne la nature, étant cet « imaginary being », cette déesse allégorique, mais aussi l'incarnation d'une nature mécaniste soumise aux lois de la physique de Newton. Enfin, Blake utilise aussi fréquemment le terme de « nature » dans une quatrième définition : « the native state or properties of anything », en traitant de la nature humaine ou de la nature des choses.

Il semble donc plus juste d'admettre, dans le sillage des études écocritiques blakiennes allant de Rodney Baine à Kevin Hutchings, que Blake manifestait une certaine curiosité pour

---

[57] « Nature, n. ». *Oxford English Dictionary Online*, Oxford University Press, 2003. www.oed.com/view/Entry/125353.

[58] Johnson, Samuel, *A Dictionary of the English Language*, Londres : Rivington *et al.*, 1785, vol. 2, p. 177, « Nature ».

[59] *Loc. cit.*

les objets de la nature, animaux et végétaux, en employant une définition de la nature soumise à de nombreuses variations au cours de sa carrière poétique. Lorsqu'il fait allusion aux arbres, aux bêtes et aux plantes, Blake ne traite pas de « la nature », mais d'une partie d'un ensemble beaucoup plus vaste : sous sa plume, la nature désigne plus souvent un système que les objets et phénomènes qu'il subsume. Kevin Hutchings cite, en contrepoint de Northrop Frye, une lettre de Blake à Thomas Butts adressée lors de son séjour prolongé à Felpham en compagnie de William Hayley : « the sweet air and the voices of winds trees & birds & the odours of the happy ground [make Felpham] a dwelling for immortals[60] ». Par l'hypallage « happy ground », Blake projette ce sentiment d'apaisement retrouvé sur la nature qui l'entoure. Par le polysyndète « and… and… and… », il marque son enthousiasme, enthousiasme poétique qu'on retrouvera de sa correspondance à ses poèmes : « and beasts and men receive / Joy in the morning, comfort in the noon day » (*SI* 9).

Or, la polysémie du terme de « nature » doit aussi être comprise en des termes philosophiques : c'est l'opposition entre une nature mécaniste et une nature vitaliste[61]. Comment s'est construite cette opposition ? Comme le souligne Robert Lenoble, sous la Renaissance, l'homme ne craint pas de projeter son âme sur la nature, mais au XVIIe siècle, dans le sillage du cartésianisme, il revendique l'âme pour lui seul, faisant de la nature un procédé mécanique[62]. Il risque alors de devenir lui-même une partie de cette mécanique, comme l'évoque l'homme-machine de Julien de la Mettrie au siècle suivant[63]. Robert Lenoble estime que la mécanisation de la nature conduit à une stérilité artistique et poétique : « pendant plus d'un demi-siècle les savants ont négligé de pincer la lyre des poètes[64] ». Selon lui, ce n'est qu'à la fin du XVIIIe siècle que se serait établie la nécessité de la métaphysique et un panthéisme néo-antique pour échapper à la toute-puissance du matérialisme, dans un mouvement accompagné par la poésie, qui sera confirmé par le romantisme.

Or, ce contraste entre mécanisme athée et vitalisme panthéiste semble quelque peu hâtif, tout comme le jugement de Lenoble sur l'absence de poésie au XVIIIe siècle. Pierre Morère

---

[60] Hutchings, Kevin, *Imagining Nature: Blake's Environmental Poetics*, Montréal et Ithaca : McGill-Queen's University Press, 2002, p. 46.

[61] Pour plus de détails sur le vitalisme poétique chez les romantiques, en particulier Shelley, on peut consulter l'ouvrage de Robert Mitchell, *Experimental Life : Vitalism in Romantic Science and Literature* (2013), qui présente le « vitalisme expérimental ». Il établit un parallèle entre création biologique et poétique, par une poétique de la « transe-plantation » se prêtant à la création esthétique comme biologique.

[62] Lenoble, Robert, *Esquisse d'une Histoire de l'Idée de Nature*, Paris : Albin Michel, 1968. L'ouvrage de Robert Lenoble est intéressant mais très partial. Lenoble avoue une préférence marquée pour les théologiens, taxe à l'inverse les encyclopédistes de « sectaires » (p. 346), Diderot de « naïf » (p. 360) et ne cite pas une seule fois Lamarck ni Cuvier.

[63] *Ibid.*, p. 345.

[64] *Ibid.*, p. 326.

nuance la brutalité de cette transition en soulignant la différence dans le traitement de la nature entre la France et la Grande-Bretagne. Il rappelle l'importance du sensualisme qui anime la littérature de l'« âge de la sensibilité » britannique : contrairement à un Boileau, des poètes tels que Mark Akenside ne craignent pas de projeter des passions sur la nature, avant le romantisme. Il dessine ainsi le tableau d'une nature ouverte aux passions, déjà vibrante de désirs, dans les *Pleasures of Imagination* (1744) ou dans les essais d'Addison pour le *Spectator*. Pierre Carboni soutient cette hypothèse en proposant une lecture écocritique des *Seasons* (1726-1746) de Thomson, qui proposent une redéfinition de la nature avec virtuosité et élégance, s'écartant avec art du modèle artificiel de la nature mécaniste et de la seule tradition pastorale, pour présenter « une pensée profonde du vivant » qui reflète « un idéal de cohésion sociale, de justice et de tolérance », la nature se présentant comme un modèle d'harmonie humaine, sociale et politique[65].

Michel Foucault, dans *Les Mots et les Choses*, insiste sur la redéfinition de l'histoire naturelle dans l'Europe des Lumières : le passage des histoires de la nature à une histoire naturelle reflète un changement de paradigme dans une continuité épistémologique. Selon lui, le passage d'un système cartésien mécaniste où le monde est exprimé en langage mathématique, à la dominance progressive du paradigme biologique, du vivant, du mouvant, du chaotique et de l'instable, que l'histoire naturelle a pour but d'explorer et d'ordonner, est une continuité et non une ligne de fracture[66]. La transformation de l'histoire naturelle par la méthode de classification systématique du vivant par Linné illustre ses ambivalences, sans toutefois s'imposer : Buffon se refuse à une telle classification, estimant que la nature est trop riche et variée pour s'y prêter. Or, chez Linné comme chez Buffon, la nature elle-même est redéfinie dans une continuité du vivant dont les distinctions entre les règnes ne sont plus aussi nettes. L'histoire naturelle de Buffon fait la part belle aux particularismes et à l'hybridité, tandis que la classification de Linné, fondée sur la sexualité des plantes, dérange l'ordre méticuleux qui avait jusque-là régné sur la taxonomie végétale. La nature n'est donc, somme toute, qu'une construction sémantique, une grille épistémique posée sur un univers en constante mutation, un mot qui tente de contrefaire la chose.

---

[65] Carboni, Pierre, « La nature et la cité dans l'œuvre poétique de James Thomson », *La Nature citadine en France et au Royaume-Uni*, dirigé par Pierre Carboni *et al.*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 59.

[66] Foucault invite ainsi à ne pas voir une opposition entre le mécanisme du XVIIe siècle et l'histoire naturelle du XVIIIe siècle, mais bien plutôt une continuité : « la possibilité de l'histoire naturelle […] est contemporaine du cartésianisme et non de son échec. […] La même épistémé a autorisé et la mécanique depuis Descartes et l'histoire naturelle depuis Tournefort et Daubenton ». Foucault, *op. cit.*, p. 1178.

Cette transition du modèle mécaniste du XVIIe siècle vers le paradigme biologique du XIXe siècle est un processus lent et complexe : au XVIIIe siècle, bien qu'on soit dans l' « âge de la sensibilité », la nature mécaniste est encore un modèle très populaire. La définition de la « nature » dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert est révélatrice de la tentation persistante de recourir au mécanisme. Les encyclopédistes proposent d'abord plusieurs définitions de la nature renvoyant à d'autres notions (« système », « être », « essence », « cause » et « mouvement »), s'interrogent sur une nature synonyme de fatalité ou de providence, puis s'en remettent aux définitions nouvelles établies par Robert Boyle. Ce dernier est un disciple de Bacon : la nature est pour lui un mécanisme complexe dont l'homme comprend peu à peu les rouages par l'expérimentation. L'encyclopédie avance ainsi les concepts de « nature générale » : « l'assemblage des corps qui constituent l'état présent du monde[67] », et de « nature particulière » : « assemblage des propriétés méchaniques […] convenables et suffisantes pour constituer l'espèce et la dénomination d'une chose ou d'un corps particulier[68] », définitions boyliennes qui attestent du succès prolongé de la philosophie mécaniste au XVIIIe siècle.

Erasmus Darwin et William Blake sont tous les deux opposés au mécanisme en ceci qu'il est utilisé comme une grille d'interprétation posée sur la nature, grille qui fait plutôt l'effet des barreaux d'une prison. C'est en effet pour Darwin comme pour Blake l'expression de ce que Foucault nommerait, dans *Surveiller et Punir*, un mode carcéral du discours, ou ce que Blake lui-même pourrait nommer les « mind-forged manacles » (*SE* 27). Les explications mécanistes enferment le vivant dans une rhétorique oppressive qui nie la logique du sensible et récuse les aspirations individuelles. C'est en ce sens que Darwin s'oppose aux mécanistes dans sa préface à *Zoonomia* : « they considered the body as an hydraulic machine […] forgetting that animation was its essential characteristic » (*Z* 1:1). C'est en ce sens aussi que Blake condamne Newton, en utilisant comme Darwin l'image de la machine hydraulique pour décrire sa philosophie dans *Jerusalem* : « I turn my eyes to the Schools & Universities of Europe / And there behold the Loom of Locke whose Woof rages dire / Washd by the Water-wheels of Newton » (*J* 159). Toutefois, son opposition farouche au savant, qu'il aime à citer au détour de ses poèmes, est partielle, tout comme celle de Darwin : tous deux reconnaissent le génie de Newton, et ce n'est

[67] Diderot, Denis, éditeur, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de Gens de Lettres, Mis en ordre et publié par Mr. ****, Neufchâtel : Faulche (Samuel et Compagnie), 1765, tome XI, p. 265.
[68] *Loc. cit.*

pas l'homme qu'ils condamnent autant qu'une posture épistémologique issue de ses travaux fondateurs[69].

Les représentations philosophiques et poétiques de la nature changent également : Rousseau invite l'homme à retrouver son unité avec la nature, tandis que Goethe et Hölderlin citent les poètes et philosophes grecs pour en façonner une nouvelle vision. Comme le souligne Pierre Hadot, « à la représentation polythéiste de la poésie traditionnelle se substitue le sentiment panthéistique d'une nature qui [...] emplit l'homme d'un frisson sacré[70] ». Selon ses termes, l'attitude prométhéenne, dans laquelle l'observateur soumet la nature à un interrogatoire pour s'en faire maître et possesseur, dans la veine de Descartes et de Bacon, cède la place à une attitude orphique de contemplation qui tente de remonter à la naissance des choses, ouvrant la voie à des poèmes néo-lucrétiens comme ceux d'Erasmus Darwin.

L'allégorie de la nature imaginée par les deux poètes accompagne ce dialogue entre deux paradigmes : Urania, dans *The Temple of Nature*, et Vala, dans *Vala or The Four Zoas*, incarnent la transition d'une attitude prométhéenne à une attitude orphique à la fin du siècle des Lumières. Toutes deux sont des représentations inspirées du mysticisme de l'Antiquité luttant contre la vision d'un mécanisme triomphant. Les deux déesses de la nature sont voilées : une vision inspirée de l'Isis-Artémis d'Éphèse, dont le voile figure les secrets de la nature, *arcana naturae*, dans le cadre des mystères d'Eleusis, rite décrit par Porphyre et Cicéron. Dans *The Temple of Nature*, la déesse apparaît d'abord sur le frontispice gravé par Fuseli (fig. 14). Pierre Hadot la commente ainsi :

> On y voit une femme à genoux qui fait des gestes d'effroi, lorsqu'une autre femme, une prêtresse sans doute, dévoile devant elle une statue d'Isis-Artémis. Cette représentation ne correspond d'ailleurs que partiellement au contenu du poème, car […] Darwin voulait opposer la religion de la terreur, qui est celle des hommes laissés dans l'ignorance, à l'amour et la confiance, que ressentent pour la nature les philosophes éclairés[71].

Il semble toutefois que l'interprétation de Pierre Hadot gagne à être nuancée : l'attitude de la jeune femme au premier plan est ambiguë. Plutôt que la terreur, on peut y voir ce « frisson sacré », expression du sublime burkien. Quant à la femme dévoilant Isis, il s'agit

[69] « William Blake made sir Isaac Newton the central figure of his most dreaded enemy […] [yet] Blake's response to Newton was no simple matter: Blake was desperately aware of the imaginative appeal of Newton's world system ». Ault, Donald, *Visionary Physics: Blake's Response to Newton*, Chicago et Londres : University of Chicago Presss, 1974, p. 1.
[70] Hadot, Pierre, *Le Voile d'Isis : Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, Paris : Gallimard, 2004, p. 101.
[71] Hadot, *op. cit.*, p. 269.

vraisemblablement d'Urania, comme l'indique le passage correspondant dans *The Temple of Nature* :

> The fair URANIA leads the blushing bands,
> Presents their offerings with unsullied hands;
> Pleas'd to their dazzled eyes in part unshrouds
> The goddess-form;—the rest is hid in clouds. (*TN* 14)

Urania incarne, dans la poésie darwinienne, l'ordre nouveau de Linné, une profusion jubilatoire de la nature dans un mouvement néo-épicurien, et l'audace des théories transformistes présentées dans une poésie mythologique et éleusinienne. Sous son égide, Flora, déesse de la végétation, préside à l'ensemble de la nature : non seulement les plantes nobles et symboliques souvent citées dans les poèmes classiques, mais aussi les cryptogames, les sensitives et les dionées, et toute plante qui sort des catégories bien établies de la classification ordinaire. Enfin, Urania, Muse de l'Astronomie, ne cite pas Newton, mais se réfère par son nom à *The Faerie Queene* de Spenser[72] : elle incarne une nature rêvée et fantaisiste, drapée de couleurs chatoyantes, passionnément lucrétienne, plutôt qu'un froid terrain d'expérimentations mathématiques. Telle est la vision darwinienne de la nature.

L'incarnation blakienne de la nature, Vala, est proche de l'Urania de Darwin par ses sources. Il est fort possible qu'il se soit inspiré de la gravure de Fuseli, puisque Blake avait justement travaillé sous ses ordres pour illustrer le précédent poème de Darwin, *The Botanic Garden*, même si de telles représentations étaient courantes à l'époque. « Vala » rappelle « velum », le voile : le personnage en arbore un dans le texte comme sur les images qui la représentent (fig. 15). De plus, Blake tire également son inspiration de Spenser, comme Darwin : selon Samuel Foster Damon, son jardin plein d'ombres évoque le jardin d'Adonis entourant le temple de Vénus (*Faerie Queene*, IV, X, 23-27). Blake s'inspire ainsi des figures canoniques de la nature issues d'une longue tradition de représentations mythologiques et littéraires pour composer son personnage de Vala.

Or, Vala semble très loin de l'Urania de Darwin ou de la Vénus de Spenser : alors que la seconde préside à des cultes orphiques et présente les délicieux tableaux d'une nature colorée, la première est aussi redoutable que redoutée. Elle est responsable de la chute d'Albion dans *Vala or The Four Zoas*. Dans *Jerusalem*, elle tient « the Druid Knife of Revenge and the

[72] Une autre Urania célèbre est le personnage éponyme de l'œuvre principale de Mary Wroth, composée au début du XVIIe siècle. Néanmoins, il n'est pas certain que Darwin et Blake aient eu connaissance de cette œuvre, dans laquelle Urania incarne la muse de la mélancolie, comme le souligne Aurélie Griffin dans *La Muse de l'humeur noire :* Urania *de Lady Mary Wroth, une poétique de la mélancolie*, Paris : Classiques Garnier, 2018.

Poison'd Cup of Jealousy » (*J* 214) et son voile se change en rets. Cette association a conduit nombre de critiques, dans le sillage de Northrop Frye, à décréter que Blake détestait la nature.

Néanmoins, les études écocritiques de Blake permettent de nuancer quelque peu cette affirmation : Kevin Hutchings démontre que Vala n'incarne pas la nature elle-même, mais un discours sur la nature. Elle n'est pas autant l'incarnation d'un fait que d'une posture épistémologique, celle d'un mécanisme s'appliquant aussi bien aux lois naturelles que morales : « Vala personifies Western humanity's discursive conceptions of the natural world[73] ». Son voile représente tantôt l'enveloppe charnelle du matérialisme, tissu de sang et de chair, tantôt le code de la loi morale conçu par les Spectres, comme un voile posé sur la vision de l'Éternité. Vala n'incarne pas la Nature, mais une vision fausse de la nature, qui n'est pas cependant fermée à la possibilité du salut.

Dans les deux cas, la déesse de la nature est une protestation contre l'épistémologie mécaniste au profit d'une autre vision de la nature : pour Darwin, une nature ouverte à la sensibilité, dans la continuité des règnes du vivant ; pour Blake, une nature libérée, dans la continuité de l'humanité rédimée dont elle représente les fragments épars. Darwin et Blake partagent une vision holiste de la nature, qui s'inscrit dans une totalité éco-logique. Aux yeux de Darwin, le foyer de cette écologie est la nature terrestre ; aux yeux de Blake, c'est la nature humaine. C'est peut-être en ce sens qu'il faut comprendre l'« économie de la végétation », titre de la première grande partie du *Botanic Garden*. Dans les deux cas, une économie originale se dessine, projetant de troublantes continuités entre les règnes et faisant fi des distinctions mécanistes établies par la philosophie de Newton, de Bacon et de Boyle, telles qu'on peut encore les trouver dans les pages de l'Encyclopédie. La nature représentée par ces deux figures néo-antiques, Uranie et Vala, atteste de la transition épistémologique de la fin du siècle des Lumières et de la recherche d'une échappatoire au mécanisme, une redéfinition radicale de la nature passant soit par un épicurisme de la sensibilité, soit par une mystique transcendantale.

Cette nature poétique, telle qu'elle apparaît dans la poésie d'Erasmus Darwin et de William Blake, dérange les catégories classiques de l'histoire naturelle. Tantôt séduisante, tantôt inquiétante, pleine de figures hybrides inspirées par Ovide et par Linné, animée par l'étrange symbolisme des rosicruciens, elle récuse le matérialisme newtonien au profit d'une vision mythologique et gnostique. La nature, comme Urania et Vala nous invitent à la voir, n'est pas représentée par un ensemble de points mathématiques mais par un cortège coloré de fées, de nymphes, de gnomes et de génies, dans le *Milton, A Poem* de Blake comme dans le

[73] Hutchings, *op. cit.*, p. 175.

Botanic Garden de Darwin, qui se réapproprient tous deux les symboles rosicruciens des quatre éléments. L'univers trouve son origine dans l'œuf de la nuit darwinien ou le « mundane egg » blakien, réminiscence d'une autre lecture commune, la *Mythologie* de Bryant, citée par Darwin et sans doute en partie illustrée par Blake[74].

Le rejet du modèle mécaniste passe aussi par le rejet d'une mécanique de la poésie. John Aikin, dans son *Essay on the Application of Natural History to Poetry*, considère la poésie didactique comme « mécanique », et Darwin, qui rejette le mécanisme au profit d'une philosophie vitaliste, compose ses vers en conséquence. On peut à cet égard comparer la poésie darwinienne à une autre « Urania » : une Urania mécaniste dans le poème didactique *Eudosia, or A Poem on the Universe* (1781) de Capel Lofft[75]. Comparons à cet égard la description d'une comète sous l'égide d'Uranie, d'abord dans *Eudosia* :

> We aspire,
> To trace the flaming Comet, high we soar,
> Urania guides the rapid car, and points
> The awful wonder.
> […] By geometric law the period fixt
> For the return of comets correspond
> To twice the Cometary Axe, compar'd
> With distance of the planet: nor alone
> Celestial Theory; conjecture, prov'd
> Already by experience, verifies
> Their periods and returns: thy honour stands,
> Sagacious HALLEY, in conspicuous light,
> Thou great supporter of NEWTONIAN truth[76]!

Le poème, en vers blancs, privilégie l'explication didactique à la description poétique. Ce passage met en exergue les calculs prédictifs de Halley et de Newton pour décider de la régularité du passage des comètes. Le nom des deux scientifiques apparaît à la fin, en petites capitales, comme une glorieuse apothéose ; les formules sont détaillées dans le cœur du poème et Lofft ne s'interdit pas de recourir au lexique scientifique, décrivant l'« aphélie » et la

[74] La *Mythology* de Bryant est une source commune à Darwin et à Blake : Darwin la cite dans le chant I de *The Economy of Vegetation* (note sur « The Egg of Night ») et Blake était employé comme apprenti dans l'atelier de James Basire au moment où ce dernier travaillait aux gravures illustrant cet ouvrage.

[75] Capel Lofft, radical comme Darwin, est cité par Martin Priestman et James Logan dans la liste de précurseurs de la poésie didactique darwinienne, bien qu'aucun de ces critiques ne propose une analyse comparée. Il est intéressant de constater que, plus qu'un précurseur, Lofft est plutôt un disciple de Darwin, dont il allait s'inspirer par la suite en changeant tout à fait de ton et de sujets. Il écrit ainsi une ode au théier, « Theia », personnifié de façon très darwinienne. La poésie de Lofft est oubliée aujourd'hui, probablement après les critiques très sévères des différents journaux de son temps, comme celui, anonyme, de *The Augustan Review* : « we are either provoked into anger, or relapse into indifférence ». Anonyme, « *Laura*, By Capel Lofft [a review] », *The Augustan Review* 3 (juillet à décembre 1816), 524-526, p. 524.

[76] Lofft, Capel, *Eudosia, or a Poem on the Universe*, Londres : Richardson et Dilly, 1785, chant VI, p. 139.

« périhélie » des comètes. L'auteur n'utilise ni comparaison, ni personnification, juste une métaphore (« rapid car »). Seules certaines images laissent échapper un semblant de lyrisme (« flaming comet », « awful wonder »), mais le poème pourrait très bien être transcrit en prose sans que l'on ne constate de différence notable avec le vers. Il répond bien à l'impératif de sa préface : « my mind desires to teach ». Le poème newtonien est ici doublement mécaniste, obéissant à la logique rigoureuse des calculs newtoniens et les retranscrivant dans une poésie aux rouages grinçants, imprégnée de jargon baconien (« conjecture », « experience », « prov'd », « verifies ») qui mettent la nature à l'épreuve de la science.

Erasmus Darwin consacre également des vers aux comètes. Néanmoins, il a des réticences à recourir aux termes scientifiques dans le corps de son poème, et contrairement à Lofft, privilégie une poésie colorée, multipliant les personnifications audacieuses et laissant la part belle aux hypotyposes. Les puissances célestes sont présentées sous la forme de personnifications joueuses qui peuplent les éthers, chassent les étoiles filantes et chevauchent les comètes enflammées :

> ETHEREAL POWERS! YOU chase the shooting stars,
> Or yoke the vollied lightenings to your cars,
> Cling round the aërial bow with prisms bright,
> And pleased untwist the sevenfold threads of light;
> […] Ride, with broad eye and scintillating hair,
> The rapid Fire-ball through the midnight air;
> Dart from the North on pale electric streams,
> Fringing Night's sable robe with transient beams,
> Or rein the Planets in their swift careers,
> Gilding with borrow'd light their twinkling spheres;
> Alarm with comet-blaze the sapphire plain… (*EV* 49)

Une nature passionnée appelle une poétique des passions. Sous la plume de Darwin, tout prend vie : les puissances célestes, mais aussi les éclairs, attelés à des chariots de feu, les comètes, montures célestes, les planètes à qui l'on passe les rênes et le mors… La révolution des astres est décrite comme une folle chevauchée, dont les vers enthousiastes illustrent le dynamisme. Darwin a recours à Newton, mais pas dans le but de faire un poème newtonien qui explique en détail les grands principes du mouvement des astres. Seules les expériences optiques de Newton sont utilisées, « prisms bright » et « the sevenfold threads of light », pour enrichir par des images originales l'hypotypose darwinienne. Le nom de Newton n'est même pas mentionné : c'est ici la science qui sert la poésie, et non la poésie qui sert la science. Les multiples personnifications, le rythme soutenu, la cascade d'impératifs et de verbes de mouvement sont au service d'une poésie vibrante de vie qui, sans renier les théories de Newton,

privilégie une approche vitaliste de la nature, autant par sa conception scientifique du vivant que par sa construction poétique. Il en sera de même pour Blake dans sa description des chevaux de Luvah, des comètes, des étoiles filantes de Milton et non de Newton, à qui ne seront attribués que les roues, les rouages et les fabriques de l'enfer.

Ces passages sont accompagnés de notes de bas de page en prose détaillant les observations de Halley que Darwin ne cite pas non plus dans son poème. Par l'alternance entre vers colorés et notes en prose, Darwin espère créer un nouvel équilibre, une œuvre qui demeure une source de savoir encyclopédique sans renoncer à toute prétention poétique. La poésie darwinienne, en s'inspirant de la science, n'a pas pour but d'instruire, *docere*, autant que de plaire et d'émouvoir, *placere* et *movere*, par son caractère visuel, son esthétique de la profusion jubilatoire, son penchant à l'éblouissement. Par le rythme du poème, le jeu des rimes et des allitérations, c'est le mouvement même du vitalisme qu'Erasmus Darwin veut insuffler à son lecteur. Pour Darwin, contrairement à Lofft, la poésie est une inspiration, un souffle, une flamme vive, et non une leçon d'écolier.

Cela ne signifie pas que Darwin n'a pas d'estime pour la poésie didactique. En outre, tous les poèmes didactiques ne sont pas comparables à *Eudosia*. Darwin cite avec admiration dans ses intermèdes l'*English Garden* de William Mason ou les *Epistles* de Hayley, qu'il considère comme modèles du genre. *The Fleece* de John Dyer ou *Cyder* de John Philips sont également différents d'*Eudosia*, dans la droite lignée des *Géorgiques* de Virgile, ainsi que, dans un genre différent, *The Essay on Man* de Pope, dont Darwin est également un fervent admirateur. John Aikin lui-même vantera les éloges de certains de ces poèmes dans ses *Letters to his Son*. Blake a également lu Hésiode et Virgile, ainsi que Pope et Hayley.

Néanmoins, Aikin comme Darwin souhaitent tous deux que le renouveau de la poésie par l'histoire naturelle ne se fasse pas par les chaînes de la didactique, mais par une poésie libre, qui fasse partager à son lecteur non seulement le savoir sur la nature, mais l'émerveillement que celle-ci est à même de susciter : une poétique à la fois passionnante et passionnée. L'inspiration d'Erasmus Darwin pour ses notes de bas de page et ses notes additionnelles relève de la *Cyclopedia* d'Abraham Rees, mais celle qui anime ses vers tient à la fois de Pope et de Thomson. C'est ainsi qu'à la fin du XVIIIe siècle, les chaînes du mécanisme finissent par tomber, les définitions de Boyle sont écartées, et les chevaux de feu du vitalisme sont lancés au triple galop dans les cieux de la poésie.

I.2. Tigres et polypes : zoologie des émotions

Thus all nature seems replete with life; almost every plant on land has its surface covered with millions of these minute creatures […]. This might have led some late philosophers into the opinion, that all nature was animated, that every, every the most inert mass of matter, was endued with life and sensation.

Oliver Goldsmith, *History of the Earth and Animated Nature*[1]

Au tournant du XVIIIe siècle, le statut de l'animal commence à changer : alors que les distinctions entre les règnes s'estompent, c'est à l'ensemble de la nature qu'on prête passions et sensations, comme le souligne Goldsmith dans son *History of the Earth and Animated Nature*, traduction librement adaptée de Buffon. Ces observations naturalistes nourrissent des interrogations philosophiques et métaphysiques : David Hume multiplie les comparaisons entre l'homme et l'animal pour nourrir sa réflexion sur les passions mais aussi remettre en question l'immortalité de l'âme. Ce sont ces réflexions humiennes qui serviront de fondation à Erasmus Darwin dans ses hypothèses biologiques sur la « génération », opposée à la « création » : les espèces n'ont pas été créées de toutes pièces mais sont le fruit de transformations de générations successives, de plus en plus ouvertes aux passions et à la sensibilité, de l'infime polype au poète. On verra comment Blake, sans rejeter de telles réflexions, les a articulées à sa propre cosmogonie, tout particulièrement dans les figures-clés de son bestiaire : le tigre, qui semble l'emblème même des passions, et le polype, qui à l'inverse en paraît totalement dépourvu.

1.2.1. *Anima animalis* : âme et émotions des animaux

« [Buffon] warns his readers against falling into the mistake of attributing to animals the passions and sentiments of men; yet I cannot say, that he always avoids it himself[2] ». Cette phrase de John Aikin illustre bien les contradictions qui animent les philosophes de la nature à la fin du XVIIIe siècle sur l'attribution de passions humaines aux animaux. Buffon, s'il se défend de projeter sur les animaux des considérations anthropomorphiques, cède constamment à cette tentation, sans pouvoir apporter de réponse claire. Aujourd'hui encore, la question de l'anthropomorphisme demeure délicate : Éric Baratay, dans *Biographies Animales*, rejoint l'avis de Buffon sur les ouvrages consacrés aux animaux, qu'ils soient de nature scientifique

[1] Goldsmith, Oliver, *History of the Earth and Animated Nature*, Londres : Nourse, 1774, vol. VIII, p. 198-199.
[2] Aikin, John, *Letters from a Father to his Son, on Various Topics relative to Literature and the Conduct of Life*, Londres : Johnson, 1793, p. 136-137.

ou littéraire, en soutenant que « l'anthropomorphisme a empêché de prendre cette littérature au sérieux », et qu'il « aide à la reconnaissance des animaux, pas à leur compréhension »[3]. Comment, dès lors, décrire les passions animales ? Quel rapport leur donner aux passions humaines ?

Le statut des animaux au XVIIIe siècle est étroitement lié à ces questionnements sur leur faculté à ressentir passions et émotions. Ces *passions* ont longtemps été considérées comme le fruit de la *passivité* : des pulsions induites par des lois mécaniques. Aussi ces passions n'étaient-elles pas conscientes, puisque non liées à un quelconque *cogito* : les animaux ne les ressentaient donc pas, et demeuraient insensibles au plaisir comme à la douleur. Il faut toutefois préciser que le modèle cartésien de l'animal-machine ne s'appuyait peut-être pas autant sur des considérations scientifiques que théologiques, comme l'explique Peter Singer dans *Les animaux aussi ont des droits* :

> L'une des raisons pour lesquelles René Descartes avançait que les animaux ne ressentent pas la douleur est que cela permettait de résoudre un problème théologique traditionnel de l'existence du Mal. C'était un problème immense pour les philosophes catholiques de l'époque. Si Dieu est omnipotent, pourquoi laisse-t-il ainsi les animaux souffrir ?[4]

De plus, la réflexion de Descartes s'avère en fait plus nuancée : dans ses *Réponses aux Objections* [du *Discours de la Méthode*], il dit ne refuser aux bêtes que la pensée, « car je ne leur ai jamais dénié ce que vulgairement on appelle vie, âme corporelle et sens organique », comme le cite Elisabeth de Fontenay dans *Le Silence des Bêtes*[5]. La position de Descartes semble cependant hésitante dans sa correspondance : l'animal résiste aux catégories ; il se cabre, rue, jusqu'à faire tomber les fragiles barrières épistémologiques dans lesquelles on voudrait l'enfermer. Toujours est-il que le modèle de l'animal-machine, quelle que soit sa motivation véritable, eut semble-t-il plus de postérité que les objections de son propre auteur à son encontre.

De plus, comme le souligne King-Hele dans sa biographie d'Erasmus Darwin, l'enseignement médical dispensé aux étudiants de Cambridge restait très influencé par Boerhaave, dont les théories physiologiques étaient strictement mécanistes : l'anatomie

---

[3] Baratay, Éric. *Biographies animales : Des vies retrouvées*. Paris : Seuil, collection « L'univers historique », 2017, p. 16. Dans cet ouvrage, Baratay propose d'appliquer le genre biographique à des vies d'animaux célèbres, tordant parfois la syntaxe pour s'approcher au plus près des émotions animales et éviter de l'emprisonner dans un carcan grammatical humain, trop humain, comme dans son chaputre magistral sur Islero, taureau de corrida.

[4] Singer, Peter, « Les Animaux libérés », dans *Les animaux aussi ont des droits*, dirigé par Boris Cyrulnik *et al.*, Paris : Points, 2013, p. 24. Singer reprend ici l'argumentation de Pierre Bayle, disciple de Descartes.

[5] De Fontenay, Elisabeth, *Le Silence des bêtes : La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris : Points, 1998, p. 383. Voir notamment le chapitre « La fable des machines » (375-394).

animale était une machine élaborée, dont les mouvements sont définis par des causes déterminantes. Buffon lui-même, dans une relecture hésitante de Descartes, affirme que les bêtes sont mécaniques mais reçoivent des sensations. Ces dernières seraient limitées à des sensations corporelles, alors que les hommes ont aussi des sensations morales. Les passions animales ne sont donc strictement passives : ils sont dépourvus de toute action volontaire sur les événements.

Hume consacre plusieurs passages de son *Treatise on Human Nature* aux passions animales : « love and hatred are common to the whole sensitive creation[6] ». Il décèle des marques de l'orgueil et de l'humilité chez le cygne, le paon ou le dindon, exactement comme le fait Buffon dans son *Histoire Naturelle*, mais de façon tout à fait assumée, en faisant de ces exemples le fondement d'une redéfinition des passions qui, selon lui, s'étendent à tous les êtres sensibles : « the very port and gait of a swan, or turkey, or peacock show the high idea he has entertain'd of himself, and his contempt of all others […] All these are évident proofs, that pride and humility […] extend to the whole animal creation[7] ». La différence entre animaux et humains est encore diminuée dans la mesure où, selon Hume, la raison elle-même n'est qu'une forme de passion.

David Hume définit la passion comme une émotion vive, qui se déclenche quand se présente un bien ou un mal, ou tout objet en mesure de susciter un appétit : « 'tis easy to observe, that the passions, both direct and indirect, are founded on pain and pleasure, and that in order to produce any affection of any kind, 'tis only requisite to present some good or evil[8] ». Il distingue les passions directes, qui naissent de la douleur et du plaisir (la joie, le chagrin, la crainte, l'espoir, le désespoir, le désir, l'aversion, la sécurité) et les passions indirectes, qui procèdent des mêmes principes en associant d'autres impressions et idées (l'orgueil, l'humilité, l'ambition, la vanité, l'amour, la haine, l'envie, la pitié, la malveillance, la générosité et les passions qui en dépendent). Hume bâtit ainsi une théorie des passions sur la sensibilité animale, contre le modèle de l'animal-machine.

Erasmus Darwin s'est sans doute appuyé sur les réflexions de Hume pour construire sa propre théorie des passions. Dans *Zoonomia*, il récuse également les théories mécanistes qui considèrent, comme Buffon, que l'instinct animal n'est qu'une réaction de causalité nécessaire, alors que l'instinct humain, fondé sur le libre-arbitre, est d'inspiration divine : « And this power

[6] Hume, David, *A Treatise of Human Nature*, Book II : *Of the Passions*, Oxford : Clarendon Press, 1960 [1739], p. 397.
[7] *Ibid.*, p. 326.
[8] *Ibid.*, p. 438.

has been explained to be a *divine something*, a kind of inspiration; whilst the poor animal, that possesses it, has been thought little better than *a machine*! » (*Z* 1:136). Un ancien camarade de Darwin à la faculté d'Edimbourg, James Keir, restait étonné de voir comment son ami était parvenu à s'affranchir des théories mécanistes pour développer un modèle du vivant biologique[9].

Dans son essai *Zoonomia*, Darwin distingue plusieurs catégories, plus fines que celles de Hume dans son *Traité de la Nature Humaine*. Il redéfinit ainsi les « lois de la causalité animale » reposant sur quatre mouvements : irritation (contraction des fibres produite par un stimulus extérieur), sensation (douleurs et plaisirs produits par un certain degré d'irritation), volition (désirs et aversions produits par un certain degré de sensation) et association (accompagnement de plusieurs mouvements).

Les passions naissent de la sensation et de la volition : « Pride, hope, joy, are the names of particular pleasures: shame, despair, sorrow, are the names of peculiar pains: and love, ambition, avarice, of particular desires: hatred, disgust, fear, anxiety, of particular aversions » (*Z* 1:57). Elles peuvent naître aussi de leur association : la colère, la fierté, la compassion en sont des exemples. On peut supposer que Darwin s'inspire ici directement du modèle humien, qui privilégie les doubles associations.

Les passions ne sont donc pas l'exclusivité de l'espèce humaine, mais s'étendent à tous les êtres sensibles, c'est-à-dire, tout être organisé doué des structures physiques de la sensibilité, d'un « sensorium » selon l'expression darwinienne. Darwin compare les réactions humaines et animales dans *Zoonomia,* en prose, en affirmant que ces passions constituent un langage naturel propre à chaque espèce. Il analyse ainsi l'expression de la colère, qui se caractérise par des réactions identiques à celles de la préparation au combat, par association de la sensation (douleur causée par l'adversaire) à la volition (aversion pour cette douleur, désir de la reporter sur l'adversaire) :

> The actions that constitute the mode of fighting, are the immediate language of anger in all animals; and a preparation for these actions is the natural language of threatening. Hence the human creature clenches his fist, and sternly surveys his adversary, as if meditating where to make the attack; the ram, and the bull, draws himself some steps backwards, and levels his horns; and the horse, as he most frequently fights by striking with his hinder feet, turns his heels to his foe, and bends back his ears, to listen out the place of his adversary, that the threatened blow may not be ineffectual. (*Z* 1:152)

[9] « Keir remembered how mechanistic the medical teaching at Edinburgh had been, with only Dr Cullen beginning to 'throw off the Boerhaavian yoke', and he wondered how Erasmus had escaped indoctrination ». King-Hele, Desmond, *Erasmus Darwin: A Life of Unequalled Achievement*, Londres : Giles de La Mare, 1999, p. 17.

La colère humaine n'est en rien supérieure à celle des animaux : elle obéit aux mêmes stimuli, et elle est l'héritage direct de l'expression du combat dans un état de nature où l'animal est réduit à des besoins stricts (se nourrir, être en sécurité et se reproduire). L'homme n'est pas ici au-dessus de la nature, mais parmi elle : il n'est pas « man » mais « human creature ». Il est représenté comme un animal domestique, aux côtés du bélier, du taureau et du cheval.

Darwin démontre que le développement du langage humain n'est autre que le prolongement du langage naturel des passions, et qu'il s'est construit par gestes puis par mots, par le mouvement de l'association. C'est en effet l'imitation de ce langage naturel des passions qui a permis de construire un langage artificiel, qui n'est pas l'apanage de l'homme mais de plusieurs animaux, dont les oiseaux. Le statut de la raison n'est pas si éloigné de celui que lui prête David Hume : la raison n'est pas souveraine, elle n'est que le prolongement de l'instinct.

Dans *The Temple of Nature*, il illustre ce langage naturel des passions en prenant l'exemple de la jalousie, proche de la colère (association de deux mouvements de volition : désir de plaisir, aversion pour le rival qui fait obstacle à sa réalisation) qui, peu à peu, construit un langage gestuel, « wordless eloquence » :

> Thus jealous quails or village −cocks inspect
> Each other's necks with stiffen'd plumes erect;
> Smit with the wordless eloquence, they know
> The rival passion of the threatening foe.
> So when the famish'd wolves at midnight howl,
> Fell serpents hiss, or fierce hyenas growl;
> Indignant Lions rear their bristling mail,
> And lash their sides with undulating tail.
> Or when the Savage −Man with clenched fist
> Parades, the scowling champion of the list;
> With brandish'd arms, and eyes that roll to know
> Where first to fix the meditated blow;
> Association's mystic power combines
> Internal passions with external signs. (*TN* 113)

Darwin préfère ici utiliser en majorité des exemples d'animaux sauvages (lion, hyène, loup) pour montrer l'origine de ce langage naturel des passions dans un cadre antérieur à la création de la société. L'*homo domesticus* de *Zoonomia* a ainsi les traits d'un « savage man », qui n'est pas l'homme sauvage de Rousseau, bien au contraire, mais bien plutôt un homme ancestral ayant connu le temps où les hyènes et les lions rôdaient encore en Angleterre -des squelettes de ces animaux avaient en effet été retrouvés dans des grottes au XVIIIe siècle.

La poésie permet à Darwin de renforcer la proximité entre passions humaines et passions animales par les métaphores : « the rival passion of the threatening foe » évoque les amours

courtoises d'un roman de chevalerie. Darwin s'ingénie à brouiller les registres, recomposant un tournoi médiéval dans la compétition que se livrent les espèces sauvages dans la nature : les coqs dressent fièrement leur panache de plumes, le lion a une pose héraldique et il est vêtu de « bristling mail », l'homme enfin se proclame le champion des lices, « champion of the lists », regardant d'un air méprisant, « scowling », ses nombreux rivaux. Son poing serré, « clenched fist », est lié directement au langage naturel du combat, tout comme la colère, dont la jalousie est voisine.

On retrouve l'imagerie du tournoi médiéval de façon tout à fait explicite dans un passage relativement similaire de *The Temple of Nature*. Darwin y décrit un état de nature qui n'est pas autant sous l'égide de Mars que de Vénus :

> Here Cocks heroic burn with rival rage,
> And Quails with Quails in doubtful fight engage;
> Of armed heels and bristling plumage proud,
> They sound the insulting clarion shrill and loud,
> With rustling pinions meet, and swelling chests,
> And seize with closing beaks their bleeding crests;
> Rise on quick wing above the struggling foe,
> And aim in air the death−devoting blow.
> […] While female bands attend in mute surprise,
> And view the victor with admiring eyes. —
>
> "So Knight on Knight, recorded in romance,
> Urged the proud steed, and couch'd the extended lance;
> He, whose dread prowess with resistless force,
> O'erthrew the opposing warrior and his horse,
> Bless'd, as the golden guerdon of his toils,
> Bow'd to the Beauty, and receiv'd her smiles. (*TN* 67-69)

Le poète offre, par ce morceau de bravoure, une réinterprétation épique des combats de coqs, avec le champ lexical du combat, de nombreux verbes d'action ou encore les allitérations, « plumage proud » et « rival rage », par lesquelles une simple rivalité de basse-cour prend des allures de combat arthurien. La symétrie entre les coqs de combat et les chevaliers ne fait en tout cas guère de doute, stylistiquement renforcée par l'épanadiplose : « knight on knight » qui fait écho à « quails with quails », ou les parallélismes entre « struggling foe » et « opposing warrior », et par les jeux anthropomorphiques : le chant du coq devient un « insulting clarion ». L'issue tragique du combat est révélée à la fin : le vainqueur reçoit les faveurs des dames (ou des poules) qui ont suivi l'affrontement avec intérêt. Est-ce pour rehausser le coq... ou pour se moquer de l'homme, et ironiser discrètement sur les similarités entre cour et basse-cour, en envoyant une pique à Edmund Burke et à son *age of chivalry* ?

Il semblerait plutôt que cet anthropomorphisme, au ton délicieusement parodique, soit avant tout une grille de lecture pour interpréter les comportements des animaux à travers ceux des hommes, et non l'inverse. Erasmus Darwin a recours au modèle des joutes chevaleresques pour montrer les manifestations du rut chez les animaux dans un récit haut en couleurs où les passions animales sont identifiées aux passions humaines. Lorsqu'il fait allusion aux périodes de rut des cerfs, quelques vers plus loin, Darwin ne recourt ni aux mythes de Saint Hubert, ni à la fable d'Actéon : il n'est pas ici question de métamorphoser l'homme en cerf, mais le cerf en homme, pour mieux comprendre, par analogie, les lois de la sélection.

Ces théories ne sont pas sans susciter de vives controverses, y compris parmi les proches amis d'Erasmus Darwin : Anna Seward, dans la biographie qu'elle lui consacre, ne peut supporter le trait d'union opéré par Darwin entre les hommes et les bêtes. Elle revendique la supériorité des passions humaines : « [Darwin] seeks in vain to melt down in his system of imitation among brutes, the eternal boundaries which separate instinct and reason[10] ». Le gouffre séparant l'homme de l'animal est à ses yeux infranchissable : « insurmountable and everlasting are the barriers[11] ». Darwin tentera de convaincre Anna Seward de la proximité des passions animales par une correspondance entre leurs deux chats, Snow Grimalkin et Po Felina, sur le ton de la parodie galante.

Quelle fut l'opinion de Blake sur ces passions animales ? On sait que Blake rejetait vigoureusement la philosophie de David Hume. Blake a certainement eu connaissance très tôt de *An Enquiry upon Human Understanding*, qu'il parodie dans son pamphlet *An Island in the Moon*, citant « An Easy of Huming Understanding by John Lookye Gent » (*IM* 456). Plus tard, Blake cite de nouveau le nom de Hume dans *Milton, A Poem*. Cette fois, Hume représente, à l'instar de Newton, un épouvantail philosophique incarnant le déisme ou la religion naturelle : « this Newtonian Phantasm / This Voltaire & Rousseau: this Hume & Gibbon & Bolingbroke / This Natural Religion! this impossible absurdity » (*M* 141). Or, c'est précisément la définition humienne des passions qui est le socle du déisme, comme Blake l'affirme dans *Jerusalem*, dans son introduction au chapitre, « To the Deists » : « Hume charge the Spiritually religious with hypocrisy! [...] We are men of like passions with others and pretend not to be holier than others » (*J* 201). Blake affirme, pour retourner les arguments de Hume contre les partisans

[10] Seward, Anna, *Memoirs on the Life of Dr Darwin, with Anecdotes of his Friends, and Criticism of his Writings*, Londres : J. Johnson, 1804, p. 86.
[11] *Ibid*., p. 88.

d'une religion révélée, que tous les hommes sont égaux en passion. Qu'en est-il alors des passions animales ?

Dans le raisonnement humien, les passions animales sont le fondement d'un discours hérétique. Dans un court essai intitulé *On the Immortality of the Soul,* publié de façon posthume, Hume recourt à des postulats précédemment établis dans ses traités sur les passions (les animaux sont capables de passions directes et indirectes), pour remettre en question, de façon logique, l'immortalité de l'âme humaine. « Animals undoubtedly feel, think, love, hate, will, and even reason, tho' in a more imperfect manner than man. Are their souls also immaterial and immortal?[12] » demande Hume. Le syllogisme est simple : les animaux ont des passions, tout comme les hommes, or les animaux sont mortels, donc les hommes sont mortels eux aussi. Pourquoi l'homme serait-il le seul à avoir une âme immortelle alors que les animaux n'en ont pas ?

Blake trouve cependant une parade : il considère que tous les animaux sont des « portions éparses » de l'humanité, une théorie qui attaque directement la position de Hume, en la prenant à revers. Il renverse son syllogisme : les animaux ont des passions comme les hommes car ils sont des portions éparses de l'humanité, or les hommes sont immortels, donc les animaux sont immortels eux aussi. Cette réflexion trouve son aboutissement à la fin de *Vala* : « So Man looks out in tree & herb & fish & bird & beast / Collecting up the scatterd portions of his immortal body / Into the Elemental forms of every thing that grows » (*FZ* 385). Ainsi, l'humanité ne serait pas une puissance centralisatrice et écrasante qui subjugue l'animal, mais serait au contraire le pilier d'une réflexion écophilosophique qui permet à Blake de donner à l'animal une place dans son système garantissant l'immortalité de l'âme. Ce qu'on pourrait considérer comme de l'anthropocentrisme, l'intérêt de Blake pour la forme humaine, est un moyen habile de retourner les arguments déistes de Hume en prenant en compte l'ensemble du vivant.

Blake va même plus loin que Hume : ces « portions éparses » de l'humanité éternelle ne sont pas seulement animales, mais aussi végétales. Hume ne traite jamais des passions végétales, mais il est fort possible que Blake se soit souvenu de *The Loves of the Plants* pour intégrer les plantes dans son système anti-humien, comme il l'affirme encore à la fin de *Vala* : « throughout the Universe whereever a grass grows / Or a leaf buds The Eternal Man is seen is heard is felt / And all his Sorrows till he reassumes his ancient bliss » (*FZ* 385). Les arbres sont néanmoins une catégorie à part : peut-être parce qu'un des rares arbres à être représenté dans *The Loves of the Plants* est l'arbre à poison, ou qu'ils sont comparés au polype dans *Zoonomia*.

[12] Hume, David, « On the Immortality of the Soul » [1777] dans *The Philosophical Works of David Hume*, Édimbourg : Adam Tait, 1826, vol. IV, p. 570.

Blake souligne à la fin de *Jerusalem* que même les arbres ont une forme humaine, « even Tree », ce qui implique que les arbres sont au bas de la hiérarchie, au même niveau que le métal, la terre et la pierre. « All Human Forms identified even Tree Metal Earth & Stone. / […] returning wearied / Into the Planetary lives of Years Months Days & Hours reposing / And then Awaking into his Bosom in the Life of Immortality » (*J* 258).

Toutefois, cette vision des animaux comme portions éparses de l'Homme Éternel peut-elle s'appliquer à l'ensemble du bestiaire blakien ? Rodney et Mary Baine, dans leur ouvrage fondateur *The Scattered Portions*, semblent l'admettre. Or, bien que leur essai soit extrêmement éclairant sur les figures animales dans la poésie blakienne, il ne prend pas toujours en compte leur évolution ni leur profonde ambivalence. Le statut de l'animal pose également problème : doit-il être considéré comme strictement symbolique, comme dans les *Proverbs*, ou comme un acteur du poème, comme c'est manifestement le cas dans les grands poèmes prophétiques ? Comment Blake a-t-il peu à peu redéfini le statut de l'animal et ses passions, notamment sous l'impulsion d'Erasmus Darwin et de David Hume, mais aussi de Lavater et Swedenborg ? On tâchera d'établir ici une chronologie synthétique de l'évolution des animaux dans la poésie blakienne.

Dans les premiers poèmes de Blake, les animaux ne sont généralement pas représentés pour eux-mêmes mais constituent des comparaisons ou des métaphores illustrant les passions humaines, mais aussi la fascination du jeune Blake pour le gothique. Son bestiaire initial est constitué de prédateurs (lions, loups, aigles) et de bêtes ignobles, au sens premier du terme, non-nobles (serpents, crapauds, salamandres, vers), généralement considérés comme les derniers échelons du règne animal, et relégués à la fin des compilations naturalistes. Blake réutilise des codes poétiques convenus : dans « Then she bore pale desire », l'ambition est associée au crapaud et l'envie au serpent, dans une série allégorique qui n'est pas sans rappeler l' « Ode to the Passions » de Collins. On retrouvera ce bestiaire gothique dans Tiriel, dans un passage révélateur où Ijim accable son frère Tiriel qu'il a récemment retrouvé, qui est l'incarnation de l'hypocrisie :

> This is the hypocrite that sometimes roars a dreadful lion
> […] but like a tyger he would come […]
> Then he would creep like a bright serpent, till around my neck,
> While I was sleeping, he would twine: I squeez'd his poisonous soul
> Then like a toad, or like a newt, would whisper in my ears;
> Or like a rock stood in my way, or like a pois'nous shrub.
> At last I caught him in the form of Tiriel, blind and old… (*E* 281)

L'ordre des comparaisons animales choisies par Ijim pour accabler Tiriel n'est pas dû au hasard : d'abord, il évoque des images de créatures puissantes, prédateurs redoutables (lion et tigre), puis les petits (serpents et crapauds), et enfin les minéraux et les végétaux. Ijim descend ainsi graduellement l'échelle des êtres, des plus hauts placés aux plus bas, dont les sens sont fermés, pour conclure sur Tiriel qui est lui aussi privé de ses sens, « blind », comme le rocher ou la plante empoisonnée. Le jeune Blake respecte ici scrupuleusement la hiérarchie qui se dessine encore implicitement dans tous les ouvrages naturalistes, jusqu'à celui de Buffon et tous ceux qu'il a inspirés. Il est également vraisemblable que Blake se soit inspiré de Swedenborg pour qui tous les animaux nuisibles ne sont que des correspondances des passions mauvaises de l'enfer qui prennent des formes animales sur terre. Swedenborg écrit, dans *Divine Love and Divine Wisdom*, publié en 1789 et lu par Blake cette même année, qui est aussi l'année où il composa *Tiriel* :

> Wild beasts of all kinds, as serpents, scorpions, great snakes, crocodiles, tigers, wolves, foxes, swine, owls of different kinds, bats, rats, and mice, frogs, locusts, spiders, and noxious insects of many kinds; hemlocks and aconites, and all kinds of poisons, as well of herbs and of earths; in a word, all things that do hurt, and that kill men. Such things appear to the life in the hells just like those on and in the earths. It is said, they appear there; but still they are not there as on earth, for they are the mere correspondences of the cupidity that overflows out their evil loves, and represent themselves in such forms before others.[13]

Toutefois, Blake s'écarte rapidement de Swedenborg pour construire une autre vision de l'animal. D'une part, les animaux blakiens, contrairement à ceux de Swedenborg, sont déjà caractérisés par une certaine ambivalence : dans « Gwin, King of Norway », les aigles sont associés tantôt aux révoltés, tantôt aux oppresseurs, sans constituer de symbole fixe. D'autre part, la physiognonomie et le néo-pythagorisme nuanceront la division manichéenne du monde animal établie par Swedenborg. La physiognomonie prête aux animaux des passions par l'étude de leurs traits : Blake s'en amuse dans *An Island in the Moon en* 1784, et prête à son propre personnage les traits de « that noble Beast the Tyger » (*IM* 465), allant par là même, avec une ironie mordante, à rebours de Lavater qui nie toute noblesse au tigre. Le néo-pythagorisme de son ami Thomas Taylor a également pu l'amener à redéfinir les catégories animales, comme on le voit encore dans *An Island in the Moon*, où Etruscan Column, discutant avec Sipsop le pythagoricien, évoque des « virtuous cats » (*IM* 449).

[13] Swedenborg, Emmanuel, *Angelic Wisdom concerning the Divine Love and the Divine Wisdom*. Londres : Swedenborg Society, British and Foreign, 1883, p. 131.

Or, c'est précisément le fait que Blake contredit Swedenborg et Lavater qui permet l'émergence d'une réflexion originale sur l'animal. De 1788 à 1794, Blake construit une pensée écophilosophique fondée sur l'interdépendance des êtres et des choses, avec des animaux doués de passions propres qui ne sont pas simplement les reflets des passions humaines. En 1788, il lit dans les *Aphorismes* de Lavater : « A god, an animal, a plant, are not companions of man » (*E* 599). Blake répond dans ses annotations : « It is the God in all that is our companion and friend […] God is in the lowest effects as well as in the highest causes; for he is become the worm that may nourish the weak » (*E* 599). Il répond également à Swedenborg, dans ses annotations à *Divine Love and Divine Wisdom*, que c'est en se figurant qu'un nuage est habité par une forme familière, humaine, qu'on peut lui accorder une part de divinité et ressentir l'amour comme force religieuse, au sens étymologique de *religere*, lier : « love springs up your thoughts » (*E* 603). L'amour est ici le support d'une religion écologique, où l'homme, par l'imagination, peut avoir accès à la révélation du divin qui réside en tout, « in the lowest […] as well as in the highest » (*E* 599), et considérer ainsi le monde physique qui l'entoure comme son foyer.

Blake se détache donc de la vision swedenborgienne et lavatérienne pour considérer que les animaux sont les portions éparses de l'humanité : une réflexion qui, comme on l'a vu précédemment, permet aussi de contredire les théories de Hume sur la mortalité de l'âme. Un bon exemple serait celui de *Thel*, dans lequel Blake manifeste la volonté d'embrasser tout le règne animal, de l'aigle à la taupe, pour montrer les liens d'interdépendance unissant le vivant. Le nuage parlant de *Thel* est l'illustration des annotations de Blake à Swedenborg, tout comme l'introduction, allant de l'aigle à la taupe, illustre les annotations à Lavater : le divin se trouvant « in the highest » (l'aigle) comme « in the lowest » (la taupe). King-Hele et Hutchings, mais aussi Erdman, ont proposé une lecture darwinienne de ce poème et l'ont défini comme le plus darwinien des poèmes blakiens. Néanmoins, il conviendrait aussi de nuancer cette affirmation, car si les motifs du poème sont bel et bien inspirés de *The Loves of the Plants*, la vision générale du vivant qui émane de ce poème est, elle, davantage le fruit d'une longue maturation poétique et intellectuelle de Blake, nourrie par Swedenborg, Lavater et Hume. La lecture de *The Loves of the Plants*, et même celle de *The Economy of Vegetation*, n'ont pas eu l'effet d'une révélation sur Blake, mais furent plutôt la confirmation de ses intuitions poétiques sur le vivant.

« Every thing that lives is holy » (*MHH* 45, *VDA* 51, *AP* 54, *FZ* 324) : un principe que Blake répètera et mettra en application de 1789 à 1793. Dans les *Songs of Innocence*, les animaux sont considérés pour eux-mêmes. Le bestiaire pastoral, qu'on pourrait qualifier d'éco-évangélique, est animé par des passions propres reflétant leur appartenance au divin. Les

oiseaux dans « Night », « Nurse's Song », « Spring », « The Schoolboy », « Laughing Song » reflètent la joie, mais ne sont pas au centre du poème, ni une *pathetic fallacy* destinée à refléter la joie d'un protagoniste humain. Ils ne sont parfois que de simples motifs éparpillés sur la page, reflétant l'animal saisi dans sa fugacité.

Plus intéressant encore est *The Marriage of Heaven and Hell* (1790) : Blake y défait avec habileté la vision swedenborgienne. Il joue sur les passions animales considérées comme des « lusts » ou des « evil loves », en les glorifiant : « the pride of the peacock is the glory of God » (*MHH* 36), « the lust of the goat is the bounty of God » (*MHH* 36). Ce symbolisme vise à inclure les animaux dans un système écopoétique, à leur assurer une part d'immortalité, de divinité : « The roaring of lions, the howling of wolves, the raging of the stormy sea, and the destructive sword, are portions of eternity, too great for the eye of man » (*MHH* 36) : trop grand aux yeux de l'homme, et aux yeux de Swedenborg en particulier, qui fait l'objet d'une critique sévère[14]. Blake conclut par : « every thing that lives is holy » (*MHH* 45).

Les *Visions of the Daughters of Albion* (1793) prolongent cette réflexion sur l'animal, en prêtant à l'animal non seulement des passions, mais aussi un sixième sens qui, par l'ouverture des portes de la perception, leur donne accès à la Passion, Passion divine, celle-là, menant à la joie éternelle, et à l'amour qui est une fois de plus au cœur de cette religion écopoétique : au discours d'Oothoon répondent les filles d'Albion.

> With what sense is it that the chicken shuns the ravenous hawk?
> With what sense does the tame pigeon measure out the expanse?
> With what sense does the bee form cells? have not the mouse & frog
> Eyes and ears and sense of touch? yet are their habitations
> And their pursuits as different as their forms and as their joys.
> […] [But] Are not different joys
> Holy, eternal, infinite? And each joy is a Love. (*VDA* 48)

Les animaux ont des passions différentes, mais toutes ces passions peuvent être réunies sous une seule Passion, « holy, eternal, infinite », comme tous les animaux sont des portions éparses de l'humanité, et ont accès à la divinité et l'immortalité, contrairement à ce que prétend Hume. Toutefois, Blake ne se détache jamais tout à fait de la hiérarchie du vivant qui structurait déjà son imagination poétique dans ses premiers poèmes : « And trees & birds & beasts & men behold their eternal joy » (*VDA* 51). Les plantes sont d'un ordre inférieur, alors que l'homme

[14] « Thus Swedenborg's writings are a recapitulation of all superficial opinions, and an analysis of the more sublime, but no further » (*MHH* 43).

domine, et les animaux sont entre les deux, même si, là encore, Blake conclut par « every thing that lives is holy » (*VDA* 51).

Peut-on voir, dans cette même période, de 1788 à 1793, une influence de la pensée darwinienne sur la façon dont Blake conçoit l'animal ? Certes… mais seulement dans le bestiaire politique : Darwin n'a pas encore développé, dans *The Botanic Garden*, de grande théorie sur l'animal, et s'interroge beaucoup plus sur les passions végétales. En revanche, ses réflexions en vers sur la révolution américaine associent un bestiaire original aux passions politiques (baleine, lion, aigle, dragon) que Blake se réappropriera dans *America, A Prophecy*, développant un radicalisme poétique aux métaphores darwiniennes, et dans lequel revient le refrain : « everything that lives is holy » (*AP* 54).

C'est à partir de 1794 que s'opère ce qu'on pourrait nommer la révolution darwinienne dans l'imaginaire blakien, bien que celle-ci s'apparente souvent plus à une terreur mêlée de fascination. Jusqu'en 1794, Blake semble apprécier Darwin : il a illustré son *Botanic Garden*, apprécié son radicalisme politique comme ses métaphores animales et végétales, qui sont cohérentes avec son propre système, dans le prolongement de ses intuitions poétiques sur le vivant. Or, en 1794, Erasmus Darwin publie le premier volume de *Zoonomia*, un traité en prose où il expose ses vues transformistes, où les arbres sont comparés à des polypes, où le vivant, dans une approche qui n'a néanmoins rien de mécaniste, est considéré comme strictement biologique. La naissance pythagoricienne des poèmes darwiniens est réduite au chapitre XXXIX sur la « Generation ». Les passions elles-mêmes sont des effets de la contraction des fibres.

Or, c'est précisément à cette date que la poésie blakienne se métamorphose. D'un coup, fleurissent les images empruntées à l'embryologie, les arbres-polypes, et une réflexion obsédante sur la notion de « generation ». Blake questionne le statut d'un animal réduit à un corps soumis à ses passions organiques, dans des poèmes au allures de Genèse cauchemardesque. Les images animales des *Songs of Innocence* ou des *Visions* cèdent la place à des visions d'organismes incertains en cours de création, dont le Tigre des *Songs of Experience* est un exemple. Dans *The Book of Urizen*, Blake confond l'image du ver embryologique avec celle du serpent. Dans *The Book of Ahania*, les images de serpents, d'œufs et de créatures aux formes indécises qui « reptilize upon the earth » (*BA* 88) sont encore nombreuses, et dans *The Book of Los* apparaît pour la première fois le polype.

Néanmoins, entre 1800 et 1803, Blake retrouve momentanément « l'innocence » de ses premières *Songs* dans les fragments du « Notebook » et les poèmes du Pickering Manuscript. Cette période coïncide avec le séjour de Blake à Felpham. Les terrifiantes figures biologiques

qui hantaient l'imaginaire blakien des derniers livres prophétiques cèdent désormais la place à des figures d'animaux pleinement constitués, dont les passions terrestres sont en étroite correspondance avec les passions spirituelles, comme on le voit dans les « Auguries of Innocence » : « A Robin Red breast in a Cage / Puts all Heaven in a Rage / A Dove house filld with doves & Pigeons / Shudders Hell thro all its regions » (*E* 490). Blake, qui avait donné la parole à des arbres dans « Love and Harmony Combine » et peut-être dans « Merry, Merry Sparrow », la prête à des oiseaux dans « Where thou dwellest, in what grove ». Comment expliquer ce changement ? Sans doute peut-on y voir l'influence apaisante de la campagne de Felpham, qui a encouragé Blake à revenir momentanément aux poèmes pastoraux, comme il l'indique dans sa lettre à Thomas Butts, quand il décrit « a most beautiful country », rempli de « the voices of winds trees & birds & the odours of the happy ground[15] ». De plus, William Hayley avait demandé à Blake d'illustrer ses *Ballads Founded on Anecdotes of Animals*.

Néanmoins, Darwin n'était pas loin. En effet, William Hayley était un de ses amis : il le connaissait et l'avait rencontré bien avant ses premiers succès littéraires, dès 1781. Il lui avait rendu plusieurs fois visite à Derby, ainsi qu'à Anna Seward[16]. Hayley fut un grand admirateur des œuvres de Darwin qu'il avait dans sa bibliothèque de Felpham : il possédait toutes ses œuvres poétiques, ainsi que les deux volumes de *Zoonomia*[17]. Il disait du *Botanic Garden*, qu'il savait avoir été illustré par Blake : « it is assuredly an admirable poem, and its beauties are so varied, that surely the most fastidious of readers must, in the course of it, find something to his taste[18] ». Il écrivit à Darwin un poème très élogieux, et encouragea Cowper à faire de même : leurs deux poèmes furent ainsi publiés dans la deuxième édition du grand poème darwinien. C'est sans doute ce qui explique la présence de deux copies du *Botanic Garden* dans la bibliothèque de Hayley, alors que Hayley ne possédait quasiment aucun ouvrage en double : il a probablement acheté la deuxième édition afin de voir son propre poème en préface d'un ouvrage qu'il admirait. Ajoutons que Darwin est mort durant le séjour de Blake à Felpham, en 1802, et que Hayley dut l'apprendre, puisqu'il fit rapidement l'acquisition de *The Temple of Nature*, son poème posthume, en 1803, qu'il possédait aussi à Felpham. Darwin se disait lui-même admirateur de Hayley, qu'il aurait rencontré avec Cowper en 1792, année de publication

[15] Keynes, Geoffrey, éditeur, *The Letters of William Blake*, Londres : Macmillan, 1956, p. 52-53.
[16] Hayley, William, *Memoirs on the Life and Memoirs of William Hayley, Esq., the Friend and Biographer of Cowper, Written by himself*, Londres : Henry Colburn, 1823. La première mention d'Erasmus Darwin apparaît dans une lettre datée du 16 décembre 1781 (vol. 1, p. 242).
[17] Anonyme. *A Catalogue of the Very Valuable and Extensive Library of the Late William Hayley, Esq. Removed from his Seat at Felpham […] which will be sold at auction by Mr Evans, at his House, N. 93, Pall-Mall, on Tuesday February 13th, and Twelve Following Days (Sunday's Excepted).* Londres : Bulmer and Nichol, 1821. Les volumes de Darwin sont mentionnés dans les Quartos vendus le cinquième jour (p. 32).
[18] Hayley, *op. cit.*, vol. 1, p. 440.

du *Botanic Garden* : il s'adresse à lui en termes chaleureux dans sa correspondance[19]. Il paraît donc improbable que Hayley et Blake n'aient jamais évoqué Darwin.

Le séjour de Blake à Felpham dut donc être pour Blake la source de profondes et douloureuses ambivalences dans sa réflexion éco-philosophique. D'un côté, s'offrait à lui la vision d'une nature harmonieuse et spirituelle, celle des *Songs of Innocence* mais aussi du *Botanic Garden*, dont les passions sont précisément la preuve de l'immortalité de l'âme, contredisant subtilement les théories de Hume. De l'autre, derrière le voile, une nature à vif, soumise à la génération, enfermée dans le carcan d'un moule organique intérieur, et dont les passions ne sont guère que des contractions fibreuses : la nature du *Book of Urizen* et de *Zoonomia*.

C'est dans *Milton, A Poem* que se reflète le mieux cette ambivalence. Le poème s'ouvre symboliquement sur une scène de sacrifice animal, inaugurant la réflexion sur le rapport de l'animal à la transcendance. Dans le livre I, Blake multiplie les images de la « vegetation » mortifère, faite de polypes et de fibres entremêlées. À l'inverse, le livre II s'ouvre sur une énumération des oiseaux de Beulah, et montre Milton à Felpham : l'alouette miltonienne de Felpham permet de retrouver une vision du vivant spirituelle et incarnée, où esprit et matière coïncident harmonieusement dans un « divine body » (*M* 96).

Jerusalem, or the Emanation of the Giant Albion est également riche de ces ambivalences. Dès le chant II de *Jerusalem*, les animaux sont encore séparés de l'homme par un sacrifice ; l'économie du vivant se disloque dans une prolifération inquiétante : « all Animals […] were separated from him by cruel Sacrifices » (*J* 174). À partir de cette division, les animaux ne peuvent que s'incarner dans le moule interne de la matière, chuter dans la génération : ils deviennent des serpents-dragons, héritage direct des images embryologiques que Blake avait commencé à développer dans *Urizen* à partir de *Zoonomia,* tout comme les fleurs de l'éternité deviennent des arbres-polypes, une image directement empruntée à Darwin. Toutefois, au chant IV, tous les animaux s'humanisent, « humanize » (*J* 258) pour devenir des créatures divines.

Enfin, dans *Vala, or the Four Zoas,* on retrouve dans les lamentations d'Enion ces questionnements angoissés. Enion, le désir ou l'instinct de génération, est d'abord unie au spectre de Tharmas, le corps ou la matière. De son union avec le spectre de Tharmas naît un monstre écailleux, symbole reptilien de cette génération darwinienne, réminiscence du ver embryologique qui se confond avec le serpent. Elle se lamente ensuite de la cruauté régnant au

[19] « It would give me the most earnest pleasure to meet Mr Cowper […] I can not easily express how happy a visit from you would make me here. » King-Hele, Desmond, éditeur, *The Collected Letters of Erasmus Darwin*, Cambridge : Cambridge University Press, 2007, lettre à William Hayley du 15 juillet 1792, p. 404.

sein de la nature : la solitude des bêtes reflète sa propre solitude, après avoir été séparée de Tharmas et tué ses émanations. Orc lui-même prend la forme d'un vaste serpent. Cependant, au livre VIII, Enion révèle à Los que toutes les bêtes ne sont autres que des portions éparses de l'humanité éternelle, préfigurant la délivrance au cours de laquelle tous les êtres seront délivrés de la prison de la génération, « let loose from their reptile prisons » (*FZ* 392), pour être régénérés, « renew'd ».

Ainsi la régénération blakienne, par le feu divin, s'oppose-t-elle à la génération darwinienne, au moule intérieur et à l'embryologie. Blake, sans nier que les animaux aient des passions, refuse de leur attribuer la même origine que Darwin, et élabore un système éco-poétique qui contredit à la fois Hume, Darwin, Lavater et Swedenborg, qui reconnaît aux animaux une sensibilité et des émotions, et qui leur prête une âme immortelle et la possibilité de la transcendance. Toutefois, Blake ne rejette jamais Darwin, qu'il admire par ailleurs en tant que poète : au lieu de cela, il intègre habilement les théories et les métaphores darwiniennes à son propre imaginaire, peut-être précisément pour montrer que ces deux visions du vivant ne sont pas mutuellement exclusives.

1.2.2. Tigres, tigres : des passions dévorantes

« The Tyger » fut imprimé pour la première fois en 1794, date charnière qui est aussi celle de la publication de *Zoonomia* d'Erasmus Darwin et, comme on l'a vu précédemment, le début de la « terreur » darwinienne. À partir de cette date, de 1794 à 1796, Blake remplace la plupart des images de plantes et d'animaux par des images embryologiques reptiliennes, où le ver et le serpent se confondent. On verra que le tigre des *Songs* incarne les ambivalences poétiques et biologiques dans la façon dont l'imagination blakienne conçoit le vivant, et plus particulièrement l'apparition et le développement de la vie, sous forme de création ou de génération. On verra également comment cette figure est le résultat d'une généalogie poétique riche et complexe, au croisement des réflexions de Blake sur Lavater, Hume et Darwin lui-même.

Certes, il peut sembler téméraire aujourd'hui d'écrire sur le tigre blakien. En effet, depuis la publication de « The Tyger » dans les *Songs of Experience* en 1794, les critiques n'ont jamais cessé de commenter ce poème. Certains le comparent au Léviathan, d'autres au monstre de *Frankenstein* ou à Moby Dick. On peut juger de la complexité du poème à l'aune de la variété de ses interprétations : tigre politique selon David Erdman, gnostique selon Kathleen Raine,

jungien selon David Punter… Le questionnement « Did He who made the Lamb make thee ? » revient de façon obsédante, et chacun a sa propre réponse. « Non », répond Kathleen Raine[20] : la cohérence symbolique prouve que le tigre est une création d'Urizen, alors que l'Agneau est l'œuvre du Créateur. « Si », affirme Coleman Parsons[21] : Blake écrit lui-même que les fils de Los créent à la fois le tigre et l'agneau dans *Jerusalem* « Cette question n'attend pas de réponse », réplique John Grant[22], pour qui le tigre incarne une « brilliant indeterminacy »… Quant à la gravure, elle soulève aussi de vifs débats : le tigre souriant représente-t-il une forme d'innocence… ou doit-il être considéré comme « a mild and silly, perhaps worried, certainly shabby, little beast[23] » selon les termes de Harold Bloom ? Quoi qu'il en soit, le tigre erre encore dans les forêts de la nuit interprétative, sans jamais être complètement éclairé.

L'établissement d'une généalogie critique du poème « Tyger » est révélatrice des tendances générales du XIXe siècle à nos jours. Très tôt, le poème jouit d'une certaine popularité : il est repris dans *A Father's Memoir of his Child* de Benjamin Malkin en 1806, puis Wordsworth l'insère dans son *Commonplace Book*. Le poème est alors interprété dans son rapport au sublime et au religieux : pour des lecteurs familiers de la Bible, le tigre évoque la description de Béhémoth dans le livre de Job et le récit de l'apocalypse. Ainsi, Swinburne le considère comme satanique, Lamb comme glorieux, et Gilchrist y voit la grandeur de la poésie hébraïque. La première édition complète des œuvres de Blake, établie par Geoffrey Keynes en 1925, permet de resituer le tigre dans l'évolution de la pensée blakienne. C'est ce que propose Northrop Frye dans *Fearful Symmetry* en 1947, en analysant la gravure de « The Tyger » à la lumière de *Vala* et *Jerusalem*[24]. On s'intéresse ensuite aux sources d'inspiration de Blake : Kathleen Raine, dans un célèbre article publié dans *Encounter* en 1954, propose d'étudier ses influences gnostiques, mais fait face à de vives critiques, notamment de Hazard Adams et John Grant, avant d'être reconnue par Samuel Foster Damon dans son *Blake Dictionary* dix ans plus tard, en 1965.

---

[20] Raine, Kathleen, « Who Made the Tyger? », *Encounter* 2 : 6 (juin 1954), 43-49. « We know, then, that the Lamb was made by the Son of God, the second person of the Trinity; and that the Tyger was made by the Demiurge, the third person of the (Gnostic and cabbalistic) Trinity » (p. 48).

[21] Parsons, Coleman, « Tygers before Blake », *Studies in English Literature, 1500-1900* 8 : 4 (automne 1968), 573-592. Parsons souligne que dans *Jerusalem*, les fils de Los créent à la fois le tigre et l'agneau : « [they] create the lion & wolf, the bear, the tyger & ounce […] the woolly lamb & downy fowl & scaly serpent » (*J* 228).

[22] Grant, John, « The Art and Argument of The Tyger », *Texas Studies in Literature and Language* 2 : 1 (printemps 1960), 38-60, p. 46. « For Blakean scholars who have supposed that Blake is asking the question, the answer is obviously yes, though a few recent interpreters have thought the answer to be as obviously no. The poetic answer, I must assert again, is that for the speaker the question is a question » (p. 51).

[23] Bloom, Harold. *Blake's Apocalypse. A Study in Poetic Argument*. New York : Doubleday, 1963, p. 137.

[24] Frye, Northrop, *Fearful Symmetry*, Princeton : Princeton University Press, 1947. « The painter's aim is not a quixotic attempt to capture his model's life, but to show its relationship to a universal human order, a Paradise in which lions owe their generation as well as their form to human minds » (p. 116).

C'est un peu plus tard qu'apparaît un premier intérêt pour l'histoire naturelle et les figures animales dans la poésie blakienne, avec les études de Rodney et Mary Baine[25]. Cet intérêt s'intensifie dix ans plus tard avec les études de King-Hele portant sur Erasmus Darwin et celles de Colin Pedley sur les représentations naturalistes du tigre. Encore un peu plus tard, durant les premières décennies du XXe siècle, les études écocritiques gagnent du terrain, mais semblent paradoxalement délaisser le tigre : Kevin Hutchings n'en parle quasiment pas, et l'ouvrage récent dirigé par Helen Bruder, pourtant spécifiquement consacré au symbolisme animal, ne le mentionne qu'en passant, dans sa relation symbolique avec les chevaux de l'instruction. Est-ce parce que le tigre a trop divisé les critiques ? Parce que, après le foisonnement interprétatif dont il a si longtemps fait l'objet, on a fini par perdre sa trace, pour reprendre la métaphore de Kurt Fosso[26] ?

Les critiques sont néanmoins d'accord sur un élément : le tigre est, dans la poésie blakienne, et tout particulièrement dans le poème qui lui est consacré, l'animal de la passion par excellence. Si les passions sont étroitement liées aux figures animales, comme le souligne Morton Paley[27], elles semblent être sublimées dans la rage du tigre. Cette passion est celle de la colère aveugle : « the visionless cruelty of the passions isolated into sheer wrath[28] », mais aussi le désir charnel, « the passions of sexual love[29] », ou encore l'énergie créatrice et destructrice, dans l'opposition des tigres de la colère aux chevaux de l'instruction dans les « Proverbs ». Le symbolisme blakien est cependant complexe : les tigres des passions sont liés à des personnages très différents, attribués aussi bien à Fuzon, le fils insoumis, qu'à son père Urizen, incarnant la raison. De même, les chevaux sont profondément ambivalents, tantôt liés à la passion, tantôt à l'intellect.

À l'inverse, trois éléments semblent absents de la majorité des critiques portant sur « The Tyger ». En premier lieu, si le poème « The Tyger » a sans nul doute une inspiration biblique,

---

[25] Baine, Rodney, et Mary Baine. « Blake's Other Tigers, and "The Tyger" ». *Studies in English Literature, 1500-1900* 15 : 4 (automne 1975), 563-578. Les Baine soulignent le commentaire de Fuseli au sujet de la physiognomonie de Lavater, qui pourrait avoir motivé la dualité tigre / agneau de Blake : « were man and man as easily discriminated as the lamb and tiger, the Physiognomist's would be a useless science » (p. 565).

[26] Fosso, Kurt, « Feet of Beasts: Tracking the Animal in Blake », *European Romantic Review* 25 : 2 (2014), 113-138. Fosso joue sur la notion de « feet » pour décrire à la fois les pieds puissants du créateur (« what dread feet ») et les pieds métriques du poème.

[27] Paley, Morton, *Energy and Imagination*, Oxford : Oxford University Press, 1970. Paley commente les animaux dans les dernières nuits de *Vala* : « The passions, represented as animals, return to the world » (p. 30).

[28] Baine, *op. cit.*, p. 568.

[29] Miner, Paul, « The Tyger: Evolution and Genesis in the Poetry of William Blake », *Criticism* 4 : 1 (hiver 1962), 198-205. Paul Miner dresse cependant du tigre un portrait tout en nuances, soulignant que, s'il incarne les passions, il représente aussi le pardon des péchés. En étudiant la variété des représentations du tigre dans le corpus blakien, il souligne que ce motif ne répond pas à un développement linéaire, mais reflète plutôt la prolifération de l'imaginaire symbolique blakien.

jouant sur les motifs de l'Apocalypse et du Livre de Job, le tigre est une des rares créatures du bestiaire blakien qui ne soient jamais mentionnées dans la Bible. Blake affirme donc son originalité par rapport au canon biblique en consacrant un poème entier au tigre et non au lion ou au loup, autres figures de prédateurs auxquelles le tigre est d'ailleurs fréquemment associé. Cette observation conforte l'hypothèse de l'importance de l'histoire naturelle, ou du moins d'une généalogie méticuleuse de ce motif dans l'histoire littéraire et scientifique. En second lieu, si le poème « The Tyger » a fait l'objet de nombreuses études, son manuscrit original est rarement mentionné. Il comporte pourtant des images puissantes révélatrices de la genèse du poème : d'où vient l'image du « moule » dans lequel fut coulé le tigre ? Comment interpréter le « puits de dolence sanguine », « well of sanguine woe » ? Enfin, en troisième lieu, à quelques exceptions près, les critiques ne proposent généralement pas d'étude suivie sur l'évolution de la figure du tigre dans l'ensemble du corpus blakien, qui permettraient de mieux cerner ses ambivalences.

On proposera donc, afin de répondre à ces observations, une étude de la généalogie des tigres blakiens avant « The Tyger » pour étudier leurs sources et leur fonction dans l'économie symbolique blakienne, avant d'analyser le manuscrit et la version finale de « The Tyger », poème sur la création, à la lumière des réflexions darwiniennes sur l'apparition de la vie qui lui sont contemporaines, pour s'interroger sur l'influence des premières théories transformistes sur l'imaginaire blakien. Si Desmond King-Hele propose de voir dans « The Tyger » un tigre darwinien, on montrera à l'inverse que le tigre blakien est contre-darwinien et joue sur les théories du vivant par un remaniement des images poétiques.

Le premier tigre qui voit le jour sous la plume de Blake est dans « An Island in the Moon ». Dans cet écrit satirique de 1784, Quid, avatar de Blake lui-même, en grande discussion avec un personnage féminin qu'il compare à un tigre : « I think your face, said he, is like that of the noble beast the Tyger » (*IM* 62). Cette image contraste avec le portrait peu flatteur qu'il brosse de lui-même : « Don't you think I have something of a Goat's face ? » (*IM* 62). La comparaison des visages humains et animaux témoigne de l'influence des théories de la physiognomonie de Lavater, parue pour la première fois quelques années plus tôt et alors en cours de traduction. C'est justement Blake qui allait être chargé de l'illustrer. Ces idées étaient sans doute au nombre des nombreux sujets de discussion philosophiques et littéraires qui animaient les salons de Harriet Mathew, où Blake se rendait régulièrement. Peut-être le personnage féminin était-il un portrait à clé représentant Harriet Mathew elle-même, sous la forme d'un hommage humoristique (mais hommage tout de même), le « noble » ayant une

vocation hypocoristique atténuant le « beast » par effet de contraste. L'usage des figures animales dessine une complicité entre les personnages et se prête à la caricature. Il montre aussi que Blake, s'il était sensible à la physiognomonie, avait déjà développé une distance critique vis-à-vis de celle-ci, dont le caractère scientifique prête à une ironie mordante, ce qui se confirmera par les annotations de Blake aux *Aphorismes* quelques années plus tard. Il nous semble déjà que, bien avant les grands livres prophétiques de Blake, « tygers laugh / At the human form » (*FZ* 275). Toutefois, par-delà la réécriture humoristique, pointe déjà l'hésitation entre ces deux pôles que dessine la théorie des contraires qui sera si chère à Blake plus tard : la chèvre fait face au tigre, comme l'agneau plus tard dans les *Songs of Innocence*. Le tigre est donc d'abord inspiré par Lavater, qui le décrit plusieurs fois dans ses *Essays on Physiognomy*.

Dans les *Songs*, le tigre réapparaît sous un jour différent, dans « A Little Girl Lost », un poème que Blake avait initialement placé dans les *Songs of Innocence*, dès 1789. De fait, le tigre reflète ici l'innocence originelle et, associé au lion, demeure une « noble beast », comme dans *An Island in the Moon* : au lieu d'être la bête cruelle de la *Physiognomonie* de Lavater, il incarne à l'inverse un animal docile veillant sur la jeune Lyca (fig. 22). En effet, celle-ci est perdue loin de ses parents dans un environnement hostile, mais devient la protégée des bêtes fauves qui l'entourent :

> Sleeping Lyca lay;
> While the beasts of prey,
> Come from caverns deep,
> View'd the maid asleep
>
> The kingly lion stood
> And the virgin view'd,
> Then he gambold round
> O'er the hallowd ground;
>
> Leopards, tygers play,
> Round her as she lay;
> While the lion old,
> Bow'd his mane of gold. (*SE* 20-21)

Faut-il y voir une réécriture au féminin de Rémus et Romulus ? Lyca, par son nom, évoque le « loup ». Comme Remus et Romulus ont fondé Rome, Lyca est-elle destinée à fonder une nouvelle Jérusalem ? Le tigre et le lion sont-ils des avatars blakiens de la louve qui allaite les jumeaux ? En fait, il s'agit plus vraisemblablement d'une réécriture d'un extrait du livre IV de *Paradise Lost*, décrivant Adam et Ève avant le péché originel :

About them frisking played
All beasts of the earth, since wild, and of all chase
In wood or wilderness, forest or den;
Sporting the lion ramped, and in his paw
Dandled the kid; bears, tigers, ounces, pards,
Gambolled before them…[30]

Peut-être le déplacement de « A Little Girl Lost » des *Songs of Innocence* vers les *Songs of Experience* est-il précisément dû à l'ambigüité des fauves dans *Paradise Lost* : en effet, avant de visiter Adam et Ève, Satan se métamorphose en lion et en tigre. La réécriture blakienne de l'harmonie édénique entre hommes et animaux permet en tout cas d'identifier Lyca non à un Remus au féminin mais bien plutôt à une nouvelle Eve rédemptrice.

Ces deux premiers tigres blakiens, le premier de Lavater et le second de Milton, nous aident à mieux cerner certaines origines de « The Tyger ». Voyons à cet effet le manuscrit original, avec les modifications de Blake, sous la forme d'une transcription diplomatique à partir du fac-similé édité par David Erdman :

Tyger tyger burning bright
In the forests of the night
What immortal hand or eye
~~Dare could~~ frame thy fearful symmetry

~~Burnt in~~
~~In what~~ distant deeps or skies
~~The cruel Burnt~~ the fire of thine eyes
On what wings dare he aspire
What the hand dare seize the fire

On what shoulder and what art
Could twist the sinews of thy art
And when thy heart began to beat
What dread hand & what dread feet

~~Could fetch it from the furnace deep~~
~~And in thy horrid ribs dare steep~~
~~[In the well of sanguine woe~~
~~In what clay & in what mould~~
~~Were thy eyes of fury roll'd~~[31]

Sur la seconde page, d'autres notes complètent cette première ébauche :

[30] Milton, John, *Paradise Lost*, édition de Robert Vaughan, illustrée par Gustave Doré, Chicago : Charles Thompson, 1900 [1667], p. 92.
[31] Erdman, David, éditeur, *The Notebook of William Blake. A Photographic and Typographic Facsimile*, Oxford : Clarendon Press, 1973, page N109 du manuscrit.

dare he ~~smile~~ ~~laugh~~
And ~~did he laugh~~ his work to see?
~~ankle~~
~~What the shoulder? What the knee?~~
Dare
~~Did~~ he who made the lamb make thee?[32]

Cette première ébauche n'est pas sans rappeler, par certains aspects, Lavater et Milton. Lavater dit du tigre : « What blood-thirsty cruelty, what insidious craft in the eye and snout of the tiger ! Can the laugh of Satan himself, at a falling saint, be more fiendlike than the head of the triumphant tiger[33] ? » On retrouve la « cruauté » dans l'œil du tigre : « in what distant deeps or skies / Burnt the cruel fire of thine eyes ». La « blood-thirsty cruelty » est toutefois redondante chez Lavater : la cruauté n'est au fond que *cruor*, le sang, et Blake préfère à l'image éculée de « blood-thirsty cruelty » celle des flammes dévorantes qui peuvent rappeler les feux de l'enfer, avec cet hypallage « cruel fire » composant un jeu d'images similaire à celui de Lavater.

Ce dernier souligne sa malignité en en faisant un caractère essentiel et en reliant de fait la bête au mal et au Malin. Il souligne également la perversité dans la physionomie de la tête du tigre, qu'il associe au rire de Satan : « the laugh of Satan himself », « fiendlike ». Or, dans la première version du poème, Blake n'avait pas écrit « Did he smile his work to see ? » mais « Did he laugh his work to see » ; il a même hésité plusieurs fois avant de choisir « smile » : qui pouvait faire allusion à un créateur lui-même diabolique. Notons que, si Blake a remplacé « laugh » par « smile », le rire et le sourire restent liés. Enfin, dans la gueule des tigres blakiens, rire et rugir sont parfois similaires : « …The Tyger fierce / Laughs at the Human form » (*FZ* 275). Blake aurait donc pu s'inspirer de Lavater pour créer le miroir animal d'un Satan miltonien. Notons cependant que cette première ébauche est plus explicitement du côté satanique (« cruel », « laugh », « horrid ») : les révisions de Blake, rendant le tigre plus ambigu, permettent de l'inscrire dans la lignée de ses prédécesseurs, entre innocence et expérience.

Le tigre de « The Tyger » est cependant différent de celui de *An Island in the Moon* et celui de « A Little Girl Lost » qui reflètent la noblesse et l'innocence originelle. En effet, ce nouveau tigre est associé à trois éléments nouveaux : la colère, la création divine et biologique, et l'illustration originale qui accompagne le texte. Ces trois éléments nouveaux peuvent être analysés à la lumière de deux écrits fondamentaux : la traduction de Buffon par James Barr,

[32] *Ibid.*, page N110 du manuscrit.
[33] Lavater, John Caspar, *Essays on Physiognomy*, traduit par Thomas Holcroft, Londres : William Tegg and Co, 1878 [première édition traduite parue en 1789 ; édition originale en 1775-1778], p. 215.

publiée en anglais en 1792 et disponible à la bibliothèque de la Royal Academy of Arts, et *The Botanic Garden* d'Erasmus Darwin, publié cette même année, sur lequel Blake a travaillé en qualité de graveur dès la fin de 1791. L'influence de Buffon a été étudiée en détail par Colin Pedley dans son excellent article[34], mais Pedley s'appuie sur la traduction de William Smellie et sur l'*Histoire Naturelle* de Goldsmith, négligeant certains éléments propres à la traduction très libre de James Barr.

James Barr, dans sa traduction de Buffon, insiste sur la colère du tigre : « The tiger is, perhaps, the only animal whose spirit cannot be subdued. […] Time […] only serves to increase his fierceness and malignity. With equal wrath he snaps as the hand that feeds as that which chastises him[35] ». L'image forte du courroux, « wrath », au centre de la description, est distincte de « rage » ou « anger » et constitue un ajout de Barr par rapport au texte de Buffon, en lui donnant une connotation biblique qui aura peut-être éveillé l'intérêt de Blake. Le tigre est associé à la fois au malin, « malignity », et au divin, « wrath » étant dans la Bible lié au courroux de Dieu et non à celui du Diable. Le texte de Barr est donc à même de soulever les interrogations sur l'origine du tigre : « did He who made the Lamb make thee ? ». En outre, le caractère indomptable des tigres (« cannot be subdued ») ne rend que plus évidente leur opposition aux chevaux de l'« instruction », où domesticité rime avec servilité, dès les « Proverbs of Hell » : « the tygers of wrath are wiser than the horses of instruction » (*MHH* 37).

La rage destructrice que les naturalistes attribuent au tigre sera par ailleurs transposée directement dans l'imaginaire révolutionnaire, comme le montre Pierre Serna : les « hommes-tigres » des discours colorés de Jacques Mallet du Pan ou les multiples comparaisons entre Robespierre et le tigre en attestent. Les thermidoriens disent ainsi de l'Incorruptible qu'il avait « la mine inquiète, mais assez douce du chat domestique, ensuite la mine farouche du chat sauvage, puis la mine féroce du chat tigre[36] ». De telles descriptions, qu'on retrouvait sous la plume des journalistes, n'ont pu manquer de nourrir l'imaginaire blakien, au croisement des métaphores politiques et biologiques.

---

[34] Pedley, Colin, « Blake's Tiger and the Discourse of Natural History », *Blake: An Illustrated Quarterly* 24 : 1 (été 1990), 238-245. Pedley propose de voir dans le poème de Blake l'inverse du commentaire de Buffon sur le tigre : alors que Buffon considère le tigre comme un animal au corps disproportionné, presque une erreur de la création, Blake souligne sa « symétrie » et suggère qu'il pourrait être d'origine divine.

[35] Barr, James, *Barr's Buffon. Buffon's Natural History, Containing: A Theory of the Earth, A History of Man, of the Brute Creation, and of Vegetables, Minerals, &tc.*, vol. VII, Londres : J. S. Barr, 1792, p. 63. Buffon dit : « Le tigre est peut-être le seul de tous les animaux dont on ne puisse fléchir le naturel […] Le temps [...] ne fait qu'aigrir le fiel de sa rage, il déchire la main qui le nourrit comme celle qui le frappe » (*Histoire Naturelle, Générale et Particulière, Avec la description du Cabinet du Roi*, t. 3 des *Quadrupèdes*, Paris : Aux Deux-Ponts, 1787, p. 191).

[36] Serna, Pierre, *Comme des bêtes : Histoire politique de l'animal en révolution (1750-1840)*, Paris : Fayard, 2017, p. 238. La citation est ici de Merlin de Thionville. Voir plus précisément le chapitre « 1795, l'année des tigres », 223-254.

De plus, James Barr s'interroge également sur la création biologique du tigre. Barr reproduit la théorie de Buffon sur le « moule interne », « internal mould ». Dans la première ébauche du poème, Blake recourt à ce même terme de moule : « In the well of sanguine woe / In what clay & in what mould / Were thy eyes of fury roll'd ». Selon la théorie de Buffon, l'anatomie de chaque espèce est formée dès la naissance par un moule interne, propre à chaque espèce, moule qui ne saurait être sujet à l'évolution, mais dont les effets peuvent être plus ou moins marqués selon l'environnement. C'est ce que le naturaliste explique dans le passage sur le tigre, où Buffon donne précisément l'exemple d'un tigre enchaîné qui n'a pas pu atteindre sa taille normale, ce qui a « restreint la puissance du moule intérieur[37] ». Blake, lui, associe les deux images, la chaîne et le moule, pour montrer la création à l'œuvre : de l'*internal mould* à l'*infernal mould*, il n'y a qu'un pas… On peut donc supposer que la construction lexicale du tigre a pu être inspirée, dans une certaine mesure, par la lecture de Buffon et les choix de traduction de Barr.

Enfin, dans une édition de la traduction de Buffon par James Barr, on trouve une gravure (fig. 16) similaire à celle de Blake[38] (fig. 18). Sur cette gravure datée du 12 mai 1792, l'animal est représenté de profil, les pattes légèrement écartées, la queue dans le prolongement de la patte arrière et surtout, contrairement à bien d'autres représentations de l'époque, il possède cet air placide, un peu hagard, la gueule entrouverte, qui contraste si singulièrement avec le texte du poème. On a pu reprocher à Blake le caractère enfantin du dessin de son tigre. Néanmoins, on voit ici que Blake, qui était de toute évidence bien renseigné sur l'anatomie de l'animal, respecte mieux encore que l'illustrateur la description de Buffon, en allongeant le corps et en écourtant les pattes : « with a body too long, limbs disproportionately short[39] ».

Les trois nouveautés introduites par Blake dans « The Tyger » (colère, création, illustration naturaliste) semblent donc concorder avec la vision du tigre qui se dégage de la traduction de Buffon par James Barr : cela signifie-t-il pour autant que Blake fait œuvre de naturaliste ? Une étude comparée du corpus darwinien mis en regard avec « The Tyger » nous révèle en fait le contraire : si Blake s'appuie sur des sources naturalistes, c'est afin de mieux les détourner, pour en faire un tigre profondément original, proprement blakien.

---

[37] Buffon, *op. cit.*, p.189. Citons la traduction de Barr, *op. cit.*, p. 61: « Cold of itself is sufficient to restrain the powers of the internal mould, and to diminish the growth, since it destroys the active faculties of reproduction. By no means is it, therefore, surprising, that the tiger above alluded to should not have acquired its natural growth ».
[38] Cette image peut être consultée en ligne sur le site de la Bodleian Library, qui reproduit le volume VII de *Barr's Buffon* à cette adresse : http://dbooks.bodleian.ox.ac.uk/books/PDFs/N11425987.pdf . La gravure représentant le tigre est sur la planche insérée entre les pages 56 et 57.
[39] Barr, *op. cit.*, p. 58.

Desmond King-Hele suggère plusieurs rapprochements avec Darwin, reposant essentiellement sur des parallèles lexicaux. Dans le chapitre de son ouvrage sur *Erasmus Darwin and the Romantic Poets*, il repère la « tiger-paw » du crocodile de *The Economy of Vegetation* (*EV*, IV, 9), passage justement consacré au développement des formes de vie organique, du stade embryonnaire à la forme adulte[40]. Il souligne à cet égard que la lecture de Darwin répondrait à la question « Did He who made the Lamb make thee » par son hypothèse transformiste, selon laquelle toute vie aurait été conçue à partir d'un seul filament, comme Darwin le démontre avec le crocodile. Dans son article « A Twist in the Tale of the Tiger », il avance une autre hypothèse, rapprochant le tigre de la description darwinienne de « The Nightmare » de Fuseli, et note que Darwin, comme Blake, utilise beaucoup le terme « bright »[41].

King-Hele n'invite cependant pas à réinterpréter le poème de Blake : en spécialiste d'Erasmus Darwin, il se concentre essentiellement sur l'influence de celui-ci, sans proposer de nouvelle lecture de « The Tyger ». Or, les théories de Darwin n'ont pas dû laisser Blake indifférent. Le fait que Blake puisse s'inspirer entre autres de Darwin pour la forme ne signifie pas qu'il l'approuve sur le fond. À l'inverse, on pourrait supposer que c'est non pas l'approbation, mais bien plutôt l'opposition qui a nourri la conception poétique de « The Tyger », sur le thème majeur de ce poème : celui de la création du vivant. Deux passages pourraient avoir nourri la réflexion de Blake : le premier, dans The *Economy of Vegetation* (1792), le second dans *Zoonomia* (1794).

À la fin du chant II de *The Economy of Vegetation*, Darwin traite de la circulation de la matière et de la vie. Il affirme qu'il existe des unités organiques premières, les fibres et le gluten, que seul le feu peut détruire. Il esquisse ensuite une comparaison entre la génération de la vie organique et Saint Pierre délivré de sa prison par l'ange, libéré de ses chaînes. Cette génération est évoquée, comme chez Buffon, par l'image du moule interne. Les créateurs sont les « gentle gnomes » œuvrant au milieu de la végétation riante. Après un discours matérialiste et atomiste, la description se clôt sur la métaphore de l'esprit retrouvant la matière : la forêt obscure où s'avance Adonis vers Vénus, « conscious wood » dans l'« infernal night » (*EV* 101).

---

[40] King-Hele, Desmond, « Blake », dans *Erasmus Darwin and the Romantic poets*, Londres : Saint Martin's Press, 1986, 35-61 et, du même auteur, « A Twist in the Tale of the Tiger », *Blake: An Illustrated Quarterly* 23 : 2 (automne 1989), 104-106.

[41] Ce parallèle ne semble toutefois que moyennement convaincant. Le rapprochement lexical le plus probant de King-Hele concernant l'influence darwinienne sur « The Tyger » est sa comparaison entre la première note additionnelle de *The Economy of Vegetation*, sur les étoiles-cavaliers lançant des javelots, et le vers blakien « When the stars threw down their spears ».

Blake reprend certes plusieurs motifs darwiniens de ce passage sur l'apparition de la vie : feu, moule, forêts de la nuit... Le « well of sanguine woe » dans lequel est créé le tigre dans sa première ébauche semble faire écho à l'injonction des gnomes, « swell the sanguine tide ». Toutefois, en présentant la naissance du tigre dans le feu, Blake prend le contrepoint de Darwin : ici, le feu ne détruit pas les fibres du vivant, mais au contraire leur donne la vie. Les chaînes dont est libéré Saint Pierre dans *The Economy of Vegetation*, représentant l'incarnation heureuse de l'esprit dans la matière, deviennent des chaînes aliénantes dans la poésie blakienne : l'esprit tombant dans la matière est comme prisonnier. L'identité mystérieuse du créateur, forgeron divin puissant et redoutable, tourne en dérision l'allégorie naïve des « gentle gnomes ». Ainsi, ce n'est pas par hommage ou par fascination, mais bien plutôt par rébellion envers la conception matérialiste du vivant que Blake reprend et détourne les motifs darwiniens.

Cette opposition est plus explicite encore à la lecture de certains passages de *Zoonomia*. Dans le chapitre XXXIX, intitulé « Generation », Darwin s'appuie sur les écrits de David Hume, et plus précisément sur « On the Immortality of the Soul », un de ses écrits posthumes, pour avancer l'idée d'un « ens entium », un être des êtres à l'origine de toute forme de vie, qui aurait conçu les formes évoluées à partir de formes simples. Il s'oppose en cela à l'hypothèse d'un « feu divin » qui aurait immédiatement donné naissance aux êtres complexes par une évolution brutale et soudaine :

> The late Mr David Hume, in his posthumous works […] concludes that the world itself might have been generated, rather than created; that is, it might have been gradually produced from very small beginnings, increasing by the activity of its inherent principles, rather than by a sudden evolution of the whole by the Almighty fire.—What a magnificent idea of the infinite power of THE GREAT ARCHITECT! THE CAUSE OF CAUSES! PARENT OF PARENTS! ENS ENTIUM! (*Z* 1:509)

Blake, dans son poème « The Tyger », montre exactement l'inverse : le tigre, bien qu'il soit une forme de vie complexe (« thy eyes », « the sinews of thine heart », « thy brain ») n'a pas été engendré lentement à partir d'un micro-organisme qui aurait évolué au fil du temps, mais a été créé de toutes pièces par un « feu du Tout-puissant », dans une « soudaine évolution » du monde. L'image de la forge peut être directement associée à ce feu, mais aussi au caractère rapide et soudain de la création. Car il s'agit bien de création : le tigre de Blake est *créé*, non pas *engendré*. Enfin, Blake, par la série d'interrogatives qui ponctuent son poème, démonte méthodiquement l'enthousiasme de Darwin, marqué par des exclamatives qui posent de façon certaine l'existence d'un créateur en lequel Blake reconnaît le déisme de David Hume, contre lequel il s'opposera avec tant de virulence dans *Jerusalem*.

En outre, ce même chapitre de *Zoonomia*, Darwin insiste sur l'évolution des formes organiques, des plus simples aux plus complexes. Il avance également l'idée que plusieurs espèces différentes, animales et végétales, pourraient être issues d'un même organisme, un seul filament originel. Comme son petit-fils Charles allait le faire plus tard, Erasmus Darwin prend pour modèle les croisements d'espèces domestiques, et suppose que les croisements d'espèces sauvages primitives auraient pu, de génération en génération, produire des espèces plus complexes.

> From this account of reproduction it appears, that all animals have a similar origin, viz. from a single living filament; And that from hence, as Linnæus has conjectured in respect to the vegetable world, it is not impossible, but the great variety of species of animals, which now tenant the earth, may have had their origin from the mixture of a few natural orders. (Z 1:498-499)

« Did He who made the Lamb make thee? » Derrière cette question, d'ordre apparemment métaphysique, se cache peut-être une autre interrogation, strictement biologique : le tigre et l'agneau auraient-ils une origine commune ? Seraient-ils liés par le même filament ? Il est possible que Blake soit sincèrement perplexe, et que son célèbre poème ne soit pas simplement le rejet ironique des assertions déistes et matérialistes sur la création du vivant. Blake aura pu être fasciné par l'audace des théories transformistes darwiniennes, y reconnaissant la marque non seulement de l'intellect, mais aussi de l'imagination. C'est peut-être ce mélange de rejet et de fascination qui explique l'ambigüité du poème. Blake ne cherche pas autant à s'opposer à une théorie qu'à défaire des certitudes. Sans aller jusqu'à affirmer que Blake était évolutionniste, comme l'affirme David Leonard[42], on peut du moins voir dans « The Tyger » émerger de premières interrogations.

Il est malheureusement impossible d'affirmer que Blake ait lu *Zoonomia* avant d'écrire « The Tyger » : *Zoonomia* et les *Songs of Experience* ont tous les deux été publiés en 1794, et David Erdman, en étudiant le manuscrit du *Notebook*, suppose que le poème pourrait avoir été composé avant 1792[43], bien que rien ne soit certain. Cependant, Blake connaissait David Hume et était familier du cercle de Joseph Johnson au sein duquel circulaient les idées de Darwin. Même s'il n'avait pas lu *Zoonomia*, son poème « The Tyger » pourrait donc quand même être

[42] Leonard, David Charles, « Erasmus Darwin and William Blake », *Eighteenth Century Life* 4 (mars 1978), 79-81.

[43] Il s'appuie pour cela sur le poème « Let the brothels of Paris be opened », qui fait référence à des événements de la Révolution Française d'octobre 1792 : Blake aurait écrit ce poème à cette même date, en réaction immédiate. Erdman suppose que les poèmes qui précèdent auraient été composés avant, même si la chronologie demeure incertaine.

interprété comme une tentative de défaire les certitudes déistes et naturalistes de son époque sur la création du vivant, en proposant une vision poétique de la création s'opposant à la description en prose de la génération.

Pourquoi avoir choisi le tigre ? Précisément parce que le tigre n'est pas mentionné dans la Bible. Blake veut faire ici entendre son propre récit de la création du vivant, un récit puissant et original, qui soit l'égal des hypothèses darwiniennes par son audace. Le tigre a aussi ses lettres de noblesse, Blake le connaissant comme un animal miltonien. Il avait également été saisi par les descriptions physiognomoniques de Lavater à son sujet. Le tigre de « The Tyger » répond cependant à une ambition différente : ce n'est pas le tigre ironique de « An Island in the Moon », ni le tigre innocent de « A Little Girl Lost », mais un tigre de la colère, incarnant avec fureur la vision de la création de Blake, déchaîné contre les chevaux de l'instruction reflétant le déisme et le matérialisme de Hume et de Darwin.

L'illustration conforte cette hypothèse : Blake se moque des tigres de l'histoire naturelle. Il réalise une fausse planche naturaliste, inspirée de l'édition de Barr de Buffon, pour mieux montrer le contraste entre l'hypothèse de la génération darwinienne et celle de la création divine. S'il a certes pu s'inspirer de certaines gravures naturalistes pour la silhouette générale de l'animal, Blake ne souhaite pas pour autant faire un tigre réaliste. Il ne se préoccupe guère de rendre en détail la fourrure de l'animal, ni ses rayures, qui disparaissent parfois complètement sur certaines copies. Par ailleurs, comme il le souligne dans ses annotations de 1815 aux poèmes de Wordsworth : « Natural Objects always did and now do Weaken deaden and obliterate Imagination in Me » (*E* 783[44]). Blake, tout en prenant appui sur les tigres des naturalistes, s'écarte donc délibérément des « natural objects » pour replacer le tigre dans une perspective qui lui est propre, et en faire un tigre de l'imagination, proprement blakien, ne recourant à l'histoire naturelle que pour mieux la subvertir.

1.2.3. Polypomania : une passion populaire

Le polype est, comme le tigre, une figure-clé du bestiaire blakien. Il a d'ailleurs des points communs avec le tigre : comme lui, il n'est pas issu du bestiaire biblique, et comme lui, il appartient au monde de la « génération ». Nous avons vu dans la section précédente l'importance de ce terme, en particulier dans son opposition à la notion de « création » et l'usage

[44] Cette citation est plus précisément tirée des annotations de Blake aux poèmes de Wordsworth.

qu'en font David Hume et Erasmus Darwin, qui y consacre le chapitre le plus audacieux de *Zoonomia*. Néanmoins, alors que le tigre semble être l'image même de la passion, le polype, lui, semble à l'inverse incarner leur absence : il est totalement dépourvu de sensations et d'émotions. En outre, si l'image du tigre blakien a évolué à travers les réflexions de Blake sur Lavater et Swedenborg, qu'en est-il du polype, qui ne semble connu ni de l'un ni de l'autre ?

Le polype blakien a fait l'objet de plusieurs études, sans pour autant qu'on puisse lui accorder une définition unique. David Erdman lui-même, dans son *Blake Dictionary*, reconnaît sa nature protéiforme : si le polype semble être une méduse dans *The Book of Los* où il fait sa première apparition, il devient ensuite une anémone de mer aux côtés de Newton dans la Mer du Temps et de l'Espace, un polype d'eau douce dans *Milton, A Poem* et une tumeur dans *Jerusalem*[45]. Faut-il en conclure que, comme pour illustrer l'incertitude de sa condition, entre animal et végétal, et son caractère de colonie vivante absorbant toute individualité, Blake multiplie les définitions du polype, transposant les caractéristiques biologiques de la créature sur le plan littéraire, pour créer un organisme zoopoétique hybride, bouleversant l'ordre des mots comme celui des classifications ?

On pourrait inscrire cette hypothèse dans la lignée des travaux de Janelle Schwartz sur la représentation du ver dans le romantisme. Dans son chapitre « Blake and Taxonomy », Schwartz souligne la volonté de Blake de déranger l'ordre bien établi de la taxonomie par une trangression biologique et poétique[46]. On notera que cette transgression peut, encore aujourd'hui, être considérée comme telle : plusieurs études sur les animaux dans la poésie blakienne mettent le polype de côté, comme s'il appartenait à une catégorie figée en dehors du règne animal, au lieu d'être accepté à la frontière des règnes. C'est le cas de l'ouvrage par ailleurs excellent dirigé par Helen Bruder, *Beastly Blake*[47], qui traite des chiens, des tigres, des chevaux, des papillons et même des puces, mais ne dit pas un mot du polype.

Cette hypothèse est également proche de la réalité biologique du polype telle qu'elle était perçue à la fin du XVIIIe siècle. Susannah Gibson, dans *Animal, Vegetable, Mineral? How Eighteenth-Century Science Disrupted the Natural Order*, l'a dépeint comme un être proche des zoophytes, difficile à classer, bouleversant l'ordre des classifications[48]. Rebecca Stott souligne elle aussi l'importance du polype dans l'évolution épistémologique des sciences

---

[45] Erdman, David, *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*, Hanover, New Hampshire : Dartmouth College Press, 2013 [1965], p. 332-333.
[46] Schwartz, Janelle, *Worm Work: Recasting Romanticism*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 2012. Voir en particulier le chapitre 4, « Blake and Taxonomy ».
[47] Bruder, Helen (dir.), *Beastly Blake*, Basingstoke, Hampshire : Palgrave Macmillan, 2018.
[48] Gibson, Susannah, *Animal, Vegetable, Mineral? How Eighteenth-Century Science Disrupted the Natural Order*, Oxford University Press, 2015, p. 53-55.

naturelles, montrant la porosité des frontières entre les règnes et la nécessité d'un nouveau système taxonomique ouvert à l'hybridité[49], offrant ainsi un terrain favorable à la transgression biologique et poétique.

Si le polype lui-même, en sa qualité d'organisme biologique, est complexe à saisir, c'est aussi le cas en tant que comparaison et métaphore. Paul Miner, dans son article sur « The Polyp as Symbol in the Poetry of William Blake », insiste sur le rapport du polype au corps humain, plus particulièrement au corps d'Albion, et montre que l'image des tentacules du polype semble étroitement liée à celle des racines de l'arbre, représentant, par ce réseau symbolique, une forme de génération paradoxalement mortifère, « a pathological cognizance of the world of gestation »[50]. Kathleen Raine, dans son ouvrage pionnier *Blake and Tradition*, suggère déjà l'influence d'Erasmus Darwin dans les descriptions du polype, qu'elle lie aux vers transformistes du *Botanic Garden* sur le développement du crocodile[51], sans néanmoins traiter des descriptions en prose du polype par Darwin, ni définir les raisons biologiques à l'origine du choix du polype.

Plus récemment, l'analyse de Kevin Hutchings propose de concevoir un dualisme dans l'interprétation du polype : d'un côté, un organisme-colonie récusant la possibilité de l'individualité, de l'autre, un symbole de communauté dans l'inter-relationnalité, « communal interconnection[52] ». Toutefois, l'ensemble biologique constitué par le polype n'est pas la communauté spirituelle rassemblant les portions éparses de l'humanité : c'est paradoxalement un ensemble qui maintient la séparation entre les êtres dans une unité totalitaire. Hutchings voit aussi dans le polype un symbole du patriarcat : dans *Jerusalem*, le polype est présenté comme une réunion d'esprits mâles occupant, telle une gangrène, un corps femelle.

Plusieurs questions demeurent néanmoins en suspens : comment Blake connaissait-il le polype ? Quelles raisons l'ont conduit à l'intégrer à sa cosmogonie, et à en faire le symbole même de la génération ? Comment le poète et graveur a-t-il su tirer parti des représentations déjà existantes pour composer une figure originale et complexe, et que nous révèlent ces représentations sur le polype blakien ? Enfin, comment le polype, motif qui semble caractérisé

---

[49] Stott, Rebecca, *Darwin's Ghosts: The Secret History of Evolution*, New York : Spiegel and Grau, 2012.

[50] Miner, Paul, « The Polyp as a Symbol in the Poetry of William Blake », *Texas Studies in Literature and Language*, 2 : 2 (été 1960), 198-205.

[51] Raine, Kathleen, *Blake and Tradition*, Princeton : Princeton University Press, 1968, vol. II. « [The fall into Generation and Vegetation] seems to be the product of Blake's vivid imaginative realization of passages he found in Erasmus Darwin […] this vegetable life, almost animal, is, Blake must have felt, horrible, like the polypus, an animal life almost vegetable » (p. 240-241).

[52] Hutchings, Kevin, *Imagining Nature: Blake's Environmental Poetics*, Montréal et Ithaca : McGill-Queen's University Press, 2002, p. 194.

par son instabilité biologique et poétique, évolue-t-il en qualité de comparaison et de métaphore d'un poème blakien à un autre ?

Pour répondre à ces questions, on observera les descriptions du polype dans les écrits scientifiques et littéraires du XVIIIe siècle, mais aussi dans la presse anglaise, pour observer ce qu'on nommera une « polypomania » dont Blake prendra le contre-pied. On verra ensuite dans quelle mesure la métaphore blakienne du polype, dès sa première apparition dans *The Book of Los*, se détache de ces représentations pour ouvrir une réflexion poétique et biologique dans la veine de Darwin. Enfin, on s'intéressera à l'évolution du polype en qualité de métaphore, pour voir que Blake crée un organisme poétique conforme à la biologie du polype : une métaphore parasite et colonisatrice, divisant et multipliant les tropes. On pourra, par là même, expliquer plusieurs aspects de la figure du polype : l'histoire naturelle pourra nous expliquer précisément pourquoi le polype est lié aux arbres et inspire le même effroi, comme l'a noté Paul Miner, et pourquoi le polype est associé au patriarcat, comme l'a remarqué Kevin Hutchings.

Leeuwenhoek avait établi leur existence par ses observations microscopiques dès 1702, mais c'est le naturaliste genevois Abraham Trembley qui, le premier, s'intéressa de plus près à ce minuscule zoophyte habitant les mares d'eau stagnante, d'environ un millimètre de long, au corps tubulaire et au nombre de pieds variable. Un de ses correspondants français, Réaumur, proposa le nom de « polype » en 1742, en vertu de sa ressemblance avec les polypes d'eau de mer[53], et les classe parmi les insectes aquatiques. Trembley et Réaumur multiplient bientôt les expériences sur cet être aux propriétés fascinantes, et un mémoire fut publié peu de temps plus tard dans les *Philosophical Transactions* de la *Royal Society* (fig. 19). C'est à partir de ce moment-là que le polype gagna une notoriété certaine, qui allait être amplifiée par les démonstrations scientifiques, mais aussi la presse et la littérature.

Le polype est une créature remarquable par sa faculté de reproduction dite « végétative » : en effet, c'est au XVIIIe siècle le seul animal connu qui puisse se reproduire sans activité sexuelle. Au lieu de s'accoupler avec un individu du sexe opposé, le polype se divise, créant ce qu'on appellerait aujourd'hui des clones génétiquement identiques. Trembley a répété l'expérience, coupant un spécimen plusieurs dizaines de fois, pour le voir se multiplier, « at this rate I proceeded, till I had made fifty out of a single one: and here I stopp'd, for there would

[53] « Je leur imposai le nom de polypes, parce que leurs cornes nous parurent analogues aux bras de l'animal de mer qui est en possession de ce nom ». René-Antoine Ferchault de Réaumur, *Mémoires pour servir à l'Histoire des Insectes*, t. VI, Paris : Imprimerie Royale, 1742, p. 54.

have been no end to the experiment[54] ». Cette faculté est aussi liée à ses capacités de reconstruction cellulaire : le membre d'un polype, une fois coupé, peut repousser et même se multiplier. Les naturalistes, étonnés de voir deux têtes pousser à l'emplacement de la tête coupée, ont donné au polype le surnom d'hydre.

C'est à partir de 1742 que débute en Angleterre une « polypomania ». Oliver Goldsmith atteste de cette frénésie scientifique dans ses *Letters from a Citizen of the World to his friends in the East*, qui poursuit le même but que les *Lettres Persanes* de Montesquieu : embrasser un regard oriental pour critiquer l'Occident. Goldsmith livre un portrait satirique de ces savants qui, dans la droite ligne de Trembley et Réaumur, n'ont d'intérêt que dans l'infiniment petit, et finissent par développer des idées du même ordre de grandeur[55].

Le polype, par ses facultés prodigieuses, fascine aussi journalistes et écrivains, qui exploitent son potentiel métaphorique. Bien avant Blake, le polype apparaît déjà en poésie. Il est décrit par Charles Hanbury-Williams dans « Isabella, or the Morning », qui, comme Goldsmith, atteste du début de l'engouement pour le polype et des séances de démonstrations spectaculaires organisées par la Royal Society (« Crane Court ») :

> It's called a Polypus. – What's that? – A creature
> The wonderfullest of all the works of nature:
> Hither it comes from Holland, where 'twas caught,
> (I should not say it came for it was brought)
> Tomorrow we shall have it at Crane Court,
> And 'tis a reptile of so strange a sort,
> That if 'tis cut in two it is not dead;
> Its head shoots out a tail, its tail a head,
> Take out its middle and observe its ends,
> Here a head rises, there a tail descends,
> Or cut off any part that you desire,
> That part extends and makes itself entire:
> But what it feeds on still remains a doubt,
> Or how it generates, is not found out[56]…

[54] Trembley, Abraham, « Observations and experiments upon the fresh-water Polypus, by Monsieur Trembley, at the Hague », *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, vol. 467, Londres : Woodward, 1743, p. VIII.

[55] Goldsmith, Oliver, *The Citizen of the World: Letters from a Citizen of the World to his friends in the East*, dans *The Works of Oliver Goldsmith*, édité par Peter Cunningham, Londres : John Murray, 1854, vol. II, p. 384 : « Now the polypus comes to breakfast upon a worm ; now it is kept up to see how long it will live without eating […] Thus they proceed, laborious in trifles, constant in experiment, without one single abstraction by which alone knowledge may be properly said to increase; till at last their ideas, ever employed upon minute things, contract to the size of the diminutive object, and a single mite shall fill the whole mind's capacity ».

[56] Hanbury-Williams, Charles, « Isabella: or, The Morning », *The London Magazine, or Gentleman's Monthly Intelligencer* 35 (1766), 361-364.

Susannah Gibson cite ce texte comme un exemple de la popularité du polype au XVIIIe siècle[57]. Ce poème n'est cependant pas une œuvre de vulgarisation naturaliste : il s'agit d'un poème parodique tournant en dérision la Duchesse de Manchester, Susannah, et ses deux soupirants, le général Charles Churchill et Lord Stanhope. Le discours que tient ce dernier sur le polype sert ici d'introduction à l'acte sexuel : le mode de reproduction secret du polype se superpose à l'adultère, et Stanhope attise les désirs de son amante en évoquant la sexualité cachée du polype. Le polype a donc quitté la sphère scientifique pour prendre les contours d'un symbole littéraire.

Ce caractère métaphorique fait du polype une figure idéale pour la satire sociale, qui, par définition, invite à la métamorphose (*satura*, le mélange). Rebecca Stott cite ainsi Henry Fielding qui publie, dès 1743, un faux article de la Royal Society dans lequel le « Chrysipus » ou « Golden-Foot » est présenté comme un cousin du polype étudié par un certain « Petrus Gualterus » [58] (fig. 20). On pourrait ajouter néanmoins que, là encore, le polype est en fait une satire féroce contre Peter Walter, le voisin de Fielding, richissime aristocrate connu pour sa cupidité légendaire, qui observe comment les pièces de monnaie se multiplient entre ses mains. « Gualterus writes that, from the minutest observations upon his own experience, they all adhered to equal tenacity to all his fingers[59] », ajoute malicieusement Fielding.

Le polype devient aussi un symbole politique : Benjamin Franklin, dans un pamphlet virulent contre les réformes britanniques imposées en Amérique publié dès 1751, fait du polype le symbole de la colonisation parasite de l'Angleterre. Le polype témoigne de l'emprise tentaculaire et tyrannique de Britannia sur ses colonies : quand on coupe une tête de l'administration anglaise, il en repousse deux[60]. John Duncombe utilisera une métaphore similaire en 1768, mais pour chanter la gloire militaire et commerciale d'Albion, dont l'armée semble invincible : un soldat tombe, deux soldats se relèvent[61]. Le polype devient donc un symbole politique fort attaché à l'Angleterre mais marqué par une profonde ambivalence : tantôt flatteur, tantôt ironique. De telles métaphores marquent les esprits : Horace Walpole, en

[57] Gibson, *op. cit.*, p. 53.
[58] Stott, *op. cit.*, p. 100. Stott évoque la popularité du polype dans la vulgarisation scientifique au XVIIIe siècle, où elle cite le texte de Fielding sur « Chrysipus », sans néanmoins commenter son caractère ouvertement satirique.
[59] Fielding, Henry, « Some Papers to be read before the [Royal] Society, concerning the Terrestrial Chrysipus, Golden-Foot or Guinea, an Insect or Vegetable Resembling the Polypus […] collected by Petrus Gualterus » dans *Miscellanies*, Londres : Millar, 1743, vol. 1, 250-277, p. 268.
[60] Franklin, Benjamin, « Observations concerning the increase of mankind », *The Gentleman's Magazine, and Historical Chronicle* 35 (1755), 483-485. Le texte fut publié à l'origine de façon indépendante en 1751.
[61] Duncombe, John, «From the second edition of Mr Duncombe's Horace. Book IV, Ode IV », *The London Magazine, Or, Gentleman's Monthly Intelligencer* 36 (1767), 475-476.

1771, compare le Parlement à un polype dans sa correspondance personnelle : une chambre dissoute, deux chambres renaissent[62].

On voit donc que le fait que Blake choisisse un polype comme une métaphore centrale dans sa mythologie personnelle, liée à son personnage d'Albion, lui-même soumis à de profondes ambivalences, s'inscrit dans une tradition de représentations populaires au XVIIIe siècle. En intégrant le polype à son univers, Blake s'inscrit dans l'imaginaire collectif de son temps. Son mouvement d'intégration du polype dans son corpus poétique semble imiter celui de James Barr et d'Oliver Goldsmith qui, dans leurs traductions respectives de Buffon, en 1792, ajoutent un chapitre consacré au polype[63]. On peut également lier cette démarche aux recommandations de John Aikin qui, dans son traité *On the Application of Natural History to Poetry*, préconise de s'intéresser aux espèces récemment découvertes afin de renouveler l'imagerie poétique.

Néanmoins, il serait plus juste d'affirmer que Blake, plutôt que de se nourrir de l'imaginaire populaire, s'ingénie à le dépasser. En effet, si Blake est conscient de la popularité du polype, il se refuse cependant à en adopter les codes de représentation. Contrairement à Trembley et Réaumur, le polype ne l'émerveille pas. Contrairement à Fielding et Williams, il n'en fait pas l'instrument d'une satire sociale. Enfin, contrairement à Franklin et Duncombe, il n'en fait pas le symbole transparent de l'hégémonie britannique, même si une lecture politique du polype blakien est possible. En fin de compte, il semble que Blake tente d'écrire à rebours des conventions littéraires tacitement établies par la vogue de la « polypomania ». Alors que le polype est généralement un sujet d'admiration, Blake en fait une créature devant laquelle l'angoisse se mêle à la fascination.

Comment Blake a-t-il construit une image si différente du polype ? En premier lieu, on peut y voir une défiance vis-à-vis de l'engouement populaire pour le polype et des idées philosophiques pernicieuses qu'il peut engendrer. On lit dans la presse religieuse britannique que le prodige biologique du polype justifie l'existence de Dieu[64], idée qui, pour certains, confine au blasphème, puisqu'elle revient à établir une religion naturelle s'opposant à la religion révélée. L'idée d'observer les signes divins sous la forme d'animalcules nageant dans des

[62] Walpole, Horace, *The Letters of Horace Walpole*, vol. VIII (1771-1774), Oxford : Clarendon Press, 1904. Horace Walpole est alors en France et écrit de Paris au Comte de Strafford, le 25 août 1771 (p. 75-77).
[63] Buffon est en effet mort avant de pouvoir ajouter à son *Histoire Naturelle* les parties sur les « insectes », qui seront ajoutées après 1789.
[64] Anonyme, « An Extract from a Survey of theWisdom of GOD in the Creation of INSECTS », *The Arminian Magazine for the Year 1784, consisting of Extracts and Treatises on Universal Redemption* 7 (octobre 1784), 531-535.

flaques d'eau boueuse, plutôt que de les voir dans le texte sacré de la révélation biblique, a pu déranger le visionnaire qu'était Blake.

En second lieu, il semble que le polype évolue de façon singulière dans la poésie blakienne, et que la réflexion de Blake sur ce motif ait été stimulée par des lectures récentes : celles d'Erasmus Darwin, qui donne lui aussi une place toute particulière au polype dans ses poèmes et essais. Voyons à cet égard la toute première apparition du polype dans la troisième partie de *The Book of Los* (1795), trois ans après la publication du *Botanic Garden* et un an après celle de *Zoonomia*. Dans cette partie, Blake décrit la chute de Los dans le monde de la génération et le développement de la vie organique. Les poumons, comme d'autres organes indéfinis, « formless », flottent séparés dans un univers encore désorganisé, comme les polypes flottent dans l'eau :

> The Lungs heave incessant, dull and heavy
> For as yet were all other parts formless
> Shiv'ring: clinging around like a cloud
> Dim & glutinous as the white Polypus
> Driv'n by waves & englob'd on the tide. (*BL* 93)

Dans *Zoonomia*, le polype est mentionné comme un organisme primitif dans le chapitre « Generation ». La raison pour laquelle il est primitif est précisément qu'il n'a pas de poumons : il reste dans l'eau, alors que d'autres (moucherons et têtards) ont développé des structures internes qui leur permettent de s'adapter à la vie terrestre.

> The gnat and the tadpole resemble each other in their change from natant animals with gills into aerial animals with lungs; and in their change of the element in which they live […] While the polypus, who is their companion in their former state of life, not being allowed to change his form and element, can only propagate like vegetable buds by the same kind of irritative motions. (*Z* 1:495)

Le polype demeure ainsi condamné à la reproduction végétative, par division, alors que ses cousins ont pu développer des organes spécialisés. La question de la fonction spécialisée de certains organes et de leur formation hante Blake, et elle est similaire à celle qu'on trouve dans « The Tyger », qu'on peut lire comme un questionnement sur la formation biologique. Le polype pourrait-il développer des poumons pour devenir une créature différente semblable au têtard ? Le tigre a-t-il été créé de toutes pièces, ou a-t-il été engendré par des générations successives d'organismes se transformant au fil du temps ? *In what furnace was thy brain?*

Le polype de Blake est différent de celui de Darwin : le premier est marin (« waves », « tides ») alors que le second vit dans l'eau douce. Cependant, Blake désire aller au-delà de la

spéculation darwinienne, en imaginant un polype-poumon baignant dans un océan primitif, associé à un développement de la vie par générations successives. Il associe habilement le polype au mode de reproduction végétatif :

> He arose on the waters but soon
> Heavy falling his organs like roots
> Shooting out from the seed, shot beneath… (*BL* 93)

Le développement de nouveaux organes est associé au développement des plantes, c'est-à-dire à la croissance végétative. Cette comparaison entre polype, croissance organique et développement végétal, « like roots », « from the seed », n'est pas une simple fiction poétique, mais elle est inspirée directement de *Zoonomia* où Darwin compare le développement des polypes à celui des bourgeons sur les arbres, de façon plus marquée encore que Trembley ou Réaumur. Darwin, lui, observe le polype en véritable botaniste :

> Those who have attended to the habits of the polypus, which is found in the stagnant water of our ditches in July, affirm, that the young ones branch out from the side of the parent like the buds of trees, and after a time separate themselves from them. This is […] analogous to the manner in which the buds of trees appear to be produced. (*Z* 1:488)

Aux yeux de Blake, cette génération végétative est doublement monstrueuse. En premier lieu, la « génération » au sens humien et darwinien s'oppose à la notion de « création » et implique un système strictement matérialiste. De plus, le système de reproduction végétatif est décrit comme primitif par Darwin : il précède la reproduction sexuée, qui, elle, est le chef d'œuvre de la nature[65], et a été produite par des adaptations et transformations de générations successives d'espèces végétales qui sont, au préalable, passées par un stade intermédiaire, celui des hermaphrodites[66]. Les notions de « génération » et de « végétation » sont donc étroitement liées. En second lieu, leur association est matérialisée dans des êtres hybrides, qui n'ont d'existence que collective : arbres et polypes sont des colonies d'individus. Il n'est donc pas surprenant que Blake considère cette génération végétative comme une prison de chair où

[65] « The formation of the organs of sexual generation, in contradistinction to that by lateral buds, in vegetables, and in some animals, as the polypus, the tænia, and the volvox, seems the chef d'œuvre, the master-piece of nature » (*Z* 1:514).

[66] « The first mode of sexual reproduction seems to have been by the formation of males into hermaphrodites; that is, when the numerous formative glands, which existed in the caudex of the bud of a tree, or on the surface of a polypus, became so united as to form but two glands; which might then be called male and female organs ». (*TN Add. Notes* 35) Blake considérera également les hermaphrodites comme des formes hybrides monstrueuses, dans la continuité du polype.

l'identité est disloquée, la conscience multipolaire, engoncée dans la chaîne de génération qui doit aboutir à la reproduction sexuée et à l'émergence d'une conscience individuelle.

C'est précisément cette réflexion, sur les arbres et les polypes, qui amènera Blake à développer des comparaisons originales dans *Vala*, dans *Jerusalem* et dans *Milton, A Poem*. Dans *Vala*, on verra que le polype est encore rare et utilisé comme une comparaison expérimentale, comme dans *The Book of Los*. En revanche, dans *Jerusalem*, il est plus clairement associé à la génération végétative et devient une véritable métaphore, prenant symboliquement une emprise tentaculaire sur les mots et la syntaxe, à la fois polype-homme, polype-arbre et polype-cancer. Enfin, dans *Milton*, le polype étend encore son empire pour se faire polype-univers, représentant la mort spirituelle et la prolifération inquiétante de la vie végétative. On verra donc que, dans la façon dont Blake recourt au polype, ses choix stylistiques reflètent le bourgeonnement, la prolifération et la division de cet organisme, comme si Blake choisissait de reproduire par les mots le mode d'existence du polype biologique, créant lui-même un être hybride, à la frontière des mots et des choses.

Dans *Vala*, commencé par Blake en 1797, le polype est encore expérimental : il ne fait que deux courtes apparitions, dont une à la fin du livre IV, quand Los tente de reconstruire le monde sur les ruines laissées par Urizen. Le cadavre d'Albion ou de l'Homme (corrigé par Blake sur certaines copies), dans la mer du Temps et de l'Espace, est comparé à un polype qui, une fois de plus, « végète » sous la mer, tout comme les membres de l'homme « végètent » dans ces formes de reproduction primaires, de façon très similaire aux poumons flottants comparés à des polypes dans *The Book of Los* :

> The Corse of Albion [Man] lay on the Rock the sea of Time & Space
> Beat round the Rock in mighty waves & as a Polypus
> That vegetates beneath the Sea the limbs of Man vegetated
> In monstrous forms of Death a Human polypus of Death (*FZ* 337)

Par ce passage dans la génération, l'homme se disloque et perd son identité propre, comme le polype et l'arbre qui regroupent des colonies d'individus. Le premier passage de la comparaison à la métaphore illustre cette perte tragique d'individualité et d'identité : « as a polypus » devient « a Human polypus ». Cette transition marque aussi une emprise supplémentaire du polype sur le texte et ses objets : par son devenir-métaphore, il colonise le corps humain dans son intégralité, à la fois tissu de chair et tissu de mots. Toutefois, ce n'est que le début de la colonisation : la majuscule est encore sur « Human », et non sur « polypus ».

C'est dans *Jerusalem: or, The Emanation of the Giant Albion*, commencé en 1804, que Blake fait du polype une métaphore récurrente de la dissolution de l'individualité et de la génération matérialiste : le polype gagne encore un échelon (et une majuscule) dans son emprise sur le texte. Il refait sa première apparition sur la quinzième planche ; c'est la forme empruntée par les douze fils d'Albion :

> And Hand & Hyle rooted into Jerusalem by a fibre
> Of strong revenge & Skofeld Vegetated by Reubens Gate
> In every Nation of the Earth till the Twelve Sons of Albion
> Enrooted into every Nation: a mighty Polypus growing
> From Albion over the whole Earth: such is my awful Vision. (*J* 158-159)

L'identification du polype à Albion est déjà courante dans la littérature et les esprits, comme on l'a vu avec le pamphlet de Benjamin Franklin ou les vers de John Duncombe. Cependant, Blake en fait ici une comparaison originale à bien des égards : d'abord, Albion n'est pas réduit à l'Angleterre mais, comme le montrait la correction de Blake, représente l'humanité. Ensuite, le polype ne désigne pas une puissance économique ou militaire, mais une prolifération monstrueuse de l'état végétatif, marqué par la métaphore végétale, le polype étant « enraciné », « enrooted ». De plus, Blake retourne le principe de démultiplication utilisé par Franklin et Duncombe pour en faire un principe de dissolution. Les êtres se confondent, perdent leur identité, devenant « végétatifs » dans l'obscurité des êtres et des choses : « Soon Hand mightily devour'd & absorb'd Albions Twelve Sons. / Out from his bosom a mighty Polypus, vegetating in darkness » (*J* 198). Le polype n'est pas seulement les douze fils d'Albion, il est aussi Hand, qui les dévore et les régurgite. Il n'est donc pas autant un être qu'une force organique, une dynamique invisible, l'incarnation même du principe de « végétation ».

Cela se confirme par une deuxième forme du polype dans ce même poème : le polype-arbre. Comme on l'a vu, l'arbre, comme le polype, est associé à la génération végétative : il peut se passer de la reproduction sexuée (en se reproduisant par bouturage, donc par division), et chaque spécimen n'est pas un individu mais une colonie d'individus (polype corallien, arbre avec bourgeons) dans lequel toute individualité, ou tout *minute particular*, est dissous. Blake utilise donc l'arbre-polype pour composer une vision cauchemardesque puissamment originale :

> The Human form began to be alterd by the Daughters of Albion
> And the perceptions to be dissipated into the Indefinite. Becoming
> A mighty Polypus nam'd Albions Tree: they tie the Veins
> And Nerves into two knots: & the Seed into a double knot (*J* 21)

La forme humaine devient ici un arbre-polype, être doublement hybride aux contours indéfinis, dont les organes sont figés en articulations noueuses. Blake associe Verulam, ville de Francis Bacon, à la tête du polype qui, une fois coupée, repousse et se multiplie (J, 67, 220), pour montrer comment la pensée baconienne, elle aussi en faveur de la génération et de l'expérimentation, est une hydre aux têtes multiples.

Toujours dans *Jerusalem*, Blake utilise une troisième image encore différente du polype : celle du polype médical, qui reste néanmoins très proche dans son réseau métaphorique de l'arbre-polype et demeure attachée à la même dynamique : celle de la dissolution de l'individu, la dévoration, l'auto-absorption. Cette troisième image montre toute la plasticité de la métaphore du polype, qui étend son empire toujours plus loin dans les mots et les choses qu'elle désigne :

> Then all the Males combined into One Male & every one
> Became a ravening eating Cancer growing in the Female
> A Polypus of Roots of Reasoning Doubt Despair & Death.
> Going forth & returning from Albions Rocks to Canaan:
> Devouring Jerusalem from every Nation of the Earth. (*J* 223)

La métaphore polypienne, comme le polype, continue à croître, se multiplier et absorber : elle était polype-organisme, elle devient un polype-cancer (« eating Cancer »), mais aussi un polype-arbre (« Polypus of Roots ») et un polype de l'intellect, une créature baconienne (« of Reasoning Doubt »), comme précédemment. La métaphore s'enrichit ainsi continuellement, absorbant un ensemble de sujets au fur et à mesure, comme le polype se divise ou se multiplie.

Cette dernière apparition du polype dans *Jerusalem* nous permet aussi de voir que, si les polypes parasitent des corps féminins (comme dans la citation ci-dessus) ou sont parfois l'œuvre de femmes (les filles d'Albion, citation précédente), ils sont toujours composés d'hommes, ce qui a amené Kevin Hutchings à associer le polype à l'oppression patriarcale dans la poésie blakienne. Or, il pourrait aussi s'agir du questionnement de Blake sur l'attribution des rôles sexués dans la génération : Blake suit en effet le modèle darwinien, qui veut qu'en l'absence de sexe défini dans des créatures comme les polypes, tous les individus soient mâles. Le genre masculin est donc le genre par défaut, comme il l'affirme dans *Zoonomia* : « these polypi may be considered as all male animals, producing embryons, which require no mother to supply them with a nidus, or with nutriment, and oxygenation ». C'est également ce qui ressort des deux vers de Darwin sur le polype dans *The Economy of Vegetation*, publié en 1803 :

« So the male Polypus parental swims, / And branching infants bristle all his limbs ». Le sexe du polype pourrait donc également être un questionnement blakien sur les genres biologiques.

Enfin, c'est dans *Milton, A Poem*, commencé en 1804, que le polype prend le plus d'ampleur. Blake commence par reprendre ses premiers tropes : le polype de la reproduction végétative, « a Polypus that vegetates beneath the deep » (*M* 109), puis le polype-arbre revêtant une forme humaine, « No Human Form but only a Fibrous Vegetation / A Polypus of soft affections without Thought or Vision » (*M* 120), puis les individualités humaines se fondant dans un être-colonie, « every Man born is joined / Within into One mighty Polypus, and this Polypus is Orc » (*M* 127). Une fois encore, la métaphore-polype commence par rassembler ses différents sujets pour s'élargir peu à peu, pour finalement prendre des proportions inédites : celles du polype-univers.

En effet, dans *Milton*, le polype blakien semble atteindre l'ultime stade de son développement, étant identifié à Ulro, l'univers du matérialisme mortifère : « Then view'd from Miltons Track they see the Ulro: a vast Polypus / Of living fibres down into the Sea of Time & Space growing / A self-devouring monstrous human Death » (*M* 134). Comme dans *The Book of Los*, le polype nage dans la mer du Temps et de l'Espace, à ceci près qu'il a cette fois pris possession du texte, devenant une métaphore filée dont le caractère parasite est transcrit par une série d'enjambements. La tête du polype n'est plus Verulam, ville de la science baconienne, mais les cités des Lévites, que dans la Bible Dieu ordonne de multiplier.

Or, Blake prolonge également dans Milton sa réflexion sur le genre biologique commencée dans *Jerusalem*. Alors que dans *Jerusalem* le polype était strictement composé de mâles, c'est l'apparition d'une forme féminine qui dans *Milton* va permettre de dépasser la génération du polype : Ololon, en introduisant l'élément féminin, permet précisément de briser la dynamique de la reproduction végétative au profit de la reproduction sexuée.

> For Ololon step'd into the Polypus within the Mundane Shell
> They could not step into Vegetable Worlds without becoming
> The enemies of Humanity except in a Female Form
> And as One Female, Ololon and all its mighty Hosts
> Appear'd… (*M* 138)

Cependant, la reproduction sexuée, comme les hermaphrodites, qui obéissent à la même dynamique que le polype dans la poésie blakienne, ne constitue pas le chef-d'œuvre de la nature, comme chez Darwin, mais au contraire n'est qu'une forme plus avancée d'un état de végétation, qui désigne pour Blake toute forme de reproduction organique.

Enfin, c'est dans *Milton* qu'on peut observer ce qui ressemble de plus près à une illustration du polype dans les marginalia de Blake : sur la planche 31 des différentes copies, Blake illustre ce qui pourrait être des polypes, en face de plusieurs vers consacrés à la génération (fig. 21). Ces vers nomment les principales figures du symbolisme rosicrucien, qui est précisément celui choisi par Darwin dans *The Economy of Vegetation* : nymphes, génies et gnomes. Blake refuse cependant de les voir associés à la reproduction végétative. À l'inverse, les esprits des éléments ne sont pas générés, mais créés : « The Fairies, Nymphs, Gnomes and Genii of the Four Elements / Unforgiving, & Unalterable: these cannot be Generated / But must be Created » (*M* 130). La génération est réservée aux créatures terrestres, comme le polype, représenté sous différentes formes hésitant entre fleur et nématode, comme pour mieux accentuer son caractère polymorphe.

Blake se réapproprie donc la métaphore du polype : après la vague de la « polypomania », il préfère se détacher des métaphores sociales et politiques pour s'interroger sur le polype biologique présenté par Darwin dans *Zoonomia* et le *Botanic Garden*, et créer son équivalent poétique, métaphore parasite qui multiplie les tropes et les divise, colonisant peu à peu l'espace et les motifs du texte. Cette métaphore de la génération végétative illustre également les interrogations de Blake sur la biologie darwinienne, qu'il s'agisse du statut spirituel des arbres ou de l'émergence de la vie sexuée.

Curieusement, on voit donc que Blake ne rejette pas la vision darwinienne d'un monde primitif sans Dieu, où la génération fait se succéder les différentes formes de vie organisée, mais l'intègre dans sa cosmologie. Il l'accepte comme une strate dans son multivers, comme une dimension possible et paradoxale, car la naissance de la vie organique selon Darwin n'est autre que le début de la mort spirituelle selon Blake.

I.3. Tournesols et arbres à poison : phytologie du sensible

Whether the Sensitive Plant, or that
Which within its boughs like a Spirit sat,
Ere its outward form had known decay,
Now felt this change, I cannot say.
Percy Shelley, « The Sensitive Plant »[1]

C'est une tout autre vision des plantes qui se développe à la fin du XVIIIe siècle : quittant leur carcan végétatif, elles deviennent toutes sensitives, suivant le modèle de *mimosa pudica*. Les avancées de la science botanique montrent les multiples rapprochements entre règne végétal et règne animal, rendant poreuses les distinctions aristotéliciennes qui avaient jusqu'alors prévalu dans la philosophie naturelle. La poésie accompagne ce mouvement, en confortant l'hypothèse d'une sensibilité végétale par métaphores, personnifications et prosopopées, et en mettant en avant les qualités surprenantes de la plante sensitive. Dans l'œuvre de Darwin, la représentation des plantes vise précisément à revendiquer cette théorie de la sensibilité en gagnant l'adhésion du lecteur par une poésie qui complète parfaitement le texte scientifique.

Blake, lui, propose une nouvelle représentation des végétaux inspirée des personnifications darwiniennes dès 1789 dans *Thel*, et accorde plus d'importance aux représentations de plantes hybrides et animées dans ses autres poèmes, comme on peut le voir avec le tournesol des *Songs*, le souci des *Visions* et la tulipe d'*Europe*. La philosophie néo-platonicienne et le retour du pythagorisme donnent aussi une dimension spirituelle aux végétaux, tout en condamnant le matérialisme aristotélicien.

Cependant, ces choix esthétiques seront amenés à évoluer après la publication d'autres ouvrages darwiniens, où la sensibilité des plantes, au lieu d'être la source d'un enthousiasme partagé, seront celle d'une fascination macabre et d'un retour paradoxal au végétatisme : l'exemple le plus remarquable est sans doute celui de l'arbre à poison, reflet d'une vision plus sombre qui portera ses fruits dans la poésie blakienne longtemps après les *Songs of Experience*.

I.3.1. Des plantes sensitives aux plantes sensibles

On a pu constater qu'Erasmus Darwin avait fondé sa classification des passions en partie sur le modèle humien. Il va cependant plus loin encore que Hume en s'interrogeant sur la portée

[1] Shelley, Percy, *Complete Works*, édité par Thomas Hutchinson, Oxford : Oxford University Press, 1923, p. 590.

des passions parmi les êtres sensibles : les plantes aussi sont-elles sensibles ? Darwin brouille les catégories, mélange passions et émotions et n'hésite pas à accorder aux plantes elles-mêmes les passions, telles que « the vegetable passion of love » (*EV* 268). Selon ses termes, même les plus petites graines qui commencent à germer sous la terre reçoivent de premières « passions ». De fait, la notion de « passion » a fait l'objet de nombreuses études pour le XVIIIe siècle et la période romantique, mais peu de critiques, en dehors de quelques études spécifiques sur Erasmus Darwin, ont étudié les représentations poétiques de la passion sur les végétaux[2]. Comment ces représentations ont-elles évolué ? Comment définir la généalogie des passions des plantes dans l'histoire naturelle, et comment la poésie a-t-elle pu empêcher ou favoriser l'idée des passions végétales ?

Dans son *Traité sur l'Âme*, Aristote affirme qu'il y a trois âmes différentes, correspondant aux trois grands règnes du vivant : l'âme végétative, l'âme sensitive et l'âme intellective. L'âme végétative est passive : elle est le principe vital réduit à sa plus simple expression, remplissant les fonctions de nutrition, de croissance et de reproduction. Les végétaux ne possèdent qu'une âme végétative. Les animaux, eux, occupent un rang supérieur sur la *scala natura*, l'échelle des êtres : ils ont à la fois une âme végétative et une âme sensitive. L'homme, enfin, est au sommet, puisque, outre ces deux formes d'âme, il possède également l'âme intellective ou rationnelle qu'il partage avec les êtres divins.

Cette définition connut une postérité prodigieuse : au XVIIe siècle, John Ray, éminent botaniste, modèle encore sa propre définition des végétaux sur celle d'Aristote. Il écrit ainsi, dans son introduction à son *Historia Plantarum* (1686) : « corpus vivens, non sentiens, certo loco, aut certae sedi affixum, quod nutriri, augeri, se denique propagare potest[3] ». Il ajoute, quelques lignes plus bas, afin de bien les distinguer des animaux : « *non sentiens* in definitione additur ad excludendum Animalia, quae non minus quam Plantae vivunt et vegetant[4] ». Les *végétaux* sont par définition ce qui *végète* : structure vivante mais dépourvue de sensation, alliance paradoxale du mouvement vital primordial et de l'insensibilité complète. Ils représentent, en somme, le degré zéro de l'existence.

---

[2] L'étude d'Adela Pinch, comme celles de Jeffrey Cane Robinson et d'Elizabeth Fay, bien que très complètes, ne mentionnent ni les passions des animaux, ni celles des plantes.

[3] Ray, John, *Historia Plantarum*, Londres : Faithorne et Kersey, 1686, vol. 1, p. 1. La plante est un « corps vivant, dépourvu de sensation, fixé dans un certain lieu ou sur un certain appui, qui peut se nourrir, croître et enfin se multiplier. » (Traduction personnelle)

[4] *Loc. cit.* « Il convient d'ajouter à la définition que la plante est dépourvue de sensation, pour l'exclure du règne des Animaux, qui, pas moins que la plante, vivent et sont capables de végétation [alimentation, croissance, reproduction] ». (Traduction personnelle)

Au XVIIIe siècle, la vision aristotélicienne imprégnait encore les esprits : les plantes demeuraient des entités dormantes dont la vie se limitait à une âme végétative. On observera comment Erasmus Darwin s'oppose farouchement à la notion d'une vie végétale végétative, et crée également son propre système, où science et poésie composent une unité symbiotique pour promouvoir une nouvelle vision des plantes désormais ouverte à la sensibilité, et pour dessiner un continuum du vivant qui ébranle les catégories aristotéliciennes longtemps restées en usage.

Qu'est-ce qu'une plante ? La question semble aussi naïve que sa réponse est complexe. Malgré les définitions bien établies d'Aristote, il a toujours été difficile de poser des limites nettes entre les grands règnes du vivant. Dès l'Antiquité, des naturalistes comme Théophraste scrutent les mouvements de certaines fleurs avec étonnement : les tournesols suivant la course du soleil, les pâquerettes fermant leur corolle au crépuscule[5]… Ces plantes sentent-elles donc la chaleur du soleil comme la fraîcheur de la nuit ? Ces organismes radicalement différents sont-ils si « végétatifs » qu'ils le paraissent, ou sont-ils doués d'une sensibilité muette qui redessinerait les frontières entre les règnes sur la carte du vivant ? Certaines plantes en particulier, douées de mouvement, perturbent les botanistes en se dérobant aux tentatives de classification. Theresa Kelley cite parmi elles les cryptogames, les champignons et les algues : ce sont les « cross-kingdom travellers[6] », êtres quasi-spectraux qui passent à travers les murs des catégories aristotéliciennes.

Au XVIIe siècle, une certaine plante nourrit les débats les plus passionnés à ce sujet, fascinant les scientifiques comme les poètes : *mimosa pudica*, aussi appelée plante sensitive, rapportée en Europe en 1605. Le *mimosa pudica* est un sous-arbrisseau originaire des Antilles dont les folioles délicates, harmonieusement réparties sur deux rangées de pennes, ont la particularité de se replier après un choc[7]. Cette faculté de mouvement a fasciné les botanistes : si cette plante est « sensible », appartient-elle vraiment au règne végétal ? La fascination pour *mimosa pudica* est telle que le roi Charles II, en 1661, demande en personne à la Royal Society d'expliquer son mouvement. Une équipe de botanistes comprenant entre autres Robert Boyle et John Wilkins mène diverses expériences dont le compte-rendu sera publié dans la *Micrographia* de Robert Hooke. On observe que le repli des folioles s'explique par un transfert de pression de l'eau contenue dans les feuilles : ce constat valorise l'hypothèse mécaniste, dans

[5] Ces phénomènes sont aujourd'hui connus respectivement sous le nom d'héliotropie et de nyctinastie.
[6] Kelley, Theresa, *Clandestine Marriage: Botany and Romantic Culture*, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2012, p. 8.
[7] Cette faculté (mouvement d'un organe végétal en réponse à un stimulus tactile) est connue aujourd'hui sous l'appellation de thigmonastie.

la lignée des thèses cartésiennes et des observations de Bacon sur la physiologie végétale[8] . S'il inspire John Ray, il suscite bien des controverses au sujet du mouvement végétal au sein même de la Royal Society : cette explication matérialiste ne peut-elle elle-même être justifiée par une cause première, l'existence d'une âme sensible[9] ? En serait-il de même pour toutes les plantes ?

Un siècle plus tard, la sensitive continue de fasciner les savants, mais aussi les poètes. Cowper, tout en acceptant l'idée de la sensibilité végétale, élargit celle-ci de façon aussi comique qu'inattendue : non content de prêter à la plante une âme sensitive, il lui prête aussi une âme intellective, dotant le mimosa de sens moral, et justifiant son appellation de *pudica*. Dans « The Poet, the Oyster and the Sensitive Plant », l'huître et la plante, douées de sens et de parole, se disputent la supériorité dans la sensibilité et finissent par échanger des insultes pour le moins comiques : « unfeeling shrub[10] », lance l'huître ; « you shapeless nothing in a dish, / You that are but almost a fish[11] » réplique le mimosa. Le poète en conclut que la seule véritable sensibilité est celle qui est tournée vers autrui et rejette l'égoïsme des deux rivaux : « the noblest minds their virtue prove / By pity, sympathy and love[12] ».

Un autre poète, James Parry, publie en 1779 « Mimosa, or The Sensitive Plant », une ode parodique à Joseph Banks, où il accroît, comme Cowper, la sensibilité du mimosa à un autre domaine : le désir sexuel. Le poème joue avec les codes de la poésie didactique, justifiant le choix de ses termes par de nombreuses citations en notes de bas de page, et présente l'attrait de Banks pour le mimosa comme une passion qui n'a rien d'innocent. Le mimosa lui-même est empreint d'une sensibilité bien particulière, détourné en symbole phallique à peine déguisé. La rencontre entre le mimosa et le naturaliste, adressée à Joseph Banks, prend ainsi cette forme :

> Enamour'd of your melting eye,
> It grows more stiff, erect, and high,
> As you approach the place.
> You feel the *thrill* in every part,
> It sends the *tremor* to your heart,
> And *shrinks* before your face.[13]

---

[8] On sait aujourd'hui que l'eau des racines monte vers le haut de la plante et se trouve aspirée par la transpiration des feuilles, ce qu'on nomme « osmose ». Pour plus de précisions, on peut se référer à l'excellent article de Charles Webster, « The Recognition of Plant Sensitivity by English Botanists in the Seventeenth Century », *Isis* 57 : 1 (1966), 5-23.

[9] Ajoutons cependant qu'à l'heure actuelle, si on connaît la cause matérielle du phénomène, son utilité évolutive demeure mystérieuse : la thigmonastie est-elle destinée à faire reculer un prédateur éventuel ? Protéger la plante des bourrasques ?

[10] Cowper, William, *The Life and Works of William Cowper*, édité par T. S. Grimshawe, Londres, Saunders and Otley, 1835, vol. 7, p. 209.

[11] *Loc. cit.*

[12] *Loc. cit.*

[13] Parry, James, *Mimosa, or The Sensitive Plant; A Poem. Dedicated to Mr Banks*, Londres : W. Sandwich, 1779, p. 2.

Les italiques restituent le mouvement animant la plante sensitive comme l'observateur sensible. Le terme « enamour'd » remplace la sensibilité par les sentiments, dotant ici encore la plante d'un semblant d'âme intellective. Quand bien même il s'agit de poésie comique, la poésie renforce ici, par ses personnifications et ses métaphores, l'hypothèse de plantes douées de sensibilité, et contribue à l'ancrer dans l'imaginaire populaire, que ce soit par des parodies de fable ou des vers pseudo-didactiques à l'humour graveleux.

Au XVIIIe siècle, le statut des plantes est de nouveau bouleversé par une série d'observations scientifiques qui rapprochent la physiologie végétale de la physiologie animale et donnent la primauté au vitalisme sur le mécanisme. Les plus importantes de ces observations sont de trois ordres : la reproduction sexuée des plantes, leur respiration et leurs mouvements spontanés, trois critères qui opèrent des rapprochements troublants entre les règnes animal et végétal. La sexualité des plantes est connue des scientifiques mais encore méconnue du grand public, jusqu'aux traductions de Linné par Darwin dans la décennie suivante (*A System of Vegetables*, 1783, puis *Genera Plantarum,* 1787). La respiration des plantes est, elle, l'objet des expériences d'un ami d'Erasmus Darwin, Joseph Priestley, qui en 1774 étudie les échanges gazeux entre la plante et son environnement. Enfin, la faculté de mouvement spontané continue à animer les passions avec de nouvelles expériences menées sur la plante sensitive.

Erasmus Darwin est loin de partager l'avis de John Ray et de ses prédécesseurs de la Royal Society sur la plante sensitive : il souhaite démontrer que le mimosa, et par là même l'ensemble du règne végétal, est animé d'une sensibilité véritable et pas seulement d'une âme végétative aux mouvements mécaniques. Pour ce faire, il garde en pot plusieurs plants de *mimosa pudica* et consigne méticuleusement les réactions de la plante au toucher et à la lumière. Il constate ainsi que la plante replie ses folioles si elle est plongée dans l'obscurité en plein jour : il ne s'agit donc pas d'un mouvement « mécanique » d'horloge puisque ce mouvement ne suit pas d'heure précise, mais d'une véritable photosensibilité. Ce phénomène montre que c'est bien l'absence de stimulus extérieur (ici, la chaleur) qui fait réagir la plante. Or, l'absence de stimulus ne peut être la cause de mouvement d'un corps mécanique : en revanche, elle peut avoir des effets sur les sensations, d'où Darwin conclut que les plantes possèdent un *sensorium*, tout comme les animaux :

> This action of opening and closing the leaves or flowers does not appear to be produced simply by irritation on the muscles themselves, but by the connection of those muscles with a sensitive sensorium or brain existing in each individual bud or flower. […] The defect of heat, or the absence of food, or of drink, affects our sensations, which had been previously accustomed to

> a greater quantity of them; but a muscle cannot be said to be stimulated into action by a defect of stimulus. (*EV* 268)

C'est donc bien la sensation qui est à l'origine du mouvement des plantes, et non une simple irritation. Darwin multiplie alors les expériences sur les plantes, étudiant de plus près ce qu'on nomme aujourd'hui « thigmonastie » et « nyctinastie », avec un intérêt tout particulier pour la plante sensitive, chez laquelle ces phénomènes sont remarquables. Il présente celle-ci en quelques vers dans *The Loves of the Plants* :

> Weak with nice sense, the chaste MIMOSA stands,
> From each rude touch withdraws her timid hands;
> Oft as light clouds o'er-pass the Summer-glade,
> Alarm'd she trembles at the moving shade;
> And feels, alive through all her tender form,
> The whisper'd murmurs of the gathering storm;
> Shuts her sweet eye-lids to approaching night;
> And hails with freshen'd charms the rising light. (*LP* 31)

Ces quelques vers pourraient sembler au premier abord être une personnification naïve du mimosa, sans avoir l'humour de Cowper ou de Parry. Le tableau est d'une délicatesse extrême : il exprime une fragilité à la limite de l'affèterie, une grâce confinant à la préciosité dans les grondements de l'orage atténués par de redondants « whisper'd murmurs ». La femme-fleur frêle et sans défense semble un topos sans originalité. De fait, les critiques ont beaucoup reproché à Darwin son usage des personnifications : Robert Southey et William Wordsworth l'ont trouvé froid et désuet, lui reprochant des tournures trop mécaniques… Voilà qui était le comble pour un naturaliste dont l'unique but est de démontrer la sensibilité des plantes !

Or, le but de Darwin est précisément d'illustrer ses propos scientifiques sur la sensibilité des plantes. Prose et poésie sont parfaitement complémentaires : par l'une, Darwin explique ; par l'autre, il expose. La personnification poétique communique au lecteur la sensibilité de la plante ; elle l'invite à la ressentir et à la partager. Les sens sont en éveil : le toucher (« from each rude touch… »), mais aussi l'ouïe (« whisper'd murmurs ») et la vue (« she trembles at the moving shade »), superposant les sens animaux aux structures végétales de la réception sensible. Ces vers illustrent ses expériences sur la sensibilité de la plante au toucher, aux vibrations sonores et à la lumière, dont Darwin fait état dans ses notes en prose. Les douces allitérations, le rythme harmonieux des pentamètres, le dégradé léger de clair-obscur contribuent à restituer un tableau vibrant de sensibilité de la plante au lecteur, comme si Darwin voulait corroborer ses hypothèses scientifiques par ce vivant herbier de papier pour convaincre son lecteur : *quod erat demonstrandum*.

Quant au lexique de la fragilité (« weak », « timid », « alarm'd », « sweet » …), il serait aisé d'y voir des représentations consensuelles, figeant la femme dans le rôle de frêle créature à protéger, dans la lignée d'une longue tradition poétique, et contrastant avec le mâle mimosa de Perry. Néanmoins, les figures de Darwin sont différentes, dans la mesure où le processus d'anthropomorphisation ne vise pas à changer la femme aimée en fleur, comme chez Ovide, Ronsard ou Spenser, mais la fleur en femme, renversant l'ordre de la métaphore : ce ne sont pas autant des femmes-fleurs que des fleurs-femmes. Le poème a ainsi pour but non d'accroître l'impression de délicatesse de la femme, mais de faciliter la compréhension de la sensibilité de la plante, « alive through all her tender form », afin de démontrer que la vie végétale est loin d'être végétative.

Quelle est la conséquence de cette nouvelle vision du monde végétal, et plus particulièrement de la plante sensitive en poésie ? Elle renforce et justifie ce que Ruskin nommera la « pathetic fallacy[14] », l'identification de l'humain au non-humain, la projection des passions. Or, la poésie romantique inverse le mouvement initié par Darwin : la plante est le miroir de l'humain, et non l'inverse. Dans « The Sensitive Plant » de Shelley, la plante dépérit car elle est le reflet fidèle de la noble dame qui en a le soin ; dans le *Don Juan* de Byron, elle est une métaphore de la sensibilité extrême du héros, presque efféminé, face à Catherine de Russie. De même, le plant de basilic conservé par Isabella dans le poème de Keats n'est qu'un rappel tragique du meurtre de son amant Lorenzo (« Isabella and the Pot of Basil », 1818). La plante cristallise les émotions humaines : bien que sensible ou sensitive, elle demeure l'objet de la projection des passions. Il semble donc que, si les romantiques intègrent dans leur corpus poétique les images darwiniennes, et s'ils reconnaissent la sensibilité des plantes, leur rapport du végétal à l'humain n'ait guère changé : la plante sensitive elle-même n'est pas l'héroïne d'une épopée ni le sujet réel d'un sonnet, elle n'est que le support sur lequel s'inscrivent en haut-relief les nobles sentiments humains. S'il y a un mouvement des Lumières au Romantisme, il est dans la métaphore elle-même, mais non dans sa dynamique. L'objet-plante reste le miroir du sujet-humain.

Chez Darwin seulement, la plante est sujet à part entière, et c'est l'homme qui se fait métaphore. Dans *The Loves of the Plants,* toute plante est par nature « sensible », pas seulement les « sensitives » : toutes disposent d'un sensorium, et toute personnification est justifiée par un impératif d'illustration scientifique. Décrire les plantes animées par des passions humaines répond à une entreprise philosophique autant qu'à une convention poétique. La fierté du genêt,

[14] Notons cependant que l'expression telle qu'elle était employée par Ruskin dans *Modern Painters* (1856) était à l'origine péjorative et s'appliquait à la peinture.

la tristesse de l'anémone, le zèle studieux du papyrus, la traîtrise de la vigne, sont destinés à présenter au lecteur une nouvelle vision des plantes, en lui faisant partager la sensation végétale par le biais de la sentimentalité humaine. Le premier traducteur français de *The Loves of the Plants* de Darwin, Deleuze, a bien compris dans son introduction que le poème vise à compléter l'œuvre de Linné, en la rendant accessible à un large public, et en restituant la sensibilité des plantes par la sensibilité poétique :

> Après Linné, il restait beaucoup à voir […] il fallait encore qu'un nouvel observateur […] nous montrât dans les plantes, non seulement des corps organisés soumis à des lois constantes, mais des êtres doués, sinon de sensibilité, au moins d'une irritabilité particulière, d'un principe de vie qui leur faisait exécuter des mouvements analogues à leurs besoins.[15]

Deleuze avoue toutefois qu'il n'est pas tout à fait acquis à l'hypothèse de plantes douées de sensibilité. Sa réticence à admettre la sensibilité des plantes témoigne plus généralement des hésitations de toute une époque à remettre en question les catégories aristotéliciennes qui, des siècles durant, ont défini les grands règnes du vivant.

Ses doutes sur la réalité de la sensibilité végétale ne diminuent cependant en rien l'admiration sincère qu'il voue au poète anglais : « le poème de Darwin a eu le plus grand succès en Angleterre[16] ». Deleuze avait raison : l'immense succès de *The Loves of the Plants* apporta à Erasmus Darwin une reconnaissance immédiate. Cette célébrité inattendue, liée à l'engouement pour la botanique, le caractère novateur de cette poésie linnéenne pleine de charme et d'enthousiasme, popularisa l'acceptation de la sensibilité végétale. En ce sens, il n'est pas déraisonnable de supposer que William Blake ait pu s'en inspirer.

I. 3.2. Blake, jardinier de l'Éternité

Blake, en autodidacte curieux de tout, a pu être naturellement attiré par le grand succès éditorial des *Loves of the Plants*. Toutefois, il serait faux de dire que c'est Darwin qui a inspiré à Blake la vision d'une nature sensible et personnifiée : à l'inverse, c'est précisément parce que Blake cultivait déjà cette vision qu'il a pu manifester de l'intérêt pour les œuvres de Darwin.

[15] Deleuze, Joseph Philippe François, traducteur, *Les Amours des Plantes de Darwin : Poëme en quatre chants*, Paris : De Digeon, an VIII [1800], préface, p. 6-7.
[16] *Ibid.*, p. 1.

Le manuscrit des *Poetical Sketches* révèle déjà ce qu'on pourrait très justement nommer en anglais un « budding interest » pour l'évolution des formes végétales. La végétation prend déjà des formes remarquables par sa personnification, comme dans « To Autumn » :

> O Autumn, laden with fruit, and stained
> With the blood of the grape, pass not, but sit
> Beneath my shady roof, there thou may'st rest
> […] The narrow bud opens her beauties to
> The sun, and love runs in her thrilling veins;
> Blossoms hang round the brows of morning, and
> Flourish down the bright cheek of modest eve… (*PS* 409)

Blake prête au jus de la vigne du « sang », « blood », et aux bourgeons des « veines palpitantes », « thrilling veins » (*PS* 409), fusionnant les formes animales et végétales, exactement comme le fera Darwin plus tard en comparant les vaisseaux de sève des plantes aux veines des animaux, afin d'esquisser une silhouette hybride palpitante de vie et de désir. Le bourgeon dessine déjà une forme féminine : « her beauties ». Blake ne s'inscrit pas seulement dans une tradition de personnification végétale, mais fragmente audacieusement le cycle de la vie végétale, par une triple personnification du soir, du matin et des fleurs qui ornent leur front. « The lusty song of fruits and flowers », qui conclut le poème, pourrait justifier les affinités que Blake sentira avec la poésie darwinienne par la suite en parcourant *The Loves of the Plants.* On voit déjà s'esquisser l'impératif blakien de donner la forme humaine aux formes de la nature, comme il le justifiera dans ses annotations à Swedenborg au sujet du nuage personnifié. Les passions prennent elles-mêmes des contours végétaux : « Those who want to find happiness must stoop to find it; it is a flower that grows in every vale », affirme Blake dans *Contemplation* (*PS* 442).

Les fleurs sont donc humanisées, et Blake recourt avec habileté aux phénomènes naturels pour les douer d'une âme pas seulement végétative, mais aussi sensitive. Ainsi, dans « To the Evening Star », Blake peint avec grâce le phénomène de nyctinastie : « every flower that shuts its sweet eyes / In timely sleep » (*PS* 410), évoque le mouvement de repli de la corolle à l'approche de la nuit par une métaphore anthropomorphique. Quant aux arbres, ils sont doués d'amour et de parole, comme dans « Love and Harmony Combine », où les arbres jumeaux entremêlent amoureusement leurs racines en signe d'amour éternel, comme les arbres croisent leurs racines pour partager les éléments nutritifs qu'ils puisent dans la terre, partageant ce que Darwin nomme « the vegetable passion of love » :

Love and harmony combine,
And around our souls intwine,
While thy branches mix with mine,
And our roots together join.

Joys upon our branches sit,
Chirping loud, and singing sweet;
Like gentle streams beneath our feet
Innocence and virtue meet. (*PS* 413)

L'image rappelle celle du lai du chèvrefeuille de Marie de France : le chèvrefeuille ne peut vivre qu'attaché au coudrier ; les deux plantes meurent si elles sont désunies. Le poème reflète l'harmonie spirituelle à travers la symbiose végétale. Le terme de « souls » appliqué à la végétation ne saurait par ailleurs désigner l'âme végétative mais une âme sensible ouverte à l'amour. La prosopopée, qui prête une voix lyrique aux deux arbres et les unit par le discours (« our souls », « our roots ») renforce cette vision profondément sympathique du vivant. C'est donc parce que Blake, en sa qualité de poète, témoignait de l'intérêt pour l'image de plantes sensibles et anthropomorphisées, qu'il a pu prêter une attention toute particulière aux *Loves of the Plants* de Darwin : plus qu'une inspiration nouvelle, ce recueil darwinien serait dans la continuité de l'évolution poétique blakienne.

On peut voir la continuité de ces métaphores végétales dans les *Songs of Innocence* en 1789, année de publication de *The Loves of the Plants*, même s'il semblerait que Blake ait achevé ses *Songs* avant d'avoir lu le premier recueil de Darwin. Les plantes sont omniprésentes : il n'est pas une seule planche qui ne soit pas encadrée de motifs végétaux, presque systématiquement spiralés. L'harmonie des formes végétales illustre ici un idéal de complémentarité : le poème, dont le titre épouse ces formes de volute, semble intégré à la nature qui l'entoure, et ne faire qu'un avec elle, comme dans « Love and Harmony Combine ». Les motifs de rameaux, de fleurs et de feuilles, occupant tout l'espace autour du poème, illustrent une complétude, une unité organique, une parfaite « écologie » au sens premier du terme : « oikos », le foyer, et « logos », le langage, la végétation dessinant les murs et le toit qui enclosent le texte dans la page.

Seuls deux poèmes se distinguent : « The Blossom » (fig. 24) et « Infant Joy » (fig. 3). Dans ces deux poèmes, les gravures représentent des fleurs au premier plan : ils reflètent aussi la sympathie profonde de la nature que Blake avait esquissée dans ses *Poetical Sketches*. Ces deux poèmes semblent se compléter : tandis que le texte de « The Blossom » présente une plante et que l'illustration met en scène une scène humaine, le texte d'« Infant Joy » présente

des humains et l'illustration met en scène une plante. Dans les deux cas, les métaphores humaines-végétales se croisent harmonieusement :

> THE BLOSSOM
>
> Merry Merry Sparrow
> Under leaves so green
> A happy Blossom
> Sees you swift as arrow
> Seek your cradle narrow
> Near my Bosom.
>
> Pretty Pretty Robin
> Under leaves so green
> A happy Blossom
> Hears you sobbing sobbing
> Pretty Pretty Robin
> Near my Bosom. (*SI* 10)

La fleur qui s'épanouit est « happy », tout comme la métaphore de « Contemplation » : « happiness […] is a flower that grows in every vale » (*PS* 442). Elle est ici fortement personnifiée, comme les fleurs des *Poetical Sketches*, mais aussi comme les fleurs de *Paradise Lost* qui se réjouissent en sentant la présence d'Ève toute proche[17] : ici, la fleur « voit » le moineau et « entend » le rouge-gorge. Même si le poème s'adresse aux oiseaux, la fleur demeure le sujet du poème, sujet sentant et sensitif redoublant le sujet humain par la gémellité de « blossom » et de « bosom ». Or, ce sujet est-il seulement humain ? On pourrait supposer que le sujet est un arbre fleuri, tout comme dans « Love and Harmony Combine » où deux arbres s'expriment à la première personne dans une réécriture ovidienne sensuelle et optimiste, accueillant sur leurs rameaux unis des joies-oiseaux, « chirping loud and singing sweet ». Comme dans ce poème, l'arbre s'exprimerait ici à la première personne, accueillant les oiseaux près de son « cœur », complétant la métaphore blakienne des veines végétales où coule le sang de la sève. Cela serait tout à fait cohérent avec le fait que le moineau y cherche naturellement son « berceau », « under leaves so green ». Cela expliquerait également la symétrie entre « bosom » et « blossom », redessinant l'anatomie végétale, mais aussi le fait que la plante est le sujet du poème à tous égards : elle en est à la fois le titre, le thème et la voix, tout comme « The Schoolboy » a la voix de l'écolier, « The Little Black Boy » celle de l'enfant noir, « infant joy » celle du nouveau-né…

[17] « [Eve] went forth among her fruits and flowers, / To visit how they prospered, bud and bloom, / Her nursery; they at her coming sprung, / And, touched by her fair tendance, gladlier grew. » Milton, John, *Paradise Lost*, chant VIII, édition de Robert Vaughan, illustrée par Gustave Doré, Chicago : Charles Thompson, 1900 [1667], p.183.

Dans « Infant Joy », la fleur a également un rôle écologique, au sens premier : elle sert de demeure, « oikos », à la fois au texte et à l'enfant nouveau-né. Les ailes discrètes dans le dos d'un des personnages accueillant l'enfant suggèrent qu'il pourrait s'agir non d'un nouveau-né humain, mais d'un insecte naissant dans la corolle d'une fleur, ou d'une fleur elle-même sous forme de bouton, puisque « Joy is my name » (*SI* 16) et que, comme Blake le rappelle dans *Contemplation*, « happiness […] is a flower that grows in every vale » (*PS* 442). Tout comme dans « The Blossom », Blake entretient une subtile ambigüité qui ne rend que plus forte la corrélation entre monde humain et monde végétal, pour souligner la profonde sympathie du vivant et bâtir, avant même la lecture de *The Loves of the Plants*, une écologie, mêlant dessin et texte, humain et végétal, comme « Love and Harmony Combine » (*PS* 413).

C'est à partir du milieu de l'année 1789, à la publication de *The Loves of the Plants*, que Blake commence à changer ses représentations des plantes, et tout particulièrement des fleurs. On analysera trois exemples représentatifs entre 1789 et 1795 : le « lily » de *Thel*, le tournesol des *Songs of Experience*, le souci des *Visions of the Daughters of Albion*, qui dessinent une singulière continuité dans la réflexion écocritique blakienne.

Pour mieux mesurer l'évolution de ces représentations, on peut comparer l'illustration des motifs végétaux présents sur la page de titre des *Songs of Innocence* (fig. 23) et sur celle de *The Book of Thel* (fig. 1). Sur chacune, les mots du titre sont entourés d'anges et de fleurs. Toutefois, les fleurs sont bien différentes. Sur le mot « Songs », ce sont de longues tiges enflammées spiralées, très épurées et stylisées, qui rappellent la fleur de « The Blossom » et toutes les autres représentations végétales qui ornent les *Songs of Innocence*. En revanche, sur la page de titre de *Thel*, plus particulièrement sur le mot « Book », la fleur est réaliste, avec les étamines bien visibles. Ce détail n'est pas laissé au hasard : au bas de la page, deux personnages s'élancent du calice. Ces deux personnages correspondent aux étamines et au pistil des fleurs darwiniennes, systématiquement personnifiés par Darwin. « Blake's drawing is the pictorial expression of the personified pistils and stamens in Darwin's poem[18] » affirme Desmond King-Hele. Blake reprend ainsi les codes de représentations darwiniens inspirés des passions des plantes.

Il en va de même de sa représentation du « lily » : alors que les fleurs des *Songs of Experience* étaient représentées comme telles, elles sont désormais tout à fait humanisées, Blake allant plus loin dans la personnification pour donner au « lily » des contours anthropomorphes, si bien que la fleur semble le reflet de Thel : sur la gravure, la robe de Thel et les pétales de la

[18] King-Hele, Desmond, *Erasmus Darwin and the Romantic Poets*, Londres : Macmillan, 1986, p. 36.

fleur sont identiques. Dans ses annotations à Swedenborg, Blake explique pourquoi il lui est nécessaire de personnifier un nuage pour faire naître la sympathie : « think of a white cloud. As being holy you cannot love it but think of a holy man within the cloud, love springs up your thoughts » (*E* 603). Il en va de même pour la fleur blanche que pour le nuage blanc : la personnification darwinienne des fleurs sert ici un but tout à fait blakien, permettre au lecteur de se représenter une écologie, de pénétrer dans l'univers blakien en colorant l'environnement de figures humaines, donc familières.

Cette personnification légitime la reconnaissance de la fleur comme sacrée : le discours de la fleur, comme celui du nuage, invitent Thel à s'abandonner au désir et à la mort pour connaître ensuite l'éternité, « to melt in eternal vales ». La nature apparaît comme un vaste réseau où « everything that lives, lives not for itself ». Cette affirmation concède aux végétaux une forme de vie mise sur le même plan que celle de Thel : « everything that lives », reconnaissant que la notion de vie, comme les passions et le désir, sont communes à l'ensemble du vivant, faisant fi des catégories aristotéliciennes pour asseoir le primat de la sensibilité. Il ne s'agit pas ici d'une simple métaphore, d'une image poétique comme dans « Love and Harmony Combine », mais d'une véritable réflexion écocritique dans la continuité de la pratique poétique blakienne, par ses métaphores et personnifications végétales des *Poetical Sketches* et des *Songs of Innocence*.

Dans les *Songs of Experience*, Blake représente de nombreux végétaux, dont des plantes empoisonnées et mortifères. Il suit la même structure que Darwin dans *The Loves of the Plants* : alors que la première moitié du recueil se veut résolument optimiste, montrant des guirlandes de fleurs amoureuses dans les chants I et II, les chants suivants, tout particulièrement le chant III, présentent les arbres à poison, les fleurs vénéneuses et les plantes mortifères. Cependant, au milieu des arbres morts, des rosiers jaloux et des roses malades, Blake a placé deux fleurs dans la continuité du « lily » de Thel : le lys et le tournesol, représentés sur la même page (fig. 25). On s'intéressera ici au tournesol :

> AH! SUN-FLOWER!
>
> Ah Sun-flower! weary of time,
> Who countest the steps of the Sun:
> Seeking after that sweet golden clime
> Where the travellers' journey is done.
>
> Where the Youth pined away with desire,
> And the pale Virgin shrouded in snow:
> Arise from their graves and aspire,
> Where my Sun-flower wishes to go. (*SE* 25)

Le tournesol est ici fortement personnifié. Il est de toute évidence animé par la passion de l'amour, comme le jeune homme qui se consume de désir : on peut y voir la réminiscence du mythe ovidien de Clytie, amante de Phébus qui, jalouse de sa rivale Leucothoé, la fait enterrer vivante. Punie pour son crime, elle est changée en tournesol. La jeune femme du poème blakien pourrait être inspirée à la fois de Clytie (par sa nature de tournesol) et Leucothoé (enterrée vivante). Blake s'inspirerait ici des *Métamorphoses* pour justifier la sensibilité végétale qui anime le tournesol et superposer des visages humains à la forme végétale, pour que « love springs up your thoughts ».

Néanmoins, s'agit-il vraiment d'Ovide ? La terminologie est, du moins, darwinienne : « Youth » et « Virgin » sont des termes qu'on retrouve de façon récurrente dans *The Loves of the Plants*, « youth » évoquant les étamines (plus de vingt occurrences dans l'ensemble du recueil) et « virgin » le pistil (plus de dix occurrences). De plus, le vers 2, très sonore, « countest the steps of the sun », rappelle le goût de Darwin pour les allitérations. Enfin, l'imagerie blakienne semble proche ici de l'imagerie employée par Darwin. Desmond King-Hele, dans *Erasmus Darwin and the Romantic Poets*, met ce poème de Blake directement en relation avec la description d'Hélianthus de *The Loves of The Plants*[19]. Sans nier l'idée d'une influence darwinienne, il convient de nuancer cette affirmation. Blake se sera peut-être plus volontiers inspiré d'autres passages, comme celui de Barometz, l'agneau de Tartarie :

> E'en round the pole the flames of Love aspire,
> And icy bosoms feel the secret fire!
> Cradled in snow and fann'd by arctic air
> Shines, gentle Barometz! thy golden hair… (*LP* 29)

On retrouve l'aspiration à l'élévation par le verbe « aspire » postposé en fin de vers, de façon similaire à Blake (« arise from their graves, and aspire »). Un parallélisme singulier apparaît dans « cradled in snow », qu'on retrouve chez Blake sous la forme « shrouded in snow », comme pour montrer que la mort cache une seconde naissance. La gravure même qui illustre le poème de Blake est darwinienne : la petite figure féminine gravée par Blake est une fleur aux contours de femme, qui s'échappe de son calice pour s'élancer vers les cieux dans un halo doré. De l'autre côté se trouvent des nuages, rappelant Visca qui « seeks amid the clouds her soaring love ». Dans les deux cas, le caractère tragique de la métamorphose de Clytie est

[19] King-Hele, *op. cit.*, p. 47-48.

évincé au profit d'un élan optimiste, inspiré par la botanique de Linné ou par la spiritualité blakienne.

Il n'est pas non plus impossible, comme le suggère King-Hele, que Blake se soit inspiré de la description de l'Horloge de Flore de Linné décrite par Darwin. L'horloge de Flore est composée de différentes espèces de fleurs s'ouvrant et se fermant à des heures précises de la journée et regroupées en quartiers. Dans cette description, se trouve notamment la lampsane, Lapsana, plante de la famille des tournesols, aux fleurs dorées. Elle est accompagnée du nénuphar, « lily », personnifié sous le nom de Nymphea, et du souci, « marygold », Calendula. Toutes trois comptent les pas du temps dans sa ronde, mesurant le temps terrestre, « earth's diurnal way » :

> The gentle LAPSANA, NYMPHÆA fair,
> And bright CALENDULA with golden hair,
> Watch with nice eye the Earth's diurnal way,
> Marking her solar and sidereal day,
> Her slow nutation, and her varying clime,
> And trace with mimic art the march of Time;
> Round his light foot a magic chain they fling,
> And count the quick vibrations of his wing. (*LP* 51)

Les trois fleurs, comme dans « Ah! Sunflower », comptent les pas du soleil et les battements d'ailes du temps : « count the quick the vibrations of his wings », « who countest the steps of the sun ». « Clime » rime avec « time », comme dans le poème de Blake, et l'or parsemant les pétales des fleurs semble faire écho au « golden clime » blakien.

Étonnamment, les trois fleurs seront reprises par Blake : Sunflower, Lily, Marygold, avec un rôle assez similaire. « Lily » dans *The Book of Thel* établit une différence entre temporalité terrestre et céleste, temps court et éternité, « till summer's heat melts thee […] to flourish in eternal vales » (*BT* 4). Elle invite à l'abandon au désir et à la mort pour ensuite trouver l'éternité. Le tournesol, lui, est « weary of time », comptant les pas du soleil, mais aspire à l'éternité, au-delà de la mort et du désir, comme les jeunes gens « arise from their graves ». On peut comprendre ce « weary of time, / who countest the steps of the sun », comme une allusion à l'horloge de Flore, au temps terrestre dans lequel le tournesol se trouve prisonnier, enraciné malgré lui, en dépit de sa nature solaire et apollinienne. Enfin, le souci apparaît dans les *Visions of the Daughters of Albion* pour exprimer la même pensée. Oothoon erre dans la vallée de Leutha :

And thus she spoke to the bright Marygold of Leutha's vale:
"Art thou a flower! art thou a nymph! I see thee now a flower;
Now a nymph! I dare not pluck thee from thy dewy bed!"
The Golden nymph replied; "pluck thou my flower Oothoon the mild
Another flower shall spring, because the soul of sweet delight
Can never pass away. She ceas'd & closd her golden shrine."
Then Oothoon pluck'd the flower saying, "I pluck thee from thy bed
Sweet flower, and put thee here to glow between my breasts
And thus I turn my face to where my whole soul seeks." (*VDA* 45-46)

La terminologie est, ici encore, darwinienne, le terme de « nymphe » étant récurrent, plus encore que « youth » et « virgin » (« nymph » est utilisé près de quarante fois dans l'ensemble du recueil) pour désigner le pistil, élément féminin de la fleur. L'hésitation d'Oothoon sur la réelle nature de la fleur est très darwinienne. Quant à la réponse du souci, elle est très similaire à celle que le « lily » adresse à Thel. Elle répond aussi à une certaine conception du temps, celle du temps séculaire, dictée par l'horloge de Flore. Le dernier vers pourrait rappeler le tournesol, mais aussi toutes les fleurs de l'Horloge de Flore qui s'ouvrent, se tournent et se referment selon la position du soleil.

Doit-on penser que ces trois fleurs d'inspiration, Lily, Sunflower et Marygold, étroitement liées par leur symbolisme, réunies à la fois sur l'Horloge de Flore darwinienne et dans la poésie blakienne, attestent d'une influence de Darwin sur Blake ? Paradoxalement, c'est plutôt l'inverse : si Blake s'inspire de l'imagerie darwinienne pour ses personnifications, le choix de ces trois fleurs montre cependant la volonté ferme de prendre une certaine distance vis-à-vis de *The Loves of the Plants*. Si Blake choisit ces trois fleurs, c'est précisément dans le but de subvertir l'horloge de Flore de Linné, et d'ouvrir les fleurs darwiniennes à une autre forme de temporalité. La poésie de Darwin est visuelle, mais celle de Blake est visionnaire ; là où Darwin leur prête des passions et des désirs humains, Blake leur prête une âme et une aspiration à l'éternité.

Cette réflexion se trouve confirmée un peu plus tard, dans l'introduction d'*Europe: A Prophecy*, avec la tulipe, là encore dans une parfaite continuité avec les images développées auparavant. Dans *Europe*, Blake évoque une fée sur une « streaked Tulip » qui rejette le matérialisme pour les « fleurs éternelles », « wild flowers I gathered, and I picked up each eternal flower ». Blake s'ingénie ici, plus encore que dans les autres poèmes, à contrer Darwin : dans la poésie darwinienne, « Fair Tulipa » erre dans les « fields of Fancy ». La fée de Blake est « mocking » et elle exige aussi « a cup of sparkling poetic fancies ». La tulipe darwinienne est une jeune femme protégeant son enfant ; la fée de Blake, sur sa tulipe, est mâle et se rit des fleurs cueillies : « laugh'd aloud to see them whimper because they were pluck'd ». Enfin, la

Tulipe, chez Darwin, est liée au sommeil : le bulbe est endormi à l'automne ; celle de Blake invite au contraire au réveil de l'inspiration poétique.

Blake prolonge cette réflexion dans *Milton, A Poem*. Le début du second livre s'ouvre sur une somptueuse vision d'Ololon décrivant un espace édénique où la sensibilité des fleurs trouve sa pleine expression, et où elle justifie que les fleurs, malgré leur caractère végétal, ne sont pas « végétatives », mais sont étroitement associées à une dimension spirituelle, celle de l'imagination divine, le Paradis de Beulah :

> first the Wild Thyme
> And Meadow-sweet downy and soft, waving among the reeds.
> Light springing on the air lead the sweet Dance, they wake
> The Honeysuckle sleeping on the Oak: the flaunting beauty
> Revels along upon the wind: the White-thorn, lovely May,
> Opens her many lovely eyes: listening the Rose still sleeps:
> None dare to wake her, soon she bursts her crimson curtained bed
> And comes forth in the majesty of beauty (*EP* 60)

Les fleurs sont décrites par les activités qui témoignent de leur sensibilité, la nyctinastie, ouvrant et fermant leur corolle selon la position du soleil, « dormant », s' « éveillant » ou « ouvrant les yeux » comme sur l'Horloge de Flore. Néanmoins, une fois encore, les fleurs ne comptent pas les pas du soleil et ne sont pas « weary of [terrestrial] time », mais sont ouvertes à l'éternité :

> Thou perceivest the Flowers put forth their precious Odours,
> And none can tell how from so small a center comes such sweet,
> Forgetting that within that Center Eternity expands
> Its ever during doors, that Og & Anak fiercely guard. (*M* 131)

Pour expliquer de telles images, il convient de mentionner un autre facteur à l'origine du changement de regard sur les plantes au XVIIIe siècle : le primat du néo-platonisme sur l'aristotélisme. Comme l'explique Charles Webster, « the Neoplatonist philosophy was most favourable to the idea of plant sensitivity since it postulated that the whole of nature was animated by an immaterial animistic force[20] ». Erasmus Darwin n'est pas étranger à cette mouvance en mentionnant dans son *Economy of Vegetation* le « transmigrating Ens » qui habite les végétaux, cet esprit protéen voyageant à travers les règnes, dans son adresse aux Gnomes de la terre : « Join in new forms, combine with life and sense, / And guide and guard the transmigrating Ens » (*EV* 100), qui n'est pas sans rappeler le mythe d'Er et la métempsycose

[20] Webster, *op. cit.*, p. 21.

pythagoricienne. Cependant, l'approche strictement matérialiste et naturaliste domine l'ensemble du recueil, occultant aisément aux yeux de Blake l'intérêt de Darwin pour le néo-platonisme et le pythagorisme.

Blake était fasciné par le Néo-platonisme avant même sa lecture de Darwin : dans sa pièce parodique *An Island in the Moon*, il met en scène un Pythagoricien, Sipsop, probable caricature de son ami Thomas Taylor, infatigable traducteur du grec et du latin, également intéressé par les doctrines pythagoriciennes, l'alchimie et la philosophie rosicrucienne, thèmes qui passionnent également Blake. Dès lors, la sensibilité des fleurs n'est ni un constat scientifique, ni un motif poétique, mais devient le support d'une réflexion spirituelle sur ce qui lie le vivant : l'âme peut voyager d'un animal à une fleur, et d'une fleur à un homme, par transmigration, d'où il suit que tout ce qui vit est sacré, « everything that lives is holy », réflexion écocritique qu'on retrouve dans le *Marriage* (*MHH* 45), les *Visions des filles d'Albion* (*VDA* 51), *America* (*AP* 54) et Vala (*FZ* 324). Il faut dès lors distinguer la « végétation », état végétatif représenté symboliquement par l'enracinement, des végétaux dans leur ensemble, qui peuvent être des portes d'accès au divin, notamment les fleurs de Beulah, tournesol, lys, souci, rose, chèvrefeuille et tant d'autres, dont la personnification aide à reconnaître leur caractère sacré.

Cette dualité entre monde végétatif terrestre et monde végétal céleste est visible sur la page de titre de *Jerusalem*, bien que les fleurs soient très peu présentes dans le texte. Sous le titre, deux créatures féeriques se lamentent sur une figure féminine mi-fleur, mi-papillon, aux ailes colorées représentant la voûte céleste, couchée, comme morte ou endormie. Ces créatures sont vraisemblablement les filles de Beulah, ce qui serait cohérent avec les fleurs personnifiées présentées dans *Milton*. La représentation des fleurs atteint ici un ultime stade de personnification : les fleurs-femmes se font femmes-fleurs, l'anthropomorphisation est complète. En outre, selon Erdman, Blake aurait pu s'inspirer des figures dessinées par Fuseli pour le frontispice de *The Loves of the Plants*, dont la tête est ornée d'une corolle de fleur : Blake ferait donc preuve d'une grande cohérence dans son inspiration graphique, sans pour autant rester prisonnier de Darwin. À l'inverse, la femme couchée pourrait être Enitharmon qui, après avoir tissé le fil de la vie, semble se dissoudre en fibres laiteuses et s'évanouir : « So Los spoke to the Daughters of Beulah while his Emanation / Like a faint rainbow waved before him in the awful gloom » (*J* 242). La détresse des filles de Beulah, fleurs de l'éternité, est facile à comprendre : Enitharmon rejoint une vie corporelle, végétative, terrestre et éphémère.

Toutefois, même si une continuité se dessine encore dans la représentation de ces fleurs sensibles personnifiées et éternelles, le monde végétal dans son ensemble change : les figures de femmes-fleurs cèdent devant celles des hommes-arbres, et les images d'enracinement

macabre sont de plus en plus prononcées. Blake établit une distinction claire entre les arbres et les fleurs, dès l'introduction de Vala, dans le discours de Tharmas :

> O Enion thou art thyself a root growing in hell
> Tho thus heavenly beautiful to draw me to destruction
> Sometimes I think thou art a flower expanding
> Sometimes I think thou art fruit breaking from its bud
> In dreadful dolor & pain (*FZ* 302)

La « flower expanding » dans l'éternité contraste douloureusement avec le fruit germant de la branche de l'arbre dans la douleur. La sensibilité des plantes est ici accordée aux arbres mais dans une perspective beaucoup plus sombre. De fait, les fleurs sont de moins en moins représentées, et cèdent la place aux arbres de la terreur, végétaux torturés où l'âme est prisonnière, tombeau vivant du matérialisme. Avant de s'interroger sur les représentations d'arbres dans la poésie blakienne et la façon dont elles évoluent, on étudiera un arbre remarquable mentionné dans *The Loves of the Plants* dont Blake reprendra le motif : l'arbre à poison.

1.3.3. Arbre à poison, arbre à passion ?

Toutes les passions des plantes ne sont pas aussi lumineuses et spirituelles que celles du tournesol. D'autres plantes illustrent un versant bien différent des passions : les passions liées aux douleurs, à l'aversion et aux appétits incontrôlables dans la classification darwinienne. Rage, colère, angoisse, peur, haine, soif de chair et de sang : certaines plantes sont animées des passions les plus destructrices. Là encore prévalent les principes de poésie visuelle : Darwin aime à contraster les belles amours des plantes de ses deux premiers chants avec les passions violentes qui déchirent celles du troisième. Ainsi propose-t-il un catalogue macabre de plantes qui contraste singulièrement avec les deux premières parties du recueil. Désireux de présenter la vie végétale sous un jour nouveau, Darwin tire profit de la mode du gothique. Le chant III s'ouvre sur une image néo-ovidienne : celle des Circées, que Darwin change tout naturellement en Circé, décrivant une scène de sabbat au cours de laquelle deux démons s'emparent de symboles papaux, la crosse et la mitre. Elle se poursuit sur des plantes aux propriétés hallucinogènes, comme le laurier, des plantes parasites, comme le banian, des plantes urticantes, comme l'ortie…

L'une des plantes les plus remarquables à cet égard, qui a autant inspiré Erasmus Darwin que William Blake, est l'arbre à poison, l'Upas de Java, connu aujourd'hui sous le nom d'*antiaris toxicaria*. En 1789, le poison de l'Upas est un des plus forts connus au monde : la mort par ingestion de ce poison est immédiate, mais une légende dit aussi que les effluves mortifères de l'arbre suffisent à ôter la vie à ceux qui s'en approcheraient. Darwin lui consacre une longue description dans la troisième partie de *The Loves of The Plants*. Blake cite l'Upas dans son Notebook et reprend le motif de l'arbre à poison dans ses *Songs of Experience,* puis en fait l'Arbre du Mystère. On verra comment cet arbre a pu inspirer Erasmus Darwin pour renouveler les représentations poétiques des passions végétales, et comment Blake a su tirer parti de cette image pour en faire un motif proprement blakien, destiné à évoluer et fructifier dans l'ensemble de son œuvre poétique, tout en étant représentatif des changements profonds de vision sur les végétaux, loin des fleurs darwiniennes qui ornaient les *Songs*.

L'article qui a inspiré Darwin est extrait du *London Magazine* de 1783[21]. Il s'agit d'un compte-rendu supposément écrit par un certain N. P. Foersch, chirurgien hollandais qui aurait accompagné une expédition à Java. L'article prend la forme d'un récit de voyage haut en couleurs. Les précautions rhétoriques d'usage ont pour but de souligner l'authenticité du récit : « I long doubted the existence of this tree […] I shall now only relate simple unadorned facts, of which I have been an eye-witness[22] ». Après avoir décrit la situation géographique de l'arbre et les circonstances de son voyage, Foersch propose un rapport détaillé sur la façon dont le poison est récolté par les condamnés à mort, qui sont soit tués par les exhalaisons mortelles de l'arbre, soit graciés s'ils survivent à leur mission périlleuse. Enfin, il consacre une partie de son récit aux effets du poison sur le corps, par le récit de l'exécution des treize concubines de l'empereur malais avec des flèches empoisonnées. L'arbre représente à la fois le vice oriental et sa punition : « that pernicious tree[23] ». Chargé de symboles, c'est l'arbre de la passion par excellence, qui est, selon la légende, envoyé par Dieu pour punir les Malais de leurs pratiques sexuelles (« a people strongly addicted to the sins of Sodom and Gomorrha[24] »). Malgré les précautions initiales et l'impératif de sobriété, l'article vire au sensationnalisme de mauvais goût, accumulant les clichés orientalistes, accablant les musulmans de Java et jouant sur le sensualisme macabre : autant d'atouts pour séduire le lectorat masculin chrétien hétérosexuel de la fin du XVIIIe siècle.

---

[21] Foersch, N.P., « Description of the Poison tree, on the Island of Java », *The London Magazine or The Gentlemen's Monthly Intelligence* 1 (décembre 1783), 511-517.
[22] *Ibid.*, p. 512.
[23] *Ibid.*, p. 517.
[24] *Ibid*., p. 514.

On n'a donc pas de mal à comprendre le succès de l'Upas, et ce avant même la publication de *The Loves of the Plants*. Dans les cinq ans qui précèdent la publication de *The Loves of the Plants*, l'article sur l'Upas ne cesse d'être republié[25]. Les premières mentions de l'Upas dans la presse anglaise datent de décembre 1783, ce qui explique l'hésitation de Darwin sur la date[26] : la première est dans l'appendice du *Hibernian Magazine*[27], l'autre dans le *London Magazine*[28], avec, à chaque fois, une traduction signée de Heydinger. L'année suivante, c'est l'*Arminian Magazine*, un journal religieux garantissant la « rédemption universelle » à ses lecteurs, qui publie l'article sous la forme d'épisodes dramatiques, comme un feuilleton d'été, entre juillet et août 1784[29]. Puis, en 1785, le *London Magazine* change de format et devient le *New London Magazine* : pour sa une, il choisit de republier l'article de Foersch[30]. Tous ces articles, sous couvert d'histoire naturelle, relaient les mêmes images d'un Orient lascif puni pour ses crimes, comme un gage de salut à leur lectorat chrétien, également avide d'exotisme et d'aventure.

En octobre 1786, le *Scots Magazine*[31] et le *Town and Country Magazine*[32] publient tous les deux la même version raccourcie de l'article au même moment, signe que l'auteur, conscient des potentialités commerciales de l'Upas, décide de le faire fructifier. Il réduit son texte à l'exécution des criminels de Java, jouant une fois de plus sur le sensationnalisme et fustigeant les coutumes des Malais. Des rivalités journalistiques sont aussi en cause, puisque le *Literary Magazine*, dans un article anonyme, avoue avoir tiré son article de « some recent periodical publication a few years ago », mais justifie la nouvelle publication par l'ajout de notes

[25] Toutes les publications mentionnées par la suite sont issues de l'article de Foersch, bien qu'elles ne mentionnent pas toutes son nom ou lui fassent subir des variations orthographiques (Foresch, Foerch, Foersech) et ne donnent pas toujours les mêmes initiales (N.P. ou J.N.). Par souci de cohérence, on gardera le nom de Foersch comme auteur des articles cités ci-dessous.

[26] Il s'agit bien du numéro de décembre 1783, bien que Darwin ne soit pas certain de la date. « See *London Magazine* in 1784, or 1783 » (*LP* 117).

[27] Foersch, N. P., « Description of the Poison-tree, in the island of Java, by N. P. Foerch. Translated from the original Dutch by Mr Heydinger », *The Hibernian Magazine, or Compendium for Entertaining Knowledge*, sans numéro de volume (1783), appendice, 701-704.

[28] *Id*., « Of the Poison tree of Java », *The London Magazine or The Gentlemen's Monthly Intelligence* 1 (décembre 1783), 511-517.

[29] *Id.*, « A Description of the Poison Tree, in the Island of Java: translated from the original Dutch of N. P. Foresch », *The Arminian Magazine for the Year 1784, consisting of Extracts and Universal Treatises on Universal Redemption* 7 (juillet et août 1784), 384-386 pour juillet et 439-441 pour août.

[30] *Id.*, « Natural History of the Bohon-Upas, or Poison-Tree of the Island of Java ». *The New London Magazine* 1 (septembre 1785), 115-120.

[31] Anonyme, « An account of the inhuman method of executing criminals in the Island of Java, by the gum of the Upas Tree, the most deadly poison tree in the world, extracted from the memorandum of a well-known traveller », *The Scots Magazine*, 48 (octobre 1786), 504.

[32] Anonyme, « An account of the inhuman method of executing criminals in the Island of Java, by the gum of the Upas Tree, the most deadly poison tree in the world, extracted from the memorandum of a well-known traveller », *The Town and Country Magazine, or The Universal Repository of Knowledge*, 68 (octobre 1786), 514-515.

inédites[33]. Des extraits paraîtront également dans le *Worcester Magazine* en 1786 et le *Historical Magazine* en 1789. Ainsi, l'Upas, tout comme le banian, a su s'étendre pour couvrir de ses racines une grande étendue de la presse. Avant même la publication de Darwin, cet arbre a frappé l'imagination d'un grand nombre de lecteurs, sans doute grâce à l'opportunisme d'un auteur mercenaire et à la faveur des rivalités animant la presse. Surtout, il a déchaîné les passions de son lectorat en représentant le poison oriental, symbole tout à la fois des excès de la passion et de sa répression divine, union d'Eros et de Thanatos.

William Hayley donne à l'Upas un surcroît de célébrité par son essai publié anonymement : *A Philosophical, Historical, and Moral Essay on Old Maids. By a Friend of the Sister-Hood*, en 1784. Inspiré par le récit de Foersch, il publie une nouvelle sur le « docteur Corail » (Doctor Coral), un collectionneur passionné, qui hésite à acheter une collection de curiosités plutôt que de payer la dot de sa fille Theodora, les deux s'élevant à 3500 livres, montant de sa fortune. C'est la vue d'une boîte comprenant un échantillon du poison de l'Upas qui le décide à acheter la collection. Hayley s'inspire du récit de Foersch dont il fait un personnage romanesque : « a Dutch surgeon had received this inestimable treasure from the sultan of Java himself, as a part of his reward for having preserved the life of a favourite beauty in the royal seraglio[34] ». Ce récit de Hayley, publié un an seulement après la première apparition de l'Upas dans la presse, montre sa popularité fulgurante et la rapidité avec laquelle il a enflammé l'imagination du public. La mention de la favorite du sérail joue de nouveau sur l'imaginaire orientaliste et le chirurgien-aventurier devient un personnage de fiction. L'histoire du Dr Coral, elle-même populaire, sera reprise par Joseph Addison en 1794, sans citer de référence à Hayley ni à Foersch[35].

Le choix d'Erasmus Darwin d'intégrer l'Upas à son recueil est donc motivé par la popularité de cette plante dans l'imaginaire de ses lecteurs. Plutôt que de rendre l'Upas célèbre, il serait plus juste de dire aujourd'hui qu'il a accru l'aura de légende qui entourait déjà l'arbre de Java. Néanmoins, c'est un tableau bien différent que Darwin dresse dans sa description. Dans les premiers vers, il s'ingénie à contrer les clichés sur l'imaginaire orientaliste, par une série de négations, qui joue aussi sur le suspense du récit :

---

[33] Foersch, N.P., « Observations on the Bohon-Upas, or Poison-Tree on the Island of Java. From the travels of Mr Foersech, a Dutch surgeon », *The Literary Magazine and British Review for 1788* 1 (décembre 1788), 426-430.
[34] Hayley, William, *A Philosophical, Historical, and Moral Essay on Old Maids. By a Friend of the Sister-Hood*, Londres : T. Cadell, 1784, p. 65.
[35] Addison, Joseph, "The Virtuoso, or Filial Tenderness » dans *Interesting Anecdotes, Memoirs, Allegories, Essays, and Poetical Fragments, Tending to Amuse the Fancy, and Inculcate Morality*, Londres : imprimé par l'auteur, 1797 [1794-1797], 156-171.

No spicy nutmeg scents the vernal gales,
Nor towering plaintain shades the mid-day vales;
No grassy mantle hides the sable hills,
No flowery chaplet crowns the trickling rills… (*LP* 74)

Les épices et les arbres à plantain, dont Darwin pourrait s'inspirer pour planter un décor exotique, sont d'emblée rejetés. De plus, Darwin, contrairement à Hayley, ne mentionne pas Foersch dans le cœur de son poème : l'observateur humain n'a pas sa place. Aucune allusion n'est faite au jugement des condamnés, ni à l'exécution des concubines. Alors que c'était la présence humaine qui, dans tous les articles inspirés du compte-rendu de Foersch, donnaient à la scène son caractère terrible et dramatique, Darwin remet la nature au centre de son récit. Pour la première fois, aucune allusion n'est faite à la loi musulmane, ni aux péchés des Malais, ni aux houris du sérail. Si, selon Timothy Morton[36], l'Upas représente dans la poésie de Darwin les dangers de l'Orient, il serait plus juste de souligner comment Darwin s'écarte des modèles orientalistes déjà nombreux sur l'Upas pour se détacher de toute représentation sociale dans le cœur de son poème. Sa description, au lieu de bâtir une imagerie orientaliste, joue à déconstruire les clichés par sa série initiale de négations, et pour la première fois, efface toutes les différences religieuses :

A thousand tongues in quick vibration dart;
Snatch the proud Eagle towering o'er the heath,
Or pounce the Lion, as he stalks beneath;
Or strew, as marshall'd hosts contend in vain,
With human skeletons the whiten'd plain. (*LP* 74)

La seule présence humaine dans cette description est celle d'un cadavre. Les hommes morts au pied de l'Upas ne sont pas des Malais punis pour leurs vices en vertu d'une loi inique. Ils sont littéralement « blanchis », leur identité est gommée : ce sont des squelettes blancs sur une plaine blanche jonchée de cadavres. Gisant aux côtés d'un aigle et d'un lion, symboles de puissance déchue, l'homme se retrouve l'égal des bêtes devant la mort.

Comment l'Upas lui-même est-il décrit ? Il n'est pas question ici de punition divine. Darwin, dans une réflexion sur le plagiat, affirme s'être inspiré d'un passage des *Night Thoughts* de Young[37] : il est possible que ce soit la comparaison entre l'arbre de vie et les serpents, dans

[36] Morton, Timothy, *The Poetics of Spice: Romantic Consumerism and the Exotic*, New York : Cambridge University Press, 2000, p. 91.
[37] « The four lines at the end of the plant Upas are imitated from Dr. Young's *Night Thoughts*. […] There are probably many others, which, if I could recollect them, should here be acknowledged. As it is, like exotic plants, their mixture with the native ones, I hope, adds beauty to my *Botanic Garden* ». (*LP* 88)

la huitième nuit[38]. Cependant, au lieu de jouer sur l'imaginaire monothéiste, Darwin a recours à l'imagerie païenne : ainsi, l'arbre n'est envoyé ni par Mahomet ni par Jésus, et les serpents bibliques sont abandonnés au profit de l'hydre de Lerne. Par la magie de la métamorphose poétique, ses branches empoisonnées deviennent autant de serpents au venin mortel :

> Fell UPAS sits, the HYDRA-TREE of death.
> Lo! from one root, the envenom'd soil below,
> A thousand vegetative serpents grow;
> In shining rays the scaly monster spreads
> O'er ten square leagues his far-diverging heads;
> Or in one trunk entwists his tangled form,
> Looks o'er the clouds, and hisses in the storm. (*LP* 74)

La description de l'Upas est, à ce titre, exceptionnelle dans *The Loves of the Plants*. En effet, Darwin choisit systématiquement de métamorphoser ses plantes en figures humaines. Même les plus redoutables, comme les plantes empoisonnées, narcotiques ou carnivores, prennent la forme de sorciers ou d'enchanteresses à figure humaine (les circées, la fraxinelle, le mancenillier, la vigne…). L'Upas fait exception. Seul, il n'est pas humain. Darwin, par le refus d'une personnification anthropomorphe, semble mettre l'Upas au ban du règne végétal.

Pour quelles raisons ? Il faut peut-être y voir la ferme volonté de Darwin de dégager l'Upas des passions humaines. L'Upas, jusque-là si fortement imprégné de l'imaginaire exotique construit par le récit de Foersch, n'était autre qu'une réplique de l'arbre du péché originel entouré de clichés orientalistes. Darwin veut déconstruire de telles représentations pour en faire paradoxalement un arbre dé-passionné. C'est là que se construit tout l'enjeu dramatique de la description poétique darwinienne : l'Upas ne connaît pas les « vegetable passions », il n'est pas animé d'un quelconque désir, Linné lui-même ne l'évoque pas dans son *Genera Plantarum* ni dans son *Systema Vegetabilium.* Comment se reproduit l'Upas ? C'est un mystère. Unique représentant de son espèce, l'arbre vit au milieu d'un désert ; il est isolé, non seulement en marge des autres plantes, mais en marge du vivant lui-même. L'Upas est exceptionnel, non parce qu'il est la plante des passions par excellence, mais parce qu'il est la seule plante à ne pas être animée par la passion, à ne pas revêtir de figure humaine. C'est en cela qu'il est profondément inquiétant, par-delà l'imagerie néo-antique et gothique déployée par Darwin.

[38] « Through death's straits, earth's subtle serpents creep, / Which wriggle into wealth, or climb renown. / As crooked Satan the forbidden tree, / They leave their party-colour'd robe behind, / All that now glitters, while they rear aloft / Their brazen crests, and hiss at us below. » Young, Edward, *The Complaint: or, Night Thoughts on Life, Death, and Immortality. A New Edition, Corrected by the Author*, Londres : Rivington *et al.*, 1773, p. 198.

Pourtant, Darwin cite le compte-rendu de Foersch dans ses notes additionnelles : on pourrait donc penser qu'il accordait quelque crédit à l'article tant de fois réédité, dont il cite la toute première publication, celle de 1783. Or, quelques années après la publication de *The Loves of the Plants*, il fut établi que l'article de Foersch était un canular monté de toutes pièces par George Steevens, faussaire littéraire qui avait déjà trompé la Société des Antiquaires par une fausse inscription épigraphique. La supercherie fut révélée dès 1832 par Robert Chambers[39], lui-même passionné d'histoire naturelle et d'antiquités[40]. Il est difficile de mesurer la portée du dit canular : si l'exécution des concubines tient certainement plus des *Mille et une Nuits* que d'un récit de voyage authentique, les observations scientifiques sur l'Upas ne sont, elles, pas infondées[41]. Les recherches de John Bastin ont d'ailleurs montré que Joseph Banks, célèbre naturaliste, était bel et bien en contact avec un chirurgien passionné de botanique nommé Foersch[42]. On peut donc légitimement supposer qu'une partie du récit est fondée sur de réelles observations de terrain, et que l'autre a été inventée pour donner au récit le potentiel commercial qu'on lui connaît (c'est sans doute là que Steevens a pu intervenir).

Darwin, par sa qualité d'écrivain, était sensible au caractère puissamment fictionnel du récit, dont il a aisément discerné les limites, aussi n'a-t-il repris que les éléments naturalistes pour nourrir son poème, et retourner l'arbre à passion en arbre dépassionné. Pourquoi, alors, insérer l'article entier de Foersch dans ses notes ? Darwin s'en explique dans un dialogue révélateur publié par une de ses amies, Mary-Ann Schimmelpenninck, et rapporté par John Bastin dans une note de son article pour la Royal Asiatic Society[43] :

> On another occasion, my dear mother said to him, "I was much pleased, Doctor, with your magnificent description of the Upas; but I was also much surprised, and more especially at the notes containing an elaborate account of it, for I had always considered what we heard of the Upas as a myth." The Doctor laughingly replied: "And so do I, my dear Madam. There is not

[39] Chambers est surtout connu aujourd'hui pour ses *Vestiges of the Natural History of Creation* (1844) qui, au même titre que le *Temple of Nature* de Darwin, posent les fondements du transformisme.

[40] Chambers, Robert, *The Book of Days: A Miscellany of Public Antiquities*, Londres : William and Robert Chambers, 1832, vol. 2, p. 689 : « [Steevens] invented the description of the famous tree of Java […] credited by Darwin ».

[41] La puissance du poison de l'Upas n'est pas une légende. Quant au fait que les exhalaisons de l'Upas étaient mortelles, ce n'était pas une invention mais une erreur d'interprétation. Un article du *Scientific American* a démontré que ce n'était pas l'arbre, mais les vapeurs carboniques dégagées par un volcan tout proche, le Guava Upas, qui auraient eu des effets toxiques aussi frappants : « the tree itself secretes a juice that is deadly poison, but its aroma or odor is harmless » (*Scientific American*, 13 : 47, juillet 1858, p. 374). L'observation était donc juste, même si son explication était erronée. Cela nous laisse supposer que Steevens était mieux informé sur l'Upas que Chambers n'a pu le croire.

[42] Bastin, John, « New Light on J. N. Foersch and the celebrated poison tree of Java », *Journal of the Malaysian Branch of the Royal Asiatic Society* 58 : 2 (1985), p. 37.

[43] *Ibid*., p. 44. Bastin étudie les travaux des naturalistes du XIXe siècle comme John Raffles qui sont partis à Java à la recherche de l'Upas, mais ne s'intéresse cependant guère à Darwin, ni aux comptes-rendus de l'Upas dans la presse.

> one word of truth in it; but so long as I can get the public to believe me, by dint not only of my own poetry, but also by the notes of my ingenious friend, and as every line puts ten shillings in my pocket, I shall go on *ad infinitum*, as haply as the monks of old did with their equally true saint legends."[44]

La réplique de Darwin retourne la tactique de Steevens contre lui : tout comme Steevens, publiant partout où il peut l'article de l'Upas, Darwin pose en écrivain mercenaire, payé dix shillings la ligne. Le long compte-rendu du supposé Foersch contribue à accroître son profit de poète naturaliste, tout comme il a enrichi le faussaire qui en était à l'origine. La comparaison avec les récits hagiographiques chrétiens témoigne du peu de foi -dans tous les sens du terme- que Darwin accordait aux récits miraculeux ou diaboliques, et peut se mesurer à l'aune de la différence entre l'Upas de Steevens, fortement imprégné de morale religieuse, et la description néo-païenne de Darwin. Sans doute a-t-il aussi pris un malin plaisir à choquer par cette affirmation la pieuse Mary-Ann Schimmelpenninck.

Canular ou pas, mythe ou réalité, l'Upas a connu une remarquable postérité dans la poésie romantique. William Blake est le premier, après Darwin, à écrire un poème inspiré de l'Upas. La première mention de l'arbre à poison dans le *Notebook* de Blake laisse peu de place au doute : Blake, dans ses manuscrits, mentionne l'arbre de Java, ce qui prouve qu'il connaissait l'Upas, vraisemblablement par l'intermédiaire de *The Loves of the Plants*, dont il s'était déjà inspiré pour *Thel*, mais peut-être aussi par les multiples articles de Steevens, auquel un lecteur de périodiques anglais avait peu de chances d'échapper. Toutefois, la représentation blakienne de l'Upas est bien distincte de celle de Darwin, et se rapproche davantage des articles de Steevens par son caractère éminemment symbolique d'arbre des passions, même si Blake rend ce motif autrement plus subtil et complexe.

La première mention de l'Upas dans le *Notebook* a une valeur satirique : il est lié à la reine de France, Marie-Antoinette, dans le poème « Let the Brothels of Paris be opened ». Un autre poème sur la même page, au sujet de l'emprisonnement de Lafayette, indique que ces vers auraient pu avoir été composés en 1792, au moment où la révolution bascule dans la Commune insurrectionnelle :

> The Queen of France just touched this Globe
> And Pestilence darted from her Robe
> But our good Queen quite grows to the ground
> [There is such a tree at Java found]
> And a great many suckers grow all around (*E* 500)

[44] Schimmelpenninck, Mary-Ann, *Life of Mary-Ann Schimmelpenninck, Author of 'Select Memoirs of Port Royal' and Other Works*, Londres : Longman *et al.*, 1858, p. 207.

Si Blake a tiré cette référence de *The Loves of the Plants*, il n'est pas impossible qu'il ait également eu à l'esprit les images de femmes-fleurs empoisonnées qui précèdent directement la description de l'Upas. Le Lobelia est une figure féminine dégageant une atmosphère pestilentielle qui sème la mort autour d'elle, comme Marie-Antoinette dans les vers du *Notebook* : « And fell LOBELIA'S suffocating breath / Loads the dank pinion of the gale with death » (*LP* 72).

Le vers sur l'arbre de Java apparaît sur le manuscrit mais a ensuite été rayé par Blake, il est donc parfois ignoré des commentateurs[45]. David Erdman, dans *Blake: Prophet against Empire*, ne tient pas compte de ce vers, bien qu'il propose une étude contextualisée détaillée de ce poème du *Notebook* : « it was in the winter of 1790-1791 […] that inflation and unemployment brought actual pestilence and starvation[46] ». Erdman rappelle l'anecdote célèbre selon laquelle la reine aurait suggéré au peuple de manger de la brioche, anecdote certes apocryphe mais révélatrice de la rancune populaire envers Marie-Antoinette.

La présence de l'Upas dans ce poème dérange : alors que le contexte est, sans ambigüité aucune, celui de la France révolutionnaire, Blake insère une référence botanique exotique, qui paraît jurer avec le reste du poème. Il faut cependant se souvenir qu'au moment où il écrit ces vers, l'Upas est déjà entouré d'une aura de légende, dans la presse comme dans les publications successives de Darwin qu'il a contribué à illustrer. La référence à l'Upas ne paraît pas déplacée, ni hors de contexte : à l'inverse, Blake joue habilement sur une image connue du public.

Blake veut néanmoins lui attacher un symbolisme nouveau : en comparant Marie-Antoinette à l'Upas, il suggère que la politique absolutiste, tout comme l'arbre de Java, sème la désolation partout autour d'elle et constitue un poison mortel pour la liberté. Il ne s'étend pas sur la description de l'arbre, comme si sa seule évocation suffisait à créer dans l'esprit du lecteur les images recherchées : de fait, l'évocation de l'Upas appelle à l'imagination du lecteur de 1792 une étendue désertique jonchée de cadavres dans une atmosphère pestilentielle, que Blake superpose à celle du peuple de Paris affamé pour donner plus de virulence encore à sa description.

En faisant de l'Upas la métaphore d'une puissance sociale et politique mortifère, Blake va plus loin encore que Steevens et Darwin dans son utilisation littéraire de l'Upas. Steevens

---

[45] Erdman, David, éditeur, *The Notebook of William Blake : A Photographic and Typographic Facsimile*, Oxford : Clarendon Press, 1973, planche N99.

[46] Erdman, David, Blake : *Prophet against Empire. A Poet's Interpretation of the History of his Own Times*, Princeton : Princeton University Press, 1954, p. 169.

avait utilisé l'Upas comme métaphore des mœurs cruelles d'un Orient fantasmé. Darwin, lui, replace l'Upas dans un contexte naturaliste dénué d'orientalisme, tout en profitant de l'aura de légende qui entoure cette plante. Blake, enfin, lui redonne sa fonction de métaphore, mais cette fois-ci pour critiquer la politique occidentale, dans un brillant renversement. Ainsi, Blake se positionne à la fois contre un système et contre le langage propre à ce système : contre la monarchie absolue incarnée par Marie-Antoinette et l'Upas, et contre la métaphorisation xénophobe et colonialiste. Il est donc d'autant plus regrettable qu'Erdman passe outre ce vers dans *Prophet Against Empire*.

L'arbre à poison des *Songs of Experience* est-il aussi un Upas ? Ce poème était à l'origine un poème du *Notebook*, comme « Let the Brothels of Paris be opened » : Blake avait connaissance de l'Upas au moment où il l'a composé. Il était à l'origine ironiquement intitulé « Christian Forbearance », mais Blake lui donnera le nom de « A Poison Tree » pour sa version définitive dans les *Songs of Experience*. L'Upas, qui avait été rayé de la version définitive du poème du *Notebook*, réapparaît donc à l'inverse dans celle de « Christian Forbearance », sous un nom plus générique, « A Poison Tree ». Le fait d'utiliser un article indéfini, « A Poison Tree », au lieu de « The Poison Tree », établit une distinction avec l'arbre de Java. En outre, le terme « poison tree » facilite l'ouverture métaphorique : Blake, qui a peut-être ôté le vers sur l'arbre de Java parce qu'il jugeait la métaphore trop précise ou trop exotique, a trouvé un compromis satisfaisant, en gommant l'origine de l'arbre pour se le réapproprier entièrement, au-delà des divisions factices entre Orient et Occident, et pour l'incorporer dans sa mythologie personnelle.

L'arbre à poison se trouve ici déraciné de son contexte d'origine pour être replanté dans le champ de la métaphore. Après la satire politique, c'est une satire morale de l'esprit de résilience chrétien. Il s'agit bel et bien d'un arbre à passion ici, décrivant le mouvement des passions noires de l'âme animé par une croissance végétative, imperceptible :

A POISON TREE

I was angry with my friend;
I told my wrath, my wrath did end.
I was angry with my foe;
I told him not, my wrath did grow.

And I watered it in fears,
Night and morning with my tears;
And I sunned it with smiles,
And with soft deceitful wiles.

And it grew both day and night
Till it bore an apple bright-
And my foe beheld it shine.
And he knew that it was mine,

And into my garden stole,
When the night had veiled the pole.
In the morning glad I see
My foe outstretched beneath the tree. (*SE* 28)

Blake a ici gommé toute référence précise à l'arbre à poison de Java pour en faire un arbre générique qui ne répond pas aux descriptions naturalistes mais devient un avatar ironique de l'Arbre de la Connaissance, avec la pomme (« malum » en latin, raison pour laquelle les exégètes en firent le fruit du péché), fruit de rancœur et d'amertume dont le goût terrasse l'ennemi. Le commentaire de David Erdman sur ce poème souligne que cette image a été inspirée par l'horreur que Blake éprouvait pour les arbres : « the poem is interesting in the light it throws on [Blake's] feelings of horror about trees, especially – as the designs suggest – leafless trees. He probably felt a sentient power and latent life in what is to most people an inanimate object[47] ». Cette impression est justifiée à certains égards, mais dans le cas de ce poème, on peut plutôt supposer qu'elle est l'influence directe de l'Upas.

En effet, on peut encore percevoir l'imagerie de l'Upas, par la chute spectaculaire du poème : l'image de l'ennemi étendu mort au pied de l'arbre à poison n'est pas sans rappeler celle des cadavres gisant au pied de l'Upas. La posture du narrateur contemplant ce spectacle sordide est semblable à celle des juges ou du sultan dans le récit de Foersch, observant avec un ravissement macabre la mort douloureuse des condamnés. Enfin, la gravure elle-même est révélatrice (fig. 26) : loin de représenter un « jardin », c'est une étendue désertique que Blake choisit de mettre en scène, avec un léger relief montagneux en arrière-plan. Alors que le poème présente un arbre fruitier commun, l'arbre de la gravure est à l'inverse un spécimen exotique, dénué de feuilles, au pied large, dont les racines aériennes se libèrent au-dessus de l'ennemi mort comme autant de serpents. Les branches supérieures sont fourchues, comme des langues bifides. Faut-il y voir une réminiscence des vers darwiniens du « hydra-tree of death » ? Dans tous les cas, la gravure est bien distincte du poème qu'elle illustre, et reflète davantage la projection que Blake se faisait du « poison tree » nourrie par l'imaginaire darwinien que l'illustration fidèle de ses propres vers.

[47] Stevenson, William Henry, éditeur, *The Poems of Blake, annotated by David Erdman*, Londres et New York : Pearson Longman, 1971, p. 218.

L'Upas n'est cependant pas le seul motif à avoir inspiré à Blake le « poison tree » : comme la figure de Marie-Antoinette, croisement du lobélia et de l'Upas, ou comme le tournesol blakien, entre Visca et Helianthus, l'arbre à poison pourrait aussi avoir été dérivé de la description darwinienne du mancenillier, comme le suggère Andrew Stauffer[48], ou du poison gouttant de la grotte où Loki est enfermé dans la mythologie nordique. Nos observations confortent du moins l'hypothèse que le « poison tree » s'inscrit dans une généalogie des images blakiennes inspirées de l'Upas, que Blake va continuer à transformer dans ses futurs poèmes.

Un héritage direct de cet arbre à poison dans la mythologie blakienne est l'arbre poussant au pied d'Urizen dans *The Book of Ahania*, dans lequel Fuzon lance des rais de feu et déchaîne les tigres de la colère contre son père Urizen. Comme le note David Erdman, alors que la révolte d'Orc suit un modèle politique, celui d'une conquête de la liberté sur le modèle des révolutions française et américaine, la rébellion de Fuzon obéit à une rage aveugle, le feu d'une passion dévorante face à la froide raison d'Urizen. Ce dernier est assis au pied d'un chêne autour duquel s'enroule un serpent monstrueux. Urizen a raison du serpent et fait de son corps un arc noir aux flèches empoisonnées, avec lequel il tue son fils, et suspend son corps à l'Arbre du Mystère.

Blake recrée le motif de l'arbre à poison par éclatement, en combinant la métaphore darwinienne des serpents venimeux et l'Upas pour faire du chêne d'Urizen la source du poison, le vrai poison étant, pour Blake, la répression du fils par le père, représentant la raison triomphante, ou l'hypocrisie de « Christian Forbearance », qui ont toutes les deux le même effet : « my foe outstretched beneath the tree ». L'Arbre du Mystère permet, par son ambigüité, de brouiller les représentations, se faisant tantôt le reflet de la croix chrétienne, tantôt l'arbre auquel Odin s'est pendu pour avoir accès à la connaissance suprême, arbre des passions mais aussi arbre de la Passion christique.

Dans les poèmes qui suivront, la vision blakienne des arbres deviendra de plus en plus sombre. L'Upas du *Notebook* et le « Poison Tree » des *Songs* sont les premiers arbres plantés du côté de l'expérience, loin de l'innocence de « Love and Harmony Combine » ou du chêne symbolique de l'Angleterre de *King Edward*. Peut-être l'importance de l'Upas dans l'imagerie blakienne tient-elle au fait que, dans *The Loves of the Plants*, l'Upas est un des rares arbres évoqués, et qu'il n'est associé à aucun sexe : la plupart des végétaux nommés sont de simples fleurs, dont la représentation féminine est mise en avant. Ce constat pourrait peut-être expliquer la dissociation qui s'opère assez tôt dans la poésie blakienne entre les fleurs de l'éternité (le souci d'Oothoon, le lys de Thel, le tournesol de la « pâle vierge ») et les arbres de la mort.

[48] Stauffer, Andrew, « Blake's Poison Trees », *Blake Quarterly* 35 : 2 (automne 2001), 36-39.

Chapitre II. *Liaisons dangereuses* : des passions subversives à l'encontre des normes de la politique, du genre et de la morale

II.1. Des passions politiquement incorrectes

Aux arbres, citoyens !
Jean-Louis Étienne[1]

Liberté, égalité, fraternité… biodiversité. À une heure où les enjeux environnementaux occupent une partie de la scène politique, il peut être intéressant de songer à une époque plus lointaine où les imaginaires naturaliste et politique sont déjà étroitement liés. À l'instar des sans-culottes français qui plantent des arbres de la liberté, Erasmus Darwin et William Blake sèment les graines de la révolte dans leurs jardins poétiques respectifs. Comme si le radicalisme retrouvait son étymologie première, celle de « racine », des plantes nouvelles bourgeonnent sur les rivages français, anglais et américains, au gré des révolutions passées, présentes et à venir, comme en un secret réseau de rhizomes recomposant le territoire biopolitique.

On observera comment, dans l'œuvre de Darwin, ce radicalisme écopolitique se présente sous la forme poétique de personnifications originales et de digressions audacieuses, mais aussi par une réflexion concrète dans son essai *Phytologia*, ouvrage un peu oublié aujourd'hui, mais déterminant dans l'engagement d'Erasmus Darwin. Cette nouvelle géorgique en prose, empreinte de l'optimisme des Lumières, porte en germe l'espoir du progrès politique et social qui résulterait de l'amélioration des techniques agricoles, dans le sillage d'une autre révolution, industrielle, celle-là.

Dans l'œuvre de Blake, les métaphores darwiniennes sont habilement réinterprétées et articulées à une mythologie propre, tout particulièrement dans *America*, où les figures de la révolte et de l'autorité blakienne, d'Orc à Urizen, composent un réseau d'images écopoétiques en résonnance avec le radicalisme de *The Botanic Garden* : orques, lions, aigles et géants du givre dessinent un ensemble symbolique fort qui transforme l'hypotexte darwinien.

Enfin, on verra que de tels poèmes sont également porteurs de revendications sociales plus spécifiques et reflètent les engagements de leurs auteurs sur la scène publique : Erasmus Darwin a recours aux métaphores écopoétiques pour illustrer ses prises de position sur l'esclavage, les prisons et l'institution du mariage, qui se révèlent comme autant de facettes de l'aliénation de l'homme par ses semblables. Là encore, le poète puise dans l'histoire naturelle des exemples inspirants, comme la promesse d'un âge d'or encore à venir après les ultimes révolutions : l'âge de la Philosophie.

[1] « Aux arbres, citoyens » est le titre d'un manifeste de Jean-Louis Étienne qui, entre vulgarisation scientifique et digressions poétiques, invite à repenser nos rapports écologiques et politiques avec l'environnement. Étienne, Jean-Louis, *Aux arbres, citoyens ! Pour Renouveler avec l'écosystème Terre*, Paris : Paulsen, 2019.

II.1.1. « Jacobin plants »

Dans son article « Jacobin Plants: Botany as social theory in the 1790s », Alan Bewell reproduit une caricature du journal *The Anti-Jacobin*, « New Morality », de 1798[2] (fig. 34). On y voit une foule révolutionnaire acclamant un ignoble cortège composé de figures hybrides. En tête, avancent deux ânes, représentant Southey et Coleridge, devant la Corne d'Abondance de l'Ignorance, « Cornucopia of Ignorance ». Derrière eux, plus discret, se trouve un homme à perruque portant un lourd panier de tulipes sur la tête, sur lequel est inscrit : « Zoonomia – Jacobin plants ». Or, à bien y regarder, il ne s'agit pas de simples tulipes mais de bonnets phrygiens. La mention de « Zoonomia » laisse peu de place au doute sur l'identification de ce cultivateur de plantes révolutionnaires : Erasmus Darwin.

Pourquoi cette caricature et que sont au juste ces « jacobin plants » ? Alan Bewell analyse le caractère révolutionnaire de la botanique en termes de représentations morales de la sexualité et de la séduction, liant Erasmus Darwin et Mary Wollstonecraft, qui avaient tous deux su s'adresser à un nouveau public, composé de femmes lettrées en quête d'indépendance. De fait, si Erasmus Darwin peut paraître discret sur ce dessin, son rôle n'en est pas moins lourd de conséquences : c'est lui qui fait le trait d'union entre les structures du pouvoir révolutionnaire, au premier plan, et le peuple qui les acclame, au fond du tableau. C'est lui qui, sans qu'on voie son visage, sous des allures de gentleman botaniste, communique les idées les plus radicales, distribuant poèmes et cocardes.

Dans la continuité de l'article d'Alan Bewell, on observera ici l'évolution du radicalisme d'Erasmus Darwin de façon plus large, avant, pendant et après la Révolution française, à travers la représentation de la terre et de la végétation, entre écopoétique et écopolitique. Comme on l'a vu, les premiers poèmes botaniques redéfinissent le radicalisme au sens étymologique de « racine », esquissant un vaste système racinaire portant en germe une utopie républicaine. On verra également que *The Economy of Vegetation* amplifie ce mouvement en mettant la science au service de l'incendie révolutionnaire : l'électricité est associée à la flamme patriotique embrasant l'Europe monarchiste. Enfin, quelques années plus tard, *The Temple of Nature* offre la vision apaisée d'un monde où se juxtaposent démocratie et pré-évolutionnisme. On verra que

[2] Bewell, Alan, « Jacobin Plants: Botany as Social Theory in the 1790s », *The Wordsworth Circle*, 20 : 3 (1989), 132-139.

ce radicalisme, loin d'être une caricature figée, évolue au fil du temps, de *The Loves of the Plants* à *The Temple of Nature* en passant par *Phytologia* et le poème inachevé *The Progress of Society*, avec la permanence des figures végétales dessinant une trame écopolitique révolutionnaire.

Erasmus Darwin avait depuis longtemps placé de grands espoirs dans la révolution américaine. Dans une lettre à Josiah Wedgwood au moment où la révolution américaine touchait à sa fin, Darwin traitait de ce sujet en ces termes : « I hope Dr Franklin will live to see peace, to see America reclined under its own Vine and Figtree, turning her Swords into ploughshares and her Spears into pruning hooks[3] ». L'imagerie choisie par Darwin, exceptionnellement, est tirée de la Bible et non de la mythologie gréco-latine, qui est pourtant sa source favorite. Deux images bibliques différentes sont ici réunies pour dresser de l'Amérique un tableau écopolitique, où la révolution est à la fois agricole, politique et spirituelle.

Les deux images bibliques sont tirées du livre d'Isaïe : le fait de voir les épées devenir des socs de charrues et les lances des serpes atteste du retour de la paix et d'une concorde retrouvée entre les peuples. Dans la Bible, il s'agit d'un symbole écopolitique fort. Au début du Livre d'Isaïe, le prophète fait état de sa vision, dans laquelle Jéhovah affirme sa volonté de remettre de l'ordre dans le royaume d'Israël, soumis à l'autorité de Babylone. En effet, depuis le siège de Jérusalem par Nabuchodonosor, le peuple juif est captif des Babyloniens et doit leur payer un lourd tribut. Selon le prophète Isaïe, Sion est déchue et ses habitants doivent se purifier. Dans la Bible, les comparaisons végétales se multiplient dans le premier chapitre : le peuple d'Israël, ainsi soumis, est un jardin sans eau, un chêne au feuillage flétri[4].

Cependant, un avenir meilleur est promis, faisant fi des clivages entre Juifs et Babyloniens : « And he shall judge among the nations, and shall rebuke many people: and they shall beat their swords into plowshares, and their spears into pruninghooks: nation shall not lift up sword against nation, neither shall they learn war any more[5] ». Le fait que les épées deviennent des socs est le symbole de la paix retrouvée, d'une culture commune, au sens propre comme au figuré, entre Juifs et Babyloniens, entre Américains et Britanniques. La culture d'une

[3] King-Hele, Desmond, éditeur, *The Collected Letters of Erasmus Darwin*, Cambridge University Press, 2007, p. 212, lettre à Josiah Wedgwood du 17 octobre 1782.
[4] *The Holy Bible, containing the Old and New Testaments* [King James], Cambridge : Cambridge University Press, Emerald Text Edition, non daté. Isaïe, chapitre 1, verset 30 : « for ye shall be as n oak whose leaf fadeth, and as a garden that hath no water » (p. 695).
[5] *Ibid.*, Isaïe, chapitre 2, verset 4, p. 695.

même terre sert ici à fertiliser l'espoir d'une entente, à faire germer des relations nouvelles. Le Prophète prédit un futur enfin apaisé grâce à l'arrivée d'un Messie.

Il n'est donc pas anodin que Darwin utilise cette même image écopolitique dans sa correspondance, soulignant par là même que les colonies américaines, si elles furent jadis sous le joug de la Grande-Bretagne, peuvent désormais retrouver une certaine forme de concorde après une révolution providentielle. Cette concorde se fait par la culture de la terre libérée de l'emprise britannique. Le développement d'une culture américaine est le prolongement logique de cette émancipation.

Ce futur apaisé est évoqué en des termes utopiques plus loin dans *The Progress of Society*, poème inachevé qui servira de fondation à *The Temple of Nature* : « America reclined under its own Vine and Figtree[6] ». Cette image est inspirée directement par l'évocation d'un pays d'abondance, une nouvelle vallée de Canaan peinte par le messager de Sennachérib, Rebshakeh, invitant le peuple hébreu à cultiver l'espoir d'une vie meilleure :

> Make an agreement with me by a present, and come out to me, and then eat ye every man of his own vine, and every one of his fig tree […] Until I come and take you away to a land like your own land, a land of corn and wine, a land of bread and vineyards.[7]

L'Amérique représentait elle aussi cette terre d'abondance laissée aux soins d'hommes libres, même si la question des populations amérindiennes est laissée de côté. Cette image avait été employée par Franklin lui-même dans ses lettres[8] et, il est fort probable que Darwin, qui était un de ses correspondants de longue date[9], la lui ait empruntée en guise d'hommage ou de clin d'œil, sans exclure la possibilité d'une certaine ironie envers le goût de Franklin pour les citations bibliques.

Quelques années plus tard, de l'autre côté de l'océan, c'est une autre révolution qui commence. En avril 1789, à l'aube de la révolution française, le peuple révolté s'empare de la manufacture Réveillon, non loin de la Bastille. Au même moment, Erasmus Darwin publie *The Loves of the Plants*. Même s'il est trop tôt pour que ce premier volume porte l'empreinte de la

---

[6] Darwin, Erasmus, *The Progress of Society*, édité par Martin Priestman, *Romantic Circles*, 2006 [1798-1800], en annexe à son édition électronique de *The Temple of Nature*. Édition électronique non paginée. <romantic-circles.org/editions/darwin_temple/progress/progress.html>

[7] *The Holy Bible, op. cit.*, Isaïe, chapitre 36, versets 16-17, p. 723.

[8] Franklin, William Temple, *The Private Correspondence of Benjamin Franklin*, 2 vol. Londres : Colburn, 1817. Voir par exemple vol. 1, p. 33, lettre de 1779 à Thomas Viny : « I hope he will find vines and figtrees there for all of [his children], under which we may sit and converse, enjoying peace and plenty, a good government, good laws and liberty, without which men lose half their virtue ».

[9] Darwin connaissait Franklin de réputation depuis au moins 1756, mais les deux hommes ne seront véritablement en contact qu'à partir de 1772, comme l'indique la correspondance de Darwin.

révolution, il porte les germes d'un certain radicalisme. Les plantes échappent à toute tentative de hiérarchisation : aucune n'est supérieure ou inférieure à une autre. Le lys, plante des rois et reine des plantes, est une fleur comme les autres. Structurellement, Darwin remplace les classifications traditionnelles par un tableau nivelant l'ensemble des plantes, faisant de son poème un terrain fertile pour la démocratie.

En outre, les plantes ne sont pas non plus un prétexte à des fables morales, comme c'est le cas dans les *Fables of Flowers* de John Wynne : la rose n'est pas coquette, le narcisse n'est pas égoïste. Aucune plante ne fait l'objet d'un jugement moral, quelle que soit son origine : les plantes exotiques côtoient la flore anglaise, et Cassia, la fleur d'Amérique, relie les deux rivages de l'Atlantique par ses graines voyageant sur les grands courants océaniques. C'est donc un modèle sociopolitique égalitaire que Darwin associe à l'imaginaire végétal, une véritable république des plantes, quand bien même ses revendications radicales ne sont pas encore explicites.

Trois ans plus tard, en 1792, la révolution française est en marche ; Erasmus Darwin a rejoint les rangs de la *Derby Society for Political Information*[10], une des nombreuses sociétés politiques anglaises qui suivaient avec intérêt l'évolution de la révolution française, et espéraient en tirer parti pour promouvoir des réformes de leur côté de la Manche. Il vient de publier, en mai ou en juin, *The Botanic Garden*, un diptyque dont *The Loves of the Plants* est la deuxième partie. Sa première partie est *The Economy of Vegetation*, sur laquelle Darwin travaille depuis plusieurs années déjà. Là encore se dessine une révolution végétale.

C'est dans ce deuxième grand volume que Darwin inverse l'image biblique de l'épée devenue charrue pour décrire la révolution française. Après avoir été touché par la « flamme patriotique » de Franklin, le géant Gallia transforme ses socs et ses serpes en armes. Dans cette description particulièrement saisissante, Darwin imagine un géant représentant la France surgir de la terre et briser ses chaînes. Là encore, la métaphore s'inscrit dans une continuité écopolitique :

> Long had the Giant-form on GALLIA'S plains
> Inglorious slept, unconscious of his chains;
> Round his large limbs were wound a thousand strings
> By the weak hands of Confessors and Kings;
> O'er his closed eyes a triple veil was bound,
> And steely rivets lock'd him to the ground;

[10] Desmond King-Hele donne de plus amples détails sur la *Derby Society for Political Information* et précise que ses membres furent les auteurs d'un discours qui fut lu à l'Assemblée Nationale en novembre 1792 par un des amis de Darwin, le docteur W. B. Johnson. King-Hele, Desmond, *Erasmus Darwin: A Life of Unequalled Achievement*, Londres : Giles de la Mare, 2007 [1998], p. 276.

While stern Bastile with iron cage inthralls
His folded limbs, and hems in marble walls.
—Touch'd by the patriot-flame, he rent amazed
The flimsy bonds, and round and round him gazed;
Starts up from earth, above the admiring throng
Lifts his Colossal form, and towers along;
High o'er his foes his hundred arms He rears,
Plowshares his swords, and pruning hooks his spears;
Calls to the Good and Brave with voice, that rolls
Like Heaven's own thunder round the echoing poles;
Gives to the winds his banner broad unfurl'd,
And gathers in its shade the living world! (*EV* 92)

Le géant est directement issu de la terre : « the giant form on GALLIA's plains ». Sa silhouette gigantesque épouse harmonieusement les courbes des collines et des vallées. Son soulèvement est un véritable séisme géologique et politique. Il fait corps avec la terre, et ce sont naturellement les outils des paysans qui la travaillent qui deviennent ses armes privilégiées : ses épées sont des socs de charrue, ses lances des serpes. Dans son adresse à « the Good and Brave », il faut entendre les voix de ces habitants des campagnes qui semèrent la Grande Peur au début de la révolution, descendante des Jacqueries médiévales. Le Géant les représente aussi : sa « forme colossale » est faite de leurs bras réunis, « his hundred arms He rears ».

Néanmoins, cette image a une autre fonction. Renverser une image biblique est une révolution au sens propre comme au figuré : un retournement, un mouvement d'inversion qui se veut aussi une subversion, comme une déclaration de guerre aux structures oppressives du pouvoir religieux. Le géant de Gallia est en effet prisonnier de milliers de cordes, nouées autour de lui par la double autorité du roi et de l'Eglise : « Round his large limbs were wound a thousand strings / By the weak hands of Confessors and Kings » (*EV* 91).

L'Église est directement incriminée dans l'aliénation du peuple, alliée aux structures régaliennes tyranniques, « Confessors and Kings ». Renverser la parole biblique, c'est ici symboliquement détrôner l'emprise de l'autorité religieuse sur le peuple. Le fait que l'image de la paix, ou d'une obéissance passive à l'autorité religieuse, se change en image de révolte paysanne est d'autant plus fort : les socs devenant épées et les serpes devenant lances montrent que la révolution touche aussi les campagnes et que, après des siècles de labeur payé à l'Église par la dîme, celle-ci va payer sa dette.

Enfin, la majuscule à « He » (« He rears ») montre que, syntaxiquement, le géant de Gallia est à la mesure de ses adversaires, l'Église et le Roi. Là encore, on a un aperçu de l'intelligence poétique d'Erasmus Darwin qui, avec une grande finesse et un grand souci de

cohérence, fait basculer les images traditionnelles pour montrer les révolutions scientifiques et politiques à l'œuvre, en faisant sa propre révolution poétique.

On trouve un ultime renversement de cette image dans un projet poétique de Darwin : « The Progress of Society ». Dans cette œuvre inachevée, Darwin imagine cinq âges pour décrire les grandes étapes du progrès humain. Après l'âge de la chasse, l'âge pastoral, l'âge agricole et l'âge du commerce, marqué par la guerre, l'esclavage et la corruption, le poète imagine l'avènement d'un âge d'or, celui de la Philosophie. L'image biblique empruntée au livre d'Isaïe réapparaît, mais cette fois dans son sens original : les épées redeviennent des charrues.

> Canto V. Age of Philosophy
> Central Hall. Liberty. No [crime]. No [war]. Ruins of superstition long remain. Philosophy. Science. Peace. Elements subdued. Swords turned to ploughshares. Every man under his fig tree. Moral world. Love each other. Do as you would be done by.[11]

On voit donc se dessiner une chronologie fictive, un cycle de révolutions successives où le soc succède à l'épée, pour aboutir à un âge d'or. Darwin reprend l'image biblique originale en soulignant, comme par le jeu d'une discrète ironie, que « ruins of superstition long remain ».

Il semble que l'image du livre d'Isaïe lui tenait particulièrement à cœur : on peut tenter de deviner pourquoi. Il se trouve que Darwin avait composé le manuscrit de *The Progress of Society* au verso des feuillets de *Phytologia*, son ouvrage sur l'agriculture. Dans cet ouvrage, Darwin propose une de ses inventions : un nouveau modèle de charrue mécanique. Le titre de l'ouvrage est éloquent : *Phytologia, or the Philosophy of Agriculture and Gardening. With the Theory of Draining Morasses, and with an Improved Construction of the Drill Plough*.

Le fait que Darwin ait écrit ces deux manuscrits dos à dos est révélateur. À la manière de Franklin, Darwin mêle sciences de l'ingénierie et volonté de réformation sociale : d'un côté de la feuille, le rêve d'un âge d'or philosophique, où les charrues remplaceront les épées ; de l'autre côté de la feuille, une proposition concrète d'un nouveau modèle de charrue mécanique, comme un premier pas vers cet âge rêvé, l'invitation à une révolution paysanne pacifique qui passe d'abord par une révolution technique. Le travail de la terre et le progrès politique et social ne sont que les deux versants d'une même révolution. Cela nous pousse à croire que l'expression de Darwin dans la description du mécanisme de sa machine n'est d'ailleurs pas tout à fait innocente :

[11] Darwin, Erasmus, *The Progress of Society*, *op. cit.*, non paginé. Darwin avait rédigé une partie du Chant I, qu'il reprendra pour The Temple of Nature, mais les autres restent à l'état de brouillon.

> And now when the end of the tin cylinder at A is pressed forwards upon the wooden cylinder towards B, by turning the screw at x above described; every excavation of the wooden cylinder will be gradually lessened, and finally quite closed; by which easy means they may be adapted to receive and deliver seeds of any size from horse-beans and peas to wheat, barley, and to turnip-seed, with the greatest accuracy, so as to sow four, five, or six pecks on an acre, or more or less, as the agricultor pleases, by only turning the screw a few revolutions one way or the other.[12]

Ce terme de « revolutions » pourrait ici être entendu dans un sens politique, et refléter les multiples tours d'écrou poétiques que Darwin opère lui-même par le langage, en tournant et retournant la métaphore biblique d'Isaïe. Darwin retourne ainsi à ses plantes révolutionnaires, là où le radicalisme prit racine pour la première fois dans ses poèmes, opérant une véritable révolution poétique par ce retour à la nature imprégné de l'idéalisme des Lumières.

Néanmoins, pourquoi Darwin n'a-t-il pas donné à *Phytologia* un caractère plus ouvertement révolutionnaire ? De même, pourquoi n'a-t-il pas poursuivi l'écriture de *The Progress of Society* ? Martin Priestman avance une explication dans son introduction à son édition de ce poème : la pression exercée par les journaux conservateurs, dont l'*Anti-Jacobin*. Comme le souligne Priestman, il aurait été facile de prendre *The Progress of Society* pour cible. Ils avaient déjà publié, en avril 1798, une caricature des idées de Darwin exposées dans *Zoonomia* avec le style du *Botanic Garden*, et en juillet, avec « The New Morality » de Gillray. Desmond King-Hele avance une autre hypothèse[13] : une similitude troublante avec un ouvrage de Richard Payne Knight déjà publié. On peut également remarquer que cette décision de mettre un terme à *The Progress of Society* suit de près l'emprisonnement de son éditeur Joseph Johnson pour publication d'écrits séditieux.

Les opinions radicales de Darwin le rapprochent d'une rhétorique jacobine par la puissance de son imagerie :

> Fear's feeble hand directs the fiery darts,
> And Strength and Courage yield to chemic arts;
> Guilt with pale brow the mimic thunder owns,
> And Tyrants tremble on their blood-stain'd thrones. (*EV* 56)

Darwin, en avril 1792, en appelle ainsi à la chute des tyrans, dans une atmosphère doublement électrique, puisqu'il utilise justement la métaphore de l'électricité pour illustrer la

[12] Darwin, Erasmus, *Phytologia, or: The Philosophy of Agriculture and Gardening. With the Theory of Draining Morasses, and with an Improved Construction of the Drill Plough*, Londres : J. Johnson, 1800, p. 604.
[13] King-Hele, Desmond, *Erasmus Darwin: A Life of Unequalled Achievement*, *op. cit*., p.354.

flamme révolutionnaire. Les « chemic arts » sont les produits de la science mise à la portée de tous pour conquérir un monde plus juste, tout comme la poudre à canon qui, selon l'opinion de Darwin, sert à niveler les inégalités sociales, en donnant aux plus faibles les moyens de lutter à armes égales avec les plus forts.

Cependant, Darwin préfère généralement rester prudent, pour son propre avenir professionnel comme pour celui de son éditeur. Les tours d'écrou poétiques et politiques se poursuivent, et à la fin du chant IV, Darwin dresse du roi George une apologie inattendue. C'est paradoxalement la nature et la végétation, figures d'une révolution silencieuse, qui composent la couronne du souverain britannique dans les jardins de Kew :

> In one bright point admiring Nature eyes
> The fruits and foliage of discordant skies,
> Twines the gay floret with the fragrant bough,
> And bends the wreath round GEORGE'S royal brow. (*EV* 154)

Doit-on y voir une concession prudente à la monarchie britannique ? Un ajout suggéré par des amis de Darwin pour lui éviter des attaques en justice ? Une mesure de précaution de l'auteur lui-même pour garantir Johnson de tout péril ? On pourrait en fait, plutôt que de voir une apparente contradiction entre le discours révolutionnaire franco-américain et la louange du monarque anglais, aussi interpréter cette métaphore comme le désir de Darwin de rallier le roi à sa cause, en lui montrant les récents progrès scientifiques et sociaux et en l'invitant à encourager de tels mouvements. Elle s'ancre dans la lignée de la réflexion optimiste de Darwin, qui pourrait être tenté de voir poindre, dans les années futures du roi George III, l'âge de la Philosophie. La nature personnifiée incarne la possibilité d'une réconciliation écopolitique.

De plus, même si Darwin peint le tableau de la révolution française dans le soulèvement du géant de Gallia, il semble que l'Angleterre soit aussi visée. Car d'où vient l'idée du « Géant de Gallia », cette image singulière ? Pourquoi un géant dont le nom « Gallia » évoque plus un mythe fondateur ? Pourquoi Darwin n'a-t-il pas préféré user d'une allégorie plus contemporaine, une allégorie féminine de la France, par exemple, même s'il est encore trop tôt pour que l'image de Marianne apparaisse ?

Peut-être est-ce pour faire le miroir avec une allégorie de l'Angleterre qui était redevenue à la mode au XVIIIe siècle : celle du géant Albion. Les premières traces du géant Albion semblent remonter à Geoffrey de Monmouth et le goût des érudits des Lumières pour l'Histoire ancienne fait renaître les vieilles légendes fondatrices. On trouve ainsi, dans l'*Histoire d'Angleterre* de Paul Rapin, une hypothèse selon laquelle « the names of Albion and Britain,

by which this Isle has been known, are both of so ancient a date, that their origins can't be traced. To Conjecture only recourse has been had in this case. The first of these names, say some, was received from a certain Giant, son of Neptune[14] ». Il n'est pas impossible que Darwin ait projeté les représentations mythologiques de la Grande-Bretagne sur la France, dans l'espoir de voir certains acquis de la révolution française passer outre-Manche, et assister un jour, après la révolte du Géant Gallia, à celle du Géant Albion.

William Blake ne manquera en tout cas pas, lui, d'utiliser ces images, en particulier dans son grand poème *Jerusalem*, où le géant Albion est lui-même aliéné à la monarchie, à la religion et au « triple voile » de Vala, de façon assez similaire à Darwin (« O'er his closed eyes a triple veil was bound, / And steely rivets lock'd him to the ground », *EV* 92) : dans les deux cas, le géant fait corps avec la terre, dans une perspective biorégionaliste esquissée par Erasmus Darwin. Son géant est darwinien : il épouse les contours de la terre, une terre vivante et révoltée, liée par les chaînes de la religion et de la tyrannie. On voit toute la différence avec l'« Ange d'Albion » de *America: A Prophecy*, où l'ange est au service de George III, représenté sous la forme d'un dragon tyrannique.

Desmond King-Hele voit une autre réminiscence du géant de Gallia dans *The French Revolution* de Blake. L'homme enchaîné dans la tour de l'Horreur, et celui de la tour de l'Obscurité, évoquent selon lui le géant Gallia fait prisonnier. Toutefois, de telles images sont plutôt conventionnelles : on pourrait davantage y voir l'influence des notes de bas de page de Darwin sur la Bastille, ou celle des nombreux récits du 14 juillet publiés dans les quotidiens britanniques. Toujours est-il que, dans *The French Revolution*, la terre semble ne faire qu'un avec le peuple : « sick the mountains, and the vineyards weep ». En cela, davantage que par l'image du prisonnier de la Bastille, Blake se réapproprie les codes poétiques darwiniens de métaphore écopolitique.

Ce goût pour la métaphore écopolitique se retrouve tout particulièrement dans *America: A Prophecy*, imprimé en 1793, quelques mois après la parution de *The Economy of Vegetation*. Sur les gravures, Orc, l'esprit de la rébellion, est emprisonné sous un saule pleureur au-dessus duquel se dessine confusément la silhouette torturée de Daphné. Tel le bourgeon dans la poésie darwinienne, il repose sous la terre, « in buds imprison'd, or in bulbs intomb'd ». La végétation se fait ainsi le double symbolique du texte : on retrouve près de la silhouette courbée d'Urizen les branches torturées évoquant des corps ovidiens hybrides.

[14] Rapin de Thoyras, Paul, *The History of England*, traduit du français à l'anglais par N. Tindal. Londres : Knapton, 1732, préface, p. iv.

Au-dessus d'Orc, prisonnier de sa geôle souterraine, se trouve un saule pleureur (fig. 23) qui est aussi l'arbre ornant le frontispice du *Book of Thel* (fig. 1). Rodney Baine souligne que cet arbre, bien qu'il soit associé à la joie dans la Bible, est plus généralement le symbole de la mort, du deuil et de la stérilité, comme dans *The Faerie Queene* ou dans *Othello*[15]. Il semble effectivement, sur le frontispice de *Thel*, dessiner les contours d'une pierre tombale, et refléter l'aventure intérieure de Thel : sa conscience de la mort, sa découverte du désir charnel, intimement lié aux cycles de création et de destruction de la nature.

Néanmoins, un autre saule pleureur est représenté quelques pages plus loin dans *America* (fig. 30). Bien différent des premiers, il est associé à une imagerie pastorale : deux enfants sont endormis près d'un bélier. Six oiseaux sont présents, évoquant, comme l'a suggéré Erdman pour d'autres illustrations, les cinq sens et la Divine Imagination[16]. Le papillon, lui, pourrait représenter l'âme, dans la tradition de représentation mythologique retracée entre autres par Jacob Bryant, dans le volume que Blake avait contribué à illustrer. Le renversement symbolique de l'imagerie du saule, de l'arbre de l'Enfer souterrain à celui du Paradis retrouvé, pourrait illustrer la révolution elle-même, le renversement d'un ordre par un basculement écopolitique et spirituel.

Cette paisible vignette pastorale contraste avec le texte de façon saisissante : il s'agit de la confrontation entre Orc et l'Ange d'Albion, dont le discours enflammé décrit la terreur qu'inspire son adversaire, véritable Antéchrist. Blake révèle, par l'image, la libération de l'Amérique : le saule pleureur, associé à l'expérience carcérale d'Orc, est désormais l'arbre de l'innocence, d'une terre affranchie de la tutelle tyrannique d'Albion.

Néanmoins, Orc se libère de ses chaînes après avoir violé la fille d'Urthona : il émerge alors de terre, et la plante est désormais un pied de vigne (fig. 28), symbole biblique du renouveau qui était dans tous les esprits, comme en témoignent la correspondance d'Erasmus Darwin et celle de Benjamin Franklin. Les représentations végétales de Blake donnent au texte une autre profondeur, comme si le burin du graveur labourant la plaque esquissait un geste similaire à celui du soc de la charrue du paysan. L'espace de la page elle-même se fait terre cultivable, portant les germes de la révolution.

---

[15] Baine, Rodney, *The Scattered Portions: Blake's Biological Symbolism*, Athens : University of Georgia, distribué par l'auteur, 1986, p. 146.

[16] Erdman, David, éditeur, *The Illuminated Blake: All of William Blake's Illuminated Works with a Plate-by-Plate Commentary*. Londres : Anchor Press, 1974, p. 20 : « My overview of the whole illuminated canon confirms also the impression that five birds with a sixth (often of Paradise) signify the senses led by the imagination ».

Or, on verra que, plus que la métaphore écopolitique, c'est tout un réseau d'images radicales que Blake va emprunter à Darwin dans *America* pour nourrir son propre imaginaire révolutionnaire.

II.1.2. *America* : le tournant darwinien de Blake ?

Selon David Worrall, *The Visions of the Daughters of Albion* constitue l'acmé de l'influence de Darwin sur Blake : « the most remarkable example of Blake's Darwinizing[17] ». D'après David Erdman et Desmond King-Hele, il s'agirait plutôt du *Book of Thel*[18]. On voudrait ici avancer une autre hypothèse : la possibilité de sources darwiniennes dans *America: A Prophecy*, où se rencontrent à la fois les idées et les images des deux poètes radicaux, à travers un champ de métaphores nouvelles. Chronologiquement, c'est l'œuvre de Blake la plus proche de la publication-clé de Darwin : *America* fut en effet composé en 1792, alors que Blake vient de terminer les illustrations commandées par Joseph Johnson pour *The Botanic Garden* (hiver 1791-1792).

Le terme d'« influence » paraît toutefois impropre, a fortiori pour un esprit aussi libre que celui de Blake, et il conviendrait de l'utiliser avec circonspection, ou de le redéfinir. Blake lui-même est on ne peut plus clair sur cette notion d'influence et sa volonté d'indépendance intellectuelle et artistique : « I must Create a System, or be enslav'd by another Man's / I will not Reason and Compare: my business is to Create » (*J* 153). Il semblerait néanmoins qu'il ait trouvé dans la poésie darwinienne un réseau d'images qui a alimenté ses propres métaphores. King-Hele a raison de souligner que le plus grand point commun entre Blake et Darwin est le caractère puissamment visuel de leur poésie[19]. Dresser la généalogie de ces images permettrait non de montrer les influences ou points communs, mais bien plutôt de révéler un autre aspect de la créativité de Blake, en montrant comment il transfigure l'imagerie darwinienne pour se la réapproprier entièrement.

---

[17] Worrall, David, « William Blake and Erasmus Darwin's Botanic Garden », *Bulletin of the New York Public Library* 70 (1975), 397-417.
[18] On peut se référer à ce sujet à : King-Hele, Desmond, *Erasmus Darwin and the romantic poets*, Londres : Saint Martin's Press, 1986, p. 36-39.
[19] *Ibid.*, p. 40 : « few poets have been more visual than Darwin [except Blake] ».

Dans *The Anxiety of Influence*, Harold Bloom établit six sous-catégories dans le domaine de l'influence littéraire[20]. On pourrait en ajouter une septième à sa typologie, qu'on pourrait nommer *phantasmagoria*, ou la projection presque spectrale d'un ensemble d'images, pour reprendre la belle formule de Nelson Hilton sur le spectre de Darwin qui hante la poésie blakienne, de façon subtile et complexe. Blake ne cite jamais Darwin, comme il ne cite pas non plus Ovide, ni Spenser, ni Young : en revanche, il joue avec leurs images, qu'il transforme et replace dans sa propre mythologie avec élégance.

Plusieurs points de rencontre entre *America* et la poésie darwinienne ont été soulignés par les critiques, mais demeurent souvent partiels, parfois anachroniques et donc inégalement convaincants. King-Hele souligne la proximité entre le discours d'Orc : « everything that lives is holy, life delights in life » et la nature darwinienne posant un regard tendre sur ses créations, « eye with tenderness all living forms »[21] : si ce parallèle témoigne bien du holisme commun à Blake et Darwin, le rapprochement est ici anachronique, puisque la dernière citation est tirée de *The Temple of Nature*, publié en 1803. En outre, la citation d'Orc n'est pas exclusive à America : Blake reprend une de ses propres citations qui apparaît également dans les *Visions of the Daughters of Albion* et dans *The Marriage of Heaven and Hell*.

Matthew Green, lui, voit dans les « female spirits » d'*America*, comparées à des vignes séduisantes, une réminiscence de *The Loves of the Plants*[22]. Ça ne correspond toutefois pas à l'évocation de Vitis, la vigne chez Darwin, trompeusement « seductive » et comparée à une prostituée, « harlot » *(LP* 76) : ici, Blake mentionne une « tender grape » (*AP* 57) évoquant la maturité sexuelle inspirée directement du Cantique des Cantiques, comme le soulignent d'ailleurs Mary Lynn Johnson et John Grant[23].

David Erdman, reprenant les hypothèses de John Beer, suppose que la gravure d'*America* montrant une femme avec un serpent entre les jambes viendrait de la représentation féminine du Vase de Portland qui aurait inspiré une image phallique à Blake[24]. Si le rapprochement est assez convaincant, puisque les personnages ont effectivement une posture très similaire, l'explication l'est moins : sur le vase de Portland, le serpent n'est pas entre les jambes du personnage. En fait, il semble que Blake ne se soit pas inspiré autant de l'image que des notes

[20] Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence*, Oxford : Oxford University Press, 1973.
[21] Le parallèle est établi par Desmond King-Hele, *Erasmus Darwin and the romantic poets, op. cit.*, p. 43.
[22] Green, Matthew, « Blake, Darwin and the Promiscuity of Knowing: Rethinking Blake's Relationship to the Midlands Enlightenment », *Journal for Eighteenth-Century Studies* 30 : 2 (juin 2007), 193-208, p. 203-204).
[23] Grant, John et Mary Lynn Johnson, *Blake's Poetry and Designs*. New York : Norton Critical Edition, 2008, p. 94.
[24] *The Illuminated Blake: All of William Blake's Illuminated Works with a Plate-by-Plate Commentary*, édité par David Erdman, Londres : Anchor Press, 1974, p. 39.

de Darwin : dans la note additionnelle XXII, Darwin propose de voir le serpent du Vase de Portland comme le symbole de la jeunesse retrouvée à cause de sa mue reptilienne. C'est dans ce sens qu'on peut aussi interpréter la figure blakienne du serpent : une renaissance symbolique après la révolution américaine.

Enfin, David Worrall, comme Desmond King-Hele[25], pense que le mot « sulphur » est un emprunt à Darwin et cite l'évocation du volcan (*EV* II,3). Une autre correction s'impose ici : il semble que Blake s'inspire bien de Darwin, mais d'un autre passage. Chez Blake, le « Sulphur Sun » apparaît juste avant l'évocation de George III, préparant une révolution au sens politique et astronomique : or, chez Darwin, le soufre précède également l'arrivée de la révolution, « and tyrants tremble on their blood stain'd thrones » (*EV* I, 5). Darwin conçoit la poudre à canon, faite à partir de soufre, comme un moyen de faire régner l'égalité : les explosions à base de soufre sont ainsi liées à la révolution[26].

En somme, si les critiques ont déjà souligné des points communs entre Blake et Darwin dans *America*, aucun d'entre eux n'a proposé d'étude systématique, et aucun ne prend en compte les gravures. Tous proposent des concordances sans toutefois insister sur la façon dont Blake se démarque de Darwin et construit des figures mythologiques originales. On verra plus précisément dans quelle mesure Blake s'est inspiré d'un ensemble poétique, reprenant plusieurs motifs et les recombinant dans un « nœud poétique » de *The Economy of Vegetation*, de I, 7 à I, 12, section consacrée au feu, que Blake a illustrée et qui traite spécifiquement de la révolution américaine.

On a pu établir précédemment une concordance dans le choix des métaphores écopolitiques de Blake et de Darwin, entre le géant de Gallia et le géant Albion, mais aussi avec Orc émergeant de sa geôle terrestre près d'un plant de vigne symbolique. Or, il semblerait que cette métaphore écopolitique soit enracinée plus profondément encore au cœur du système symbolique blakien, dictant la direction de l'intrigue et la conception originale des personnages principaux : la fille d'Urthona, Orc et Urizen lui-même.

Urizen, à la fin de « America », est caractérisé par l'hiver : « poured snows », « icy magazines », « all over white », « hoary was his visage » (*AP* 57). Il rappelle le Démon du Givre, « the Fiend of Frost » (*EV* 63) dans *The Economy of Vegetation*. On notera aussi que

[25] King-Hele, *op. cit.*, p. 43-44.
[26] Précisons cependant que Darwin n'est pas le seul à évoquer le « Sulphur », qu'on retrouve dans *Paradise Lost* et dans l'Apocalypse (Apocalypse 21:8, « the lake that burns with fire and brimstone », « brimstone » étant synonyme de « sulphur »).

« Frost » apparaît dans la partie III, 3, juste avant le passage que Blake a illustré : « And Frost sits throned amid the lambent blaze » (*EV* 108), au milieu des Alpes, elles-mêmes personnifiées avec une « hoary head », possédant « A thousand realms, horizon'd in his arms » (*loc. cit.*). L'audacieux néologisme « horizon'd » n'aura peut-être pas échappé à Blake : il pourrait peut-être constituer une des sources d'inspiration pour le nom « Urizen ». S'il peut évoquer « Your reason », il peut aussi figurer une autorité totalitaire qui déploie ses bras sur l'horizon, au-devant d'une terre tout entière « horizon'd », *horizonée* sous son pouvoir, condamnée à une obéissance plate. L'invention du néologisme « horizon'd » par Darwin souligne le caractère despotique de cette structure qui aplanit toute tentative de soulèvement. Blake, par un autre néologisme, Urizen, lui donne un corps et un nom.

On remarque d'ailleurs que la première représentation d'Urizen dans *America*, les bras étendus à l'horizontale (fig. 31), rappelle par son physique et sa posture le personnage d'arrière-plan de « The Fertilization of Egypt », l'illustration de Fuseli et Blake (fig. 8) qui suit de près le passage sur les Alpes. Le désert se trouve « horizon'd » dans les bras du Nil, personnifié de façon tout à fait urizénique avec une longue barbe et les bras écartés. On peut dire que ce personnage est l'ancêtre graphique des représentations ultérieures d'Urizen : une figure hybride, mi-darwinienne, mi-blakienne.

Qu'est-ce qui, dans ce Démon du Givre, aurait pu inspirer la figure d'Urizen ? Tyran gouvernant le monde du haut de ses tours blanches, il garde les eaux captives et détruit la végétation. Darwin poursuit l'image en montrant comment, au bas des Alpes, le Tibre pleure la perte de la République romaine, tout en pleurant la perte de sa propre liberté, puisqu'il est prisonnier des glaces de l'hiver : « [the Tiber] mourns the fall of LIBERTY and ROME » (*EV* 109). Le poète montre habilement par ce zeugme que, de la tyrannie du givre au despotisme politique, il n'y a qu'un pas, et donne encore un peu plus de puissance à son imagerie écopolitique.

La naïade du Tibre, fille de l'eau, est prisonnière de la glace, « shrined in ice » (*EV* 63). Elle est comme dans la tombe, condamnée à la chasteté et à la stérilité : « and clasps with hoary arms her silent urn » (*EV* 63). Elle ne sera délivrée que par la chaleur du printemps amenée par les êtres du feu, les Gobelins. En cela, elle n'est pas sans rappeler la fille d'Urthona, qui oppose à Orc « thy fire & my frost » (*AP* 52). L'éclair d'Orc a pénétré dans sa chair. Violée par Orc, elle sent la vie s'agiter en elle au milieu de ses tourments.

Ainsi, l'intrigue de *America* suit de près la métaphore écopolitique darwinienne : le récit de la révolution est aussi celui du printemps triomphant de l'hiver, de la victoire sur le Démon du Givre, des forces vives émergeant des profondeurs de la terre. Dans le poème darwinien, le

Démon du Givre est combattu par la chaleur du printemps, une armée de formes enflammées, « forms sphered in fire », « effulgent legions » (*EV* 63). Chez Blake, de façon similaire, Urizen et le Prince d'Albion sont vaincus par le feu, et par le retour symbolique du printemps et du désir : « the female spirits of the dead […] feel the nerves of youth renew, and desires of ancient times, / Over their pale limbs as a vine when the tender grapes appear », « the heavens melted from North to South » (*AP* 57).

Urizen comme le Démon du Givre connaissent la même fin : le Démon du Givre est capturé par les nymphes du feu qui l'enchaînent, hurlant, à l'ours du Nord, dans l'archipel de Zembla, dans l'océan arctique.

> In phalanx firm the FIEND OF FROST assail,
> Break his white towers, and pierce his crystal mail;
> To Zembla's moon-bright coasts the Tyrant bear,
> And chain him howling to the Northern Bear. (*EV* 63)

Urizen, lui, toujours paré des insignes de l'hiver, est jeté hurlant dans les profondeurs de l'Atlantique, symbolisant le passage d'une révolution à une autre, puisque la lumière d'Orc gagne les rives de la France, où une autre insurrection se prépare.

> The Heavens melted from north to south; and Urizen who sat
> Above all heavens in thunders wrap'd, emerg'd his leprous head
> […] Weeping in dismal howling woe he dark descended howling
> Around the smitten bands, clothed in tears & trembling shudd'ring cold.
> His stored snows he poured forth, and his icy magazines
> He open'd on the deep, and on the Atlantic sea white shiv'ring. (*AP* 57)

Cette mention des cieux qui fondent sous la chaleur du printemps, « Heavens melted », est illustrée sur la dernière gravure. La barbe d'Urizen elle aussi fond, devient eau, alors que le corps est couleur de neige, comme on peut le voir sur les magnifiques coloris de la copie de 1795. Cette barbe qui descend littéralement en cascade pour se mêler au fleuve est une autre réminiscence de la barbe du Nil sur l'illustration de Fuseli et Blake. Urizen est, de plus, représenté devant des hommes-arbres aux bras écartés, sans feuilles, mais sur son corps la végétation reprend ses droits : un arbre feuillu pousse au niveau de l'aine, avec un homme contre son tronc. Sous son manteau, au niveau des racines, deux personnes s'enlacent : l'image de fleurs darwiniennes qui reprennent leurs amours ?

On voit en tout cas mieux le caractère de cette métaphore écopolitique, avec sa spécificité blakienne : alors que Darwin évoque la politique pour mieux évoquer la vie des plantes, Blake suit le chemin inverse, et utilise la métaphore des cycles végétaux pour peindre le passage d'un

règne politique à un autre. Le propos de Darwin est d'abord un propos écopoétique, teinté de politique, alors que *America* est d'abord un poème politique où resurgit l'imagerie darwinienne.

Si Urizen et la fille d'Urthona peuvent être des réinventions du Démon du Givre et de la naïade piégée dans les glaces, qu'en est-il d'Orc ? Peut-être lui aussi a-t-il des origines darwiniennes. Dans *The Economy of Vegetation*, immédiatement après la description du Démon du Givre, vient une comparaison avec l'orque, « Grampus Whale » ou « orca » (*EV* I, 9). Le Démon du Givre chassé par les nymphes est comparé à l'orque chassé par les hommes. Néanmoins, la comparaison étant assez lointaine, elle est ambiguë : l'orque apparaît comme une victime alors que le Démon est un oppresseur, et il est difficile pour le lecteur de savoir exactement qui correspond à qui. C'est peut-être pour cette raison que Blake préfère opposer Orc à Urizen, l'orque au Démon, alors qu'ils sont équivalents chez Darwin. Peut-être aussi trouve-t-il un intérêt à cette ambigüité, qui montre que l'oppressé peut devenir oppresseur et que les positions de dominant à dominé sont interchangeables.

La figure blakienne d'Orc peut en tout cas être identifiée à la baleine darwinienne, « Grampus » ou « orca », dont elle épouse les mouvements : « sometimes a whale I lash / The raging fathomless abyss » (*AP* 51), déclare Orc, comme l'orque darwinienne : « enormous GRAMPUS, issuing forth, / From the pale regions of the icy North; / Waves his broad tail » (*EV* 66). L'identification d'Orc à l'orque est confortée par le discours de la fille d'Urthona qui, après avoir été violée par Orc, a une vision : « I see a serpent in Canada, who courts me to his love; / In Mexico an Eagle, and a Lion in Peru; / I see a Whale in the South-sea, drinking my soul away ». Blake en fait un des quatre points cardinaux d'Orc en respectant la géographie darwinienne : la baleine nage dans le « breezy South ». En outre, Erdman identifie la forme au bas de la page 6 à une baleine échouée, qui semble pourchassée par la figure urizénique munie d'un harpon en haut de l'image (fig. 29).

Pourquoi Blake mentionne-t-il également l'aigle du Mexique et le lion du Pérou ? Il se trouve que Darwin les mentionne également un peu plus loin dans *The Economy of Vegetation* (*EV* II, 7) pour vanter leurs ressources minières dans le cadre du chant II, consacré à la terre : « Whence roof'd with silver beam'd PERU, of old, / And hapless MEXICO was paved with gold » (*EV* 94). Or, cette description précède immédiatement une digression sur les meurtres commis en masse par les conquistadors pour s'approprier ces richesses : « Heavens! on my sight what sanguine colours blaze! / Spain's deathless shame! the crimes of modern days! » (*loc. cit.*). Le fait que Blake fasse du Pérou et du Mexique deux autres emblèmes d'Orc n'est donc pas innocent : il évoque par là même la possibilité d'un soulèvement des peuples

indigènes, symbolisés par l'aigle et le lion, qui brisent les chaînes d'une colonisation tyrannique des plaines d'Amérique.

Enfin, pourquoi « a serpent in Canada » ? Blake, juste après la mention de la baleine par Orc, évoque les « Canadian wilds » : « anon a serpent folding / Around the pillars of Urthona, and round thy dark limbs, / On the Canadian wilds I fold, feeble my spirit folds ». Or, cette expression « Canadian wilds » se retrouve à l'identique sous la plume de Darwin (EV 1, 10), peu après le passage sur l'orque, Grampus (I, 9). Darwin loue les « Canadian wilds » pour exalter la beauté des pins sauvages d'Amérique devant les chênes de Britannia. Blake a pu être tenté d'esquisser lui aussi une confrontation entre la nature sauvage d'Amérique et les arbres bien rangés de Grande-Bretagne.

Ajoutons que, juste après ce passage, Darwin consacre plusieurs vers à la peinture à l'eau-forte, qu'il considère comme « Hermetic art » : le peintre d'eau-forte est un « adept », un alchimiste qui donne vie à des paysage en dissolvant des encres sympathiques dans des acides. « Hills vales and woods in bright succession rise, / And all the living landscape charms his eyes ». Cette description très visuelle, où le graveur est assimilé à un alchimiste, et où l'art confine à l'ésotérisme, n'aura sans doute pas manqué de charmer Blake et de renforcer encore son intérêt pour ce passage du Livre I de *The Economy of Vegetation.*

Parmi les ennemis d'Orc, se trouvent également l'ange d'Albion et George III, sous la forme d'un dragon. Selon Desmond King-Hele[27], George III en dragon rappelle le « sleepless dragon » de Darwin (I, 7). Cependant, il existe une autre image de dragon dans la poésie darwinienne qui s'applique mieux : c'est celle du dragon dormant dans les nuages et gardant jalousement le feu de la liberté que Franklin-Prométhée va lui dérober. Notons aussi que George III est à la fois comparé à un dragon et à une comète : or, dans le passage de *The Economy of Vegetation* (I, 2) où Darwin traite des comètes, il précise qu'un de leurs noms est « flying dragons » (*EV* 268). On retrouve donc un réseau d'images similaires.

Cette figure de Franklin-Prométhée est, elle aussi, digne d'intérêt. Desmond King-Hele attire notre attention sur le frontispice de *America* montrant le feu brûlant à travers l'Atlantique, que contemple entre autres Franklin : « sullen fires across the Atlantic glow to America's shore / Washington, Franklin, Paine & Warren, Handcock & Green / Meet on the coast ». Il compare ces images à celle de Franklin en Prométhée déchaîné apportant la « patriot-flame » dans *EV* I, 7 et II, 6. Il se méprend cependant sur la nature du feu blakien : le « sullen fire » est ici le feu de la tyrannie, celui du prince d'Albion, et non la flamme patriotique d'Orc ou de Franklin ! De

[27] King-Hele, *op. cit.*, p. 43.

plus, ces images prométhéennes ne sont pas exclusives à America, mais s'inscrivent dans un réseau d'images complexes. Plusieurs images ont été réutilisées par Blake : le serpent menant les enfants sur son dos est le Léviathan de la fin du *Livre de Thel*, Orc méditant, assis par terre, est déjà dans *The Visions of the Daughters of Albion*, tout comme le Prométhée féminin sur lequel se penche un aigle.

Néanmoins, Orc est une figure prométhéenne : celui du rebelle osant se mesurer à la puissance tyrannique d'un nouveau Zeus. Un Prométhée androgyne est représenté sur la page 15 avec un aigle penché au-dessus de lui. Il pourrait s'agir de la fille d'Urthona figurant les plaines Américaines dépecées par la puissance britannique, ou d'une réinterprétation d'Oothoon condamnée à subir les foudres de Theotormon. Dans tous les cas, un changement significatif s'opère à partir de *America* : alors que les aigles étaient jusqu'alors les oiseaux de l'inspiration, porteurs des visions sublimes de l'imagination, comme dans *The Marriage of Heaven and Hell*, ils sont désormais les figures du despotisme.

Ce caractère prométhéen est également une figure-clé de la révolution américaine dans le poème de Darwin. Ce dernier entretient une correspondance avec Benjamin Franklin, dont il admire entre autres les expériences sur l'électricité. Il cite d'abord dans une note l'expérience qu'il mena à Philadelphie pour installer un paratonnerre, et précise que Franklin « was the first to discover that lightning consisted of electric matter » (*EV* 268). Dans le corps du poème lui-même, Franklin n'est plus simplement Franklin : il devient une figure prométhéenne, qui dérobe le feu non au soleil, mais au cœur des nuages, se saisissant de la foudre. « Led by the phosphor-light, with daring tread / Immortal FRANKLIN sought the fiery bed » (*EV* 91).

Or, la poésie permet à Darwin de faire ce qu'il ne se permet pas dans les notes en prose : par des métaphores audacieuses, l'électricité devient la flamme patriotique, « the patriot-flame ». Car Franklin n'est pas seulement un inventeur de génie : c'est aussi le héros de la révolution américaine qui contribua à la Déclaration d'Indépendance ; c'est lui qui, le premier, mit cette « patriot-flame » à disposition de l'humanité. Ainsi, la rencontre entre les révolutions politique et scientifique prend ici l'allure d'un coup de foudre :

> —The patriot-flame with quick contagion ran,
> Hill lighted hill, and man electrised man;
> Her heroes slain awhile COLUMBIA mourn'd,
> And crown'd with laurels LIBERTY return'd. (*EV* 91)

Par le jeu des épanalepses, Darwin décrit habilement la contagion républicaine : « hill… hill », « man… man », comme si la liberté était un fluide électrique capable de se répandre à la

vitesse de l'éclair. Le rythme poétique fougueux imite avec énergie le mouvement du flambeau de la liberté projetant sa lumière sur les anciennes colonies. Le lecteur reconnaît l'image de Prométhée faisant le don du feu aux hommes, bien que Darwin ne mentionne jamais le nom de cette figure mythologique. Prométhée, le rebelle qui vole le secret du feu aux dieux, le révolté qui se dresse seul contre les puissances tyranniques des cieux…

Certaines images d'Erasmus Darwin sont audacieuses à la limite de l'absurde, notamment quand il compare l'union de Jupiter et ses amantes à celle de l'oxygène avec différents acides. Ce n'est pas le cas de celle-ci. La « flamme patriotique » est une image très répandue à ce moment-là tout comme celle de l'orage pour décrire la révolution (« storming of the Bastille »). La superposition des registres scientifiques et politiques est ici tout à fait cohérente et intelligente, et porteuse de l'optimisme des Lumières, qui veut que le progrès des connaissances soit étroitement lié à celui de la liberté.

Darwin va même plus loin. Ce Franklin-Prométhée est, bien avant celui de Shelley, un Prométhée dé-chaîné, *Prometheus Unbound* : son larcin n'est pas puni par les dieux ; il ne sera pas condamné à être attaché à un rocher pour se voir dévorer le foie par des aigles. Au contraire :

> So, born on sounding pinions to the WEST,
> When Tyrant-Power had built his eagle nest;
> While from his eyry shriek'd the famish'd brood,
> Clenched their sharp claws, and champ'd their beaks for blood,
> Immortal FRANKLIN watch'd the callow crew,
> And stabb'd the struggling Vampires, ere they flew. (*Ibid.*)

Ce ne sont pas les aigles qui dévorent le foie de Prométhée, mais Prométhée qui tue les aigles avant même qu'ils ne deviennent assez grands pour l'attaquer. Darwin semble prendre plaisir à retourner complètement le mythe pour lui donner une nouvelle signification. Ces aigles ne sont pas une simple allusion mythologique à Prométhée, mais sont le symbole de la tyrannie. La position de l'aire, orientée vers l'Ouest, représente l'impérialisme britannique tourné vers les Amériques. L'image est décrite de façon particulièrement forte, avec des allitérations marquées (« beaks for blood », « callow crew ») et une représentation frappante de la violence du pouvoir oppresseur (eagle, claws, beaks, vampires). Le renversement du mythe prométhéen opère ainsi une révolution au sens propre, un renversement, un basculement, et au figuré, par son caractère éminemment politique. Il souligne aussi la foi de Darwin dans le progrès, et une fois de plus, l'optimisme des Lumières.

II.1.3. Les plantes de la liberté : abolitionnisme et réformes sociales

L'abolition de l'esclavage en Grande-Bretagne et dans ses colonies eut lieu bien après la mort d'Erasmus Darwin en 1802 : il ne vit ni l'abolition de la traite négrière, en 1807, ni celle de l'esclavage lui-même en 1833. Il a néanmoins pris activement part au mouvement abolitionniste, tout d'abord en signant la pétition nationale qui a précédé l'intervention de William Wilberforce au Parlement le 12 mai 1789[28]. Il est également membre de la *Society for the Abolition of the Slave Trade*, à laquelle il fit plusieurs propositions d'actions pour éveiller l'attention publique. Il se battait avec les armes qu'il maîtrisait le mieux : les images et les mots.

Cependant, ses premières tentatives d'action publique ne furent pas toutes marquées du sceau de la réussite. Féru de littérature, Darwin envisagea d'abord d'utiliser les belles-lettres pour éveiller les consciences, comme en témoigne ce courrier adressé à son ami Josiah Wedgwood, lui aussi fervent abolitionniste, en février 1789 :

> My dear friend,
>
> I saw yesterday a book written by Daniel Defoe author of *Robinson Crusoe*, it is called The History of the Life of Colonel Jacque. There is a long story in it at p.140 of the generous spirit of black slaves, when kindly used; it is told rather diffusely, so as to be almost tedious, but would well suit in a magazine, or a newspaper, if it was curtail'd, or published in parts. If the Society have not reprinted this story, it is worth their attention: tho' found in a novel.[29]

L'extrait qu'évoque Darwin est une conversation passablement longue entre Jacques, le personnage principal, alors contremaître, et son supérieur hiérarchique, propriétaire d'une large plantation possédant plusieurs esclaves. Jacques a été esclave lui-même avant d'être élevé au rang de contremaître, et souhaite montrer au planteur la nécessité de traiter les esclaves avec bonté. Il donne en exemple le récit de Mouchat, esclave noir qui, après avoir été pardonné pour les fautes qu'il avait commises, avait montré de la gratitude jusqu'à proposer de sacrifier sa vie pour celle de Jacques quand il avait appris que celui-ci était condamné à la pendaison.

Darwin avait certainement apprécié dans ce passage la description des esclaves comme des êtres égaux en émotions et en raison, et l'injonction à les traiter avec respect. Toutefois, il reconnaît que l'extrait doit être tronqué, « curtail'd ». En effet, le colonel Jacques est loin d'être un précurseur de l'abolitionnisme. La raison pour laquelle il appelle les maîtres à la bonté est

[28] King-Hele, Desmond, éditeur, *The Collected Letters of Erasmus Darwin*, Cambridge : Cambrigde University Press, p. 328, note de King-Hele sur la pièce jointe au courrier de Darwin.
[29] *Ibid*., p. 332.

en réalité commerciale : si un esclave est bien traité, il travaille plus. « It is certainly wrong [to whip a slave], sir; it is not only wrong as it is barbarous and cruel; but it is wrong, too, as it is the worst way of managing and of having your business done[30] ».

L'extrait n'a jamais été republié dans un journal, malgré la popularité de Defoe sur laquelle Erasmus Darwin comptait. Darwin a donc développé d'autres idées pour secouer l'opinion publique. Il savait probablement que William Wilberforce préparait un discours devant le Parlement, qui allait être présenté le 12 mai suivant. Pour accompagner cette présentation, Darwin avait le projet d'exposer des instruments de torture dans la Chambre des Communes :

> I have just heard that there are muzzles or gags made at Birmingham for the slaves in our islands. If this be true, and if such an instrument could be exhibited by a speaker in the house of commons, it might have a great effect. Could not one of their long whips, or wire-tails be also procured, and exhibited? But an instrument of torture of our own manufact[ure] would have a great[er] effect, I suppose.[31]

Le projet de Darwin n'a cependant pas soulevé l'enthousiasme de Wedgwood, qu'on peut deviner quelque peu réticent à l'idée de concevoir dans sa propre fabrique des instruments de torture destinés à être exposés au Parlement. Erasmus Darwin, emporté par la fougue de son imagination et un attachement sincère à la cause abolitionniste, ne s'est sans doute pas aperçu qu'il était malvenu que la fiction dépassât la réalité.

Ni la fiction romanesque, ni les images-choc ne semblaient avoir trouvé leur place dans la stratégie du mouvement abolitionniste tel que l'imaginait Darwin. Que restait-il donc ? La poésie. Darwin travaillait justement de longue date sur *The Loves of the Plants,* son grand poème botanique. Néanmoins, que pouvaient avoir en commun un poème didactique linnéen et un pamphlet contre l'esclavage ? C'est pourtant bien dans *The Loves of the Plants* que Darwin sème les graines de l'abolitionnisme, en faisant de son œuvre un laboratoire d'expérimentations botaniques et poétiques, mais aussi sociales et politiques.

À la fin du chant III, le poète décrit Cassia, une plante d'Amérique dont les graines ont voyagé jusqu'en Europe, portées par les eaux de l'Atlantique. Il compare la plante à la mère de Moïse déposant son panier sur les eaux puis, représentant Moïse en libérateur du peuple juif opprimé par la tyrannie du Pharaon, il glisse vers le thème de l'esclavage :

---

[30] Defoe, Daniel, *The History and Remarkable Life of Colonel Jacque*, dans *The Works of Daniel Defoe*, vol. 10, Londres : George D. Sproul, 1905, p. 223.

[31] King-Hele, Desmond, éditeur, *The Collected Letters of Erasmus Darwin*, *op. cit.*, lettre d'Erasmus Darwin à Josiah Wedgwood, 13 avril 1789, p. 338.

E'en now, e'en now, on yonder Western shores
Weeps pale Despair, and writhing Anguish roars:
E'en now in Afric's groves with hideous yell
Fierce SLAVERY stalks, and slips the dogs of hell;
From vale to vale the gathering cries rebound,
And sable nations tremble at the sound!—
—YE BANDS OF SENATORS! whose suffrage sways
Britannia's realms, whom either Ind obeys;
Who right the injured, and reward the brave,
Stretch your strong arm, for ye have power to save!
Throned in the vaulted heart, his dread resort,
Inexorable CONSCIENCE holds his court;
[…] *Hear him* ye Senates! hear this truth sublime,
"HE, WHO ALLOWS OPPRESSION, SHARES THE CRIME." (*LP* 80)

Cette adresse virulente est le strict équivalent littéraire de l'action que Darwin aurait rêvé de mener devant le Parlement britannique, ici présenté comme le destinataire direct de ce passage, « ye bands of senators ». Darwin rêvait de présenter les instruments de torture à la Chambre des Communes pour en appeler à l'imagination visuelle de son public et lui faire prendre conscience, par l'émotion, de l'horreur de l'esclavage. Il le fait ici par la poésie, enchaînant allégories et hypotyposes pour créer une imagerie puissante à laquelle il joint de nombreuses indications sonores et des effets de répétition. L'extrait, qui pourrait illustrer le sublime burkien dans toute sa splendeur, frappe l'imagination.

Le rythme vibrant de cet extrait, avec ses phrases amples et ses brusques injonctions, crée de véritables périodes quasi-cicéroniennes. La rhétorique employée, même si elle est conforme au style poétique darwinien, relève presque du réquisitoire : *quousque tandem abuteris patientia nostra*, s'attendrait-on à trouver à la fin. Darwin imagine peut-être, par ce véritable morceau de bravoure, un discours qu'il aurait aimé adresser à la Chambre, si son bégaiement ne lui interdisait les exercices oratoires.

Le fait que ces vers suivent la description d'une plante américaine n'est pas un hasard ni une incohérence : « e'en now, on yonder Western shores » est une allusion aux plantations américaines de coton ou de canne à sucre où les esclaves d'Afrique étaient envoyés, comme celle où le colonel Jacque rencontre Mourat dans le roman de Defoe que Darwin voulait partiellement republier. Les graines de Cassia, qui traversent l'Atlantique, sont semblables aux esclaves faisant la longue traversée de l'océan à bord des vaisseaux négriers, durant laquelle nombre d'entre eux meurent, tout comme nombre de graines n'atteignent jamais le rivage.

L'Amérique, néanmoins, pourrait bien être aussi inscrite dans la lignée de l'utopie tahitienne sur laquelle se clôt le poème : la première mention de *The Loves of the Plants* remonte

à 1784, dans une lettre adressée à Johnson, l'éditeur de Darwin, au lendemain de la révolution américaine dont tous deux se révèlent de fervents partisans. Cassia essaimant ses graines sur le vieux continent pourrait donc, par là même, être porteuse d'espoir : l'espoir que le modèle américain, s'affranchissant du pouvoir oppresseur britannique, porte ses fruits en Europe et mène à l'avènement de structures véritablement démocratiques et égalitaires.

La description des graines de Cassia permet en tout cas à la réflexion politique de germer dans le terreau fertile de la poésie. Darwin peint des allégories politiques tout comme il personnifie les fleurs du poème : le Désespoir, l'Angoisse, l'Esclavage et la Conscience ont tous un corps et une voix, comme s'ils se mêlaient au vaste jardin des mots d'Erasmus Darwin, dessinant un univers écopolitique uni et cohérent, où une simple graine peut croître sous la forme de plantes révolutionnaires dans le jardin de la poésie. *The Loves of the Plants,* sous couvert d'un ouvrage de poésie botanique, genre en vogue à l'époque et souvent destiné à l'éducation morale des jeunes filles, se veut ainsi un ouvrage doublement radical en ceci qu'il porte les racines (*radix*, la racine, le fondement) de ce qui deviendra la réflexion sociale et politique de Darwin, qui prendra toute son ampleur avec la publication d'un second grand poème, *The Economy of Vegetation*.

Dans ce nouveau volume, le discours réformateur déjà présent dans *The Loves of the Plants* se trouve renforcé. Josiah Wedgwood, à défaut de fabriquer des instruments de torture dans sa fabrique d'Etrurie, a cédé à Darwin les droits sur son médaillon « AM I NOT A MAN AND A BROTHER » qui illustre *The Botanic Garden*. C'est donc tout naturellement vers lui que se tourne Darwin lorsqu'il évoque la publication prochaine de son nouveau poème :

> Herewith you will receive the Botanic Garden, of which I am the supposed, not the avow'd author. After you have read the page on the Slave-trade [p.]117, and the eulogy on Mr Howard's Humanity in visiting prisons p.80, I do not insist on your reading anymore.[32]

Darwin estimait alors que seuls deux passages étaient véritablement dignes d'intérêt pour son ami Wedgwood, car ils étaient représentatifs de leurs ambitions communes de réformes sociales. L'étude de ces deux passages révèle d'autres stratégies rhétoriques mises en place par Darwin pour éveiller la sensibilité publique.

Le premier est directement inspiré par le médaillon de Wedgwood. Curieusement, on pourrait dire que c'est le texte qui illustre l'image, et non l'inverse. De même, Darwin illustre par la poésie le Cauchemar de Fuseli ou le vase de Portland gravé par Blake. *Ut pictura poesis* :

[32] *Ibid.*, p. 331. La lettre est datée de 1789 : Darwin avait déjà rédigé plusieurs passages de *The Economy of Vegetation*, mais ceux-ci ne seront finalement publiés qu'en 1792 dans un volume séparé.

Darwin respecte scrupuleusement l'adage horacien, sans hésiter à le mettre au service de ses revendications politiques. Il l'affirme lorsqu'il évoque la différence entre poète et prosateur dans un de ses interludes : « the poet writes principally to the eyes, while the prose-writer uses more abstracted terms » (*LP* 40).

L'image est, une fois encore, frappante. Elle est insérée dans le Chant II, consacré à la terre. Darwin décrit comment les richesses tirées des terres des colonies britanniques suscitent la convoitise, puis l'asservissement, et enfin le commerce des biens comme des personnes :

> Hear, oh, BRITANNIA! potent Queen of isles,
> On whom fair Art, and meek Religion smiles,
> Now AFRIC'S coasts thy craftier sons invade
> With murder, rapine, theft,—and call it Trade!
> —The SLAVE, in chains, on supplicating knee,
> Spreads his wide arms, and lifts his eyes to Thee;
> With hunger pale, with wounds and toil oppress'd,
> "ARE WE NOT BRETHREN?" sorrow choaks the rest… (*EV* 94)

Cette fois, Darwin se fait à la fois plus précis et plus nuancé : c'est explicitement la Grande-Bretagne, « Britannia », qu'il implique dans le trafic d'esclaves. La traite est directement condamnée : « and call it Trade ». Toutefois, au lieu d'accuser les structures du pouvoir, « ye band of senators », il invoque la figure allégorique de « Britannia », et fait appel à la culture pour éclairer la société (« fair art », « meek religion »). Darwin change de stratégie : il voulait soulever la terreur, il veut désormais susciter la pitié.

On remarquera qu'ici, Darwin ne présente pas d'argument scientifique qui soutiendrait que tous les hommes seraient issus d'une même lignée. Est-ce parce qu'il n'a pas encore développé explicitement de théorie sur l'évolution du vivant, ce qu'il esquissera dans *Zoonomia* deux ans plus tard ? C'est plutôt parce que Darwin juge la réponse évidente : la question « are we not brethren » est strictement rhétorique, et si le sanglot de l'esclave laisse la réponse en suspens, c'est pour mieux permettre au lecteur de se la figurer lui-même.

De plus, dans *The Economy of Vegetation*, les plantes sont encore des symboles de liberté retrouvée. Le bourgeon se libérant de son carcan végétal pour éclore est la métaphore d'autres libérations dans le discours tenu par la Déesse de la Nature. Dans cette prosopopée, l'hybridité entre homme et végétal est révélatrice : « Where dwell my vegetative realms benumb'd, / In buds imprison'd, or in bulbs intomb'd » (*EV* 66). Elle en appelle alors aux forces du feu, les Gnomes, pour faire courir le fluide vital, que Darwin assimile à l'électricité, dans les vaisseaux de la plante encore dormante : « Each countless cell, and viewless fibre seek, / Nerve the strong arm, and tinge the blushing cheek » (*EV* 99). Les plantes sont entièrement personnifiées

(« arm », « cheek ») et, dans le cadre de cette personnification, le mot « cell » peut prendre un double sens : celui de cellule biologique[33] comme celui de cellule carcérale, où les bourgeons sont « imprison'd ».

Darwin prolonge cette comparaison carcérale par une comparaison avec une délivrance humaine, articulant ainsi la botanique à une réflexion philosophique et politique sur la liberté. Juste après la description de la plante personnifiée sortant de son carcan de cambium pour s'ouvrir à la lumière, il peint le tableau de la libération de Pierre :

> Thus when an Angel-form, in light array'd,
> Like HOWARD pierced the prison's noisome shade;
> Where chain'd to earth, with eyes to heaven upturn'd,
> The kneeling Saint in holy anguish mourn'd;—
> Ray'd from his lucid vest, and halo'd brow
> O'er the dark roof celestial lustres glow,
> "PETER, arise!" with cheering voice He calls,
> And sounds seraphic echo round the walls;
> Locks, bolts, and chains his potent touch obey,
> And pleased he leads the dazzled Sage to day. (*EV* 99)

Ce récit semble exceptionnellement emprunté à la Bible : dans les Actes, Pierre, jeté en prison par Hérode, est délivré par un ange envoyé de Dieu. Le récit darwinien garde le récit biblique comme hypotexte, en reprenant notamment la réplique de l'émissaire divin, ordonnant au prisonnier de se lever avant de le délivrer de ses chaînes : « And, behold, the angel of the Lord came upon him, and a light shined in the prison: and he smote Peter on the side, and raised him up, saying, Arise up quickly. And his chains fell off from his hands[34] ».

Néanmoins, le récit est moins biblique qu'il n'en a l'air au premier abord. Il nous faut donc comprendre que cet ange est de nature strictement métaphorique. Darwin détourne l'imagerie chrétienne avec la mention de « Howard », le véritable héros de ce passage. John Howard n'est autre qu'un philanthrope qui a réformé le système carcéral anglais. Après avoir visité les cachots sordides des prisons du Bedfordshire, dont il était originaire, il commença une campagne en faveur de la réformation du système pénitentiaire britannique qui atteignit son point culminant en 1774. Cette année-là, un acte parlementaire fut voté pour envoyer des juges

[33] L'*Oxford English Dictionary* précise que ce terme était en usage dès le XIVe siècle, mais qu'il n'a pas toujours désigné des structures microscopiques, comme en atteste la définition 9a : « *Biology*. Any of various larger chambers in the structure of a tissue or organism, typically with known functions ». Article « cell », *OED Online*, Oxford University Press, December 2019, <www.oed.com/view/Entry/29468>

[34] *The Holy Bible containing the Old and New Testaments [King James]*, Cambridge : Cambridge University Press, non daté, p. 1093. Actes, chapitre 12, verset 7.

de paix vérifier l'état sanitaire des prisons, et s'assurer que les détenus vivaient dans des conditions décentes.

Après cette réforme, Howard se lança dans un Grand Tour des prisons européennes. Il en publia plusieurs comptes-rendus, dont *The State of the Prisons in England and Wales*[35] en 1777 et un opuscule qui semble un peu oublié : la traduction, en 1780, d'un petit volume sur la Bastille, censuré en France, comprenant les plans et mesures détaillés de la forteresse[36] ! Un an plus tard, William Hayley, ami d'Erasmus Darwin, lui consacra une ode vibrante[37] illustrée par Bartolozzi[38]. Cette ode se conclut sur un tableau représentant Howard au ciel, parmi les saints, entouré d'un chœur séraphique et d'un halo de gloire.

Il n'est pas impossible que ce soit une telle image qui ait pu inspirer Darwin qui décide d'ajouter au deuxième volume de son *Botanic Garden* des vers similaires, reprenant l'image d'un Howard angélique, mais le liant habilement à une réécriture d'un épisode biblique qui renverse les rôles : ce n'est plus l'apôtre Pierre le véritable héros, mais son ange libérateur, un ange de chair et de sang, qui a su ouvrir les portes des prisons sans l'aide de quelque injonction divine, mais par un long combat politique et un voyage dans tous les cachots d'Europe.

En liant la botanique et la politique, en inscrivant l'hommage à Howard dans le prolongement de sa réflexion sur les plantes s'ouvrant au soleil, Erasmus Darwin dessine les contours d'une philosophie écopolitique, d'une république des plantes où la nature elle-même, par son mouvement, décrit des cycles libérateurs. Il ne s'agit pas ici d'un patchwork ou d'un collage artificiel, mais bien d'une volonté de peindre un ensemble cohérent, une vision de la nature qui épouse harmonieusement le désir réformateur qui anime le poète. Le radicalisme de Darwin est un radicalisme qui, comme le suggère l'étymologie de ce terme, *radix*, la racine, puise dans la terre la matière première de sa réflexion sociale et politique.

L'utopie radicale d'Erasmus Darwin culmine dans le projet de son poème *The Progress of Society*, dont le manuscrit date de 1800. Ce poème ne fut jamais publié du vivant de Darwin (sa toute première publication date de 2006, sous l'égide de Martin Priestman) qui le laissa inachevé. *The Progress of Society* est plus explicitement politique que les œuvres précédentes de Darwin : alors que *The Loves of the Plants* avait pour sujet la botanique, et *The Economy of*

---

[35] Howard, John, *The State of the Prisons in England and Wales, with Preliminary Observations and an Account on some Foreign Prisons*, Warrington : William Eyres, 1777.

[36] Howard, John, *Historical Remarks and Anecdotes on the Castle of the Bastille*, Londres : Cadell, 1780. L'ouvrage comporte un plan dépliable en première page.

[37] Hayley, William, *Ode, Inscribed to John Howard*, Londres : Dodsley, 1781. L'ode est d'un lyrisme pompeux, mais on y trouve quelques belles formules, notamment la générosité de Howard qui dépasse les limites géographiques : « a friend to every clime ! A Patriot of the World ! ».

[38] Notons que ce même Bartolozzi aurait dû effectuer les gravures du vase de Portland dans l'édition du Botanic Garden, mais que la tâche revint finalement à Blake.

Vegetation les découvertes scientifiques, *The Progress of Society,* comme son titre l'indique, retrace l'évolution de la société humaine. Il établit plusieurs âges successifs, correspondant chacun à un chant (canto) différent : l'âge de la chasse, l'âge pastoral, l'âge agricole, l'âge du commerce et enfin celui de la philosophie, âge d'or. Darwin a malheureusement abandonné le projet, ne laissant que le plan général de l'ouvrage et 300 vers du chant I. Voyons son ébauche de plan pour les trois derniers âges :

> Canto III. Age of Agriculture
> Cain and Abel. Tools, beasts made to labour. Iron. Cities. Slavery. Flax. Silkworm. Spinning. Weaving. Letters. Arms. Wine. Bacchus. Genies of the cultur'd plain. Western Hall. 'Kings in those days possessed the lands'.
>
> Canto IV. Age of Commerce
> Navigation. Dedalus. Money. Manufactures. Printing. Compass. Glass. Luxury. Slave trade. Sugar. Spirit of wine. 'And gold triumphant rules the world enslaved.' Northern Hall.
>
> Canto V. Age of Philosophy
> Central Hall. Liberty. No [crime]. No [war]. Ruins of superstition long remain. Philosophy. Science. Peace. Elements subdued. Swords turned to ploughshares. Every man under his fig tree. Moral world. Love each other. Do as you would be done by.[39]

On peut ici clairement voir se dessiner l'évolution de la société telle qu'elle est pensée et rêvée par Erasmus Darwin : l'esclavage des hommes apparaît très tôt, il est concomitant à l'apparition des boissons fermentées (qui sont pour Darwin un poison pour l'organisme comme pour la société), mais aussi à l'invention des armes et la mise en place d'un système monarchique. L'esclavage devient la traite durant l'âge du commerce, qui s'étend au moins jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Le seul vers auquel Darwin ait pensé pour ce chant est significatif : « and gold triumphant rules the world enslaved ». L'esclavage est donc à la fois physique et moral : il constitue une double aliénation, pour les maîtres comme pour les esclaves. Toutefois, cet esclavage prend fin durant l'âge de la philosophie. On voit se dissiper l'influence des « confessors and kings », et la science et la paix marchent côte à côte : « Science. Peace ».

Ce dernier tableau n'est pas sans rappeler l'ultime vignette de *The Loves of the Plants*. En effet, l'optimisme triomphe dans le tableau de clôture du dernier chant, qui représente les noces des pistils et des étamines de l'Adonis, tous les deux en très grand nombre. Leur union est comparée à un mariage tahitien qui appelle à une redéfinition des codes sociaux :

[39] Le manuscrit de *The Progress of Society* a été mis en ligne par Martin Priestman dans les annexes de son édition électronique de *The Temple of Nature* : Priestman, Martin, éditeur. *Erasmus Darwin's Temple of Nature*. Romantic Circles, 2003. <romantic-circles.org/editions/darwin_temple/progress/progress.html> page consultée le 12 décembre 2018.

A hundred virgins join a hundred swains,
And fond ADONIS leads the sprightly trains;
[…] Licentious Hymen joins their mingled hands,
And loosely twines the meretricious bands.—
Thus where pleased VENUS, in the southern main,
Sheds all her smiles on Otaheite's plain,
Wide o'er the isle her silken net she draws,
And the Loves laugh at all, but Nature's laws. (*LP* 107)

Cette scène compose un « bouquet final » au sens propre comme au figuré : les centaines de pistils et d'étamines de l'Adonis, qui est ici évoquée davantage en sa qualité de plante[40] que de personnage mythologique, se joignent harmonieusement dans une seule grande cérémonie. « Otaïti » apparaît ici comme la projection d'une utopie néo-épicurienne, gouvernée non par les lois des hommes, mais par celles de la « Nature », « Nature's laws » et une parfaite équité (« a thousand virgins join a hundred swains »). Il n'est pas ici de colonisation ni d'esclavage, et les seules chaînes sont celles de l'amour ; encore sont-elles très lâches (« loosely twines their meretricious bands »).

Darwin reprend ici le mythe ovidien, associant la fleur nommée Adonis au jeune amant de Vénus, qui est elle aussi évoquée. Néanmoins, le mythe d'Adonis est complètement renversé : alors que la mort d'Adonis suscite le chagrin de Vénus, la certitude de sa renaissance sous forme végétale, lieu de nouvelles amours, est source de joie (« pleased Venus »). Ce renversement mythologique pourrait aussi suggérer, selon Alan Bewell, un renversement des structures institutionnelles du mariage : « knowledge of the sexual customs of non-European societies led to a recognition that the patriarchal family was not a universal patriarchal institution[41] ». Le modèle botanique de l'Adonis est donc aussi un modèle social alternatif, un système égalitaire qui fait fi des codes du marché du mariage comme des institutions aliénantes qui régissent l'Angleterre de George III.

En outre, malgré la référence à Ovide, l'inspiration de Darwin n'est pas ici strictement ovidienne : le poète s'appuie surtout sur les récits de voyage de Cook, que Darwin connaissait, ne serait-ce que par le biais de l'*Elegy on Captain Cook*, officiellement attribuée à Anna Seward mais bien plus probablement écrite par Darwin. Ces récits furent le socle de profondes

[40] Il s'agit de l'Adonis goutte-de-sang, de la famille des renoncules. Le personnage d'Adonis fut, lui, transformé en anémone selon Ovide. Darwin traite de l'anémone à part, sans la relier au mythe ovidien.
[41] Bewell, Alan, « Jacobin Plants: Botany as Social Theory in the 1790s », *The Wordsworth Circle* 20 : 3 (1989), 132-139, p. 135.

réflexions sociales et la source de grandes utopies réformatrices, particulièrement dans l'imagination des révolutionnaires français[42].

Enfin, ce passage presque utopique ne sera pas sans inspirer Shelley dans sa propre « Ode to Adonais », où le jeune romantique se réapproprie les figures darwiniennes clés, ici Uranie et Adonis, en condamnant les « liberticides » et en rêvant d'une république universelle, « kingless sphere », dans un idéalisme à la fois politique, philosophique et spirituel. Cependant, à la différence de Darwin, les cycles de renaissance de la nature ne sont pas sources de plaisir mais au contraire ravivent l'idée du deuil (« but grief returns with the revolving year »).

Darwin met ainsi ses personnifications végétales au service d'une vision écopolitique, porteuse de son désir de briser les chaînes de l'Angleterre par la réforme, que ce soient celles de l'esclavage ou celles des prisons. Cassia, la plante américaine, comme la végétation dans son ensemble, par son cycle d'hibernation et de libération, incarnent les racines du radicalisme, et l'éclosion d'idées portant le germe des révolutions futures.

[42] Ainsi Camille Desmoulins, dans sa dernière lettre à sa femme, composée peu de temps avant de monter à l'échafaud, évoque-t-il son rêve de bâtir une république à l'image de Tahiti, dans une vision empreinte d'idéalisme « O ma chère Lucile ! j'étais né pour faire des vers, pour défendre les malheureux, pour te rendre heureuse, pour composer […] un Otaïti. J'avais rêvé une république que tout le monde eût adorée. » Fleury, Édouard, *Biographie de Camille Desmoulins*, Laon : Édouard Fleury (imprimeur), 1850, p. 330.

II.2. Masculin, féminin : les passions ont-elles un genre ?

The passions thus pampered, whilst the judgment is left unformed, what can be expected to ensue? Undoubtedly, a mixture of madness and folly.
Mary Wollstonecraft, *A Vindication on the Rights of Woman*[1]

Considère-t-on, au XVIIIe siècle, que les passions répondent à des distinctions genrées ? Que les femmes seraient naturellement plus soumises à la force de leurs passions que les hommes, ou inversement ? Que la chasteté serait plus spécifique au beau sexe ou que le courage est une mâle vertu[2] ? Si nombre d'ouvrages critiques ont été consacrés aux représentations des passions au temps des Lumières comme du romantisme, on peut regretter que nombre d'entre eux laissent cette question de côté. Jeffrey Cane, dans *The Current of Romantic Passions*[3], ne laisse d'ailleurs guère de place aux voix féminines ; dans un ouvrage plus récent, l'excellent *Sens et sensibilité : Pensée et poésie dans la Grande-Bretagne des Lumières*[4], Pierre Morère, qui traite beaucoup des passions, n'évoque à aucun moment la place des femmes, qu'elles soient sujets ou autrices. L'introduction de *Strange Fits of Passions: Epistemologies of emotion, Hume to Austen*[5] d'Adela Pinch est plus éclairante à cet égard, et donne la voix à plusieurs femmes écrivains, comme nous le verrons.

Avant d'observer comment se construisent et se déconstruisent des codes de représentations de passions genrées dans la poésie, on verra comment ils se manifestent dans l'histoire naturelle, la philosophie et le théâtre du XVIIIe siècle, lieu privilégié de leur expression. Ces fondements seront précieux pour voir dans quel contexte, à la fois social, littéraire et épistémologique, s'inscrivent les représentations darwiniennes et blakiennes, et dans quelle mesure elles jouent avec les codes établis, tout particulièrement dans *The Botanic Garden* et dans *The Visions of the Daughters of Albion*, où les passions de sujets féminins

[1] Wollstonecraft, Mary, *A Vindication on the Rights of Woman: with Strictures on Moral and Political Subjects*, Londres : Johnson, 1796 [troisième édition corrigée], p. 129.
[2] « Courage, which is the point of honour among men, derives its merit, in a great measure, from artifice, as well as the chastity of women ». Hume, David, *A Treatise on Human Nature, Being an Attempt to Introduce the Experimental Method of Reasoning into Moral Subjects*, édité par T.H. Green et T.H. Grose, Londres : Longmans, 1909 [1739-1740], livre III, II-12, « Of Chastity and Modesty », p. 330.
[3] Robinson, Jeffrey Cane, *The Current of Romantic Passions*, Madison et Londres : University of Wisconsin Press, 1991.
[4] Morère, Pierre, *Sens et sensibilité : Pensée et poésie dans la Grande-Bretagne des Lumières*, Grenoble et Lyon : Éditions Littéraires et Linguistiques de l'université de Grenoble et Presses Universitaires de Lyon, 2015.
[5] Pinch, Adela, *Strange Fits of Passion: Epistemologies of Emotion, Hume to Austen*, Californie : Stanford University Press, 1996.

occupent une place déterminante[6]. Toutefois, c'est sans doute dans les motifs de la poésie botanique que les clivages genrés sont les plus remarquables, tantôt sous-tendant une idéologie patriarcale, tantôt abondant dans le sens d'une émancipation féminine. On verra enfin que certaines représentations de Blake comme de Darwin peuvent semer un « trouble dans le genre », selon l'expression de Judith Butler, en dévoilant des frontières mouvantes à travers des fleurs lesbiennes ou androgynes.

II.2.1. *Visions of the Daughters of Albion* : un poème écoféministe ?

Alors que les passions sont l'objet de nombreux débats, une nouvelle voix se fait entendre : celle de l'histoire naturelle. Buffon n'établit jamais explicitement de différence fondamentale entre les genres. Cependant, l'idée d'une distinction genrée sous-tend l'ensemble de l'*Histoire Naturelle*, et peut s'observer dans les portraits que le naturaliste dresse de certains animaux. Un exemple particulièrement frappant est celui du chat : « [le chat] est aussi très porté à l'amour, et, ce qui est rare chez les autres animaux, la femelle paraît être plus ardente que le mâle[7] ». Par cette expression « ce qui est rare chez les autres animaux », Buffon dresse une taxonomie implicite des passions établie selon des critères genrés. La lubricité de la chatte brise ici les normes tacites de parité entre les passions.

Buffon va plus loin encore. Sans se contenter d'un simple constat, il fustige l'énergie avec laquelle la femelle poursuit le mâle de ses ardeurs : « elle l'invite, elle le cherche, elle l'appelle, elle annonce par de hauts cris la fureur de ses désirs, ou plutôt l'excès de ses besoins, et lorsque le mâle la fuit ou la dédaigne, elle le poursuit, le mord, et le force pour ainsi dire à la satisfaire[8] ». La répétition du sujet « elle », tout comme les deux séries d'énumérations, imitent sous la plume du styliste le caractère excessif de cette poursuite amoureuse spécifiquement féminine. Le fait qu'une femelle puisse avoir la même vigueur qu'un mâle est ici le signe d'un débordement inquiétant, la marque de l'*hubris* et de la disruption. Buffon complètera cette description par des scènes de cannibalisme où la mère-chatte mange ses petits, comme pour mieux souligner son caractère saturnien et dénaturé.

---

[6] On peut pour plus de détails se reporter à l'excellent article de Dennis Welch, « Essence, Gender, Race : Blake's Visions of the Daughters of Albion », *Studies in Romanticism* 49 : 1 (printemps 2010), 105-131. Welch n'aborde cependant pas la question du genre dans une perspective écoféministe.
[7] Buffon, Georges-Louis Leclerc, comte de. *Histoire naturelle, générale et particulière*. Paris : Imprimerie Royale, 1756, t. VI, p. 4-5.
[8] *Ibid*., p. 5.

Le fait que les passions féminines puissent être plus vives représente ainsi une limite dangereuse, que Buffon place à la limite de la sauvagerie. Le savant hésita à faire du chat le dernier des animaux domestiques ou le premier des animaux sauvages : de façon significative, il choisira le second. Le chat n'est pas un compagnon, ni un modèle de vertu comme le chien ou le cheval : il est tout au plus un commensal, dont les passions, faisant fi des normes genrées, mettent en péril l'ordre de la nature si soigneusement établi. C'est, en termes foucaldiens, une brèche dans la sphère de contrôle biopolitique, où les agents d'un état, humains et non-humains, sont définis par leur appartenance à un double corps, biologique et politique[9].

C'est à la déconstruction de ce corps que s'attachent les philosophes du XVIIIe siècle s'interrogeant sur le genre des passions. Les femmes sont-elles moins naturellement portées à l'amour ? David Hume, dans son *Treatise on Human Nature* (1739-1740) souligne que l'attribution à la femme des vertus de chasteté et de constance relève non de la nature, mais de constructions sociales. Il s'amuse également à considérer l'infidélité conjugale dans une perspective naturaliste : « a propensity that it is absolutely necessary in the end to comply with, for the support of the species[10] ». Quatre ans plus tard, Marivaux établira, comme Hume, que les hommes ne sont pas plus ou moins inconstants que les femmes par nature, dans *La Dispute* (1744), faisant du théâtre un véritable laboratoire d'expérimentation des passions.

Adela Pinch, dans *Strange Fits of Passion: Epistemologies of Emotion, Hume to Austen*, évoque dans son introduction les distinctions genrées dans les passions établies par des autrices, et non seulement par des auteurs. Ces voix féminines, comme celles d'Hannah More ou de Mary Wollstonecraft, sont témoins de l'internalisation des exigences sociales auxquelles sont soumises les passions féminines. *A Vindication on the Rights of Woman* (1792) se situe dans le sillage de la réflexion humienne sur les passions des femmes, tout en proposant une analyse qu'on pourrait qualifier, ici encore en termes foucaldiens, de dénonciation des codes biopolitiques du patriarcat, dont elle dévoile la structure oppressive.

En effet, Mary Wollstonecraft, comme David Hume, affirme que les différences entre les passions des hommes et celles des femmes sont le fruit de représentations sociales et non de qualités innées. La société conditionne les femmes à être les esclaves de leurs sens, et à voir toutes leurs plus nobles aspirations remplacées par l'excitation de l'amour et le désir de plaire :

---

[9] On peut trouver une réflexion foucaldienne approfondie sur romantisme et biopolitique dans l'ouvrage de Ron Broglio : *Beasts of Burden: Biopolitics, Labor, and Animal Life in British Romanticism*, New York : Suny Press, 2017. L'ouvrage ne traite cependant ni de Blake, ni de Darwin.

[10] Hume, *op. cit.*, p. 330. Dans le reste de son traité, et particulièrement dans le Livre II, consacré aux passions, Hume n'établit pas de différence genrée. Il s'attarde bien plus sur les rapprochements entre passions humaines et non-humaines que sur les éventuelles différences entre passions masculines et féminines.

« their senses are inflamed, and their understandings neglected; consequently they become the prey of their senses, delicately termed sensibility, and are blown about by every momentary gust of feeling[11] ». Leurs passions seraient ainsi synonymes de passivité, puisque ces femmes sont le jouet de leurs émotions. Elles ne sont pas dénaturées, mais sous-naturées, car même l'état de nature représente une condition plus enviable : « they are, therefore, in a much worse condition than they would be in, were they in a state nearer to nature[12] ». Wollstonecraft dénonce ainsi les conséquences directes de la vision de l'éducation rousseauïste de l'*Émile* (1762), dans lequel les petites filles, comme Sophie, se voient privées d'une éducation formant leur esprit à la rationalité et à la critique.

Néanmoins, l'analyse d'Isabelle Bour montre qu'il convient de nuancer cet apparent antagonisme entre raison et sensibilité[13]. Elle souligne que, malgré l'attachement profond de Wollstonecraft pour le rationalisme, l'autrice de la *Vindication* laisse aussi une large place aux associations d'idées telles qu'elles ont été conceptualisées par David Hartley, et au développement de l'imagination. Ces associations sont au fondement de la créativité et du génie poétique :

> The foundational role that Wollstonecraft gives to associations of ideas to the shaping of a personality implicitly relegitimizes the epistemology of sensibility […] it also harmonizes with the outburst on grand passions which fleetingly suggests that Mary Wollstonecraft wants to "let go", that she herself finds the light of reason uninspiring.[14]

La réflexion de Wollstonecraft sur les passions ne doit donc pas être conçue comme le triomphe du rationalisme, mais demeure ouverte à une épistémologie de la sensibilité, dont les objets sont, par définition, plus fluctuants et plus instables. C'est peut-être ce subtil équilibre, tout autant que l'éducation à la raison, qui se fait garant d'une potentielle égalité des genres : si la raison est universellement partagée entre les hommes et les femmes, la sensibilité l'est également, et cette sensibilité peut aussi, par certains aspects, être une force créatrice et un talent à cultiver.

Quelques années plus tard, en 1798, Joanna Baillie utilise le théâtre comme laboratoire d'expérimentation des passions, tout comme Marivaux : le cadre dramatique permet d'opérer

---

[11] Wollstonecraft, Mary, *A Vindication on the Rights of Woman: with Strictures on Moral and Political Subjects*, Londres : Johnson, 1796 [troisième édition corrigée], p. 129.
[12] *Loc. cit.*
[13] Bour, Isabelle, « Epistemological Ambiguities: Reason, Sensibility and Association of Ideas in Mary Wollstonecraft's Vindication of the Rights of Woman », *XVII-XVIII. Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles* 49 (1999), 299-310.
[14] *Ibid*., p. 308.

une caractérisation libre de l'aliénation sociale dénoncée par Mary Wollstonecraft. Ses personnages sont émancipés et expriment librement la force de leurs passions indépendamment de leur identité de genre, comme l'autrice l'affirme dans son discours préliminaire : « I have said nothing here in regard to female character […] because what I have said of the above characters is likewise applicable to it[15] ». Elle n'hésite pas à ajouter que chaque héros de tragédie peut avoir son égale en vertu et en dignité. Antigone, Cléopâtre et Lady Macbeth valent bien leur homologues masculins : « I believe there is no man that ever lived , who has behaved in a certain manner, on a certain occasion, who hast not had among women a corresponding spirit, who on the like occasion, and every way similarly circumstanced, would have behaved in the like manner[16] ».

On voit donc apparaître au XVIIIe siècle une affirmation philosophique de l'égalité naturelle des passions. Darwin lui-même, grand lecteur de Buffon, ne constate aucune différence innée dans les passions des hommes comme des femmes, et en sa qualité de médecin prescrit souvent les mêmes remèdes aux uns comme aux autres. Or, cette affirmation d'égalité prend peu à peu également la forme d'une dénonciation et d'une revendication sociales. Les différences entre les passions des femmes et celles des hommes ne sont plus envisagées comme naturelles, mais comme le résultat de représentations sociales dont on invite à se libérer. Cette libération peut passer par une révolution de l'éducation, envisagée par Mary Wollstonecraft comme par Erasmus Darwin ou John Locke.

Mary Wollstonecraft traite de l'éducation des passions dans ses *Original Stories* dès 1788. Cependant, la théorie de l'association des passions développée dans la *Vindication* y a moins de place : l'autrice exige avant tout de ne pas laisser les petites filles devenir le jouet de leurs passions. La gouvernante, Mrs Mason, louant la sincérité, se refuse à embellir ses exemples pour le plaisir de ses petites auditrices, Mary et Caroline, afin de ne pas les voir portées à la dérive, comme des vagues secouées par le grain des émotions : « like a wave of the sea, drifted about by every gust of passion[17] ». « Gust of passion » : Wollstonecraft reprendrait exactement la même image quatre ans plus tard *dans A Vindication of the Rights of Woman* en soulignant la corrélation directe entre l'éducation des filles et leur devenir de femmes.

Mrs Mason est l'exemple de la femme qui résiste aux orages des passions, et échappe par conséquent au sombre destin de ses compatriotes : « madness and folly ». Elle est le guide

[15] Baillie, Johanna, *A Series of Plays in which it is Attempted to Delineate the Stronger Passions of the Mind. Each Passion being the Subject of a Tragedy and a Comedy*, Londres : T. Cadell, 1798, p. 36.
[16] *Loc. cit.*
[17] Wollstonecraft, Mary, *Original Stories from Real Life, with Conversations Calculated to Regulate the Affections, and Form the Mind to Truth and Goodness. A New Edition*, Londres : Joseph Johnson, 1796 [1788], p. 36.

permettant aux nouvelles générations de fillettes anglaises de retrouver le chemin de la raison. Elle est la personnification d'une double vertu : une vertu chrétienne, qui sauve l'âme du péché, et une vertu mâle, au sens de *vir-tus*, que la femme se réapproprie pour se sauver elle-même. Bien qu'elle loue les passions et appétits mesurés, la passion est généralement condamnée, qu'elle soit synonyme d'émotion violente, de désir irrépressible ou tout simplement de colère (« Did you, Mary, ever see her in a passion? No, said Mary, I do believe that she was never angry in her life[18] »).

Une seconde édition paraît en septembre 1791 : l'éditeur Joseph Johnson a cette fois fait appel à William Blake pour enrichir le petit volume de cinq gravures. Ces gravures, si elles sont relativement fidèles à l'esprit des *Original Stories*, sont aussi révélatrices des divergences entre Blake et Wollstonecraft sur la maîtrise des passions[19]. Blake dessine, pour le frontispice, une Mrs Mason hiératique, les deux bras à l'horizontale au-dessus de Mary et Caroline, les yeux mi-clos (fig. 32). Si, en septembre 1791, il est encore trop tôt pour y voir une personnification urizénique, on peut néanmoins voir une filiation symbolique entre cette figure rigide, incarnant la mesure, et le futur Urizen, emblème de la raison triomphante. Un autre ancêtre graphique d'Urizen est d'ailleurs la personnification du Nil dans la gravure de Blake du *Botanic Garden*, réalisée à la fin de cette même année 1791 (fig. 8).

On pourrait donc penser que, dès 1791, Blake a développé un jugement critique sur la position de Mary Wollstonecraft à l'égard de la répression des passions. C'est sans doute cette réflexion initiale qui donnera à Blake l'idée de *Visions of the Daughters of Albion* (1793), qu'on peut considérer comme une réponse directe à *A Vindication of the Rights of Woman* (1792). Si Blake n'est plus l'illustrateur de Wollstonecraft, il crée du moins son propre récit et ses propres images. Il ne s'oppose pas formellement aux constats de Wollstonecraft : le premier mot, après le prologue, est d'ailleurs « enslav'd », attestant d'une reconnaissance de l'aliénation dont les femmes sont l'objet en Angleterre. Blake donne toutefois dans ce poème un modèle alternatif d'émancipation féminine par les passions, renforcée par le jeu d'une imagerie écopolitique.

Dans ce poème cosmique, où les revendications sociales prennent la forme d'un affrontement spirituel, Oothoon, fiancée à Theotormon, incarnant la raison, est violée par Bromion, représentant le désir. Theotormon, jaloux, les enchaîne l'un à l'autre : les corps

---

[18] *Ibid.*, p. 45.

[19] Blake est responsable de l'intégralité de la conception graphique : au bas de ses illustrations, on peut lire « Blake d. & sc. », soit « Blake designavit et sculptavit », ce qui signifie qu'il est à la fois l'auteur du dessin original et le reproducteur-graveur. À l'inverse, plusieurs illustrations du *Botanic Garden*, réalisées cette même année, seront dessinées par Fuseli et reproduites par Blake, même si Blake ne s'interdit pas d'ajouter aux esquisses des touches originales, comme la personnification du Nil sous la forme d'un vieillard aux bras étendus et à la barbe en cascade, qui rappelle fortement les représentations ultérieures d'Urizen.

enchaînés reflètent l'aliénation biopolitique de la femme. Oothoon prend cependant la parole, appelant à l'ouverture des sens et défendant sa pureté. Bromion parle à son tour et appelle Theotormon à aller au-delà de ce que lui offre sa perception, rappelant l'existence des mondes microscopiques. Oothoon plaide enfin pour l'amour libre, contre l'oppression de l'Église et du dieu de la raison, Urizen, et les Filles d'Albion se font l'écho de ses paroles.

Quel sens donner à la « passion » de la femme dans ce poème et comment répond-il à la *Vindication* de Mary Wollstonecraft ? On pourrait penser que la passion est d'abord *patior*, souffrance : l'image de la tempête, « gust », est reprise par Blake qui décrit le viol d'Oothoon comme un orage passant entre ses reins, alors qu'elle passe au-dessus des vagues : « over the waves she went […] Bromion rent her with his thunders, on his stormy bed / Lay the faint maid » (*VDA* 46). Le nom même de « Bromion » est lié à l'orage. Par ce viol initial, Blake dénonce les passions destructrices auxquelles sont soumises les corps féminins, notamment dans une Angleterre de plus en plus urbaine où beaucoup de femmes sont condamnées à la prostitution (Oothoon est d'ailleurs elle-même traitée de « harlot »).

Toutefois, Oothoon est également une femme à l'écoute de ses désirs, qui refuse de laisser son corps à la merci de la furie passionnelle de Bromion comme de l'austère vertu de Theotormon. Lorsqu'elle cueille le souci au début du poème, geste symbolique évoquant la défloration, elle se tourne vers la lumière dans un mouvement où se mêlent pureté et sensualité : « Then Oothoon pluck'd the flower saying, I pluck thee from thy bed / Sweet flower, and put thee here to glow between my breasts / And thus I turn my face to where my whole soul seeks » (*VDA* 46). Elle s'élève à des plaisirs à la fois charnels et spirituels, sublimés par une allégorie néo-platonicienne : « I turn my face to where my whole soul seeks », comme le tournesol tourné vers Apollon.

Selon David Worrall, ces images florales auraient été empruntées à Erasmus Darwin : dans *The Loves of the Plants*, toutes les fleurs sont décrites comme des nymphes, comme c'est ici le cas (« I see thee now a flower, / Now a nymph! »). Darwin souligne également que le souci, *Calendula*, captant la lumière du soleil, peut en renvoyer des rayonnements à la nuit tombée, comme le tournesol. Selon Worrall, les *Visions* constituent même le poème le plus darwinien de Blake[20]. Pourquoi Blake aurait-il « darwinisé » les représentations de la confrontation d'Oothoon à sa sexualité ? Peut-être pour mieux montrer que les passions féminines ne sont pas ici modelées par la société, et que son désir n'est pas moins naturel que celui des fleurs amoureuses de Linné et Darwin.

[20] Worrall, David, « William Blake and Erasmus Darwin's Botanic Garden », *Bulletin of the New York Public Library*, 70 (1975), 397-417.

Or, Oothoon est aussi une image de l'Amérique, « soft soul of America » (*VDA* 45) souffrant sous le joug moral et politique de la Grande-Bretagne, représenté par les aigles de Theotormon. Image prométhéenne, elle est, sur la gravure de la sixième planche, liée à un nuage de soufre, le ventre offert à un aigle qui descend sur elle pour se repaître de ses entrailles (fig. 33). Toutefois, l'orage qui gronde annonce aussi la révolte de Prométhée : comme lui, Oothoon fait corps avec la foudre et le feu, et comme lui, elle se rebelle contre le dieu des dieux, prenant la parole contre Theotormon. Blake reprendra une image similaire dans *America: A Prophecy*, également imprimé en 1793, avec le viol de la fille sombre d'Urthona par Orc, et l'imagerie prométhéenne plus présente encore.

Cette figure prométhéenne d'Oothoon fait des *Visions of the Daughters of Albion* un poème encore plus proche, en termes d'images, des vers d'Erasmus Darwin que de la prose de Mary Wollstonecraft. En effet, dans *The Economy of Vegetation*, paru en 1792 avec les illustrations de Blake, Darwin fait de Benjamin Franklin le héros prométhéen de la Révolution américaine, en faisant de l'inventeur du paratonnerre un héroïque voleur de foudre. Blake ajoute donc à sa réflexion sociale un volet éminemment politique, conjuguant révolution des passions et passion de la révolution.

En outre, la pensée blakienne sur l'émancipation féminine par les passions est bien différente de celle de Mary Wollstonecraft. Alors que Mrs Mason souhaite que les femmes puissent contrôler leurs passions, Oothoon appelle, à l'inverse, à ouvrir ses sens, tout comme Bromion, qui appuie son discours, et à regarder au-delà des catégories biopolitiques bien établies : au-delà du corps organique, politique et humain. Le fait que Oothoon affirme sa pureté après son viol par Bromion montre qu'elle rejette la construction des passions imposées par des représentations sociales. La relation charnelle qui l'a unie à Bromion ne l'a pas rendue impure. Elle dénonce par là même l'artificialité de la notion de chasteté.

Oothoon renforce ce discours par une longue énumération d'animaux, par laquelle elle invite tout d'abord à sortir d'une temporalité strictement humaine :

> And Oothoon hovers by his side, perswading him in vain:
> I cry: arise, O Theotormon! for the village dog
> Barks at the breaking day; the nightingale has done lamenting;
> The lark does rustle in the ripe corn, and the Eagle returns
> From nightly prey and lifts his golden beak to the pure east,
> Shaking the dust from his immortal pinions to awake
> The sun that sleeps too long. Arise, my Theotormon, I am pure
> Because the night is gone that clos'd me in its deadly black. (*VDA*, 47)

Oothoon crée ainsi une temporalité alternative au régime biopolitique de la société georgienne. En effet, les animaux sont les marqueurs d'un temps cyclique et naturel qui n'est pas dicté par les impératifs de la raison. Chacun marque un moment de la journée : le chien aboie quand le soleil se lève, le rossignol chante la nuit tombée[21], l'alouette, au petit matin et l'aigle retourne à son aire après avoir chassé sa « proie nocturne » (« nightly prey ») pour admirer le soleil levant. L'aigle est d'ailleurs le seul à posséder une majuscule : si c'est le tourmenteur de Prométhée, c'est aussi l'aigle de la vision poétique, comme celui que Blake représentera plus tard dans *Jerusalem*. Fondamentalement ambigu, il représente tout à tour la nuit et le jour, la tyrannie et la révolte, Theotormon et Oothoon, la raison et le désir.

Après avoir invité Theotormon à se défaire d'une temporalité aliénante, elle l'engage à sortir du corps biopolitique, c'est-à-dire des représentations du corps comme objet social soumis à une logique de contrôle. Il faut, pour cela, franchir les barrières des sens et du non-humain : les animaux, loin d'être une simple métaphore poétique ici, sont une clé de l'émancipation.

> With what sense is it that the chicken shuns the ravenous hawk?
> With what sense does the tame pigeon measure out the expanse?
> With what sense does the bee form cells? have not the mouse & frog
> Eyes and ears and sense of touch? […]
> Ask the blind worm the secrets of the grave, and why her spires
> Love to curl round the bones of death; and ask the rav'nous snake
> Where she gets poison, & the wing'd eagle why he loves the sun;
> And then tell me the thoughts of man, that have been hid of old. (*VDA*, 47)

Par le questionnement comme par l'invitation à questionner, partant du ver, premier maillon de la chaîne animale (« ask the blind worm… »), Oothoon veut, *in fine,* déconstruire le discours d'oppression patriarcale qui contrôle les corps comme les esprits, en allant au-delà du visible, du connu et du rationnel. Elle propose un paradigme alternatif, par l'éclatement du corps humain dans le non-humain, dans ces bêtes qui sont comme autant de fragments épars de l'humanité.

Cette oppression ne touche d'ailleurs pas que les humains : dans « have not the mouse & frog / Eyes and ears and sense of touch ? », Oothoon traite de deux animaux qui sont déjà utilisés comme sujets d'expérimentation scientifique de façon reconnue. Le docteur Priestley faisait grand usage des souris et des grenouilles dans ses expérimentations qui avaient été

[21] En réalité, le rossignol chante la nuit pour attirer les femelles, et le jour pour éloigner ses rivaux. Précisons également que, contrairement à une légende tenace liée au mythe de Procné et Philomèle, seul le rossignol mâle chante.

dénoncées dans une veine héroïcomique par Anna Barbauld dans « The Mouse's Petition ». Ces expériences, justement, touchaient à l'électricité : faut-il y voir un parallèle avec l'Oothoon prométhéenne, elle aussi touchée par la foudre, et revendiquant l'expression de ses sens et la liberté de ses passions ? Theotormon est aveuglé par sa propre raison : il ne voit ni la souffrance des animaux de laboratoire, ni l'appel d'Oothoon à explorer le royaume au-delà des sens.

Enfin, Bromion complète le discours d'Oothoon par des répliques qui montrent là encore la curiosité scientifique de Blake : il démontre à Theotormon que ses sens ne suffisent pas à lui donner accès à la totalité du monde, puisque sa vue ne peut pas lui permettre d'observer les êtres microscopiques. Allant plus loin encore, il invoque l'existence d'un univers parallèle microscopique, avec ses propres végétaux et animaux : « trees beasts and birds unknown; / Unknown, and unperceived, spread in the infinite microscope » (*VDA* 48). Peut-être Blake s'est-il inspiré des pages de poésie darwinienne sur les animalcules, avec un enthousiasme loin des terreurs pascaliennes inspirées par l'infiniment petit. Blake semble tirer parti des descriptions darwiniennes pour démontrer que le monde entier, autour de lui, palpite de passions secrètes[22]. Dans cette mesure, toute tentative de contrôle biopolitique est vouée à l'échec ; toute notion de chasteté édictée par les règles sociales condamnée à la vanité. La gratification des sens se fait insatiable et le désir infini.

On observe également que, par la mention du microscope, Blake souligne que la science peut également être source de plaisirs constamment renouvelés à condition de respecter la vie, une « sweet science », à l'inverse des expériences de Priestley sur les souris et les grenouilles. Blake rappelle lui-même, à la fin des *Visions of the Daughters of Albion*, ce principe souverain et inaliénable : « every thing that lives is holy ». Telles sont les dernières paroles d'Oothoon dans le poème : « And trees & birds & beasts & men behold their eternal joy. / Arise you little glancing wings, and sing your infant joy! / Arise and drink your bliss, for every thing that lives is holy! » (*VDA* 51). Par un vibrant polysyndète (&… &… &…), le discours d'Oothoon fait ainsi converger les intérêts des marginaux : femmes, bêtes et même plantes[23], pour construire un paradigme émancipateur qui déconstruit l'idéologie patriarcale au profit d'un écoféminisme révolutionnaire.

---

[22] Blake donnera toutefois un avis bien différent sur l'usage du microscope dans Milton, en considérant que cet instrument permet la vue, et non la vision : « The Microscope knows not of this nor the Telescope. they alter / The ratio of the Spectators Organs but leave Objects untouchd » (*M* 127).

[23] Notons cependant que tous les animaux cités ne participent pas à cet élan émancipateur. De façon curieuse, le dauphin représente la jalousie de Theotormon telle qu'elle est décrite par Bromion : « And let the jealous dolphins sport around the lovely maid; / Thy soft American plains are mine, and mine thy north & south ». C'est là la seule mention d'un dauphin sous la plume de Blake. Pourquoi l'associer à la jalousie ? Rodney Baine en propose une explication brillante d'érudition et extrêmement convaincante :

Enfin, la dernière réplique d'Oothoon est un hymne aux passions et au désir, exacerbés par les effets de répétition : « the moment of desire! the moment of desire! », où Oothoon, après avoir défendu sa pureté devant Theotormon, évoque explicitement la « lovely copulation » et l'amour libre :

> But silken nets and traps of adamant will Oothoon spread,
> And catch for thee girls of mild silver, or of furious gold;
> I'll lie beside thee on a bank & view their wanton play
> In lovely copulation bliss on bliss with Theotormon:
> Red as the rosy morning, lustful as the first born beam… (*VDA* 50)

David Worrall observe que les « silken nets » sont également un emprunt à Darwin, plus précisément au passage où la Déesse de la Flore réunit autour d'elle ses petits Cupidons qui fondent leurs pointes de flèches dans les forges de Vulcain avant de partir en quête de futures victimes de l'amour. Ce faisant, ils sèment des baisers dans le vent et attrapent des papillons colorés avec des filets de soie, « silken nets ». Oothoon, combinant les figures de la déesse et de ses angelots, part elle aussi tirer ses flèches d'amour auprès des jeunes femmes pour les inviter à la découverte du plaisir.

Ces « silken nets » sont d'autant plus étroitement liés à l'amour qu'ils réapparaissent à la fin de *The Loves of the Plants* : c'est cette fois Vénus en personne qui les tend au-dessus des couples d'amoureux nouvellement formés à Tahiti, dont Darwin vante justement la liberté des mœurs. La référence à Darwin sert, là encore, à déconstruire le discours de Wollstonecraft, en proposant une émancipation du pouvoir biopolitique par un retour aux passions premières, guidées par les lois de la nature :

> Thus where pleased VENUS, in the southern main,
> Sheds all her smiles on Otaheite's plain,
> Wide o'er the isle her silken net she draws,
> And the Loves laugh at all, but Nature's laws. (*LP* 107)

Le poème de Darwin comme celui de Blake s'achèvent ainsi sur l'image des rets tendus par l'amour, des filets qui, dans un ultime paradoxe, entravent pour mieux libérer, comme pour montrer que la prison véritable n'est peut-être pas là du côté où on se l'imaginerait, mais serait une geôle intérieure, *mind-forg'd manacles*.

Enfin, comment interpréter la dernière gravure du poème ? On y voit une figure féminine, de face, la poitrine découverte, les cheveux flottants et les bras écartés, s'élever dans les nuées au-dessus des trois protagonistes. Faut-il y voir un contrepoint ironique au frontispice des

Original Stories, où la digne Mrs Mason, sa coiffe bien droite couvrant pudiquement ses cheveux, fait le même geste au-dessus de ses petites protégées ? Blake aurait pu vouloir adresser un clin d'œil amusé à l'œuvre de Mary Wollstonecraft, mais il est également possible qu'il ait décidé de suivre sa propre voie, explorant d'autres chemins vers une émancipation sociale, politique et spirituelle, non contre les passions, mais à la fois par les passions et au-delà des passions.

Cependant, la fin du poème demeure ambiguë : Blake ne révèle pas la réaction finale de Theotormon après le discours de Bromion et la dernière réplique d'Oothoon. Le poème s'achève sur un vers qui se trouvait déjà au début du poème : « The Daughters of Albion hear her woes, & eccho back her sighs ». Faut-il nécessairement y voir une fin pessimiste ? Non : tout d'abord, parce que Blake, s'il s'inspire de Mary Wollstonecraft et d'Erasmus Darwin, aurait pu aussi rendre hommage à Eschyle et à sa trilogie sur Prométhée. Le poète offre dans les *Visions of the Daughters of Albion* une vision féminine de la première pièce, *Prométhée Enchaîné*, la seule qui subsiste dans son intégralité. Le chœur des filles d'Albion compatissant au sort d'Oothoon peut d'ailleurs être considéré comme le miroir du chœur des Océanides qui compatit au sort de Prométhée. Blake aurait pu concevoir *America: A Prophecy* comme le deuxième volet, l'équivalent du *Prométhée Déchaîné* d'Eschyle, où le rôle de Prométhée est tenu cette fois par Orc. Les derniers vers des *Visions* ne seraient donc pas le début de la fin, mais la fin du début.

On peut également supposer que, par cet effet d'écho, Blake entende une autre voix : une *doleful symmetry* entre les filles d'Albion de son poème et ses lectrices anglaises, qui gémissent aussi de leur aliénation, mais n'en sont pas moins électrisées par la révolte d'Oothoon, Prométhée féminin, à la fois sensuelle et pure, assumant comme Bromion, la pleine mesure de ses désirs. Aussi la répétition de ce vers n'a-t-il pas nécessairement un effet de clôture, mais au contraire une ouverture de l'autre côté du livre, un miroir tendu au lecteur et à la lectrice, un appel à la sédition qui trouvera toute sa force dans *America*.

II.2.2. Féminisme et botanique : aux racines de l'émancipation

On a vu que les *Visions of the Daughters of Albion* étaient construites d'après plusieurs modèles : des motifs graphiques empruntés à Eschyle (aigle prométhéen) et Erasmus Darwin (série de métaphores, « Canadian wilds »), suivant une réflexion sur les passions inspirée par

Mary Wollstonecraft, pour composer le tableau d'une révolution à la fois sociale, morale et politique. On pourrait ajouter à cette généalogie intertextuelle une dernière référence : celle des *Fables of Flowers* de John Wynne, plus discrète mais tout aussi révélatrice du caractère profondément subversif du poème blakien.

John Wynne (1743-1788) était le fils d'un modeste recteur, auteur d'un traité sur l'éducation et de notes fournies sur le Nouveau Testament[24]. Comme Blake, il avait commencé une carrière de graveur mais, après son apprentissage, s'était tourné vers la presse anglaise en qualité de journaliste. Reconnu pour ses talents d'écriture, il est bientôt nommé rédacteur en chef du *Lady's Magazine* au début des années 1770, journal alors très en vue à Londres[25]. C'est précisément à cette époque qu'il commence à composer les poèmes d'un recueil explicitement destiné à la gent féminine : *Fables of Flowers, for the Female Sex, with Zephyrus and Flora, a Vision.* Ces fables sont une série d'allégories de vices et de vertus personnifiés sous la forme de fleurs. Certaines seront publiées dans le *Lady's Magazine* de façon anonyme comme des *exempla* moraux.

Les illustrations de ce poème sont révélatrices. Sur chacune d'entre elles, l'espace de la page est partagé en cinq vignettes, représentant chacune une fable différente (fig. 35). Or, alors que les poèmes sont adressés à un public féminin, seuls des hommes sont représentés : tous sont des jardiniers veillant au bon développement des plantes. La lectrice est invitée à se projeter dans ces êtres végétaux, à incarner tantôt la plante sensitive, tantôt la rose, le jasmin ou le narcisse. L'image est loin d'être innocente : la femme est représentée ici comme une structure immobile et végétative, dont le développement repose uniquement sur les bons soins de l'homme-jardinier, véritable tuteur emblème de la rectitude morale, qui taille les feuilles trop exubérantes et s'assure que la tige reste droite.

Seule la dernière vignette de la dernière série (fig. 36), illustrant la dernière fable du recueil, « The Judgment of Flowers », représente de véritables femmes, devant un homme qui juge de leurs vertus. Cette évolution correspond au poème, qui met en scène trois femmes choisissant chacune leur fleur préférée (tulipe, rose et primevère), qui sont emblématiques de leurs valeurs morales (la tulipe pour la vaine quête de gloire, la rose pour l'obsession de la beauté, la primevère pour la douceur, la prudence et la modestie). Sans doute cette ultime

[24] Seccombe, Thomas. « John Huddlestone Wynne », dans *Dictionary of National Biography*, Londres : Smith, Elder and Co, 1900, vol. 63, *Wordsworth – Zuylestein*, p. 263-264.

[25] Ce journal reflète l'éducation généralement réservée aux femmes à cette époque. Le premier numéro de l'année 1773 comprend des extraits de romans épistolaires, des maximes morales, une conversation sur le mariage, un essai sur l'éducation féminine (dont les deux mots principaux sont « beauté » et « vertu »), une page écrite en français, une autre sur l'histoire romaine, des poèmes de circonstance et des fables. La partie la plus originale reste sans doute celle des recettes de cuisine comprenant un article sur le sorbet à l'ananas.

vignette est-elle aussi, dans une certaine mesure, l'équivalent symbolique du parcours moral de la lectrice : alors qu'elle est d'abord une fleur, croissant dans le jardin des vices et des vertus grâce aux soins diligents de l'homme-jardinier, elle finit par accéder au statut de femme par le jugement de l'homme.

On retrouve dans les fables une structure de contrôle similaire : dans « The Judgment of Flowers », les trois femmes sont jugées par « a Sage », un homme incarnant la voix de la sagesse. C'est le seul personnage de cette fable à s'exprimer au discours direct : les trois femmes qui lui font face restent muettes ; la fleur qu'elles ont choisie parle pour elles. C'est la fin du discours du « Sage » qui clôt la fable, mais aussi l'ensemble du recueil (« *he* ceas'd »). Quant à l'articulation du logos féminin, elle est réduite à un langage des fleurs, qui lui-même réduit la femme à un ensemble de valeurs morales prédéterminées. Dans ce jardin à la française, aux parterres strictement délimités et aux plants minutieusement taillés, la femme est rose, tulipe ou primevère.

La métaphore botanique est donc ici étroitement liée à une imagerie de la soumission féminine. La femme-fleur est entièrement dépendante de l'homme-jardinier, incapable de subvenir à ses besoins par elle-même. Aussi le motif de la femme-fleur ne s'inscrit-il pas seulement dans la lignée d'une tradition poétique remontant à l'Antiquité, mais participe également à renforcer l'appareil d'une puissante idéologie patriarcale. On peut tout à fait le relier aux observations de George Sam qui, dans *Botany, Sexuality and Women's Writing*, analyse le stéréotype de la femme-jardin cultivée par l'homme, dont une caricature de 1777 de Darly, « The Flower Garden », apparaît en couverture[26].

Dans la première fable, « The Hollyhock and the Lily of the Vale », l'auteur met en scène la rose trémière, « hollyhock », incarnant l'arrogance, et le muguet, « Lily of the Vale », symbole de l'humilité. Après un dialogue édifiant, la rose trémière, qui s'élève haut sur la partie supérieure du jardin, est foudroyée, alors que le muguet, petit et discret, est épargné par l'orage. L'apologue versifié se conclut en ces termes, par une adresse directe aux filles d'Albion :

> Daughters of Albion, wise as fair,
> Attend the moral of the tale,
> And imitate with prudent care,
> The prudent LILY OF THE VALE.[27]

[26] Sam, George, *Botany, Sexuality and Women's Writing. From forward shoot to modest plant*, Manchester : Manchester University Press, 2007. Sam George se concentre cependant surtout sur les représentations genrées dans la littérature botanique écrite par des femmes (Mary Delany, Charlotte Smith, Mary Wollstonecraft…), et ne dit pas un mot de John Wynne.

[27] Wynne, John Huddleston, *Fables of Flowers, for the Female Sex, with Zephyrus and Flora, a Vision*, Londres : Newbery, 1773, p. 28.

On peut analyser les *Visions of the Daughters of Albion* de Blake comme un contrepoint à cette vision moralisante des filles d'Albion de John Wynne. Même s'il n'est pas certain que Blake ait eu consciemment l'exemple de Wynne en tête au moment où il composait son propre poème vingt ans plus tard, l'effet de contraste n'en est pas moins saisissant et permet de montrer comment Blake s'écarte des modèles poétiques genrés de son époque, voire comment il s'attache à le détruire, en renouvelant le motif de la femme-fleur.

En premier lieu, c'est la voix des filles d'Albion qui ouvre et ferme le poème, et non la voix masculine du Sage de Wynne. En outre, alors que, dans les vers de Wynne, les filles d'Albion sont les destinataires, placées bien en vue dans le premier poème, elles participent pleinement à la création du poème blakien, comme le chœur grec de la trilogie de Prométhée par Eschyle. Loin de la coquetterie allitérative du titre « Fable of Flowers », les visions blakiennes redonnent la parole aux femmes elles-mêmes, en leur rendant l'agentivité dont la métaphore de Wynne les avait privées.

Le personnage d'Oothoon est l'héroïne de cette anti-fable. Oothoon est à la fois le muguet et la rose trémière, elle est violée par l'orage mais survit à la tempête et revendique sa pureté. Elle combine ainsi les deux figures initiales du poème de Wynne aux filles d'Albion. Le fait qu'elle cueille ensuite le souci, « marygold » (*Calendula officinalis*), avec qui elle semble faire corps, pourrait faire d'elle une femme-fleur, mais avec une dimension érotique assumée (« I pluck thee », la fleur est placée entre ses seins). Le souci est d'ailleurs une fleur qui n'est pas présente chez Wynne et qui n'incarne donc aucune valeur morale prédéfinie. À l'inverse, il est une nouvelle vision de la femme, ouverte au désir et à la sexualité. Oothoon, à la différence des fleurs de Wynne, prône l'amour libre, fait tomber les barrières des parcelles bien rangées des fables, sème le désordre dans ce jardin clos à la française.

C'est une véritable contre-morale, ainsi qu'une vision bien différente de la femme, que Blake propose dans ses *Visions* dans la continuité de son œuvre poétique. Dans *The Book of Thel*, le muguet, « Lily of the Vale », apparaît aussi, mais il est bien différent de Wynne : c'est une figure ambivalente, dont la pureté n'est qu'éphémère, marquée du sceau de sa propre finitude. Alors que la prudence apparaît comme une des vertus cardinales de la femme dans le « Judgment of Flowers » qui ferme le recueil des Fables, Blake, dans ses proverbes de l'Enfer, affirme que « Prudence is an ugly old maid courted by Incapacity » (*MHH* 35).

On voit donc mieux toute la différence entre les passions féminines telles qu'elles sont dépeintes par Blake, et celles décrites par des poètes à la mode comme John Wynne, dont les

vers remplissaient les sections de poésie du *Lady's Magazine* pour prôner chasteté, modestie et soumission.

Les passions sont-elles également l'objet de distinctions genrées dans l'œuvre d'Erasmus Darwin, en particulier dans ses poèmes botaniques, dominés par des figures féminines ? Ces poèmes sont-ils davantage du côté de Wynne ou annoncent-ils la révolution blakienne ? Certes, Erasmus Darwin reprend les codes de la poésie de John Wynne : son *Loves of the Plants* se présente explicitement comme une série de « vignettes ». Le nom de chaque fleur apparaît en lettres capitales pour mieux marquer le passage d'une scène à une autre.

Néanmoins, la poésie darwinienne se distingue de celle de Wynne en ceci qu'elle n'a aucune visée morale ou moralisatrice : à l'inverse, ses vers font l'éloge d'une liberté amoureuse qui, tout comme chez Blake, dérange et déroge à la bienséance. On sait par exemple quel traitement Wynne réserve à la rose trémière, punie pour son arrogance contrastant avec la modestie du muguet. De même, l'iris, plein de morgue et de superbe, fait face à l'humble rose et lui dispute le symbole de l'Angleterre, mais est punie pour son dédain. Or, rose trémière et iris sont toutes deux lavées de leur péché d'orgueil dans la poésie darwinienne : elles deviennent des amoureuses éperdues, se pâmant d'amour, l'une pour son amant absent, l'autre pour les trois maris qui partagent son lit…

> With vain desires the pensive ALCEA burns,
> And, like sad ELOISA, loves and mourns.
> The freckled IRIS owns a fiercer flame,
> And *three* unjealous husbands wed the dame. (*LP* 17)

On est loin ici de l'impératif de pudeur et de modestie affiché par John Wynne : Darwin ne fait suivre cette description par aucune moralité. Les deux fleurs ne sont pas porteuses de valeurs morales, mais plutôt d'une histoire, un micro-drame que l'imagination du lecteur est libre de compléter. Darwin nous invite à admirer et à sentir, mais non à juger. *Movere, placere, docere, sed non judicare.*

Pourquoi cependant Darwin met-il en scène de telles intrigues, dont chacune a son héroïne ? C'est parce que ses petites histoires sont liées à la grande histoire : l'histoire naturelle. En effet, comme il l'explique dans ses notes, Alcea, ou « hollyhock », la rose trémière, a parfois trop de pétales, ce qui empêche les étamines de féconder le pistil : « *Alcea,* l. 69. *Flore pleno.* Double hollyhock. [In some cases] the petals become so numerous as totally to exclude the stamens, or males […] these produce no seeds, and are termed eunuch » (*LP* 268). C'est cette observation qui motive la comparaison du pistil et des étamines de la rose trémière avec Héloïse

et Abélard, qui fut lui-même châtré pour le punir de ses amours interdites. Quant à l'iris, cette fleur est tout simplement dotée de trois étamines et d'un pistil, d'où le choix de personnification par trois maris pour une femme.

Darwin ne veut pas choquer, ni aller délibérément à l'encontre de la poésie de son temps : il cherche simplement d'autres paradigmes scientifiques et poétiques, d'autres représentations possibles des fleurs comme des femmes qui les représentent. C'est d'ailleurs principalement dans la première section de *The Loves of the Plants* qu'il choisit le modèle amoureux. Dans les trois sections suivantes, il présente des tableaux beaucoup plus variés, soucieux sans doute de préserver le plaisir de son lecteur par la diversité des scènes choisies. Dans tous les cas, la personnification permet à son lecteur de se rendre tout à fait compte de cette vie végétale des plantes, qui est tout sauf végétative : ce n'est pas la femme qui est fleur, mais la fleur qui est femme.

On pourrait trouver bien d'autres exemples qui témoignent de cette volonté de changement de représentation, par le passage de fleurs figées dans un symbolisme moralisateur à des plantes vivantes, dessinées sur le vif : la tulipe, « gaudy », plante pleine de morgue et de fiel chez Wynne, devient une mère attentive protégeant son enfant du froid chez Darwin (son bulbe a un effet protecteur en hiver). Le fier tournesol faisant face au modeste coquelicot se fait prêtresse d'Hélianthus avec un cortège de cinq serviteurs amoureux (un pistil, cinq étamines). Quant au coquelicot lui-même, il se présente sous la plume de Darwin sous les traits d'une inquiétante enchanteresse qui fait naître sous sa baguette les plus doux rêves et les pires cauchemars (par ses graines de pavot).

La vision que présente Erasmus Darwin, même si elle n'est pas conçue comme féministe, permet néanmoins une émancipation des structures symboliques présentant la femme comme une fleur fragile dans le jardin des passions, sous la tutelle de l'homme-jardinier. Nombre de figures féminines sont d'ailleurs tutélaires dans la poésie darwinienne, qu'il s'agisse de la muse Uranie ou de la déesse de la Flore. Beaucoup d'autres sont des figures de femmes puissantes, à l'image de la garance, comparée à Médée.

Peut-on pour autant parler d'une émancipation féminine par la botanique ? La botanique, et plus particulièrement la poésie qui s'y rattache, est-elle un instrument de domination patriarcale, comme dans les vers de John Wynne en 1773, ou un vecteur d'émancipation féminine, comme dans l'œuvre de Darwin près de vingt ans plus tard ? On pourrait être tenté de voir dans la révolution linnéenne un tournant scientifique favorable à un renouveau des métaphores poétiques.

D'après Ann Shteir dans son ouvrage *Cultivating Women, Cultivating Science: Flora's Daughters and Botany in England, 1760 to 1860*[28], la botanique a peu à peu changé de rôle auprès du public féminin. Au XVIIIe siècle, alors que les théories de Linné commencent à se répandre, elle est initialement présentée comme un divertissement convenable pour les jeunes filles que ne rejetterait pas le très conservateur *Lady's Magazine.* Encore faut-il redéfinir la notion de « botanique », qui est davantage un innocent art floral qu'une véritable occupation scientifique.

Or, la révolution linnéenne, en bouleversant la taxonomie, ne l'a pas rendu moins accessible, mais a permis à l'inverse à nombre de femmes de se spécialiser dans un domaine scientifique, entre autres par les travaux de vulgarisation de Darwin en Angleterre. En France, les *Lettres sur la Botanique* (1773) de Rousseau, précisément adressées à un public féminin, témoignent également de cet engouement. La botanique initie donc un public féminin à une double culture, à la fois horticole et scientifique, culture qui est littéralement à portée de main : il suffit de se pencher pour cueillir une fleur, et d'un simple verre pour en admirer la minutieuse structure. George Sam affirme que le *Botanic Garden* d'Erasmus Darwin a encouragé les femmes à étudier la botanique, par les images de Flora et d'Uranie : « the Botanic Garden was extremely influential in popularizing botany as a female pursuit […] for a brief period, before reaction set in, the botanical texts opened up, though not without ambivalence, a space for female radicalism[29] ».

Dès lors, la vulgarisation botanique devient aussi une affaire de femmes : Frances Arabella Rowden publie en 1801 sa *Poetical Introduction to the Study of Botany*[30], précisément destinée à un lectorat féminin. La préface de la troisième édition est éloquente : l'autrice affirme de façon tout à fait explicite la continuité avec l'œuvre de Darwin, pour mieux s'en démarquer.

> [The authoress] intended at first to select a few passages from Dr Darwin's elegant Poem on the Botanic Garden, and arrange them according to the System of Linneus, but finding many of the Classes not treated on in that work, and the language frequently too luxuriant for the simplicity of female education, she attempted the following descriptions.[31]

[28] Shteir, Ann, *Cultivating Women, Cultivating Science: Flora's Daughters and Botany in England, 1760 to 1860*, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1999.
[29] Sam, George, « Carl von Linneus, Erasmus Darwin and Anna Seward: botanical poetry and female education », *Science and Education* 23 : 3 (2014), 673-694, p. 691. Sam s'intéresse en particulier à « The Backwardness of Spring » d'Anna Seward, poème composé en 1783, alors qu'Erasmus Darwin était encore en train de composer *The Loves of the Plants*.
[30] Rowden, Frances Arabella, *A Poetical Introduction to the Study of Botany*, Londres : Whittaker, 1818 [troisième édition].
[31] *Ibid*., p. viii, « Advertisement ».

« Too luxuriant » : la métaphore est belle, et on ne saurait trouver de terme plus approprié pour qualifier la vaste forêt de mots que compose *The Loves of the Plants*, avec ses adjectifs colorés qui s'ouvrent au lecteur comme autant de fleurs, ses enjambements et ses antépositions qui semblent suivre le vol capricieux d'un papillon de vignette en vignette. Le *Botanic Garden* est assurément un jardin de mots « luxuriant », dans lequel Darwin refuse de tailler des allées droites à la française, mais préfère s'égarer dans le pittoresque et l'inattendu, tel le Capability Brown de la poésie.

Selon Rowden, il serait néanmoins trop luxuriant pour le lectorat féminin. L'autrice, dès sa préface, marque sa volonté de rendre la classification de Linné plus accessible qu'elle ne l'est dans la poésie darwinienne. Sa démarche est légitime : en effet, la structure choisie par Darwin pour *The Loves of the Plants* est très lâche. Les vignettes ne sont liées entre elles que par des liens ténus, tout comme les différents récits des *Métamorphoses* d'Ovide qui en sont le modèle. Il est extrêmement difficile, pour ne pas dire impossible, de se représenter la classification de Linné après la préface, puisque l'ordre dans lequel les plantes sont présentées dans le poème lui-même devient très vite confus.

Rowden voudrait donc un poème mieux organisé qui permette au lectorat féminin de s'approprier la classification de Linné. Faut-il comprendre que sa réinvention de la poésie botanique est aussi un plaidoyer pour l'émancipation féminine par la science ? La suite de la préface nous apprend malheureusement le contraire :

> As the situation of the female sex devotes them to a retired and domestic life, it is necessary they should acquire the great art of depending on themselves for amusement, and learn to concentrate their pleasures and pursuits within a narrow circle. – It is by such a regulation of their minds, that the foundation of their future happiness is laid, and they are enabled to contribute to that of others.[32]

L'ouvrage de Frances Arabella Rowden n'a donc pas pour but de mener les femmes vers une indépendance intellectuelle et professionnelle, mais de mieux les confiner dans l'espace domestique par le biais de la botanique. Celle-ci, loin d'être une science exigeante, est tout au plus un divertissement instructif : elle lui permet de s'amuser seule, comme l'affirme la préface avec des accents de manuel de civilité puérile et honnête qui infantilisent leur infortunée lectrice. Comme tout le malheur de la femme semble tenir au fait qu'elle est incapable de rester seule dans une chambre, la botanique lui permet de sortir de cette chambre, sans néanmoins dépasser les limites du jardin.

[32] *Ibid.*, p. ix.

On comprend désormais mieux le caractère subversif de la poésie darwinienne, qui invite au contraire à sortir des allées bien droites de la poésie florale, mais aussi des métaphores associées à la féminité : Darwin présente, à travers ses fleurs nouvelles, des harems masculins, des mères incestueuses, des prêtresses polygames, des enchanteresses puissantes, le tout sous l'égide des déesses tutélaires de l'amour et du savoir. Tout est transport, au sens propre comme au figuré, de l'exploration de limites insoupçonnées aux mouvements des passions et à leurs représentations. Rowden condamne fermement de tels transports, tout comme elle condamne la possibilité d'un progrès dans l'éducation des femmes : « the liveliness of fancy, and the ardor of feeling, may lead the young enthusiast to an immoderate and injudicious pursuit of improvement[33] ». La passion pour la science, comme celle de l'amour, est dangereuse, et ne doit en aucun cas être excitée par une poésie vibrante et trop imagée.

La structure du recueil parle pour elle-même. Alors que celle de *The Loves of the Plants* est trop chaotique pour être résumée en une table des matières, celle de la très sage *Poetical Introduction to the Study of Botany* suit fidèlement les catégories de Linné. Après plus de quatre-vingts pages de leçon sur les divisions et subdivisions organiques de la plante, vient le poème : il illustre chaque catégorie, classe après classe, de *Monandria* (un mâle) aux cryptogames (organes sexuels cachés), par trois exemples pour chaque classe.

On remarque que plusieurs de ces exemples sont les mêmes que dans *The Loves of the Plants* : on retrouve des figures familières, telles que Canna Indica, Cuscuta, Cassia, Dianthus, Myrtus, Mimosa… Par ce choix, Rowden réaffirme son désir de faire un poème contre-darwinien approprié à un lectorat féminin dans une optique résolument conservatrice. Ces plantes communes aux deux recueils sont peintes de façon très différente, que l'autrice qualifie, par un doux euphémisme, de « less incorrect[34] » que le poème darwinien.

À vrai dire, l'ensemble du poème de Rowden semble, pour tout lecteur familier de la poésie darwinienne, un vaste détournement d'une puissance comique insoupçonnée autant qu'involontaire. Les images poétiques jugées impropres à la délicatesse du lectorat féminin (soit l'ensemble des images de Darwin) sont remplacées par des scènes pieuses. Les vignettes mignardes des fleurs soupirant de passion sont ainsi remplacées par des icônes dévotes.

Prenons l'exemple qui ouvre chacun des deux recueils : *Canna Indica*, le canna ou sagou, une de rares plantes observées par Linné à avoir un pistil et une étamine (une femelle et un

[33] *Loc. cit.*
[34] *Loc. cit.*

mâle, donc une épouse et un mari)[35]. Darwin peint une image d'une sensualité discrète, où mari et femme sont protégés par le grand pétale rouge de la fleur pour échapper à l'âpreté de l'hiver :

> First the tall CANNA lifts his curled brow
> Erect to heaven, and plights his nuptial vow;
> The virtuous pair, in milder regions born,
> Dread the rude blast of Autumn's icy morn;
> Round the chill fair he folds his crimson vest,
> And clasps the timorous beauty to his breast. (*LP* 14)

L'image est délicate ; le fait que Darwin l'utilise dès l'ouverture du poème montre son désir d'ouvrir son recueil à la flore exotique (« in milder regions born »), faisant fi des frontières géographiques pour décrire une plante tropicale cultivée dans les serres anglaises. Le couple est conventionnel ; il est décrit comme « vertueux », comme si Darwin cherchait à attirer l'attention de ses lecteurs par une *captatio benevolentiae* initiale, mais ne manque pas de grâce, et présente un prélude au désir : le couple est fiancé, et leur union est symboliquement scellée dans leur étreinte amoureuse et protectrice.

La description en note de bas de page mêle concision et clarté, confirmant le caractère exotique du Canna et précisant ses différents usages dans ses régions d'origine (Caraïbes et Amérique tropicale), dont Darwin a dû apprécier le contraste savoureux : les graines sont utilisées comme projectiles par les Indiens, et percées puis montées en chapelets par les religieux : « *Canna*. l. 39. Cane, or Indian Reed. One male and one female inhabit each flower. It is brought from between the tropics to our hot-houses, and bears a beautiful crimson flower; the seeds are used as shot by the Indians, and are strung for prayer-beads in some catholic countries » (*LP* 268).

Le portrait du couple vertueux aurait pu séduire Rowden, mais elle préfère lui substituer une vignette bien différente, directement inspirée de la note de bas de page de Darwin, dont elle a mesuré tout l'intérêt littéraire du contraste. Dans la description de la *Poetical Introduction to the Study of Botany*, le portrait de la nonne, priant avec les graines du canna dont elle a fait des perles, alterne avec celui de l'Indien cruel :

> From the tall Canna's sable polish'd seeds
> The pious nun prepares her holy beads;
> While at her shrine she seeks almighty grace,

[35] Hélène Schmitz et Nils Uddenberg ajoutent que le *Canna Indica* vient en fait d'Amérique subtropicale, « indica » étant une allusion aux Indes dites occidentales. « Canna » signifie « roseau » en latin. Schmitz, Hélène et Nils Uddenberg, *Linné : le rêve de l'ordre dans la nature*, traduction de Michel Laurin, Paris : Belin, 2007, p. 10.

The savage Indian shoots the feather'd race:
Arm'd with those beads that mark her sacred pray'r,
He hurls destruction through the trackless air.
A gallant youth, in crimson vest array'd,
Supplies the Indian, and the cloister'd maid.[36]

L'inspiration darwinienne est patente. Toutefois, pourquoi ce choix bien distinct et comment expliquer une telle réécriture ? Rowden a l'ambition d'écrire une œuvre d'instruction à la fois botanique et morale à destination des jeunes anglaises. À l'image des amours florales de Darwin, bien que « vertueuse », elle substitue ce contraste saisissant entre la bonne vierge et le mauvais sauvage, dessinant des réseaux d'images opposés : d'un côté, la cruauté d'un étranger qui ne cherche qu'à satisfaire sa soif de destruction ; de l'autre, la piété, la chasteté et la domesticité, qui composent une toile supposément rassurante, invitant la lectrice à apprécier le confort du foyer. D'emblée, l'exotisme est présenté comme une tentation dangereuse qu'il convient d'exorciser.

Dans ces strophes inaugurales, deux espaces genrés se dessinent déjà : le premier est l'espace aérien dans lequel l'Indien évolue sans règles ni contraintes, « trackless », une *terra incognita* où tous les chemins restent à tracer. Le second est l'espace intérieur où la femme se trouve confinée et immobile : un espace dessiné par les murs du couvent, mais aussi par son propre corps, lui-même sanctuaire, « shrine », soumis aux règles strictes de la vie religieuse. Les deux derniers mots du tableau sont comme une porte qui se referme sur la lectrice, la dérobant au monde extérieur : « cloister'd maid ».

Ces deux descriptions de canna constituent en quelque sorte un pacte avec le lecteur : par leur mouvement de clôture finale, ils scellent le reste du poème. La strophe darwinienne referme le canna sur lui-même dans une étreinte protectrice et sensuelle, promettant au lecteur une exploration des amours des plantes teintée d'exotisme et d'érotisme ; la strophe rowdenienne referme la porte du couvent, mettant symboliquement la lectrice à l'abri des vicissitudes du monde extérieur pour lui montrer un jardin aux allées bien droites.

Le reste de la *Poetical Introduction to the Study of Botany* de Frances Arabella Rowden est fidèle à l'esprit de cette strophe inaugurale. Rowden transforme systématiquement, de façon assumée, les organes sexuels des fleurs en personnages chastes et vierges. Si ce choix peut paraître paradoxal, il aurait cependant certainement été du goût de Linné lui-même, très pieux, qui voyait dans sa propre classification un reflet de la perfection du créateur : « Dieu a créé ; Linné a classifié ». En outre, cette contre-métamorphose montre que l'autrice a parfaitement

[36] Rowden, *op. cit.*, p. 97.

conscience des enjeux du *Botanic Garden* : sans être une œuvre féministe, le poème n'en bouscule pas moins les catégories de représentation des plantes comme des femmes elles-mêmes.

Tout ne change donc pas : en effet, avec la mode pour la botanique revient l'engouement des fables florales, comme celles de Maria Montolieu. Les fleurs n'y sont alors qu'un prétexte à une éducation morale, comme le révèlent les titres de ces fables, tout à fait éloquents, tels que « Ambition », « Scandal » ou « Prejudice » mettant en scène tantôt « Queen Lily », reine de l'innocence, tantôt l'Anémone bavarde ou le Saule compatissant. John Wynne, lui, préférait choisir pour titre le nom des fleurs concernées, faisant généralement un doublon entre vice et vertu (« The Hollyhock and the Lily of the Vale », « The Lily and Narcissus », « The Poppy and the Sun Flower »), mais le but de ces fables est avant tout d'assurer une éducation morale et non de faire de leurs lectrices des botanistes en herbe.

On voit en tout cas mieux, par ces comparaisons et ces réécritures, dans quelle mesure les représentations des femmes-fleurs de Blake comme de Darwin ont pu établir de nouvelles images favorables à une émancipation du corps et de l'esprit féminins. Toutefois, on verra que, même dans leurs propres œuvres, cette émancipation connaît aussi des limites.

II.2.3. Troubles dans le genre

Même si les nouvelles représentations des femmes-fleurs, allant à rebours des conventions de genre et de style, sont davantage ouvertes à l'émancipation féminine, Darwin et Blake ne sont pas pour autant des partisans déclarés des bas-bleus. Quelles sont les limites exactes de cette possible émancipation par la botanique et la poésie, en termes de représentations de genre et de sexualité ? La poésie darwinienne comme la poésie blakienne, malgré la ferme volonté de leurs auteurs de se défier des conventions scientifiques et poétiques par des tableaux néo-ovidiens et des contre-fables, n'est-elle pas marquée par un conservatisme qui s'ignore ?

C'est ce que suppose Patricia Fara dans son ouvrage *Erasmus Darwin: Sex, Science and Serendipity*, au chapitre « Women on Trial », où elle soutient que *The Loves of the Plants* est marqué par une inégalité patente dans la représentation des genres. Bien qu'elles soient au premier plan, les femmes-fleurs sont en effet entourées de nombreux hommes-fleurs, auxquels elles sont bien inférieures numériquement :

> How, I wondered, would Darwin fantasize about the mirror situation of men enjoying sex with different partners? I began searching through the book, but without success. Darwin, it appeared, created a selective pornographic paradise […]. Although Linneus had catalogued many hundreds of species, Darwin personified only eighty-three – and the great majority of those feature just one female with multiple lovers.[37]

Il faudrait donc voir dans ce scénario la projection quasi-fantasmatique du goût georgien : en premier lieu, le fait qu'une femme donne du plaisir à plusieurs hommes est le reflet de la prostitution et plus généralement de la sujétion des femmes à une société androcentrée. En second lieu, le fait qu'un homme puisse être entouré de plusieurs femmes constituerait une menace dans une société où les genres sont savamment déséquilibrés dans l'autre sens. *The Loves of the Plants* serait donc par ses choix métaphoriques le miroir de la domination masculine régnant dans la société anglaise à la fin du XVIIIe siècle.

Cette analyse ne tient cependant pas compte des réalités botaniques. Le choix des personnifications genrées est en effet soumis à la science : le nombre d'étamines (éléments mâles) varie beaucoup d'une espèce à l'autre, alors que le nombre de pistils (éléments femelles) est statistiquement beaucoup plus restreint, au nombre d'un ou de deux. C'est aussi cette réalité qui motive le choix poétique de Darwin : il est plus facile d'opérer une personnification à partir d'un seul élément bien distinct, qui détermine l'identité de la fleur, plutôt que de plusieurs. C'est donc l'élément féminin, singulier, que Darwin va isoler pour composer des figures d'héroïnes : le gui, *viscum*, devient Visca ; le lin, *linum*, devient Lina ; le basilic, *ocymum*, devient Ocyma…

Or, en faisant cela, Darwin renverse les rôles attribués par Linné. En effet, la taxonomie linnéenne se fonde en priorité sur les étamines, éléments masculins, dont les différences de nombre, de taille et de disposition assurent le premier critère de classification (*monandria* : un mâle, *diandria* : deux mâles, *triandria* : trois mâles…). Le nombre de pistils n'est qu'un critère secondaire destiné à créer des sous-ordres (*monandria monogynia* : un mâle, une femelle ; *monandria digynia* : un mâle, deux femelles…). Darwin, à l'inverse, donne le premier rôle aux éléments féminins et renverse donc la classification linnéenne androcentrée.

Ainsi, en inversant l'ordre des pistils et des étamines dans la définition des classes, Darwin subvertit ingénieusement la classification de Linné dont il reconnaissait lui-même les limites, aussi révolutionnaire qu'elle fût – elle fut d'ailleurs rapidement remplacée par celle de Jussieu. Darwin met à mal ce caractère artificiel par la composition d'une guirlande poétique

[37] Fara, Patricia, *Erasmus Darwin: Sex, Science and Serendipity*, Oxford : Oxford University Press, 2012, p. 95.

comprenant certes des figures féminines éthérées et idéalisées (Ocyma), mais aussi fortes et dangereuses (Meadia).

En définitive, Darwin ne se situe pas dans une tradition poétique de femmes-fleurs, comme le fait le fabuliste John Wynne, mais réinvente un mode de représentation de la femme-fleur, fondé non sur une structure patriarcale de contrôle, mais sur un système d'images scientifico-poétique original, paradoxalement anti-linnéen, et entièrement dénué de toute valeur d'*exemplum* moral (Darwin conçoit l'ouvrage comme amoral et non immoral).

Patricia Fara note toutefois que Darwin fait quelques exceptions à cette règle : « in fact, he gives only one example of the one-man / several-women scenario, and this is a relatively tame vision of two innocent virgins admiring a handsome young man as he washes his hair, which float across the water as a plant[38] ». Il s'agit de la deuxième plante décrite par Darwin dans le recueil, Callitriche. Pourquoi cette exception ? Parce qu'il semble qu'au tout début du recueil, Darwin ait encore l'ambition d'illustrer la classification linnéenne : il commence par Canna (*monandria monogynia*), puis vient Callitriche (*monandria digynia*). Voyons si cette vision est réellement aussi conformiste au goût georgien (« relatively tame ») que le décrit Patricia Fara :

> Thy love, CALLITRICHE, *two* Virgins share,
> Smit with thy starry eye and radiant hair;
> —On the green margin sits the youth, and laves
> His floating train of tresses in the waves;
> Sees his fair features paint the streams that pass,
> And bends for ever o'er the watery glass. (*LP* 14)

Ce qui frappe d'emblée dans une telle vignette est la proximité avec Ovide : on reconnaît immédiatement une réminiscence de Narcisse se mirant dans l'onde et délaissant l'infortunée nymphe Echo. Loin de se conformer à un stéréotype pornographique de son siècle, Darwin établit ici une connivence intellectuelle avec son lecteur, puisque les *Métamorphoses* faisaient partie des classiques et avaient connu un regain de popularité par la traduction dirigée par Garth, à laquelle contribuèrent Pope et Dryden. Par l'image du miroir, Darwin fait symboliquement de son œuvre le reflet de celle d'Ovide, comme il le déclare dans sa préface : un reflet inversé toutefois, puisque ce sont les plantes qui se font hommes, et non l'inverse.

En outre, si la plante comprend bien une étamine et deux pistils, les genres ne semblent pas si clairement définis. Darwin attribue en effet à la figure masculine des caractéristiques

[38] *Loc. cit.*

qu'il attribuera ensuite systématiquement aux personnifications féminines : yeux brillants, traits agréables, longue chevelure dorée et flottante, posture figée et lascive. De cette silhouette androgyne aux longues tresses émane une sensualité diffuse, bien qu'elle n'ait d'autre but qu'elle-même. Comme l'onde fluide qui coule en brouillant les reflets, Darwin semble souligner la fluidité des genres, l'immixtion entre masculin et féminin, par des choix esthétiques qui bousculent les clivages habituels.

Les fleurs blakiennes peuvent, elles aussi, brouiller les identités de genre comme les identités sexuelles. C'est le cas au livre II de *Jerusalem*, sur la planche 28, montrant deux figures enlacées sur ce qui ressemble à une grande plante aquatique (fig. 47). L'illustration pourrait passer pour darwinienne, à ceci près que, si l'une des deux figures est féminine, l'autre demeure androgyne. Nombre de critiques, dans le sillage de David Erdman, choisissent de voir dans cette représentation une étreinte lesbienne : sans doute ne s'agit-il pas d'Albion mais plutôt de son émanation, Jérusalem, et de l'ombre de celle-ci, Vala, qui étaient toutes les deux évoquées un peu plus tôt à la fin du chant I, quand toutes deux sont surprises par Albion dans les bras l'une de l'autre. Leur baiser montre le triomphe momentané de Vala, représentant une certaine vision de la nature guidée par la raison, sur l'émanation féminine d'Albion, puis sur Albion lui-même qu'elle enveloppe ensuite de son voile.

Quant à la fleur qui flotte sur l'eau, elle évoque un nénuphar mais n'en a pas la morphologie, elle ressemble plutôt à un lys flottant sur l'eau. De fait, ce n'est pas autant water-lily que lily-on-the-water : ou disons, water/lily. Blake s'écarterait donc du modèle darwinien à la fois par la forme de la fleur et le choix de représentation de deux femmes qui évoque des amours lesbiennes dans une fleur, jamais évoquées dans *The Loves of the Plants*.

Kevin Hutchings émet cependant l'hypothèse que Vala est une figure de la nature darwinienne : une nature pensée par les Lumières, fondée sur une lecture rationaliste[39]. C'est oublier que Darwin lutte contre la vision d'une nature mécaniste pour imposer celle d'une nature biologique, comme il l'explique de façon tout à fait explicite dans *Zoonomia*. En outre, la figure d'une nature voilée est un *topos* récurrent depuis l'Antiquité, comme le rappelle Pierre Hadot[40]. Enfin, cette étreinte amoureuse exclusivement féminine montre la ferme volonté de

[39] Hutchings, Kevin, *Imagining Nature: Blake's Environmental Poetics,* Montréal et Ithaca : McGill-Queen's University Press, 2002. Voir l'introduction pour une étude de la figure de Vala.
[40] Hadot, Pierre, *Le Voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de nature*, Paris : Gallimard, 2004. Hadot souligne que le motif de la nature voilée (Isis-Artémis d'Ephèse dévoilée par Apollon) a connu un regain de popularité au XVIIIe siècle : elle orne notamment le frontispice de l'*Essai sur la Géographie des Plantes* de Humboldt et celui de la *Métamorphose des Plantes* de Goethe.

Blake d'aller au-delà des traditions de représentation, qu'elles datent de l'Antiquité ou des Lumières.

On peut néanmoins voir, sur cette illustration comme dans la figure de Vala en général, la possible influence de Milton. Vala, avec sa longue chevelure dorée descendant jusqu'au « lily », semble correspondre à la description d'Ève prête à commettre le péché originel dans *Paradise Lost*. Ses cheveux, comme ceux de Vala ici, composent un « voile » :

> She as a veil down to the slender waist
> Her unadorned golden tresses wore
> Disshevelled, but in wanton ringlets wav'd
> As the Vine curls her tendrils, which impli'd
> Subjection, but requir'd with gentle sway.[41]

On voit d'ailleurs sur cette même gravure de *Jerusalem* les motifs de la vigne qui prolongent la feuille de la fleur. Blake réconcilie ainsi la représentation darwinienne des fleurs en une vision néo-miltonienne du péché. Le péché n'est pas l'union charnelle entre l'homme et la femme, mais la chute du monde spirituel dans le monde matériel, dont l'acte de chair n'est que le prolongement. Cette chute est incarnée par Vala, nouvelle Ève de l'univers blakien, qui incarne non la nature, mais une certaine conception de la nature, une lecture paradigmatique de celle-ci, qui sème le trouble dans les catégories épistémologiques mais aussi, sur cette gravure qu'on pourrait supposer volontairement ambiguë, le trouble dans le genre.

D'autres figures vont à l'encontre des conventions sur le genre et la sexualité : c'est le cas de *Gloriosa Superba*, le lys superbe. Il conviendrait de nuancer ici le discours – certes volontairement provocateur – de Patricia Fara décrivant *The Loves of the Plants* comme un « paradis pornographique sélectif » pour gentlemen de l'époque georgienne, reflétant les lois du marché du mariage et de la prostitution. Dans le cas de Gloriosa, une femme mûre est courtisée par plusieurs hommes jeunes, situation qu'il était certes tout à fait possible de trouver dans la société anglaise, notamment auprès des veuves de milieu aisé. Darwin s'en explique par le fait que, sur cette fleur, le pistil est entouré de deux séries de trois étamines, qui se courbent successivement pour le féconder. Le pistil « mûr » reçoit donc deux générations d'étamines, toujours frais et dispos. La personnification poétique qu'en propose Darwin est intéressante dans la mesure où elle inverse les tropes habituels du genre :

[41] Milton, John, *Paradise Lost*, édition de Robert Vaughan, illustrée par Gustave Doré. Chicago : Charles Thompson, 1900 [1667]. Chant IV, p. 91.

> Proud GLORIOSA led *three* chosen swains,
> The blushing captives of her virgin chains.—
> —When Time's rude hand a bark of wrinkles spread
> Round her weak limbs, and silver'd o'er her head,
> *Three* other youths her riper years engage,
> The flatter'd victims of her wily age. (*LP* 21)

Les hommes sont ici au service de leur maîtresse, comme un sérail masculin. Ils ont un rôle strictement passif, ce qui est renforcé par les choix syntaxiques de l'auteur : jamais ils ne sont sujets grammaticaux. Ils ne sont que des victimes enchaînées, tels des Andromède et des Iphigénie au masculin. Enfin, ils sont « rougissants », « blushing », une caractéristique que Darwin, dans son *Plan for the Conduct of Female Education in Boarding Schools*, décrira comme la première qualité érotique chez une jeune femme[42]. Les jeunes hommes qui se succèdent devant Gloriosa semblent donc les avatars masculins des courtisanes d'un harem, timides valets au service des désirs de leur sultane, dans un renversement inédit des stéréotypes du genre.

Faut-il voir dans cette description la volonté consciente de semer, là encore, le trouble dans le genre ? La comparaison qui suit semble cependant dire que non. Darwin laisse en effet entendre qu'une telle relation pourrait être malsaine et même contre-nature, en comparant Gloriosa à la célèbre courtisane Ninon de Lenclos, qui jouissait en France et en Angleterre d'une réputation sulfureuse après avoir été accusée de relations incestueuses avec son fils. Il fait ainsi de Gloriosa une véritable fleur du mal par l'ajout de cette vignette puissamment dramatique :

> So NINON prun'd her wither'd charms, and won
> With harlot-smiles her gay unconscious son;
> Clasp'd in his arms she own'd a mother's name,
> Shook her grey locks, and tittering mock'd his flame;
> With mad despair he plunged the guilty dart,
> And life and love gush'd mingled from his heart! (*LP* 23)

Dans cette scène tragique d'une violence presque shakespearienne, Ninon de Lenclos fait ici figure de tentatrice, d'Eve contre-nature poussant ses propres enfants à l'inceste et au suicide. Contrairement à Phèdre, hantée par le spectre de la faute, ce personnage est sans remords et prostitue l'amour maternel par des « harlot-smiles ». L'adjectif « gay », s'il est appliqué au fils, pouvait aussi qualifier, à la fin du XVIIIe siècle, une femme vivant de la

[42] Darwin, Erasmus, *A Plan for the Conduct of Female Education in Boarding-Schools*, Londres : Joseph Johnson, 1797. Les jeunes filles sont invitées à ne pas perdre les marques de modestie qui, selon Darwin, participent à leur charme.

prostitution selon l'*Oxford English Dictionary* : cet adjectif, en glissant de la mère au fils, semble donner l'idée d'une contamination, d'une transmission de la corruption des mœurs par celle des mots[43].

Conçu pour inspirer le dégoût, le personnage de Ninon de Lenclos correspond à ce que Darwin définit comme « horrible » dans un de ses interludes, alors que le « terrible », lui, incite le lecteur à la pitié[44]. Gloriosa est donc associée à une monstruosité, une aberration, à ce que Kristeva nomme l'abject dans *Pouvoirs de l'Horreur*[45]. Gloriosa et Ninon de Lenclos inquiètent, fascinent et révulsent en même temps, parce qu'elles sèment le désordre dans les représentations conventionnelles du genre, renversent l'ordre du patriarcat, ouvrent des tropes nouveaux, que Darwin effleure, mais qu'il semble rejeter aussitôt.

Judith Butler, dans son essai *Gender Trouble*, va plus loin encore : le tabou de l'inceste serait garant de la stabilité des identités de genre dans une société où l'hétérosexualité est la norme[46]. En s'appuyant sur les études anthropologiques de Lévi-Strauss, elle démontre l'universalité du mythe de l'inceste et la façon dont il est exploité pour établir l'institutionnalisation du mariage mais aussi la répression des identités « troubles ». Le dégoût suscité par la cruauté de Ninon de Lenclos projette sur Gloriosa et son harem de jeunes hommes à la grâce presque féminine un halo d'abjection, associant amours anticonformistes et unions contre-nature.

Or, comme on l'a vu, les amours homosexuelles dans *The Loves of the Plants* semblent refoulées. Callitriche, nouveau Narcisse aux charmes androgynes, n'aime que son propre reflet et reste en marge ; les jeunes hommes rougissants et gracieux qui suivent Gloriosa sont, eux, assimilés à des enfants, victimes consentantes d'un désir monstrueux. Il semble donc que ces deux figures, Callitriche et Gloriosa, qui auraient pu jeter le « trouble dans le genre », soient en fait au service d'une tentative de normalisation, de régulation des identités de genre, qui visent *in fine* à valoriser les unions hétérosexuelles.

Toutefois, une femme va venir semer le « trouble dans le genre » dans le jardin botanique d'Erasmus Darwin : Anna Seward. Fille du recteur de la paroisse, le révérend Seward, elle fut encouragée à développer ses talents poétiques par Erasmus Darwin lui-même, et la part de l'un

---

[43] « Gay » : « Esp. of a woman: living by prostitution. Of a place: serving as a brothel », « gay, adj., adv., and n. », *OED Online*, Oxford University Press, March 2020, www.oed.com/view/Entry/77207.

[44] Sur la distinction entre horrible et terrible, voir notamment l'interlude avant le chant III de *The Loves of the Plants*.

[45] Dans *Pouvoirs de l'Horreur*, Kristeva évoque la construction de la notion d'abject par l'altérité radicale, la dichotomie profonde entre moi et non-moi. Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'Horreur,* Paris : Seuil, 1980.

[46] Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subersion of Identity*, Londres : Routledge, 1990.

dans les travaux de l'autre reste parfois à éclaircir[47]. Surnommée « the swan of Lichfield », elle est une écrivaine reconnue et une personnalité influente, dont l'avis compte pour Darwin. C'est d'ailleurs à elle qu'il souhaitait s'associer dans le projet de *The Loves of the Plants* : elle devait écrire les vers et lui les notes de bas de page. Seward a cependant décliné cette proposition, pour encourager à son tour Darwin à écrire et publier ses propres poèmes.

Anna Seward s'en explique dans sa biographie d'Erasmus Darwin, *Memoirs in the Life of Dr Darwin,* dans laquelle elle accorde une place toute particulière aux femmes : celles que Darwin connaissait personnellement, ou celles qui, de façon plus lointaine, furent un sujet d'inspiration pour lui, comme Ninon de Lenclos. Or Seward, à la lecture de la première édition de *The Loves of the Plants*, s'insurge du traitement poétique réservé à Ninon de Lenclos, et plus généralement au sort réservé aux femmes dans les descriptions poétiques.

En défendant Ninon de Lenclos, Seward veut défendre les « femmes perdues », « lost women », non au sens où leur honneur est perdu, mais où elles sont perdues pour la société, reléguées à la marge, voire traitées comme des boucs émissaires, alors que les hommes sont libres de s'adonner au libertinage sexuel en toute impunité. Elle persuade Darwin de revoir sa description pour en faire un portrait plus nuancé, « to rescue the form of Ninon from the state of unreal decrepitude he had imputed to it[48] ». Elle redonne à Ninon de Lenclos son statut de femme de lettres, décrivant les *Mémoires* de cette dernière comme « a very brilliant and entertaining work ». Enfin, allant plus loin encore, Seward expose l'hypocrisie de la société georgienne à l'égard des femmes, en proposant une exégèse originale de la Bible :

> The great Moralist of the Old Testament says, 'there is no wickedness like the wickedness of a woman', not because the weaker sex are naturally more depraved, but by the improbability that a fallen female should, even upon the sincerest repentance, regain the esteem and confidence of society, while it pardons a male libertine the instant he seems disposed to forsake his vice, and too often during its full career.[49]

Seward dénonce ainsi les contraintes que la société fait peser sur les femmes, et invite ainsi à poser un autre regard sur les métaphores darwiniennes. Les femmes sont au centre des regards, comme les pistils au centre de la fleur, et s'attirent irrémédiablement le jugement du lecteur : Ocyma sera pure et chaste, tandis que Gloriosa mêlera l'inceste à la dépravation. Les

---

[47] Seward aurait repris des vers de Darwin dans son *Elegy on the Death of Captain Cook*. Quelques années plus tard, Darwin a, lui, reconnu avoir plagié une trentaine de vers de Seward pour le chant I de son *Economy of Vegetation*. Tous deux s'entretenaient régulièrement de poésie, et ont même échangé des poèmes courtois parodiques ayant pour sujets leurs propres chats, Snow Grimalkin et Po Felina.

[48] Seward, Anna, *Memoirs of the Life of Dr Darwin, Chiefly during his Residence at Lichfield*, Londres : Johnson, 1804, p. 289.

[49] *Ibid.*, p. 290.

hommes, en revanche, sont en périphérie, comme les étamines disposés autours du pistil : c'est dans l'ombre qu'ils participent aux amours des plantes, et leur statut de sigisbées les met à l'abri de la critique. De fait, les fleurs du « mal » ne sont jamais des fleurs du « mâle », puisque la faute est systématiquement du côté féminin.

Erasmus Darwin écoutera l'avis de son amie et changera ses vers pour donner une portée bien différente à ce passage. Ninon de Lenclos était d'abord décrite comme une femme séduisante et monstrueuse à la fois, triomphant de la naïveté de son fils dans un rire sardonique. Elle « retaillait » ses charmes usés, « prun'd », comme une plante poussant de travers, métaphore ici courante de la femme-fleur devant être laissée aux bons soins du jardinier, comme on le voit systématiquement dans les fables florales de l'époque comme celles de John Wynne : « So NINON prun'd her wither'd charms, and won / With harlot-smiles her gay unconscious son » (*LP* 23, édition de 1789). Néanmoins, sous l'influence d'Anna Seward, dès 1790, dans la deuxième édition, elle prend un visage bien différent : « So, in her wane of beauty, NINON won / With fatal smiles her gay unconscious son » (*LP* 201, édition de 1790 : le texte mentionné dans les notes de l'édition d'Adam Komisaruk et Allison Dushane).

La métaphore du jardin, « prune », est remplacée par une image lunaire : « wane », décrivant avec grâce le mouvement de la jeunesse qui s'éclipse du visage de la courtisane vieillissante. Quant aux « harlot-smiles », ils sont remplacés par des « fatal smiles » : l'introduction de la notion de destin, *fatum*, donne une solennité tragique à la scène et ôte à la mère une part de sa culpabilité. Telle une Jocaste moderne, mère et épouse d'Œdipe, Ninon de Lenclos est ici innocente, car elle n'est que le jouet de forces qui la dépassent. C'est toutefois avec la conscience tragique de Phèdre qu'elle s'oppose à l'étreinte de son fils amoureux, dans un passage ajouté par Darwin à cette seconde édition :

> "Desist, rash youth! restrain your impious flame,
> "First on that bed your infant-form was press'd,
> "Born by my throes, and nurtured at my breast."
> — Back as from death he sprung, with wild amaze
> Fierce on the fair he fix'd his ardent gaze;
> Dropp'd on one knee, his frantic arms outspread,
> And stole a guilty glance toward the bed;
> Then breath'd from quivering lips a whisper'd vow,
> And bent on heaven his pale repentant brow;
> "Thus, thus!" he cried, and plung'd the furious dart,
> And life and love gush'd mingled from his heart. (*LP* 201)

Ninon de Lenclos n'est plus une vieille courtisane libidineuse : par cette nouvelle métamorphose, et par l'aveu de son identité de mère, elle regagne sa beauté, et devient « fair »,

adjectif qui peut s'appliquer aussi bien à ses qualités physiques que morales. Les deux vers finaux changent également : le fils de Ninon de Lenclos, qui partage la destinée tragique de sa mère, ne meurt plus coupable, « guilty », mais en proie aux tourments de ses propres passions destructrices, « furious ». Tous deux accèdent à la rédemption, si bien que la scène bascule de l'horrible dans le terrible, suscitant la pitié du lecteur et non plus son dégoût. Ninon a réparé sa faute, et Darwin la sienne.

Il convient donc de rester mesuré dans l'analyse des représentations du genre dans *The Loves of the Plants*, entre progressisme et conformisme. Par ailleurs, un essai d'Erasmus Darwin, postérieur à *The Botanic Garden*, nous éclaire sur l'ambigüité de ce rapport au genre : *A Plan on the Conduct of Female Education in Boarding Schools* (1797) est spécialement consacré à l'éducation des jeunes filles. Darwin avait rédigé cet essai à destination de deux de ses filles, les demoiselles Parker, qu'il avait eues entre ses deux mariages avec l'intendante de la maison, et pour lesquelles il fit l'acquisition d'une vaste demeure transformée en pensionnat, qu'elles dirigèrent en suivant ses principes d'éducation. Cet essai est extrêmement révélateur sur la conception des rôles traditionnellement dévolus aux jeunes gens et aux jeunes femmes, les différences qui les opposent, et la façon dont Darwin espère les faire évoluer.

Dans cet essai, Darwin a effectivement des pensées avant-gardistes sur l'éducation des femmes. Il les encourage à apprendre l'histoire naturelle, après les avoir enjointes à étudier l'histoire des hommes : « The history of the various other animals is also connected with our knowledge of the various parts of the earth, which they inhabit. This is termed natural history, and may be taught to them earlier than the history of mankind[50] ». L'expression « other animals » montre que Darwin considère que les humains sont des animaux comme les autres, et qu'il inclut hommes et femmes dans une communauté écologique bien plus large, en droite ligne de ses premières théories transformistes énoncées dans *Zoonomia* publié trois ans plus tôt.

Les recommandations littéraires d'Erasmus Darwin sont également révélatrices. Il recommande des romans de toutes sortes, et cite plusieurs romans de femmes : *Cecilia* de Frances Burney, *Emmeline* de Charlotte Smith, mais aussi *The Female Quixote* de Charlotte Lennox, mettant en scène une héroïne pré-bovaryste confondant romance chevaleresque et réalité. Darwin ne craint pas toutefois que ses lectrices deviennent elles-mêmes des Don Quichotte au féminin, mais il préconise de lire les romans avec modération :

[50] Darwin, Erasmus, *A Plan on the Conduct of Female Education in Boarding Schools*, Derby et Londres : Johnson, 1797, p. 24.

> The excessive study of novels is universally an ill employment at any time of life; not only because such readers are liable to acquire a romantic taste, […] but because the high-wrought scenes of elegant distress display'd in novels have been found to blunt the feelings of such readers toward real objects of misery.[51]

Le danger de la lecture de romans est donc, pour de jeunes lectrices non averties, de prendre goût à la peinture de la pauvreté et de la misère humaine, au point de ne voir dans sa réalité sordide qu'un tableau émouvant. Tout comme Mary Wollstonecraft, il affirme que la clé du succès consiste, pour ses jeunes lectrices, à maîtriser leurs passions : « restraining our licentious passions, as of anger, vanity, love, ambition[52] ». Néanmoins, il ne rejette pas le goût pour le romanesque, « romantic taste », terme qui est déjà chargé de connotations multiples, comme « extravagant, quixotic » ou encore « sentimental », « indulging in fancy or fantasy », un terme qu'on pourrait à bien des égards appliquer à sa propre poésie, avant que l'histoire littéraire ne redéfinisse ce mot pour l'appliquer au mouvement romantique.

De plus, en sa qualité de médecin, il ne néglige pas les soins du corps : *mens sana in corpore sano*. Loin de l'image de l' « angel in the house » popularisée par Coventry Patmore, qui triomphera à l'époque victorienne, il recommande les exercices au grand air, comme les levers de poids légers, et vante la mode des corsets élastiques (« soft stiffs »), citant Hogarth pour louer les courbes gracieuses qui composent une belle silhouette, et qui vont de pair avec la définition burkienne du beau comme avec ses propres théories sur l'origine du sentiment esthétique.

Darwin était-il donc à l'avant-garde sur l'éducation des femmes ? D'autres passages nous apprennent cependant qu'il restait un homme de son siècle. Si les femmes ont assurément le droit à l'éducation, il semble qu'elles n'aient pas celui de briller : « Great eminence in almost anything is injurious to a young lady […] [They] must possess the mild and retiring virtues rather than the bold and dazzling ones[53] ». Les femmes peuvent avoir du talent, mais pas du génie. Si elles ont le malheur d'en avoir, elles doivent tâcher de n'en rien montrer.

Darwin donne l'exemple avec la musique et la danse : les jeunes filles doivent les pratiquer pour leur propre amusement et non pour étonner le public. Pourquoi ? Parce que la pratique d'un art à un haut degré de maîtrise peut engendrer la vanité, mais aussi parce que cette vanité empêche les jeunes filles de rougir... « to extinguish the blush of young timidity, which is in all young girls the most powerful of their exterior charms[54] » ! Les rougeurs chez les jeunes

[51] *Ibid.*, p. 37.
[52] *Ibid.*, p. 58.
[53] *Ibid.*, p. 10.
[54] *Ibid.*, p. 11.

femmes semble jouer le même rôle que les larmes féminines qui soulignent la délicatesse du sujet : « An occasional effusion of tears has been thought an amiable weakness ».

Si ces remarques peuvent sembler incongrues, elles montrent cependant comment s'opère la construction des identités de genre par l'épistémologie des émotions au XVIIIe siècle. Elles montrent notamment l'étroite association entre l'image de la beauté féminine et un idéal de vertu et de modestie qui lui est systématiquement attaché. On verra qu'on retrouve cette association paradoxale de sensualité vertueuse dans l'ensemble de *The Loves of the Plants*.

II.3. Poétiques de l'abject : monstruosité et immoralité

« Il est inconcevable que Dieu ait pu créer un règne végétal menant une vie aussi dissolue. Existe-t-il quelqu'un pour croire que […] le capitule des composées est un anneau fait de lits d'épouses vertueuses entouré par le lit de catins fécondées par des hommes mariés ? Une abomination ! »

Lorenz Heister[1]

La sensualité parfois trouble qui émane des descriptions animales et végétales de Blake et de Darwin repousse parfois les limites de la bienséance : le non-humain semble ainsi servir de prétexte à l'exploration des limites du désir. La taxonomie linnéenne, comme la poésie qui en est inspirée, scandalise nombre de botanistes du XVIIIe siècle comme Lorenz Heister. Néanmoins, malgré sa réputation sulfureuse, la poésie botanique linnéenne va-t-elle vraiment à l'encontre des valeurs morales prônées par la société georgienne ? Quel pouvait être l'avis d'un lecteur du XVIIIe siècle sur les plantes les plus vénéneuses du *Botanic Garden* et sur les discours vibrants d'Oothoon sur la liberté amoureuse, prononcés en serrant une fleur dorée sur sa poitrine nue ? Peut-être les véritables fleurs maladives ne sont-elles pas autant du côté des passions les plus brûlantes que d'un renouveau subtil de l'esthétique gothique, notamment par le traitement original des plantes par Blake, entre lys vicieux et roses fanées, déconstruisant les codes de représentations symboliques de la poésie georgienne. Ce renouveau gothique prend aussi la forme d'une réflexion de Darwin sur les notions d'horrible et de terrible, déjà théorisées par Edmund Burke et précédant celle d'Ann Radcliffe. Il pourra être plus manifeste encore dans les figures monstrueuses, entre humain et non-humain, qui hantent l'imaginaire poétique des deux hommes sous la forme de démons cauchemardesques, dont l'incube du *Nightmare* de Fuseli et l'homme-puce de *The Ghost of a Flea* sont sans doute les exemples les plus remarquables.

II.3.1. *Let's talk about sex* : des passions textuellement transmissibles

Le botaniste allemand Lorenz Heister, cité au début de ce chapitre, ne cache pas sa surprise et son dégoût quand il découvre le système de classification linnéen. Ce nouveau

[1] Magnin-Groze, Joëlle, *Histoire de la Botanique*, Paris : Delachaux et Niestlé, 2004, p. 214. Lorenz Heister (1683-1758) est un botaniste allemand.

système ne laisse alors aucun naturaliste indifférent : bien d'autres se révolteront contre cette « abomination », à l'instar de William Smellie, traducteur anglais de Buffon, aux yeux duquel Linné « exceeds the most obscene romance writer[2] ». Cette classification est dite « sexuelle », car elle se fonde sur le nombre, les proportions et les positions des organes reproducteurs de la plante, étamines (mâles) et pistils (femelles). Il définit ainsi vingt-quatre classes en se fondant sur le nombre, la taille et la disposition des organes mâles, les étamines (fig. 37 et 38).

Carl von Linné serait-il le serpent du jardin botanique des Lumières ? Son *Genera Plantarum* pourrait-il être conçu comme le fruit interdit d'un arbre de la connaissance moderne, comme certains poètes de la fin du XVIIIe siècle semblent le laisser entendre ? Cela serait paradoxal pour le croyant sincère qu'était Linné, élevé par un père pasteur dans un luthérianisme strict. Son système, d'une simplicité véritablement révolutionnaire, ne fait d'ailleurs à ses yeux que refléter la gloire d'un Dieu souverain. Comme l'expliquent Hélène Schmitz et Nils Uddenberg, l'ambition ultime de Linné n'était pas de créer une taxonomie pratique et universelle, mais de « suivre les traces de l'ordre que le Créateur avait laissé dans la nature[3] », si bien que la systématique « devait refléter un ordre divin et donc naturel[4] ».

Toutefois, nombre de botanistes refusaient de faire de la structure sexuelle des plantes l'unique critère déterminant en vue d'une classification. Outre le fait qu'un tel choix avait de réelles limites scientifiques[5], il allait aussi à l'encontre de la morale. La botanique, qui était jusqu'alors une distraction convenable pour les jeunes filles de bonne famille, devenait une science sulfureuse à même d'éveiller des désirs interdits. Le fait que le système de Linné était à la fois très simple et très accessible le rendait d'autant plus dangereux. C'est l'avis de Richard Polwhele, qui fustige l'immoralité des activités botaniques et leur influence pernicieuse sur la jeunesse dans son long poème satirique *The Unsex'd Females,* publié en 1798 :

> I shudder at the new unpictur'd scene,
> Where unsex'd woman vaunts the imperious mien;
> […] With bliss botanic as their bosoms heave,
> Still pluck forbidden fruit, with mother Eve,
> For puberty in signing florets pant,
> Or point the prostitution of a plant;

---

[2] Cité par Tim Fulford, « Coleridge, Darwin, Linnaeus: The Sexual Politics of Botany », *The Wordsworth Circle* 28 : 3 (1997), 124–30, p. 126.
[3] Schmitz, Hélène et Nils Uddenberg, *Linné : le Rêve de l'ordre dans la nature*, traduction de Michel Laurin, Paris : Belin, 2007, p. 137.
[4] *Loc. cit.*
[5] Comme l'expliquent Hélène Schmitz et Nils Uddenberg, certaines classes définies par Linné n'étaient pas homogènes. Des plantes apparentées, comme la renouée persicaire et la persicaire amphibie, pouvaient se retrouver dans des groupes distincts faute de posséder le même nombre d'étamines (*ibid*., p. 139).

Dissect its organ of unhallow'd lust,
And fondly gaze the titillating dust…[6]

Dans cet extrait particulièrement coloré, l'innocente jeune fille s'adonnant à la botanique est une nouvelle Ève goûtant au fruit interdit de la connaissance et du désir. Polwhele affirme que les plantes ne sont pas simplement amoureuses : elles sont « prostituées » par la taxonomie linnéenne. En invitant ses disciples à se concentrer exclusivement sur les organes sexuels, le savant suédois opère une dissection d'un érotisme macabre et corrupteur, si bien que le calice de la fleur, symboliquement sacré, est « unhallowed ». La fleur n'est cependant qu'une métaphore pour évoquer le corps féminin et dénoncer sa dangereuse émancipation par la découverte du plaisir. Le « botanic bliss » évoque d'autres plaisirs que ceux de l'observation des fleurs ; quant à la mention finale, l'affriolante « titillating dust », elle évoque certes le pollen, mais l'ensemble de la strophe, tout comme la rime avec « lust », suggère d'y voir un autre terme plus générique : « seed », la semence, pouvant être à la fois le pollen et le sperme. La botanique met en péril l'innocence du corps et de l'esprit féminins, et par là même déroge aux règles d'une société bien établie, fondée sur des normes genrées et sexuelles exerçant une forme de contrôle biopolitique, selon les termes foucaldiens.

Néanmoins, ce n'est pas simplement la botanique linnéenne que condamne ici Polwhele, mais aussi une forme de complaisance dans la séduction poétique qui y est associée. Les effets puissamment allitératifs, « botanic / bliss / bosom », « point / prostitution / plant » ou « titillating dust » renvoient en fait au style d'Erasmus Darwin, qui fut le premier traducteur de Linné en anglais, mais aussi un vulgarisateur de génie par son poème *The Loves of the Plants* qui reproduit, par une série de personnifications audacieuses, l'imagerie linnéenne, voyant les étamines et les pistils comme autant de maris, d'époux, de maîtresses et de concubins. La sexualité des plantes de Linné est d'ailleurs bien différente de celle de Darwin dans sa conception religieuse et dans son expression, comme le souligne Janet Browne : « there is a world of difference between Linneus's and Darwin's personal life, the one a believer in divine retribution and a fierce, avenging, moralistic God, the other a liberal, freethinking deist with an obvious interest in the opposing sex[7] ».

Pourtant, Polwhele n'est pas un détracteur de Darwin, bien au contraire : il a même lu son *Botanic Garden* avec tant de ravissement qu'il lui a adressé une lettre et un poème pour l'en remercier, poème qui sera publié dans la deuxième édition, avec les compliments de Darwin

[6] Polwhele, Richard, *The Unsex'd Females*, Londres : Cadell and Davies, 1798, p. 7-8.
[7] Browne, Janet, « Botany for Gentlemen: Erasmus Darwin and the Loves of the Plants », *Isis* 80 : 4 (décembre 1989), 593-621, p. 619.

lui-même[8]. Dans son poème dédicatoire, Polwhele vante la puissance d'évocation des vers darwiniens, où se mêlent visions, sons et parfums dans une synesthésie entêtante, au même titre que la remarquable peinture des passions des plantes :

> Behold! Amid the vegetable bloom,
> O DARWIN, thy ambrosial rivers flow,
> And suns more pure the fragrant earth illume,
> As all the vivid plants with passion glow.[9]

Comment se fait-il que Richard Polwhele, auteur d'un éloge dithyrambique dont on n'a cité ici qu'une partie, condamne aussi fermement la botanique quelques années plus tard, en des termes paradoxalement darwiniens ? On peut y voir deux explications : la première tient à la division genrée de l'approche au plaisir. Polwhele ne condamne ici ni la botanique, ni la poésie, mais une certaine approche de la sexualité, liée à une conception bien spécifique du corps féminin. Comme le souligne Robert Muchembled dans *L'Orgasme et l'Occident*, le XVIIIe siècle renforce le clivage genré en suppléant au discours religieux un système de valeurs prétendument universaliste qui renforce l'infériorité féminine. La « domination mâle » s'exprime à travers le mariage et la sexualité par une « intériorisation des valeurs » et l'« enfermement féminin dans le mariage[10] » où le plaisir féminin a rarement droit de cité. La botanique est donc ici la simple métaphore d'une distraction dangereuse qui éloigne la femme de ce système de valeurs.

La seconde raison serait plus strictement politique : en 1797, le poème satirique « The Loves of the Triangles », publié dans le quotidien satirique *The Anti-Jacobin*, met Darwin au pilori et le discrédite poétiquement et politiquement. Richard Polwhele pourrait vouloir feindre de prendre une distance prudente avec Darwin… tout en rendant un hommage subtil à ce poète dont il a loué le génie quelques années plus tôt. Toutefois, là encore, ce n'est pas la classification linnéenne que Polwhele condamne, ni la poésie botanique de Darwin, mais plutôt une certaine forme de sexualité féminine qui résiste aux normes auxquelles l'institution matrimoniale doit l'assujettir, comme cela est manifeste dans le reste de son long pamphlet versifié, *The Unsex'd Females*, où il châtie toute femme de lettres qui ne serait pas à sa place, c'est-à-dire à celle que

---

[8] « I shall take the liberty of prefixing your elegant lines to the next edition of my work, along with others I have received from Mr Hayley and Mr Cowper », lui répond Erasmus Darwin dans une lettre du 17 juillet 1792 (King-Hele, Desmond, éditeur, *The Collected Letters of Erasmus Darwin*, Cambridge : Cambridge University Press, 2007, p. 405.

[9] Polwhele, Richard, « To Dr Darwin ». Poème publié dans les premières pages de *The Botanic Garden* d'Erasmus Darwin, Londres : Saint Paul, 1791, seconde édition, p. VII.

[10] Muchembled, Robert, *L'Orgasme et l'Occident : une histoire du plaisir du XVIe siècle à nos jours*, Paris : Seuil, 2005, p. 189.

la société lui a assignée. Cette sexualité que Polwhele considère comme déviante est ici exprimée par la métaphore de la poétique linnéenne, dans laquelle Polwhele trouve, tout comme Darwin avant lui, un fort pouvoir d'évocation.

Néanmoins, quand bien même la poésie darwinienne est au goût de Richard Polwhele, les représentations des passions des plantes ne sont-elles pas trop sulfureuses pour le lectorat de la bonne société ? La réponse est non. Si nombre de théologiens, à l'image du père d'Anna Seward, voisin d'Erasmus Darwin à Lichfield, réprouvent cette poésie jugée trop licencieuse, elle reste du goût des critiques littéraires de l'époque. La *Critical Review* félicite même Darwin d'avoir su rendre la sexualité végétale aussi gracieuse et séduisante : « to adorn his poem with characteristic depictions, which, in the uncouth language of Linneus, are harsh and unpleasing[11] ». La représentation des passions par des personnifications mythologiques et des descriptions pittoresques répond en effet au bon goût du XVIIIe siècle et aux attentes d'un lectorat féru de culture classique. Joanna Baillie, dans l'essai qui tient lieu de préface à ses *Plays on the Passions*, explique en quelques traits cette bienséance paradoxale : « The fair Nymph, who sighs out her sorrows to the conscious and compassionate wilds, whose eyes gleam like the drops of heaven; whose loose tresses stream to the breeze, may say that she pleases with impunity[12] ».

En outre, plusieurs admirateurs de Darwin finiront par se retourner contre sa poésie, la jugeant trop froide et trop conventionnelle : c'est le cas de Wordsworth et des générations de critiques qui suivront, jugeant sa poésie des passions des plantes étonnamment dépassionnée, car engoncée dans les contraintes d'une poétique augustéenne désuète. Coleridge, à l'inverse, la trouve trop strictement charnelle, et lui préfère le modèle d'une lecture de botanique poétique platonicienne, unissant l'auteur et la lectrice dans un être androgyne et purement intellectuel, comme le souligne Tim Fulford[13]. Si Darwin peint un sujet brûlant, celui de la classification linnéenne des plantes, encore très polémique parmi les naturalistes du XVIIIe siècle, il le fait toutefois avec une grâce et une élégance tout à fait convenables dans la société anglaise des Lumières, qui lit avidement Pope que Darwin prend constamment pour modèle : il emprunte à

[11] Anonyme, « [A review of] The Botanic Garden, part II. Containing The Loves of the Plants, A Poem, with Philosophical Notes. Volume the Second. Quarto. », *The Critical Review, or: Annals of Literature*, 68 (novembre 1789), 375-381, p. 375.

[12] Baillie, Johanna, *A Series of Plays in which it is Attempted to Delineate the Stronger Passions of the Mind. Each Passion being the Subject of a Tragedy and a Comedy*, Londres T. Cadell, 1798, p. 21.

[13] Fulford, *op. cit.* : « reading, it seems, is spiritual procreation: the reader brings to fruition the barren text […] it is a spiritual textuality, a Platonic partnership of male and female […] what is true ofr the inanimate world of plants – that sexual partnership is necessary for fruition – is true within the animate and purely mental communication of writers and readers » (p. 126).

The Rape of the Lock les figures rosicruciennes de *The Economy of Vegetation*. Les passions sont bien là, mais leur représentation répond, elle, à une codification symbolique maîtrisée.

Darwin ne représente jamais l'acte de chair ; l'amour n'est jamais consommé, mais toujours à venir. C'est une poésie du désir bien plus qu'une poésie de jouissance. Les amours des plantes elles-mêmes sont, du reste, toujours à moitié cachées. Toutes les plantes présentées dans le *Botanic Garden*, quelle que soit leur classe, peuvent être décrites comme des *cryptogamia*, dont les amours sont semi-dissimulées derrière un voile de feuilles, un rideau de pétales ou pudiquement enveloppées par le vent. La poésie darwinienne n'est pas une poésie de la pornographie, mais une poésie d'un érotisme suave qui joue savamment avec les codes de la séduction de son époque pour s'attirer les faveurs d'un large lectorat. Dans *The Loves of the Plants*, la poésie darwinienne établit systématiquement un subtil équilibre entre chasteté et sensualité, dissimulation et apparition. Il serait donc excessif de décrire *The Loves of the Plants* comme un « selective pornographic paradise[14] », comme le fait Patricia Fara.

Prenons l'exemple d'une plante relativement commune : le basilic, *Ocymum*. Darwin choisit de la représenter par une sous-espèce, *Ocymum salinum*, poussant au Chili. Les vents côtiers, soufflant jusque sur les hauts plateaux des Andes, déposent sur le plant de basilic d'infimes fragments de sel marin semblables à de la rosée, qui semblent draper la plante d'un manteau de cristal. Le poète prête au basilic les traits d'une jeune femme : Ocymum devient donc, par personnification, Ocyma. Voici le tableau qu'en propose Darwin après une brève description pittoresque des montagnes andines :

> Delighted OCYMA at twilight hours
> Calls her light car, and leaves the sultry bowers;—
> Love's rising ray, and Youth's seductive dye,
> Bloom'd on her cheek, and brighten'd in her eye;
> Chaste, pure, and white, a zone of silver graced
> Her tender breast, as white, as pure, as chaste;—
> By *four* fond swains in playful circles drawn,
> On glowing wheels she tracks the moon-bright lawn,
> Mounts the rude cliff, unveils her blushing charms,
> And calls the panting zephyrs to her arms.
> Emerged from ocean springs the vaporous air,
> Bathes her light limbs, uncurls her amber hair,
> Incrusts her beamy form with films saline,
> And Beauty blazes through the crystal shrine. (*LP* 213)

Dans ce portrait d'Ocyma, Darwin mêle chasteté et sensualité, en faisant de la chasteté un instrument paradoxal au service de la séduction. Le chiasme « chaste, pure, white » et « as

[14] Fara, Patricia, *Erasmus Darwin: Sex, Science and Serendipity*, Oxford : Oxford University Press, 2012, p. 95.

white, as pure, as chaste » ceinture, physiquement et symboliquement, la poitrine de la jeune femme, soit la partie du corps qui, comme l'explique Erasmus Darwin dans *Zoonomia*, est la partie du corps la plus érotique. C'est en effet de la tétée que naît le premier plaisir de l'enfant, si bien que le plaisir (esthétique comme érotique) que développera ensuite l'adulte gardera toujours la forme ronde du sein maternel. L'encadrement de ce « tender breast », sous ses apparences vertueuses, n'est donc pas si innocent, même s'il demeure à demi voilé.

De plus, le rougissement, « blush », a également un potentiel érotique. On a vu qu'Erasmus Darwin mentionnait ce rougissement dans son essai pédagogique, *A Plan for the Conduct of Female Education*, et le considère comme un des atouts de séduction les plus forts pour les jeunes filles. Or, nombreux sont les personnages féminins (une vingtaine au total) qui accroissent leur charme par un rougissement pudique dans *The Loves of the Plants*. Là encore, la chasteté, exprimée par la timidité et la pudeur, est paradoxalement liée à la sensualité.

Tout repose sur la suggestion : le corps de la jeune femme n'est jamais décrit dans sa totalité. La description est partielle et progressive : elle s'attarde d'abord sur son teint, ses joues de rose, ses yeux brillants, puis descend sur la poitrine blanche et court le long de ses cheveux ambrés. Jamais, cependant, le corps entier n'est présenté à l'imagination du lecteur, si ce n'est sous la forme d'une silhouette vague baignée dans un halo de lumière, « beamy form ».

Cette suggestivité se fonde également sur un jeu d'effeuillage, au sens propre comme au figuré, puisqu'il s'agit d'une plante personnifiée : elle est représentée comme tantôt vêtue, tantôt dévêtue. D'abord chastement parée, elle présente ensuite sa nudité aux vents, « unveils her blushing charms », puis est de nouveau recouverte, cette fois par l'étreinte du zéphyr qui la couvre d'une robe cristalline. Néanmoins, cette robe couvre et découvre en même temps, puisque, comme les vents vaporeux qui l'ont portée à Ocyma, elle est constituée de cristaux de sel transparents. Voilement et dévoilement semblent se superposer dans cette esthétique d'une « apparition-disparition », pour reprendre les termes de Roland Barthes.

En effet, Darwin suit non seulement les codes de l'érotisme des Lumières, mais aussi les lois universelles d'un érotisme proche de celui qui serait défini plus tard par Roland Barthes dans *Le Plaisir du Texte (*1973) :

> L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas *là où le vêtement bâille* ? Dans la perversion (qui est le régime du plaisir textuel) il n'y a pas de « zones érogènes » (expression au reste assez casse-pieds) ; c'est l'intermittence, comme l'a bien dit la psychanalyse, qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la

> chemise entrouverte, le gant et la manche) ; c'est ce scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d'une apparition-disparition.[15]

C'est cette même technique d'apparition-disparition qui prévaut dans la poésie darwinienne à plusieurs niveaux : cette « intermittence » qui passe d'une partie du corps à une autre sans jamais le découvrir tout entier, cette alternance entre voilement et dévoilement. Le terme de « scintillement » qui revient sous la plume de Barthes s'applique également très bien : le lecteur ne peut pas voir distinctement le corps d'Ocyma, car il est ébloui par ces multiples éclats de lumière que projette le texte en permanence. « Brighten'd », « silver », « glowing », « blazes » : tout est destiné à éblouir. Ce penchant de Darwin pour ce qu'on pourrait vulgairement appeler les paillettes pourrait prêter à sourire, mais il faut aussi le comprendre comme une partie intégrante du jeu érotico-poétique, et pas seulement comme un désir de jeter de la poudre (certes brillante) aux yeux de son lecteur.

Toutefois, jamais Darwin ne s'adonne à ce que les vers de Polwhele dans *The Unsex'd Females* pourraient suggérer : une poésie botanique de la pornographie. Le récit s'arrête systématiquement avant l'acte de chair, et jamais ne soulève « le petit rideau de chair sur le lit du désir », selon la belle expression de Blake (« a little curtain of flesh on the bed of our desire » *BT* 6). La poésie darwinienne est bien différente des récits véritablement pornographiques de l'époque, qui présentent l'acte sexuel dans ses moindres détails, comme *Memoirs of a Woman of Pleasure* (1748) de John Cleland, plus connu sous le titre de *Fanny Hill*.

Darwin, lui, ne franchit jamais cette limite : la corolle de la fleur se referme toujours chastement sur la première étreinte des amants, comme celle du canna qui ouvre le recueil. Il s'agit d'une poésie du *flirt*, dont l'étymologie possible serait le terme français « fleureter », synonyme de « conter fleurette à », « séduire »[16]. Ainsi, dans la poésie darwinienne, ne voit-on guère autre chose que les roses qui rosissent et les fleurs qui fleurètent. Une double séduction s'opère par les mots eux-mêmes qui jouent sur l'imagination du lecteur, renvoyant des reflets chatoyants, qui unissent paradoxalement chasteté et sensualité, ce qui a pu séduire des lecteurs conservateurs tels que Richard Polwhele.

William Blake aurait-il pu, lui aussi, être gagné par cette séduction botanique ? Quelle place accorde-t-il vraiment à la sexualité ? Épouse-t-elle les formes des représentations darwiniennes ? Les études sur les représentations de la sexualité dans le corpus blakien sont

[15] Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris : Seuil, 2014 [1973], p. 17-18.

[16] Cette étymologie est cependant contestée : « probablement sans rapport avec fleureter malgré une opinion répandue » (Rey, Alain, directeur, *Grand Robert de la Langue Française*, Paris : Le Robert, 2001, vol. III, p. 839).

nombreuses, et les avis contrastés[17]. Toutefois, force est de reconnaître, dans les *Visions of the Daughters of Albion,* une manifestation darwinienne du désir dans le discours d'Oothoon serrant la fleur contre sa poitrine et vantant le plaisir ressenti « In lovely copulation, bliss on bliss », avec des allitérations et anaphores qui ne sont pas sans rappeler celles du *Botanic Garden*.

Kathleen Raine affirme, elle, que Yeats est aveuglé par son propre puritanisme, et que le sexe n'est pas rejeté par Blake, mais que son rôle est « humble ». En effet, il est toujours rattaché aux « garments », à la génération. L'âme, elle, n'est pas sexuée. Alors que, pour Erasmus Darwin, la sexuation des espèces constitue un progrès vers la perfection et le bonheur, aux yeux de Blake, à l'inverse, la sexualité représenterait la descente de l'âme vers la corporéité et le matérialisme : c'est la « génération » par excellence. « Love, in a sexual sense, is in its nature incompatible with the level of being at which the soul is in union with the paradisiacal virgin. Vala is the inventor of love[18] ».

L'acte sexuel est ainsi étroitement lié à Vala, qui représente la nature dans la mythologie personnelle de Blake. L'humanité, représentée par Jerusalem, émanation d'Albion, est, elle, au-dessus de l'organisation sexuelle : « humanity is far above / Sexual organization ». Elle peut toutefois, par la chute dans le matérialisme, en épouser les formes, comme le suggère le baiser lesbien de Vala et de Jerusalem ornant le chapitre II de *Jerusalem, or the Emanation of the Giant Albion*. Ulro, état du matérialisme le plus mortifère, correspond à « the Spectrous Uncircumsized Vegetation / Forming a sexual machine ». Végétation, sexualité, mécanisme semblent indissociables.

Néanmoins, on aurait tort d'y voir le rejet d'une vision darwinienne, ou de restreindre à ces quelques vers la définition du plaisir charnel pour Blake, qui s'inscrit dans un réseau de représentations plus complexe. Lier l'éclosion des fleurs à celle du désir n'a d'ailleurs rien de spécifiquement darwinien : la poésie n'a pas eu besoin de Linné pour faire des plantes les métaphores privilégiées pour cette rhétorique de la séduction. On retrouve ce motif dans la Bible, dans le *Cantique des Cantiques,* où le discours de Salomon lie subtilement l'éveil des sens à l'arrivée du printemps. La germination des figues et la croissance de la vigne illustrent la montée du désir, comme le rameau de myrte que la bien-aimée tient entre ses seins, bien-aimée qui se compare elle-même à une rose fraîchement éclose ou au lys de la vallée.

[17] On peut en avoir un aperçu dans le recueil *Sexy Blake*, dirigé par Helen Bruder et Tristanne Connolly, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013.
[18] Raine, Kathleen, *Blake and Tradition*, Princeton : Princeton University Press, 1968, vol. 1, p. 212.

Il convient sans doute d'identifier plusieurs types de sexualité dans la poésie blakienne : une sexualité soumise au matérialisme, ayant pour but la reproduction ou génération, et une sexualité sans finalité reproductrice : Richard Sha affirme que cette dernière est « perverse », car elle sépare le plaisir sexuel de sa fonction biologique. C'est, en termes kantiens, une « finalité sans fin », « a kind of Kantian purposiveness without a purpose[19] » :

> Rather than assuming that sex was necessarily a selfish pleasure, writers linked eroticism with a mutuality that had the form of purposiveness instead of reproductive function. To the extent that sexuality then separated pleasure from reproductive function, it became perverse, like aesthetics.[20]

Blake s'inspire autant des métaphores bibliques que darwiniennes pour construire sa propre imagerie de botanique érotique qui, bien que « végétale » ne soit pas aliénée à la « végétation » en qualité de vie végétative. L'image du lys de la vallée se retrouve dans *The Book of Thel,* qui se clôt sur la découverte symbolique de la sexualité et de la mort, tandis que, dans les *Visions of the Daughters of Albion,* Oothoon tient le souci (« marygold ») entre ses seins, geste qui est comme dans le *Cantique des Cantiques* le signe de son désir. Toutefois, comme on l'a vu par ailleurs, les représentations florales sont aussi inspirées de Darwin : Blake remplace le brin de myrte par le souci, et se conforme aux choix de personnifications darwiniennes pour le frontispice de *Thel.*

On peut même dire que ce frontispice est, aussi étonnant que cela puisse paraître, plus darwinien que celui qui orne l'œuvre de Darwin lui-même. En effet, le frontispice de *Thel* reprend non seulement les représentations personnifiées des fleurs, mais aussi les codes de la séduction darwinienne dans la peinture du corps féminin : cheveux ambrés flottant au vent, corps entouré d'un voile semi-transparent, corps élancé et prêt à accueillir l'étreinte, comme Ocyma. À l'inverse, le frontispice de *The Economy of Vegetation,* illustré par Fuseli, est davantage shakespearien, présentant une Flore trônant, telle Titania, au milieu de sa cour féérique[21] (fig. 39). On peut comprendre dès lors pourquoi Johnson a spécifiquement choisi Blake pour assister Fuseli dans la production des gravures du *Botanic Garden*.

En outre, avant de découvrir la poésie darwinienne, Blake avait déjà lié l'éveil de la nature à celui de la sexualité. Un poème comptant parmi ses œuvres de jeunesse, « To the Evening

---

[19] Sha, Richard, *Perverse Romanticism: Aesthetics and Sexuality in Britain, 1750-1832,* Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2009, p. 8.
[20] *Loc. cit.*
[21] Les illustrations de Fuseli pour le *Songe d'une nuit d'été* ont d'ailleurs des motifs similaires, comme le chapeau-papillon de la dame de compagnie. Le frontispice de *The Loves of the Plants*, d'après un dessin d'Emma Crewe, est d'un style différent (fig. 40).

Star », évoque « lusty May », avec la reverdie revenant le temps des amours, dans la tradition de la littérature médiévale. On retrouve cet adjectif « lusty » dans un autre poème de jeunesse, « To Autumn », qui montre que, si le printemps est effectivement associé à l'éveil du désir, c'est l'automne qui est symboliquement la saison où les plantes comme les sens atteignent leur pleine maturité. Dans ce poème encore très imprégné des allégories de la poésie du XVIIIe siècle et de l'imaginaire thomsonien, Blake invite l'Automne à chanter « the lusty song of fruits and flowers » :

> Sing now the lusty song of fruits and flowers.
> "The narrow bud opens her beauties to
> "The sun, and love runs in her thrilling veins;
> "Blossoms hang round the brows of morning, and
> "Flourish down the bright cheek of modest eve,
> "Till clust'ring Summer breaks forth into singing,
> "And feather'd clouds strew flowers round her head.
> "The spirits of the air live on the smells
> "Of fruit; and joy, with pinions light, roves round
> "The gardens, or sits singing in the trees." (*E* 409)

Par un enjambement audacieux, « opens her beauties to / The sun », Blake imite le mouvement de voilement et de dévoilement, clé de l'érotisme selon Roland Barthes. Le bourgeon qui s'ouvre palpite déjà de désir à l'appel du soleil, comme les allégories doubles de « Ah ! Sunflower ». Les différents personnages, principalement des allégories féminines, n'apparaissent que brièvement, parées de couronnes de fleurs qui épousent le rythme naturel de la croissance végétale : « bud », « blossoms », « flowers », « fruit ». Blake, comme Darwin, ne décrit pas des corps entiers, mais s'attarde sur la joue, « the bright cheek of modest eve », dont la couleur est rehaussée par les fleurs qui tombent des cheveux du matin ; peut-être peut-on voir, là aussi, l'effet de la séduction du rougissement au XVIIIe siècle. Enfin, toute la description est imprégnée d'une sensualité diffuse, mêlant la vue, l'ouïe et l'odorat dans une douce synesthésie, qui atteint son point culminant dans la joie qui imprègne les jardins.

L'automne est également la saison où la vigne a achevé sa croissance. Cette plante est, elle aussi, éminemment symbolique, occupant une place de choix dans la Bible comme dans le corpus blakien. Dans le *Cantique des Cantiques,* les seins de la bien-aimée de Salomon sont comparés à des grappes de raisin mûres : « now also thy breasts shall be as clusters of the vine, and the smell of thy nose like apples; and the roof of thy mouth like the best wine for my

beloved[22] ». Rodney Baine, dans *The Scatter'd Portions: Blake's Biological Symbolism*, souligne que ce symbolisme est également présent dans l'œuvre blakienne : dans *The Marriage of Heaven and Hell*, sous l'énoncé « the lust of the goat is the bounty of God » (*MHH* 36), se trouve une grappe de raisins[23]. De même, dans *America*, la vigne représente l'éveil de la sexualité et l'appel du désir : « They feel the nerves of youth renew, and desires of ancient times / Over their pale limbs as a vine when the tender grape appears » (*AP* 57).

Enfin, certains poèmes des *Songs*, où les fleurs sont très présentes, pourraient ne pas être aussi « innocents » que le titre de la première partie le laisse entendre. Le poème « The Blossom » en particulier a fait l'objet de diverses interprétations : la forme pour le moins singulière de la plante, ainsi que la comparaison du moineau « swift as arrow », pourraient aussi suggérer des objets phalliques (fig. 24). David Erdman souligne la vigueur de cette « fleur de feu », « branching flame-flower[24] ». Dans cette perspective, Rodney Baine suggère de voir dans le terme « blossom » une autre définition : celle de « one lovely and full of promise », au sens métaphorique, déjà attesté au XVIIIe siècle[25].

Cette redéfinition permet de souligner le caractère métaphorique de « The Blossom » en considérant « Infant Joy » comme sa suite : après la découverte du désir dans « The Blossom », la fleur-matrice de « Infant Joy », d'un rouge profond, accueille le fruit de l'amour (fig. 3). Là encore, la croissance végétale est une métaphore épousant les mouvements de la séduction, du plaisir et de l'amour charnel. La vigne, dans toute son ambivalence, tantôt vigne vierge du désir, tantôt raisin de l'ivresse des sens, encadre les différents tableaux d'une même tige où innocence et expérience se confondent.

Cette symbolique florale du désir et de la sexualité se confirme dans le discours d'introduction à la quatrième partie de *Jerusalem*, où le désir charnel est comparé à la germination d'une fleur sauvage au milieu d'un champ :

> We are told to abstain from fleshly desires that we may lose no time from the Work of the Lord : Every moment lost is a moment that cannot be redeemed; every pleasure that intermingles with the duty of our station is a folly unredeemable, & is planted like the seed of a wild flower among our wheat… (*J* 231)

---

[22] *The Holy Bible containing the Old and New Testaments [King James]*. Cambridge : Cambridge University Press, non daté, p. 693. Cantique des Cantiques, chapitre 7, versets 8-9.
[23] Baine, Rodney, *The Scattered Portions: Blake's Biological Symbolism*, Athens : University of Georgia, distribué par l'auteur, 1986, p. 155.
[24] Erdman, David, *The Illuminated Blake: All of William Blake's Illuminated Works with a Plate-by-Plate Commentary*, Londres : Anchor Press, 1974, p. 52.
[25] Baine, Rodney, *op. cit.*, p. 165.

La comparaison n'est pas biblique, même si elle en a l'air, mais elle est proprement blakienne. Blake ne condamne pas la sexualité de Vala vouée à la génération, mais célèbre ici la possibilité d'exprimer et de sublimer cette sexualité. Dans cette comparaison, Blake, tout comme Darwin, dénonce le régime de parcelles bien ordonnées de la religion, des champs rectilignes de la morale, pour inviter à emprunter des chemins de traverse. Le mouvement de la fleur sauvage poussant au milieu des champs est celui du corps se dégageant d'un carcan physique et moral. La fleur sauvage n'est pas la capucine ou la pensée poussant sagement dans les jardins d'un moraliste comme John Wynne ou John Langhorne, mais la manifestation d'un plaisir réprimé, émergeant des entrailles de la terre, et perçant les champs d'orge dorés d'une pointe de rouge piquant.

C'est cette libération du désir que prône Blake dans sa vie personnelle, et notamment dans son jardin, où sont plantés des soucis (*marygolds*, comme celui d'Oothoon), ainsi qu'un figuier et un pied de vigne. C'est dans ce jardin que, selon l'anecdote restée célèbre, Thomas Butts, lors d'une de ses visites impromptues, par une belle journée de printemps, eut la surprise de trouver monsieur et madame Blake nus dans leur jardin. Et William Blake de lui répondre, feignant d'être étonné par la gêne de son ami : « it's just Adam and Eve, you know[26] », comme pour redonner une place au désir dans le jardin clos de l'innocence.

II.3.2. Les fleurs du mal : lys vicieux et roses malades

> Je laisse, à Gavarni, poète des chloroses,
> Son troupeau gazouillant de beautés d'hôpital,
> Car je ne puis trouver parmi ces pâles roses
> Une fleur qui ressemble à mon rouge idéal.[27]

Ainsi Baudelaire décrivait-il sa conception de l'idéal dans son poème du même nom, non sans un trait d'esprit acerbe contre les délicates lithographies de Paul Gavarni. Même si les fleurs ne sont ici qu'une métaphore, elles illustrent bien le goût de Baudelaire pour les passions dangereuses allant délibérément à l'encontre des bonnes mœurs. À la suave Ophélie, il préfère Lady Macbeth ; aux allégories parfumées du Printemps, le charme ténébreux de la Nuit. On

[26] Ackroyd, Peter, *Blake*, Londres : Sinclair-Stevenson, 1985. L'anecdote est rappelée p. 154.
[27] Baudelaire, Charles, « L'Idéal », *Les Fleurs du Mal, Seconde édition, augmentée de trente-cinq poèmes nouveaux*. Paris : Poulet-Malassis et De Broise, 1861, p. 44.

retrouve dans cette dichotomie la fracture burkienne entre le beau et le sublime : le beau est, selon Burke, ce qui charme le regard par la rondeur de ses formes et la douceur de ses coloris[28]. Le sublime, lui, est véritablement une passion : il rend le sujet passif par un ravissement qui prend et surprend l'âme ; il stupéfie et pétrifie[29].

C'est une semblable dichotomie qu'on retrouve entre les différentes parties de *The Loves of the Plants*, où les fleurs du bien, dans les chants I et II, s'opposent aux fleurs du mal du chant III. Le premier chant se présente comme un ensemble de vignettes mignardes, tandis que le second fait la part belle aux plantes utiles (papyrus, horloge de Flore) et surtout médicinales (quinquina, hellébore, digitale…) que le docteur Darwin avait l'habitude de prescrire, et dont il faisait pousser des plants dans son jardin personnel. Le chant III, à l'inverse, présente les liaisons dangereuses de ces sages amours végétales : passions vénéneuses et fleurs maladives se succèdent dans une série d'images puissamment dramatiques, où le gothique se mêle à un exotisme macabre. Toutefois, la poésie darwinienne est-elle aussi anticonformiste que celle d'un Baudelaire un demi-siècle plus tard ? Son idéal implique-t-il, par la redéfinition d'un canon esthétique, celle des valeurs de la morale ?

Le troisième chant de *The Loves of the Plants*, à l'idéal de Baudelaire, mêle le rouge et le noir en amont du romantisme. Il s'ouvre sur les séduisantes circées, autrefois utilisées dans les rites du sabbat : Darwin, après avoir brossé le portrait de la plante enchanteresse, décrit avec jubilation l'invasion d'une chapelle par des esprits démoniaques, qui s'emparent d'une mitre et d'une crosse. Gageons cependant que le lectorat de l'époque aura été plus amusé que terrifié par le détournement d'insignes catholiques. Ces démons sont suivis de l'entrée spectaculaire de l'incube, directement inspiré du célèbre « Nightmare » de Fuseli. Darwin avance donc en terrain conquis : loin de vouloir scandaliser quiconque, il cherche au contraire à s'attirer les faveurs d'un public friand de représentations gothiques.

Le chant se poursuit sur le banian, dont les branches s'enfoncent dans le sol avant de remonter sous forme de racines. La plante est ici le prétexte à l'invention d'une scène, où les nymphes s'enfoncent dans la terre pour ne pas voir les sacrifices offerts aux dieux païens sur les autels fumant de sang. L'auteur s'ingénie ici à regrouper les images de la superstition (scènes de sabbat, incubes, idoles) et leurs effets (sacrifices humains). En cela, Darwin suit le

[28] Burke, Edmund, *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Londres : Dodsley, 1757. Voir notamment I, 10, « On Beauty » et II, 1, « Of the passions caused by the sublime ».

[29] « The passion caused by the great and sublime in nature, when those causes operate most powerfully, is astonishment; and astonishment is that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror. In this case the mind is so entirely filled with its object, that it cannot entertain any other, nor by consequence reason on that object which employs it. […] The inferior effects are admiration, reverence, and respect ». Burke, Edmund, *A Philosophical Inquiry…, op. cit.,* p. 41.

mouvement de Lucrèce, qui condamne le sacrifice d'Iphigénie dans le premier livre de son *De Rerum Natura*. Le parallèle entre superstition chrétienne et païenne pourrait être choquant s'il apparaissait dans toute son évidence, mais Darwin ne fait ici que le suggérer, en jouant sur des images à la mode (sabbats gothiques, druides, cultes à Odin…).

C'est ensuite une guirlande de véritables fleurs du mal qui s'offre aux yeux du lecteur : la fraxinelle et le mancenillier, aux traits empoisonnés, l'ortie et ses bras urticants, l'étoile de Bethléem aux exhalaisons délétères, et enfin le terrible Upas. S'ensuit un sinistre cortège de *matres dolorosae*, de parasites et de poisons : l'orchis bouffon, dont la plante-mère meurt quand la graine germe, les cuscutes, étouffant l'arbre autour duquel elles s'enroulent, et la vigne, suivie de la Goutte, de la Lèpre et de la Frénésie qui dansent autour d'elle dans une ronde macabre. Elle est suivie du cyclamen, déposant son enfant en terre par sa tige qui s'enfonce dans le sol, et par le tableau de la peste de Londres.

Pourquoi un tableau si sombre ? Darwin n'a pas pour objectif de *choquer le bourgeois*, mais de plaire à l'imagination de chacun. Dans son second interlude, il justifie les principes esthétiques du Chant III, beaucoup plus sombre que les deux précédents, en s'interrogeant sur plusieurs notions-clés, dont le tragique et l'horrible, dans une réflexion post-humienne qui n'est pas sans rappeler la distinction d'Ann Radcliffe[30] : le premier est l'alliance de la détresse à la pitié, qui est elle-même associée à l'amour, la plus douce des passions ; le second est l'alliance de la détresse au dégoût, lui-même associé à la haine, qui est à l'inverse la sensation la plus désagréable. La plupart des tableaux présentés par Darwin sont tragiques, éveillant la pitié pour les victimes, et non horribles.

Darwin souligne également le plaisir ressenti devant une tragédie, et nuance le *suave mari magno* lucrétien, affirmant qu'on peut être saisi par la nouveauté du sujet, mais pas ressentir de plaisir devant la souffrance des marins. Il conçoit plutôt le plaisir de la tragédie dans une alternance entre *belief* et *disbelief*. On est soulagé que cela ne soit pas vrai, mais les circonstances intéressantes du drame nous poussent à replonger dans l'illusion, d'où l'alternance entre crédulité et incrédulité : « [we] thus alternately believe and disbelieve, almost every moment, the existence of the objects before us ». On n'a aucun mal à se représenter dans quelle mesure ces représentations gothiques et le discours qui les justifie ont pu exercer une influence sur Coleridge dans sa *Biographia Literaria*[31].

[30] Ann Radcliffe, dans *On the Supernatural in Poetry* (1826), définit l'horreur comme un état de paralysie des sens et de l'âme, alors que la terreur, plus diffuse, frappe l'imagination mais peut avoir un effet d'élévation morale. Radcliffe, Ann, « On the Supernatural in Poetry », *New Monthly Magazine*, 16 : 1 (1826), 145-152.
[31] On l'analysera plus en détail dans la dernière partie de cette thèse (voir IV.3.3).

Le chant s'achève sur la description de Cassia, plante qui livre ses graines légères aux mouvements des eaux et leur fait ainsi traverser l'Atlantique sur les courants du Gulf Stream. Darwin évoque, par comparaison, le voyage de Moïse sur les eaux du Nil et la libération du peuple juif alors esclave de Pharaon. Cette comparaison l'entraîne, comme s'il suivait lui-même le mouvement capricieux des flots poétiques, vers une seconde comparaison : celle de l'esclavage, dont l'abolition fait alors l'objet des plus âpres discussions au Parlement. Le vibrant plaidoyer de Darwin contre l'esclavage clôt le troisième chant.

Toutefois, cette dernière partie est assez différente : Darwin sort de sa propre définition du tragique, car s'il appelle à la pitié du lecteur, il en appelle aussi à sa pleine conscience de la réalité des faits. Il n'est plus du tout question de « disbelief » ici : « HE, WHO ALLOWS OPPRESSION, SHARES THE CRIME » (*LP* 80), écrit Darwin en lettres capitales, comme pour tirer son lecteur du sommeil de la fiction tragique dans lequel il l'avait jusqu'alors plongé ; il fait tomber ses décors de carton-pâte, ses descriptions colorées et ses monstres de fantaisie pour montrer un autre théâtre, le théâtre du monde. La tragédie n'est que trop réelle, et le cauchemar, bien vivant.

Ainsi, dans ce troisième chant de *The Loves of the Plants*, Darwin s'éloigne des illustrations linnéennes et des « fleurs du bien » pour peindre une série de tableaux bien différents avec ces « fleurs du mal » qui lui permettent de jouer sur le registre tragique. Ces fleurs, si elles représentent les plus noires des passions, ne sont toutefois en rien scandaleuses ou sulfureuses : à l'inverse, elles sont tout à fait au goût des lecteurs. Si elles vont à l'encontre de la morale de la société georgienne, c'est de façon beaucoup plus nuancée, en ceci qu'elles sont porteuses des revendications sociales et politiques de leur auteur : dénonciation de la superstition religieuse sous toutes ses formes, mise en garde contre les dangers de l'alcool, plaidoyer véhément en faveur de l'abolitionnisme.

Cependant, on trouve dans le bouquet darwinien bien d'autres fleurs du mal en dehors du troisième chant, parmi ces fleurs du bien dont l'innocence n'est qu'apparente. La personnification de certaines plantes bien particulières permet d'ouvrir des brèches dans l'ordre des représentations du corps biologique, social et politique, et, pour reprendre d'autres termes baudelairiens, de s'égarer dans une « forêt de symboles » faussement familière.

Le lys est un exemple évocateur, tout particulièrement si l'on compare le portrait de cette même plante dans les *Fables of Flowers* de John Wynne de 1773 et *The Loves of the Plants* de Darwin en 1789. Fleur chargée de connotations religieuses et politiques, c'est en France comme en Angleterre le symbole du pouvoir royal représentant l'autorité divine et terrestre, mais aussi la fleur que Gabriel présente à Marie au moment de l'Annonciation, fleur de la pureté et de la

grâce, d'autant plus prisée par les Préraphaélites que par Oscar Wilde, qui la décrit avec ravissement : « And the lily. There's no flower I love so much as the lily. That, too, is perfect in form, and purely decorative. How graceful, how pure, how altogether lovely its shape, its tender poise upon the stem[32] ».

Dans les *Fables of Flowers* qui sont, rappelons-le, destinées avant tout au « beau sexe », le lys correspond à cette description symbolique et générique, liant pouvoir et pureté. La voix lyrique du poète-moraliste s'adresse ainsi au narcisse pour décrire le lys :

> View yonder Lily, child of light,
> Sprung from a progeny divine,
> Then own how much her beauty bright,
> Fond, idle flow'r, out-rivals thine![33]

Le lys dépasse le narcisse, emblème de la vanité. Fleur naturellement noble, il est « sprung from a progeny divine », car il serait né du lait de Junon dans la mythologie. Sa « beauty bright » est un *topos* poétique, qu'on retrouve mot pour mot chez William Blake dans le poème « The Lilly » : « While the Lily white shall in love delight, / Nor a thorn nor a threat stain her beauty bright » (*SI* 25). Le lys incarne ainsi cet idéal de beauté classique et de rectitude morale, tout en représentant l'autorité politique. Son blanc pur et éclatant souligne la perfection morale dont il est emblème, comme l'indique le court apologue de la fable :

> …And strait the moral found
> Deep entrance in my pensive breast
> BEAUTY, if not by VIRTUE crowned,
> Is vain parade, an idle jest.[34]

Cette strophe morale, relativement plate, invite les jeunes lectrices à mesurer toute l'importance de la vertu sans laquelle leur beauté n'est que vains appas. La poitrine, « breast », n'a naturellement pas les connotations sensuelles qu'elle pourrait avoir dans *The Loves of the Plants*, comme dans la description d'Ocyma : elle est par hypallage « pensive », dans la lignée de la tradition classique trouvant le siège de la pensée dans le cœur[35].

---

[32] Hofer, Matthew et Gary Sharnhorst, *Oscar Wilde in America : The Interviews*, Urbana et Chicago : University of Illinois Press, 2010, p. 27.
[33] Wynne, John Huddleston, *Fables of Flowers, for the Female Sex, with Zephyrus and Flora, a Vision*, Londres : Newbery, 1773, p. 54.
[34] *Ibid.*, p. 55.
[35] C'est notamment le point de vue d'Aristote (contre l'avis d'Hippocrate, pour qui le siège des pensées était le cerveau), qui a longtemps influencé la médecine.

Or, dans *The Loves of the Plants*, le lys est bien différent. Darwin, comme par provocation, ou par goût pour l' « idle jest », choisit de décrire le lys glorieux, *gloriosa superba*, dont le taxon linnéen indique déjà la couleur, dans tous les sens du terme d'ailleurs, car le lys glorieux est rouge, et non blanc. Une couleur qui a de quoi faire rougir John Wynne… Erasmus Darwin observe que sur cette espèce de lys, le pistil (élément féminin), est entouré de deux rangs de trois étamines (éléments mâles) qui se relaient dans la pollinisation. Le pistil est personnifié par une nymphe séduisante et séductrice, et les étamines par deux groupes de jeunes gens qui succombent successivement à ses charmes. En voilà la description :

> Proud GLORIOSA led three chosen swains,
> The blushing captives of her virgin chains.
> – When Time's rude hand a bark of wrinkles spread
> Round her weak limbs, and silver'd o'er her head,
> Three other youths her riper years engage,
> The flatter'd victims of her wily age. (*LP* 21)

Le tableau que présente Darwin ici est bien loin de celui de John Wynne. Le lys n'est plus la plante « reine », emblème d'une pureté désincarnée et d'une noblesse pure. Par les images de polygamie, et en montrant une femme âgée courtiser plusieurs hommes jeunes, Darwin prend le contre-pied d'une tradition de représentation de botanique morale de son époque pour révolutionner les représentations, mais aussi, par le jeu de la classification linnéenne, en brossant le portrait d'une société libérée, qu'on serait tenté d'analyser dans une perspective écoféministe. Le lys n'est plus la fleur des rois mais une fleur comme les autres, qui n'est pas soumise à d'autres lois que celles du désir, le plus petit dénominateur commun de cette étonnante république des plantes.

Les fleurs blakiennes se situent elles aussi entre innocence et expérience, pureté et corruption. Le lys, dans le poème *Samson*, est le signe de la corruption de Dalila, alors que dans *The Couch of Death*, il représente la douleur empreinte de majesté du deuil de la femme et de sa fille. De même, le lys des *Songs* est, dans les poèmes, associé à la chasteté, mais le lys rouge des gravures représente la passion. Le même signifiant peut donc être associé à deux signifiés bien distincts, reflétant la complexité de l'imagerie blakienne, même si, de façon générale, le lys est associé à la pureté comme dans les fables de Wynne, qui dans leur apologue font également rimer « bright » avec « delight ».

Cette ambivalence se retrouve dans les autres fleurs de la poésie blakienne. Dans *An Island in the Moon*, où la chanson délicate sur la violette, faussement innocente, est suivie d'un chant paillard. Dans « A Poem written in a copy of Poetical Sketches », l'innocence est décrite

comme une rose fleurissant sur la joue des jeunes filles, esquissant un sombre parallèle avec la rose déchue de « The Sick Rose » quelques années plus tard. Le statut symbolique des fleurs dans la poésie blakienne avant 1789 est donc profondément ambivalent : les fleurs, contrairement à ce qu'on peut lire dans les fables de Wynne, ne sont pas un langage symbolique figé, même si elles sont fortement liées à un réseau de valeurs morales dont la complexité reflète déjà le faux antagonisme entre innocence et expérience.

Les roses blakiennes sont particulièrement dignes d'intérêt, et ont déjà fait l'objet de maints commentaires, dont on peut citer ici les principaux. Kathleen Raine, dans *Blake and Tradition*, rappelle que la rose s'oppose généralement au lys : Jacob Boehme, dans *A Treatise on Incarnation*, décrit la noblesse du lys, fleur de l'amour spirituel, contrastant avec la rose, fleur de l'amour charnel, une opposition structurelle qu'on retrouve entre Jérusalem et Vala dans *Jerusalem, or the Emanation of the Giant Albion*[36]. Rodney Baine souligne néanmoins que, pour Blake, la division symbolique entre rose et lys n'est pas autant fondée sur l'opposition entre chair et chasteté que sur la différence entre amour égoïste et amour universel[37].

Néanmoins, Blake, s'il est conscient de la possibilité d'une symbolique systématique, s'y refuse, préférant brouiller les pistes : ainsi, dans le poème qui suit « My Pretty Rose-Tree », « The Lilly », la rose est d'abord dite « envieuse » et « luxurieuse » dans la version originale du « Notebook » avant d'être « modeste » dans la version finale :

> The [rose puts envious *del.*]
> [lustful *del.*] modest rose puts forth a thorn,
> The [coward *del.*] humble sheep a threatn'ing horn
> While the lilly white shall in love delight[38]

Le palimpeste blakien montre bien le refus de se plier à un symbolisme figé entre fleurs du bien et fleurs du mal, dans l'objectif de représenter la complexité et l'universalité des passions. Blake brouille les pistes, avec la ferme volonté de ne pas faire de ses *Songs* les successeurs des fables de Wynne, mais un ensemble vivant, dynamique et nuancé.

C'est ce qu'on peut constater dans « My Pretty Rose-tree », évoquant la jalousie par la métaphore du rosier, qui se trouve justement sur la même page que « The Lilly » dans les *Songs :*

---

[36] Raine, Kathleen, *Blake and Tradition*, Princeton : Princeton University Press, 1968, p. 211.
[37] Baine, Rodney, *The Scattered Portions: Blake's Biological Symbolism*, Athens : University of Georgia, distribué par l'auteur, 1986, p. 164.
[38] Keynes, Geoffrey, éditeur, *Blake: Complete Writings*, Oxford : Oxford University Press, 1974 [1966], p. 171.

A flower was offerd to me;
Such a flower as May never bore.
But I said I've a Pretty Rose-tree:
And I passed the sweet flower o'er.

Then I went to my Pretty Rose-tree;
To tend her by day and by night.
But my Rose turnd away with jealousy:
And her thorns were my only delight. (*SE* 25)

Il est cependant regrettable que Rodney Baine, plutôt que d'étudier la portée symbolique de ce poème, ait préféré le commenter avec une érudition étourdissante pour démontrer que le rosier de ce poème n'est pas un rosier mais un plant d'aubépine. David Erdman, lui, rappelle qu'il pourrait s'agir d'une métaphore des sentiments de Catherine Blake, sans néanmoins que cette hypothèse puisse être confirmée : « it has been suggested that the poem is autobiographical, and concerns the behaviour of Catherine, B.'s wife, when he refused another woman's advances; but there is no direct evidence for this[39] ». Catherine Blake aurait en effet refusé la proposition du poète de pratiquer l'amour libre, décision à laquelle son époux se serait plié[40].

Blake aurait-il voulu, dans ce poème, faire une fable sur la jalousie ? L'étude de la première version de ce poème est révélatrice, notamment sa deuxième strophe, qu'on reproduit avec la mise en page de Geoffrey Keynes :

Then I went to my pretty rose tree
[In the silent of the night *del*.]
To tend it by day & by night
But my rose [was turned from me *del*.]
[was fill'd *del*.] turn'd away with Jealousy
And her thorns were my only delight.[41]

Ce premier état du poème montre que son écriture fut le support d'une authentique réflexion de Blake sur les passions. Les passions sont-elles subies ou exprimées par le sujet ? Celui qui est en proie à la jalousie est-il passif, comme le font entendre les voix initialement choisies par Blake (was turned, was fill'd) ? Ou, à l'inverse, est-il le maître de ses propres sentiments et des actions qui en résultent (turn'd away) ? En choisissant la seconde proposition, Blake change totalement le sens dramatique de son poème : dans la première version du

[39] Erdman, David, éditeur et commentateur, *The Poems of William Blake*, Londres : Longman, 1971, p. 211.
[40] Certains biographes contemporains, prudents devant l'absence de source fiable à ce sujet, décident cependant de l'éluder, comme Peter Ackroyd dans *Blake*, Londres : Sinclair-Stevenson, 1995.
[41] Keynes, Geoffrey, éditeur, *Blake: Complete Writings*, *op. cit.*, p. 161.

manuscrit, la rose était une victime innocente et passive, jouet d'émotions et de circonstances qui échappent à son contrôle. Dans la seconde, la version définitive, elle est investie de pouvoir et d'autorité, et c'est volontairement qu'elle se détourne des soins du jardinier. Dans le cadre de l'*agent-network theory* de Bruno Latour, les êtres vivants s'inscrivent activement dans un écosystème de flux et d'interrelations symbiotiques. On pourrait dire que la rose blakienne devient *agent* au sens latourien, comme au sens grammatical : elle est investie d'une puissance d'action qui la place directement en relation avec les autres acteurs évoluant au sein d'un écosystème passionnel.

Blake montre, à travers la rose douée d'agentivité, le caractère universel des passions. Dans une perspective éco-critique, on peut considérer que la rose n'est pas nécessairement une allégorie de sentiments humains : Darwin supposait lui-même que les plantes pouvaient être capables de *volition*, et que leur sensorium, ou structure du sensible, était bien plus élaboré que les botanistes ne l'avaient supposé jusqu'alors. On retrouve l'équivalent d'un sensorium dans les quatre zoas de Blake : Urizen, Los, Orc-Luvah, Tharmas, comme les quatre piliers du sensorium darwinien : irritation, sensation, volition, association. On aurait tort de limiter ce poème à une simple fable, ou à une vignette anecdotique sur Catherine Blake. Il participe pleinement à la construction d'un écosystème universel des passions, un système beau et complexe qui se dérobe à la simplicité des fables morales, en présentant des fleurs au-delà du bien et du mal.

Une autre rose blakienne profondément ambivalente est « The Sick Rose » :

> O Rose thou art sick.
> The invisible worm,
> That flies in the night
> In the howling storm:
>
> Has found out thy bed
> Of crimson joy:
> And his dark secret love
> Does thy life destroy (*SE* 23)

Cette rose malade pourrait, comme le rosier de « My Pretty Rose-Tree » et comme la première rose de « The Lilly », évoquer la jalousie. Baine rappelle que le chancre du rosier, qui dévore la rose malade, est justement le symbole de la jalousie dans les pièces de Shakespeare et les poèmes de Spenser. On pourrait donc en déduire une interprétation allégorique : la rose reflète l'amour charnel, corporel, mais aussi l'amour égoïste, replié sur lui-même et rongé par le ver de la jalousie, dans le droit fil d'une longue tradition de représentations poétiques et

allégoriques. Alors que le lys de Thel s'offre, acceptant de se laisser brouter par le troupeau paissant dans le pré, la rose s'y refuse en montrant ses épines.

Desmond King-Hele, lui, propose pour comprendre le poème de remonter à ses sources possibles : les vignettes de *The Loves of the Plants* d'Erasmus Darwin. Il propose ainsi des rapprochements avec Tremella (la trémelle), Dianthus (l'œillet superbe) et Caryo (le trèfle). Le plus convaincant semble encore être celui avec deux vers de *The Economy of Vegetation* : « Soon Beauty fades upon its damask throne! — / — Unconscious of the worm, that mined her own! » à ceci près que ces vers ne s'appliquent pas à une rose, mais au cadavre de la jeune Milcena ; quant au ver, c'est clairement celui du tombeau. King-Hele, reconnaissant lui-même les limites de telles comparaisons, semble conclure d'un haussement d'épaules : « all this proves nothing[42] ».

Force est de reconnaître que le poème reste ouvert à bien des interprétations, comme le souligne Kathleen Raine : « the symbol of worm and rose ramifies into more than one theme[43] ». Elle propose d'y voir le ver non comme le ver du tombeau, mais au contraire comme symbole de l'embryon, et le poème dans son ensemble comme le reflet du néo-platonisme de Blake (auquel il avait été initié par Thomas Taylor) : la rose rongée par le ver représente la chute dans le monde de la génération, par la doublure symbolique « womb-tomb », la naissance dans le monde matériel étant associée à une mort spirituelle. Cette lecture est également cohérente dans la mesure où le terme « worm » est utilisé à maintes reprises par Blake pour décrire un embryon, comme dans *The First Book of Urizen*.

Les interprétations de François Piquet rejoignent celles de Kathleen Raine : les images de l'amour dans les *Songs of Expérience* semblent montrer l'envers de l'amour platonicien prôné par Diotime dans le *Banquet*, quand le mystique élan vers le Beau est dévoyé en « égocentrisme absolu ». Toutefois, « le Ver qui, fuyant les épouvantes de la nuit, s'insinue au cœur de la Fleur, n'est pas le mal, la Virginité n'est pas le Bien. Si le plaisir prélude à la mort, si la joie pourpre ruine qui la donne et s'y adonne, cela fait partie d'un processus plus vaste qui n'est pas nécessairement stérile[44] ». Il faudrait donc voir dans ce poème une manifestation plus trouble de l'Eros blakien, qui se déclinerait sous de multiples formes, comme Richard Sha l'avait suggéré de façon plus générale dans *Perverse Romanticism*.

---

[42] King-Hele, Desmond, *Erasmus Darwin and the romantic poets*, Londres : Saint Martin's Press, 1986, p. 47.
[43] Raine, Kathleen, *Blake and Tradition*, Princeton : Princeton University Press, 1968, vol. 1, p. 202.
[44] Piquet, François, « Quelques aspects de l'Eros chez Blake », dans *Hobbes, Blair, Blake : Hommage à François Piquet*, édité par Denis Bonnecase, Paris : Michel Houdiard, 2018 [posthume], 39-48, p. 40.

On voudrait proposer ici une autre interprétation : celle d'une contre-fable, qui s'oppose au modèle de représentation traditionnel qu'on trouve notamment, quoique pas exclusivement, dans la poésie de John Wynne. Une fable de Wynne en particulier retient notre attention : « The Rose and the Hornet », la rose et le frelon. Sans soutenir que Blake avait lu John Wynne et a consciemment souhaité construire un contre-modèle, on peut du moins voir comment deux conceptions bien distinctes de la morale, du genre et de la sexualité s'opposent ici.

« The Rose and the Hornet » décrit une rose poussant dans une vallée solitaire, « in secret bloom'd a fragrant rose ». Cette fleur isolée se trouve victime des assauts violents et répétés d'un bourdon qui, bien qu'évoqués en termes choisis, reflètent l'image sombre d'un viol, tout comme le poème de Blake. Le bourdon veut en effet jouir de la fleur, « vow'd to enjoy the heavenly fair » ; contrairement à l'abeille fine et industrieuse, il est grossier et violent, « rude and impetuous », et laisse la fleur déchirée, « wildly torn », image évocatrice de la rupture de l'hymen et de la perte de la virginité[45]. La fleur, en retour, pique son assaillant de ses épines.

Le frelon, vexé, répond que la rose est une fleur stérile dont on ne tire aucun plaisir. La rose répond alors que le plaisir ne saurait récompenser la rudesse de ses manières : « ev'ry violated sweet / Shalt ever meet a poignant thorn », alors que l'abeille, qui tire du pollen avec précaution, n'a pas à craindre ses épines. La morale en est le prolongement direct :

> Thus they who yield to wild desires
> And madly think to grasp at joy,
> Shall find at last that guilty fires
> The object which they seek, destroy.[46]

La rime « joy / destroy » est identique dans les deux quatrains finaux des *Fables of Flowers* et des *Songs of Experience,* où l'anéantissement succède à la jouissance brutale. Dans les deux poèmes, « The Rose and the Hornet » et « The Sick Rose », l'image du viol se superpose à celle de la fleur visitée par un indésirable, sous la forme d'une fable dont la violence ne cesse de surprendre dans des ouvrages supposément destinés à un jeune public innocent.

Toutefois, malgré ces similitudes, les deux poèmes sont bien différents. Ne nous méprenons pas : le poème de Wynne n'est pas un apologue féministe contre les violences faites aux femmes, comme on aurait envie de le lire aujourd'hui, mais une mise en garde contre les passions violentes et l'exhortation à une vie sexuelle rangée. La morale appelle à domestiquer les « désirs sauvages », « wild desires », et à vouer sa vie sexuelle à la stricte utilité conjugale.

[45] Le terme « torn » sera également repris par Blake dans les *Visions of the Daughters of Albion* pour évoquer le viol d'Oothoon, et dans *America* pour le viol de la fille d'Urthona.
[46] Wynne, John Huddleston, *Fables of Flowers, op. cit.,* p. 36.

En effet, l'abeille qui récolte le pollen va ensuite produire le miel : elle est donc la bienvenue ; son union à la rose est légitime et productive. En revanche, le frelon qui ne cherche qu'à s'enivrer du parfum entêtant de la rose est un parasite, un jouisseur sans vergogne aux amours stériles. Cette fable est donc avant tout une apologie de la sexualité bien réglée, circonscrite aux strictes limites de la reproduction et du mariage.

Le poème de Blake est bien différent : dans « The Sick Rose », on ne trouve pas de schéma réparateur, pas de justice, ni de morale. Il ne s'agit pas de fustiger les excès des libertins, mais de dénoncer la violence à laquelle sont soumises toutes les roses d'Albion, vierges, mariées, violées, prostituées. Cette dénonciation s'opère par un poème lui-même d'une rare violence. Par ses hypallages frappants, « howling storm » et « crimson joy », le poème heurte l'imagination ; les cris retentissent, le sang coule, la fleur se meurt.

Or ces femmes, loin d'être protégées des assauts des « parasites » par les lois sociales et la moralité religieuse, comme l'ensemble des fables des Wynne le suggère, n'y sont que plus exposées. Les chaînes de la religion, en tentant de contraindre le désir, le rendent incontrôlable (« brothels [are built] with the bricks of religion », *MHH* 36) ou stérile (« binding with briars my joys and desires », *SE* 26). Dans les *Proverbes de l'Enfer*, la chenille joue un rôle similaire à celui du ver, et elle est associée à la prêtrise : « As the catterpiller [sic] chooses the fairest leaves to lay her eggs on, so the priest lays his curse on the fairest joys » (*MHH* 37). On voit d'ailleurs un détail peu remarqué sur la gravure qui illustre ce poème : dans le coin supérieur droit, une chenille ronge la feuille du rosier. Par ce réseau d'images, Blake invite le lecteur et la lectrice à ajouter leur propre morale à la fin de ce conte cruel, une morale allant bien à l'encontre des conventions morales et poétiques telles qu'on les trouve dans les *Fables of Flowers*.

Pourtant, il y a un élément qui, dans ce même poème, apaise les corps et les cœurs brisés, et qu'on ne trouve nulle part dans la voix d'autorité qui narre les fables de Wynne : « thou ». Le poème est un dialogue intimiste dont l'apostrophe, « thou », est comme la main tendue du poète-médecin à la rose malade. L'adresse à la deuxième personne abolit les distances et agit comme une puissance de parole rédemptrice contre la douleur indicible et invisible de toutes les femmes.

L'illustration de ce poème est révélatrice : Blake représente la fleur comme il l'a représentée sur le frontispice de *Thel*. Le pistil, personnifié sous la forme d'une jeune femme, sort des pétales, le corps pris dans l'étreinte de l'indésirable. L'illustration est d'inspiration éminemment darwinienne, à ceci près que l'élément mâle, l'étamine, est remplacé par le ver. Or, Darwin ne décrit jamais de viol : les amours des plantes ne sont pas toujours heureuses, ni

toujours convenables (amours monstrueuses, incestes, polyandrie) mais aucun n'est placé sous le signe de la violence. Par ce poème, Blake rompt donc aussi avec la tradition de représentation darwinienne pour présenter son propre écosystème des passions, où douleur, cruauté et jalousie sont toutes à l'œuvre dans la nature, préfigurant les plus sombres représentations de Vala.

II.3.3. Monstres et merveilles : le renouveau gothique

Les « fleurs du mal » ne sont cependant pas les seules créatures à aller à l'encontre des conventions : d'autres, végétales et animales, unissent de façon proto-baudelairienne les concepts de beau et de bizarre par une esthétique de la monstruosité. Ce sont les figures du Léviathan et de Béhémoth, mais aussi du tigre blakien, du crocodile darwinien et de plantes rares qui alimentent les passions les plus troubles, les voluptés les plus monstrueuses, à l'instar de Vitis, la vigne. On verra que, dans la majorité des cas, la monstruosité physique rejoint une autre forme de monstruosité, qui ne touche pas autant à la morale qu'aux passions elles-mêmes : émotions exacerbées, sexualité débridée, confusion des sens.

Qu'est-ce qu'un monstre ? Le monstre est d'abord ce qui se dérobe à la taxonomie, une brèche ouverte dans l'ordre des savoirs : « something out of the common order of nature[47] », affirme le dictionnaire de Johnson. Le monstre est aussi, en second lieu, ce qui échappe aux catégories esthétiques ou morales : « something horrible for deformity, wickedness, or mischief[48] », poursuit Johnson. La monstruosité est donc le franchissement des limites ultimes, qu'elles soient assignées à la connaissance de la nature des choses ou au jugement que le sujet porte à leur encontre. Elle est, en cela, une force dangereuse, mais aussi une puissance libératrice, comme l'Orc de Blake, noir démon qui brise les chaînes de l'Amérique aliénée à Albion.

On serait tenté d'associer d'emblée le monstre à l'esthétique gothique, et à voir dans l'incube du célèbre cauchemar de Fuseli, *The Nightmare*, qui faisait l'admiration de Darwin, une figure archétypale du monstre, créature mi-homme, mi-gargouille (fig. 41). L'incube est, en sa qualité de créature merveilleuse, hors de la nature ; de plus, par sa difformité et son appétit de chair, il va à l'encontre du canon de la beauté physique et de la vertu morale. Darwin est, de

[47] Johnson, Samuel, *A Dictionary of the English Language*, Londres : Rivington *et al.*, 1785, vol. 2, non paginé.
[48] *Loc. cit.*

longue date, fasciné par la composition de Henry Fuseli, qu'il connaissait personnellement, comme en atteste sa correspondance, et qui a pu le mettre en contact avec Blake par l'intermédiaire de Johnson[49].

Le tableau original de Fuseli fut peint en 1781, mais fut copié de nombreuses fois. Darwin, très tôt, composa des vers inspirés de cette toile, et l'histoire des rééditions suit de près celle des reproductions du tableau. Le poème de Darwin, intitulé « The Night Mare », est d'abord publié anonymement dans *The Universal Magazine of Knowledge and Pleasure* de septembre 1782. Il y évoque, en couplets héroïques, le monstre et la « jument de la nuit », « nightmare », dans une veine gothique, en ajoutant un vers à la gloire de Fuseli :

> When on his Night-Mare, thro' the evening fog,
> Flits the squab fiend o'er fen, and lake, and bog,
> Seeks some love-wilder'd maid, by sleep oppresst,
> Alights, and grinning, sits upon her breast,
> - Such as of late amid the murky sky
> Was mark'd by Fuseli's poetic eye…[50]

Le poème de Darwin semble connaître un certain succès, car on lui demande bientôt l'autorisation de reprendre les quatre premiers vers pour illustrer une copie du tableau par Thomas Burke en 1783[51] (fig. 42). Darwin a alors commencé à travailler sur son poème *The Loves of the Plants*. Il reprendrait ses propres vers dans la première édition de ce poème en 1789, en ajoutant quatre vers à la fin qui parachèvent la description de l'incube : « Demon-Ape », « bloated shape », « Gorgon-eyes », « leathern ears ».

Sur la composition originale de Fuseli, la créature évoque la luxure : l'incube, comme le succube, son équivalent féminin, est littéralement « couché sur » (*in-cubere*) sa victime, conformément à une tradition de représentation remontant à l'Antiquité. La séduisante jeune femme vêtue de blanc et le gnome noir accroupi sur sa poitrine présentent au spectateur un contraste singulier. Cette union monstrueuse empreint le tableau d'une tension érotique macabre, illustrant des passions monstrueuses, où Eros se mêle à Thanatos.

Toutefois, l'interprétation darwinienne est sensiblement différente : aux yeux du médecin des Lumières, cette scène est une allégorie de la paralysie du sommeil. La passion doit donc

---

[49] Bien qu'aucune lettre de la correspondance entre Darwin et Fuseli n'ait été conservée, on sait cependant que les deux hommes s'étaient écrit et étaient en bons termes, comme l'indique la correspondance entre Darwin et son éditeur Joseph Johnson (King-Hele, Desmond, éditeur, *The Collected Letters of Erasmus Darwin,* Cambridge University Press, 2007, lettre 84-10 p. 235).

[50] Anonyme [Darwin, Erasmus], "On Mr Fuseli's Nightmare", *The Universal Magazine of Knowledge and Pleasure*, 70 (1782), p. 165.

[51] Cette gravure est actuellement au British Museum. On peut l'y voir accompagnée des vers de Darwin sur le bord inférieur du cadre.

être comprise au sens de « pathologie », mais aussi de passivité du corps face au mal. La patiente n'a jamais le rôle de sujet dans le poème de Darwin, mais est ici réduite à un corps divisé par la description méthodique des symptômes, comme autant de *membra disjecta* :

> Back o'er her pillow sinks her blushing head,
> Her snow-white limbs hang helpless from the bed;
> While with quick sighs, and suffocative breath,
> Her interrupted heart-pulse swims in death. (*LP* 67)

Darwin opère ainsi un retournement inattendu : la véritable source du monstrueux n'est pas à chercher du côté du monstre, purement allégorique, mais de la jeune femme. Les membres abandonnés, les soupirs brefs, la gêne respiratoire et cardiaque sont autant de symptômes pathologiques, hors des normes. La paralysie du sommeil s'explique, selon Darwin, par une manifestation trop forte de la volition[52]. La volition est l'impulsion que le système nerveux central, ou « sensorium », donne aux fibres : pendant le sommeil, elle est normalement suspendue, mais dans certains cas, cette suspension n'est pas totale, ce qui occasionne des mouvements de contraction et une sensation d'oppression physique, de poids pesant sur la poitrine.

Cependant, le tableau darwinien n'est pas contradictoire, mais complémentaire à celui de Fuseli. La représentation poétique complète ici la représentation graphique du monstrueux. Darwin complète le tableau de Fuseli en ajoutant à sa dimension spatiale une dimension temporelle, présentant la scène qui précède immédiatement celle de la gravure : celle du démon à la recherche de sa victime. En outre, il explique l'origine de la tête de jument fantomatique apparaissant entre les rideaux, véritable « Night-Mare » : si l'animal a un rôle strictement symbolique pour Fuseli, il a également un rôle narratif ici, puisqu'il sert de monture à l'incube, Darwin prenant soin d'écrire « Night-Mare » en deux mots.

La complémentarité entre art poétique et art graphique est soulignée par Darwin lui-même qui vante l'« œil poétique », « poetic eye » de Fuseli. Aux yeux de Darwin, la poésie est avant tout affaire d'images, suivant l'adage horacien *ut pictura poesis* : « the words expressive of these ideas belonging to vision make up the principal part of poetic language. The poet writes principally to the eyes, while the prose-writer uses more abstracted terms » (*LP* 40), une définition qui, sans doute, n'a pas dû déplaire à Blake. La poésie se fait *camera obscura* : elle projette des visions dans l'imagination du lecteur, « The scenery is then brought before the

[52] « The immediate cause of sleep is the abolition of all voluntary power: when there is a painful desire to exert the voluntary motions in sleep, it is termed the Night-Mare, or Incubus. » Anonyme [Darwin, Erasmus], "On Mr Fuseli's Nightmare", *op. cit.*, p. 165.

eye ». On en a ici un exemple frappant à sa description de la gravure de Fuseli, à laquelle il ajoute un mouvement dans le temps et dans l'espace, brisant l'espace fermé de la chambre, et symboliquement les bordures du cadre, pour projeter une scène animée dans l'imagination du lecteur.

Le monstre est aussi, étymologiquement, ce qu'il faut montrer, *monstrandum,* ce qui est digne d'être exposé au regard, ce qui émerveille. Poésie et peinture sont donc elles-mêmes monstrueuses par définition : elles proposent au lecteur de se défaire de l'expérience strictement empirique pour accéder, par l'imagination, à une nouvelle dimension, où la vue est remplacée par la vision, et où la phantasmagorie et l'illusion règnent en maîtresses par la suspension d'incrédulité, « disbelief », également théorisée par Darwin dans son interlude, et possible source d'inspiration pour Coleridge, autre partisan d'une poésie puissamment visionnaire.

La poésie darwinienne est, en ce sens, parfaitement « monstrueuse » : vibrante de couleurs, elle est graphique, mais aussi quasi-cinématographique, par le mouvement qui l'anime et la succession de ses vignettes narratives. Elle est ce qu'on pourrait se plaire à nommer un « logorama » ou un « verboscope », dans la lignée des zootropes qui seraient inventés quelques dizaines d'années plus tard. Darwin était d'ailleurs friand d'illusions d'optique et propose dans les premières parties de *Zoonomia* des expériences simples à réaliser chez soi qu'on peut encore faire aujourd'hui (fig. 43 et 44). Si l'objectif de Darwin dans ces pages de *Zoonomia* est de montrer les effets de la persistance rétinienne, et de démontrer *in fine* que le vivant ne peut être analysé par des lois strictement mécanistes, on voit aussi tout son attrait pour les expériences visuelles.

Darwin choisit le terme « spectre » pour évoquer le phénomène de persistance rétinienne, un terme à la fois gothique et newtonien, littéraire et scientifique. De fait, les spectres de la poésie de Darwin, comme l'incube et son terrifiant destrier, sont des « spectres » dans les deux sens du terme : ils sont à la fois des fantômes et des images dont le caractère frappant marque l'imagination du lecteur, des images qui restent gravées à la fois sur le papier et sur la rétine. Les spectres de Blake sont également des spectres poétiques, qui imprègnent l'imagination de leur sombre présence.

D'autres « spectres » sont à mi-chemin entre expérience médiumnique et fiction poétique : c'est le cas des « visionary heads » que Blake a dessinées au cours des séances de spiritisme organisées par son jeune ami John Varley, grand amateur d'astrologie, de physiognomonie et de communication avec l'au-delà. Un soir de 1819, plutôt que d'invoquer l'esprit de William Wallace ou de Henry VIII, comme il le faisait à son habitude, Varley choisit d'invoquer l'esprit… d'une puce. Blake, levant les yeux et regardant dans le vide, s'exclame

alors : « There he is ! », s'empare de son crayon et de son carnet et commence à dessiner frénétiquement la silhouette monstrueuse d'un homme-puce grimaçant.

On peut voir dans cet homme-puce une filiation avec un monstrueux visuel, jouant sur les illusions d'optique : Blake est en effet, au cours de la séance, le seul à pouvoir observer les traits du fantôme ; son esquisse, puis le tableau à la tempéra mettent le spectateur en présence de l'esprit comme une *camera obscura* (fig. 46). Cette vision pourrait, de surcroît, être nourrie par la lecture de Blake de la *Micrographia* de Robert Hooke, large volume qui montre justement les détails de l'anatomie d'une puce observée au microscope (fig. 45). Blake unirait l'œil de verre de la science à l'œil intérieur de l'imagination pour montrer le portrait d'une puce anthropomorphe par un curieux jeu de miroirs déformants.

La créature est d'autant plus monstrueuse qu'elle se joue des frontières biologiques entre les règnes. Sibylle Erle, dans *Beastly Blake*, établit des analogies entre la figure du vampire et *The Ghost of a Flea*, soutenant que cette littérature exploite les failles taxonomiques, brouillant savamment les pistes entre humanité et animalité pour renouveler la caractérisation des personnages gothiques : « in the early nineteenth century, [the emerging literature of vampirism] is strongly invested in the renegotiation of human-animal interaction as well as the hierarchy between human, superhuman and animal. Blake's flea is a complex statement against attempts at categorization of character[53] ».

Sibylle Erle souligne également l'influence de la physiognomonie de Lavater, dont plusieurs œuvres furent traduites par Fuseli. Lavater estime que la beauté humaine ne saurait atteindre son ultime degré de perfection qu'une fois purgée de toute ressemblance avec l'animalité : « the visual combination of human and animal features subverts the notion of moral beauty[54] ». Il faudrait donc voir, dans le tableau final comme dans les premiers croquis du fantôme de la puce, une réponse de Blake à l'étude de la physiognomonie, avec éventuellement une portée satirique par son aspect grotesque et monstrueux.

Le monstrueux est également ici *monstrandum* : ce qu'il faut montrer, ce qu'il est digne de présenter au regard. Il y avait en effet des numéros de puces savantes dans le cirque d'Astley, non loin de la maison des Blake. Or, Blake dessine sa créature sur des planches, entre deux rideaux, entourée d'étoiles volumineuses, comme sur une scène de théâtre. Une étoile filante, elle, trace une traînée étincelante dans le fond du tableau et se dirige vers le pied droit de la créature. Toutefois, faut-il y voir la reproduction d'un simple décor de carton-pâte pour

[53] Erle, Sybille, « From Vampire to Apollo: William Blake's Ghosts of a Flea », dans *Beastly Blake*, dirigé par Hélène Bruder, Basingstoke : Palgrave McMillan, 2018, p. 228.
[54] *Ibid.*, p. 233.

spectacles burlesques ou un théâtre plus métaphorique, celui de la vie, vaste cabinet des merveilles et des monstruosités ?

Les spectacles publics de puces étaient très fréquents à l'époque. Comme le rappelle Joseph Taylor dans son ouvrage *Anecdotes of Remarkable Insects,* publié deux ans avant *The Ghost of a Flea*, il s'agissait de divertissements populaires très courus qui se tenaient régulièrement sur le Strand, qui était, là encore, géographiquement proche de la demeure des Blake. Ces spectacles de rue avaient toutes un but bien particulier : étonner le spectateur par la force de la puce, contrastant avec sa petite taille. Il cite l'exemple d'un certain Mr. Boverick, officiant sur le Strand, où il proposait aux passants de prendre place à bord d'une chaise à porteur montée sur roulettes, supposément tirée par la force d'une seule puce. Blake, habitant le quartier, a pu assister à ce genre de spectacle. Les puces étaient généralement tenues captives par des chaînes très fines, et tiraient des attelages plus ou moins proportionnés à leur taille, selon l'audace des bonimenteurs qui les montraient.

À la lumière de cette contextualisation, on comprend bien mieux les choix de représentation de Blake pour *The Ghost of a Flea*. Sa puce à la musculature surdéveloppée est en fait étroitement liée à des connaissances populaires régulièrement mises en scène dans des spectacles. L'ouvrage de Taylor vante la musculature extraordinaire de l'animal : « Its muscular power is so extraordinary as to justly excite our wonder. We know no other animal whatever whose muscular strength can be put in competition with that of a flea[55] ». L'illustration de Blake est plus juste qu'une représentation naturaliste, car elle montre au regard ce que le microscope ne peut montrer : rien ne transparaît de la force extraordinaire de la puce dans l'illustration de la *Micrographia* de Hooke. Comme Blake l'a souligné dans *Milton, A Poem* quelques années plus tôt, « The Microscope knows not of this nor the Telescope: they alter / The ratio of the Spectator's Organs, but leave Objects untouched » (*M* 127).

De plus, Blake représente la puce enchaînée. Sa main droite tient une fine cordelette attachée à son cou puissant, et sa main gauche un panier. Blake, là encore, recourt à des représentations populaires : la plupart des puces étaient enchaînées pour tirer des objets et faire étalage de leur force, et enfermées dans de petites boîtes le reste du temps[56]. Sur le tableau de Blake, la puce se saisit de sa chaîne et regarde le fond du panier avec un air stupéfait. Il convient

[55] Taylor, Joseph, *Anecdotes of Remarkable Insects, selected from Natural History, and Interspersed with Poetry. Illustrated with cuts,* Londres : Baldwin *et al.*, 1817, p. 142.

[56] Taylor rapporte le cas historique, certainement plus rare, d'une puce domestique gardée par une dame de la haute société élizabéthaine : elle gardait la puce enchaînée à son poignet, la nourrissait de son propre sang deux fois par jour et la gardait dans un panier la nuit. La dame et sa puce de compagnie rencontrèrent la reine Elizabeth (Taylor, *Anecdotes of Remarkable Insects, op. cit*., p. 144).

de se souvenir qu'il s'agit d'un fantôme : on peut supposer que la puce vient de mourir, et que la mort a symboliquement coupé la chaîne qui la maintenait prisonnière. Quittant son corps mortel, elle est surprise de se voir libérée de sa prison et de revêtir sa véritable forme, qui n'est pas celle d'un frêle crustacé mais d'une créature à la musculature démesurée, comparable à celle de Samson ou des sculptures de Michel-Ange. Elle revêt une forme spirituelle et humaine, car tous les animaux ne sont que des « portions éparses » de l'humanité. Le tableau, aussi gothique et monstrueux qu'il paraisse, est donc animé d'une beauté paradoxale ; il représente l'âme d'une créature libérée de l'asservissement humain et des contingences matérielles. Blake transpose la puce dans un autre théâtre, celui de la mort, qui est aussi la scène d'une renaissance paradoxale.

Ce tableau rappelle d'ailleurs une autre renaissance : celle de Milton. En effet, dans le poème du même nom, une comète tombe sur le pied de la puce humanisée autour de myriades d'étoiles, tout comme Milton dont l'esprit prend également la forme d'une comète pour tomber sur le pied gauche de Blake après avoir traversé les nuées intersidérales. La posture arquée de la créature au milieu des étoiles, avec la comète tombant sur le pied, pourrait là encore faire penser à un jeu de miroir. Cela n'est pas un hasard : dans les deux cas, un esprit (celui de Milton comme celui de la puce) prend possession de Blake. Le graveur utilise ici les mêmes codes de représentation pour l'une et pour l'autre, semblant abolir les frontières entre le grotesque et le sublime, la bête immonde et l'esprit poétique divin. *Am I not / A flea like thee / Or art thou not / A Man like me?* (*SI* 23) semble s'interroger Blake.

La réflexion écopoétique de Blake est toutefois complexe, car elle est à la croisée des pensées scientifiques, philosophiques et spiritualistes de son époque. Dans le compte-rendu de la séance de spiritisme au cours de laquelle le fantôme de la puce est apparu, Varley rapporte ici ce que le fantôme de la puce aurait dit à Blake :

> During the time occupied in completing the drawing, the Flea told him that all fleas were inhabited by souls of such men, as were by nature blood-thirsty to excess, and were therefore providentially confined to the size and form of insects; otherwise, were he himself for instance the size of a horse, he would depopulate a great portion of the country. He added, that if in attempting to leap from one island to another, he should fall into the sea, he could swim, and should not be lost.[57]

Blake met ici en exergue la force extraordinaire de la puce, à qui il attribue des capacités hors-normes (un insecte capable de traverser l'océan à la nage ou de décimer l'humanité s'il avait été plus gros). Il est par ailleurs amusant de constater que les propos de Blake ne sont sans

[57] Extrait de la brochure publiée par John Varley, citée dans *Beastly Blake, op. cit.,* p. 235.

doute guère éloignés de ceux qu'il a pu entendre sur le Strand à l'occasion des spectacles de puces savantes : Blake se fait, à son tour, maître de cérémonie, relais des savoirs populaires et de leurs exagérations éhontées par les bonimenteurs du quartier, comme s'il s'amusait lui-même à étonner son jeune ami John Varley, mettant sa crédulité à l'épreuve avec une discrète touche d'humour, de telle sorte qu'on ne sait quelle mesure de sérieux prêter à son discours. Blake avait d'ailleurs déjà raillé la physiognomonie dans *An Island in the Moon*, bien des années plus tôt[58].

Or, on reconnaît aussi dans la première phrase, de façon tout à fait manifeste, la théorie des correspondances de Swedenborg, selon laquelle la monstruosité physique de nombre de créatures (serpents, araignées, insectes, crapauds…) est directement liée à une monstruosité morale, conformément à la théorie de *The Wisdom of Angels*. La forme animale est la projection des passions humaines, ce qui met en lumière la définition des bêtes comme « portions éparses » de l'humanité, « scatter'd portions » : « [These creatures] are the mere correspondences of the cupidity that overflows out their evil loves, and represent themselves in such forms before others [59] ».

Le schème de la monstruosité physique alliée à la monstruosité morale reste donc sous-jacent dans *The Ghost of a Flea*, malgré le caractère complexe des multiples interprétations dont il a fait l'objet. Ce tableau se situe ainsi dans la lignée de la première littérature gothique et de la représentation de l'incube de Fuseli, dont Darwin a soutenu la popularité. C'est justement sous l'influence de Darwin que surgira un autre monstre gothique, celui de *Frankenstein* : néanmoins, Mary Shelley parvient à remodeler la définition du monstrueux, précisément par une réflexion sur l'épistémologie des passions, en retournant les représentations gothiques traditionnelles contre elles-mêmes.

En effet, dans la préface de 1831 de *Frankenstein*, Mary Shelley explique l'origine darwinienne de son propre monstre littéraire, lorsque, durant l'été 1816, elle se trouvait à la villa Diodati avec Byron, Shelley et le docteur Polidori :

> [Byron and Shelley] talked of the experiments of Dr Darwin (I speak not of what the Doctor really did, or said that he did, but, as more to my purpose, of what was then spoken of having been done by him), who preserved a piece of vermicelli in a glass case, till by some extraordinary means it began to move with voluntary motion. […] Perhaps a corpse could be re-animated; galvanism had given token of such things.[60]

[58] Il s'agit de la conversation entre Miss Gittipin et Quid dans le poème satirique *An Island in the Moon*, où les deux personnages comparent leurs traits respectifs à ceux d'un tigre et d'une chèvre.
[59] Swedenborg, Emmanuel, *Angelic Wisdom concerning the Divine Love and the Divine Wisdom*, Londres : Swedenborg Society, British and Foreign, 1883 [1763], p. 131.
[60] Shelley, Mary, *Frankenstein, or the Modern Prometheus*, Londres : Colburn, 1831 [1818], préface, p. ix-x.

Le monstrueux n'est pas ici ce qui est en dehors de la taxonomie, mais en dehors des limites biologiques de la vie elle-même. Cette limite ne pouvait pas être franchie sans l'évolution des sciences naturelles au XVIIIe siècle, lorsque, avec les observations au microscope et l'observation des zoophytes, abolissant les claires distinctions entre les règnes, l'histoire naturelle bascule peu à peu vers ce qui deviendra la biologie.

Cependant, Mary Shelley ne s'inspire pas d'expériences précises : elle affirme d'ailleurs ne pas avoir consulté la source darwinienne directement, mais par ce qu'en rapportaient Shelley et Byron. Elle confond ici « vermicelle » et « vorticelle », créature microscopique ayant la particularité de se déplacer au moyen d'une queue en hélice (« vortex »). Enfin, les expériences dont Darwin fait état ne concernent pas le galvanisme, mais la possibilité de ranimer une créature aquatique transposée dans un milieu sec par réhydratation. Le passage évoqué par Shelley et Byron se trouvait dans les notes de *The Temple of Nature* :

> Some of the microscopic animals are said to remain dead for many days or weeks, when the fluid in which they existed is dried up, and quickly to recover life and motion by the fresh addition of water and warmth. […] Thus the vorticella or wheel animal […] though it discovers no sign of life except when in the water, yet it is capable of continuing alive for many months though kept in a dry state. (*TN Add. Not*. 1)

En outre, la véritable source du monstrueux de *Frankenstein* n'est précisément pas la difformité physique du monstre. Le roman de Mary Shelley est bien plutôt un véritable théâtre des passions, rempli de miroirs, où la créature ne devient monstrueuse que lorsqu'elle s'aperçoit qu'elle est perçue et traitée comme telle : elle ne tue que pour se venger de l'indifférence coupable de son créateur, poussée au meurtre par le rejet systématique dont elle est l'objet. C'est précisément l'inverse du trope swedenborgien selon lequel la monstruosité physique est préalablement justifiée par une monstruosité morale, comme c'est le cas de la puce de Blake, prétendument habitée par l'âme d'hommes assoiffés de sang.

Comme le fantôme de la puce de Blake, le monstre de *Frankenstein* a arpenté les planches des théâtres londoniens : il est singulier de constater que ses multiples réinterprétations sont allées pendant près de deux siècles, bien plus du côté swedenborgien, faisant de la monstruosité de la créature une monstruosité essentielle, innée et non acquise. Les adaptations au cinéma ont encore renforcé le portrait caricatural de la créature en monstre sanguinaire mu par le seul instinct de tuer.

Pourquoi ? Sans doute parce que, même si la physiognomonie est depuis longtemps considérée comme anti-scientifique, l'imagination ne peut se défaire de ses préjugés, ni cesser

d'associer monstruosité physique et monstruosité morale. Peut-être l'imagination est-elle naturellement plus attirée par le spectaculaire, ou ce qui choque l'œil aussi bien que l'esprit : Blake l'avait bien compris dans ses dessins de la puce monstrueuse et le discours post-médiumnique qu'il tint à son jeune acolyte, l'impressionnable Varley.

Toutefois, les adaptations récentes de *Frankenstein* tendent à montrer une vision différente : celle de Nick Dear (2011), en donnant à Benedict Cumberbatch et Johnny Lee Miller les rôles de la créature et du créateur en alternance, dévoile leur troublante gémellité, pour montrer *in fine* que chacun devient monstrueux par le regard que l'autre porte sur lui, respectant ainsi les codes de reconstruction du monstrueux dans la tradition gothique par Mary Shelley.

Chapitre III. *Je sens donc je suis* : des passions révélatrices de la troublante continuité du vivant

III.1. Passions originelles : de nouvelles genèses

Un descendant de Thalès, nommé Telliamed […] *m'apprit que les montagnes & les hommes sont produits par les eaux de la mer. Il y eut d'abord de beaux hommes marins qui ensuite devinrent amphibies. Leur belle queue fourchue se changea en cuisses & en jambes. J'étais encore tout plein des métamorphoses d'Ovide, & d'un livre où il était démontré que la race des hommes était bâtarde d'une race de babouins : j'aimais autant descendre d'un poisson que d'un singe*.

Voltaire, *L'Homme aux quarante écus*[1]

Au siècle des Lumières, la question des origines de la vie comme de son développement déchaîne toutes les passions. Entre les théories néo-lucrétiennes de la fin du XVIIIe siècle, et les premières hypothèses du début du XIXe, s'ouvrent de nouvelles perspectives sur l'histoire de la vie. Or, ce transformisme biologique semble également linguistique : en effet, une des premières théories transformistes, établie par Lord Monboddo, fait partie d'un essai sur l'origine et le développement des langues[2]. On verra comment Darwin et de Blake, par le jeu de l'intertextualité, recomposent un récit des origines en jouant sur un renouveau à la fois épistémologique et poétique.

Ce récit des origines est étroitement corrélé à une réflexion sur l'état de nature et la tentative de définition des passions premières qui animent l'homme, qu'elles l'inclinent à la guerre, comme le veut Hobbes, ou à une oisiveté pacifique, comme l'entend Rousseau. On verra que le choix d'un récit mythopoétique permet de dépasser ces clivages : Darwin propose dans *The Temple of Nature* une vision nuancée de ce qu'on appelle aujourd'hui le « struggle for life », par ses allégories d'une nature aux multiples visages, tandis que Blake joue également sur les différentes facettes de Vala dans *Jerusalem* et *The Four Zoas*.

De telles réflexions sur l'origine de la vie suscitent des questionnements troublants sur l'homme : aurait-il un ancêtre animal ? Les premières théories transformistes, aussi fantaisistes qu'elles pussent paraître à Voltaire, pouvaient être la source d'hypothèses enthousiastes confinant à l'athéisme pour Darwin, comme de profondes et sincères inquiétudes pour Blake. On verra que non seulement l'histoire naturelle, mais aussi des représentations poétiques, dont celle de Nabuchodonosor, témoignent de la porosité des frontières entre hommes et animaux, posant les fondements d'une réflexion plus large sur la place de l'homme dans la création.

---

[1] Voltaire, François-Marie Arouet (dit), *L'Homme aux quarante écus*, dans *Œuvres Complètes de Voltaire*, Paris : Garnier, 1877 [1768], tome 21, 305-368, p. 331.

[2] Monboddo, Jame Burnett, dit Lord. *Of the Origin and Progress of Language*, Édimbourg : Balfour, 1774, vol. 1-2.

III.1.1. La quête des origines

Dès le XVIIe siècle, l'observation systématique des fossiles et des créatures microscopiques bouleverse le récit des origines de la vie ainsi que la classification du vivant : c'est le cas dans la superbe *Micrographia* de Robert Hooke, qui est parmi les premiers à supposer que les fossiles ne sont pas de simples pierres mais ont une origine organique[3]. Il révèle également, par ses gravures devenues célèbres, la finesse de l'anatomie de créatures dont le détail échappe à l'œil nu. De telles analyses remettent peu à peu en question les croyances établies et la chronologie du vivant.

On considère aujourd'hui que la vie est définie par une construction moléculaire bien précise, l'ADN, et par des échanges chimiques fondés sur le carbone. L'émergence de la vie est donc une longue succession de combinaisons moléculaires qui a finalement abouti à un proto-ADN, puis à un ADN complet avec ses quatre acides, selon une structure définie par Rosalind Franklin au cours de ses travaux entre 1951 et 1958[4]. Néanmoins, de récentes études ont montré que les limites du vivant, encore aujourd'hui, étaient appelées à être redéfinies[5].

Au XVIIIe siècle, la théorie de la génération spontanée est encore très présente mais discutée, même si peu de gens éclairés croient encore que les souris naissent de la décomposition de paquets de chiffons, comme l'affirmait Aristote. Cependant, l'observation au microscope permet de nuancer l'hypothèse de la génération spontanée, comme le fait Buffon dans le livre II de son *Histoire Naturelle des Animaux*, au chapitre VIII, où il explique la formation des « anguilles », ces créatures observables au microscope que d'autres appellent « animalcules » ou « infusoires » :

---

[3] On pensait alors que les fossiles n'étaient pas issus d'organismes vivants, mais formés par la « vertu plastique » (« plastic virtue ») de la terre et des minéraux. Hooke étudie les fossiles d'ammonites, « serpentine stones », trouvés près de Bristol, et les compare avec des coquillages actuels. Leur trouvant de nombreuses similarités, il suppose qu'un événement ancien, comme un déluge, aurait rempli les cavités d'organismes marins de calcaire ou d'« eau pétrifiante » (« petrifying water »). Cette hypothèse révolutionnaire ouvre un nouveau champ d'étude, entre zoologie et minéralogie. Hooke, Robert, *Micrographia, or, Some Physiological Descriptions of Minute Bodies Made by Magnifying Glasses. With Observations and Inquiries Thereupon*, Londres : John Martyn pour la Royal Society, 1665, p. 111.

[4] La découverte de la structure en double hélice de l'ADN, avec sa succession de quatre bases azotées, est généralement attribuée à James Dewey et Francis Crick, qui ont obtenu le Prix Nobel pour cette découverte. Rappelons toutefois qu'ils se sont fondés sur la thèse de Rosalind Franklin et ses clichés photographiques exceptionnels pour établir ce modèle, et rendons à Franklin ce qui est à Franklin.

[5] C'est par exemple le cas des composomes, des vésicules lipidiques capables de grandir, se reproduire et évoluer, doués d'un proto-métabolisme qui aurait pu être à l'origine de l'ARN. De tels organismes fascinent à la fois les scientifiques et le grand public, comme en témoignent certains articles passablement sensationnalistes de Science et Vie : voir Rauscher, Émilie, « Pré-Vivants : les Composomes vivent la vie d'avant la vie », *Science et Vie* 1218 (mars 2018), 68-73.

> Les anguilles qui se forment dans la colle faite avec de la farine n'ont pas d'autre origine que la réunion des molécules organiques de la partie la plus substantielle du grain ; les premières anguilles qui paraissent, ne sont certainement pas produites par d'autres anguilles, cependant, quoi qu'elles n'aient pas été engendrées, elles ne laissent pas d'engendrer elles-mêmes d'autres anguilles vivantes ; on peut, en les coupant avec la pointe d'une lancette, voir d'autres petites anguilles sortir de leur corps…[6]

Les observations de Buffon nuancent la théorie de la génération spontanée : si ces anguilles n'ont pas été engendrées, le terme de « génération » est impropre, même si, comme les polypes, elles peuvent aussi se reproduire par ce qu'on connaît aujourd'hui sous le nom de mitose ou division cellulaire. Buffon distingue donc plusieurs modes d'apparition de la vie : la création de micro-organismes par réagencement des molécules après « fermentation ou décomposition de substances animales et végétales[7] », et la reproduction par génération, que celle-ci soit sexuée ou asexuée[8]. Il nie le concept de « génération spontanée » au profit d'une explication sur le développement des « molécules », qui n'a cependant pas tout à fait le même sens qu'on lui prête aujourd'hui[9].

Buffon ne considère pas cependant que toutes les espèces vivantes sont nées d'un ancêtre commun microscopique : sa théorie selon laquelle les molécules organiques s'agrègent dans des moules intérieurs ne permet pas d'imaginer une véritable métamorphose d'un être simple vers un être complexe, mais n'autorise que des variations que Buffon impute au climat, expliquant ainsi les différences entre mastodontes et éléphants. Du reste, établir des parentés et des classifications n'intéresse pas ce naturaliste enthousiaste mais prudent, qui préfère laisser la nature libre et encore ouverte à la curiosité humaine, plutôt que de l'enfermer dans un système dont il n'est pas certain de pouvoir mesurer les bornes.

Erasmus Darwin, tout comme Buffon, refuse le terme de « génération spontanée ». Il lui préfère le terme de « vitalité spontanée » ou de « naissance spontanée » :

> Hence without parent by spontaneous birth
> Rise the first specks of animated earth;
> From Nature's womb the plant or insect swims,
> And buds or breathes, with microscopic limbs. (*TN* 22)

---

[6] Buffon, Georges-Louis Leclerc, Comte de, *Histoire Naturelle, Générale et Particulière*, tome 2 : *Histoire générale des animaux et histoire naturelle de l'homme*, Paris : Imprimerie Royale, 1749-1804, p. 322.
[7] Buffon, *op. cit.*, p. 323-324.
[8] Buffon considère comme de « vrais animaux » les « corps organisés […] qui peuvent produire leurs semblables, quoiqu'ils n'aient pas été produits eux-mêmes de cette façon » (*ibid*., p. 323-324).
[9] Une molécule est aujourd'hui considérée comme une structure comprenant au moins un atome. Au XVIIIe siècle, le terme de « molécule » était synonyme d'« atome » : « one of the minute discrete particles of which material substances were thought to be composed », selon la définition historique de 1701 rapportée dans l'*Oxford English Dictionary Online*, Oxford University Press, Décembre 2019, www.oed.com/view/Entry/120852

La naissance spontanée est ici définie par le fait de ne pas avoir de géniteur, « without parent ». Toutefois, la métaphore du ventre de la Nature-mère, « Nature's womb », pourrait nous incliner à croire le contraire. Par cette métaphore, Darwin veut en fait repousser les limites du vivant tel qu'il est défini, pour montrer que le concept de génération est insuffisant pour expliquer la diversité des formes de vie terrestres et leur émergence. Par le terme de « Nature's womb », il définit la nature comme un *kosmos* ovidien à découvrir, dont une partie des mystères biologiques échappe encore au savant, et non comme une *phusis* aristotélicienne dont les principes peuvent être compris mécaniquement[10]. La poésie complète ici la science.

De plus, par le double sujet « the plant or insect », tout comme le double verbe « buds or breathes », Darwin renforce l'analogie entre plantes et insectes, clé de voûte de sa réflexion transformiste : le botaniste n'a en effet eu de cesse d'établir des analogies entre le monde animal et le monde végétal, et l'hypothèse selon laquelle les insectes seraient des plantes qui auraient évolué s'inscrit dans une conception dynamique du vivant, ouverte aux métamorphoses et bouleversant les classifications. La superposition de ces termes fait émerger, de façon poétique, le brouillage taxinomique à l'œuvre dans la pensée darwinienne, révélant la porosité entre les règnes animaux et végétaux[11].

Erasmus Darwin pense donc qu'il existe une vitalité spontanée, indépendante de la génération, formée par la corruption de la matière, tout comme Buffon dans le volume II de son *Histoire Naturelle*. Néanmoins, il va également plus loin que Buffon, en émettant l'hypothèse que tous les êtres complexes descendraient d'un seul filament, « microscopic ens » (*TN* 28), qui aurait ensuite formé plantes et insectes, puis l'ensemble du vivant.

La génération spontanée est toutefois, pour Darwin, une étape essentielle dans l'histoire des idées, qu'il considère vivante, au même titre que l'histoire naturelle. L'origine des mots et des idées suit ainsi sa propre transformation graduelle, se perfectionnant peu à peu selon une téléologie optimiste du progrès. Aussi l'auteur de *The Temple of Nature* ne considère-t-il pas que le savoir des anciens était erroné : à ses yeux, toute la science des Lumières était déjà présente dans les textes antiques en caractères allégoriques. Le poète évoque en ces termes la théorie de la génération spontanée :

---

[10] La notion de « phusis » est expliquée en détail par Pierre Hadot dans *Le Voile d'Isis* (Paris : Gallimard, 2004). Elle désigne généralement ce qui grandit, ce qui croit, et l'ensemble des phénomènes tels qu'ils sont définis par la science aristotélicienne, au service d'une « vision prométhéenne ». Toutefois, ce terme peut également désigner l'essence des choses, comme chez Héraclite. La notion de « kosmos », elle, correspond davantage à une vision « orphique », contemplative, avec elle vient « le sentiment panthéistique d'une nature qui [...] emplit l'homme d'un frisson sacré » (p. 101).

[11] Pour plus d'informations sur la porosité des frontières entre les règnes, on peut notamment se référer à l'ouvrage de Susan Gibson : *Animal, Vegetable, Mineral? How Eighteenth-Century Science Disrupted the Natural Order*, Oxford : Oxford University Press, 2015.

> Creative Nile, as taught in ancient song,
> So charm'd to life his animated throng;
> […] Bird, beast, and reptile, spring from sudden birth,
> Raise their new forms, half-animal, half-earth;
> The roaring lion shakes his tawny mane,
> His struggling limbs still rooted in the plain…
> […] As Warmth and Moisture blend their magic spells,
> And brood with mingling wings the slimy dells;
> Contractile earths in sentient forms arrange,
> And Life triumphant stays their chemic change. (*TN* 36-37)

Ce mythe égyptien de la génération spontanée d'organismes complexes (lions, reptiles et pas seulement micro-organismes) est en fait de la plume de l'auteur préféré d'Erasmus Darwin : Ovide. Ce dernier narre le récit de la création spontanée des espèces complexes dans le premier livre de ses *Métamorphoses*. Dans le récit de Deucalion et Pyrrha, Jupiter fait pleuvoir un déluge sur terre qui noie tous les animaux. Après ce déluge, naissent de nouvelles espèces du « ventre de la terre », dans la boue du Nil, au contact de la chaleur et de l'humidité :

> The rest of animals, from teeming Earth
> Produc'd, in various forms receiv'd their birth.
> The native moisture, in its close retreat,
> Digested by the sun's aetherial heat,
> As in a kindly womb, began to breed…[12]

Cette intertextualité entre Ovide et Darwin est révélatrice d'une autre théorie transformiste : celle du langage. Darwin était persuadé que les hommes de l'Antiquité avaient perçu intuitivement ce que les hommes modernes découvraient désormais par la science, et que les mythes antiques étaient autant de « hiéroglyphes », ou des allégories païennes de la vérité[13]. À ses yeux, la théorie de la création spontanée n'est pas une erreur, mais l'état premier d'une idée qui, progressivement, doit atteindre la perfection, par des transformations multiples au cours des siècles.

Le terme de « creative Nile » prend donc sous sa plume un double sens : Darwin joue sur la polysémie de « creative » pour peindre une création multiple, à la fois biologique, poétique et épistémologique. Il mêle les mythes merveilleux de l'Antiquité (création des animaux dans la boue du Nil) à un vocabulaire scientifique résolument moderne (« contractile », « chemic »)

---

[12] Garth, Samuel, éditeur, *Ovid's Metamorphoses in Fifteen Books*, vol. 1 : *Books I to VI*, Londres : Tonson, 1736, livre I, p. 22. Cette édition était celle qu'avait lue Erasmus Darwin et qu'il recommandait dans son traité sur l'éducation des jeunes femmes pour l'élégance de sa traduction, dont Alexander Pope est un des auteurs.

[13] Le fait que Vénus naisse dans les eaux était ainsi, pour Darwin, la preuve que les Anciens avaient l'intuition que la reproduction sexuée avait émergé à partir d'organismes aquatiques.

pour suggérer une continuité intellectuelle entre passé et présent. Enfin, il présente cette théorie en des termes puissamment poétiques, concluant ses vers sur le triomphe de la vie, et non sous la forme d'une caricature grossière qui discréditerait la génération spontanée. Son récit est, par son caractère à la fois coloré et solennel, digne de celui de son modèle ovidien. Les principes transformistes sont appliqués à la poésie et à l'histoire des idées : une lente évolution, à partir d'une petite idée qui a germé en des temps immémoriaux, et dont les métamorphoses sont toujours sujettes à la beauté et à l'émerveillement.

Cette transformation graduelle des formes de vie comme des idées et de la poésie est renforcée par deux autres sources : celle de Shakespeare et celle de Milton, qui se réapproprient également la notion de création spontanée dans la boue originelle. Dans Antony and Cleopatra, Shakespeare évoque ainsi la naissance du crocodile dans la boue du Nil, dans la continuité d'Ovide, par la bouche de Lépide : « your serpent of Egypt is bred now of your mud by the operation of your sun ; so is your crocodile[14] ». Plus d'un demi-siècle plus tard, Milton, lui, évoque la création des animaux terrestres dans le livre VII de *Paradise Lost* en s'inspirant non seulement de la Genèse, mais aussi du récit ovidien :

> The Earth obeyed, and straight
> Opening her fertile womb teemed at a birth
> Innumerous living creatures, perfect forms,
> Limbed and full grown […] now half appeared
> The tawny lion, pawing to get free
> His hinder parts, then springs as broke from bonds,
> And rampant shakes his brinded mane…[15]

L'image de la terre-mère est là encore un emprunt à Ovide, de même que la description de la création, qui n'est pas détaillée dans les premiers versets de la Genèse. Milton suit néanmoins, dans l'ordre des animaux évoqués, une hiérarchie symbolique et implicité, commençant par le lion et suivant une dégradation symbolique jusqu'à l'hippopotame et au crocodile, « Ambiguous between sea and land / The river-horse, and scaly crocodile[16] » qui précèdent les insectes et les reptiles.

Darwin reprend l'image du lion miltonien, mais subvertit les codes biologiques et poétiques qui sous-tendent de telles représentations, puisque c'est précisément le crocodile qu'il

---

[14] Shakespeare, William, *Antony and Cleopatra*. *Œuvres complètes de Shakespeare*, édition bilingue, Paris : Robert Laffont, 1995, p. 813 (Acte II, scène 7).
[15] Milton, John, *Paradise Lost*, édition de Robert Vaughan, illustrée par Gustave Doré, Chicago : Charles Thompson, 1900 [1667], livre VII, p. 176-177.
[16] *Loc. cit.*

choisira pour présenter le développement embryologique, de l'être simple à la créature complexe et organisée. Le développement du crocodile, depuis le stade fœtal jusqu'à l'âge adulte, montre en effet les progrès épistémologiques accomplis depuis la théorie de la génération spontanée des espèces complexes dans *The Botanic Garden* :

> —So from his shell on Delta's shower-less isle
> Bursts into life the Monster of the Nile;
> First in translucent lymph with cobweb-threads
> The Brain's fine floating tissue swells, and spreads…
> Nerve after nerve the glistening spine descends,
> The red Heart dances, the Aorta bends… (*EV* 146)

L'énumération des organes en formation du crocodile, la répétition « nerve after nerve », tout comme le caractère dynamique de la description (« dances », « bends ») : tout concourt à restituer dans un mouvement poétique la lente complexification de l'organisme depuis son stade fœtal (« from his shell »). La poésie accompagne ainsi visuellement et rythmiquement la croissance embryologique, contrastant avec la « naissance soudaine » (« sudden birth ») des animaux dans le récit néo-ovidien de la génération spontanée.

Néanmoins, Darwin choisit le même lieu symbolique de naissance que celui qu'il reprendrait plus tard dans *The Temple of Nature* pour sa réécriture ovidienne et miltonienne : la boue du Nil, où se joignent chaleur et humidité. Les deux images se superposent ainsi, création spontanée et génération embryologique, pour former un continuum harmonieux correspondant, sur le plan épistémologique, au transformisme biologique progressif et progressiste d'Erasmus Darwin.

Ce lieu de naissance symbolique reflète l'importance d'un élément fondamental : l'eau, berceau de la vie, matrice des origines. De nouvelles hypothèses sur l'émergence de la vie, émanant de libres-penseurs matérialistes et épicuriens se revendiquant athées ou déistes, commencent à faire concurrence à la Genèse au XVIIIe siècle, selon laquelle les premières formes de vie animales sont aussi aquatiques[17]. C'est le cas de Benoît de Maillet en France, qui affirme que l'âge de la Terre se compte en millions d'années, et que la vie serait apparue dans l'eau avant de se diversifier. Après une chronologie de la formation des continents très similaire à celle qu'Erasmus Darwin développera plus tard, et des observations méticuleuses sur les

[17] « And God said, Let the waters bring forth abundantly the moving creature that hath life » (Genèse, chapitre 1; verset 20). *The Holy Bible containing the Old and New Testaments [King James]*. Cambridge : Cambridge University Press, non daté, p. 1.

fossiles, Benoît de Maillet émet des hypothèses particulièrement audacieuses sur le transformisme dans son essai *Telliamed*[18] en 1748 :

> La transformation d'un ver à soie ou d'une chenille en un papillon serait mille fois plus difficile à croire que celle des poissons en oiseaux, si cette métamorphose ne se faisait chaque jour à nos yeux […]. Combien le changement d'un poisson ailé, volant dans l'eau, quelquefois même dans les airs, en un poisson volant toujours dans l'air et conservant la figure, la couleur & l'inclination du poisson, est-elle plus aisée à imaginer de la façon dont je viens de vous l'exposer ? La semence de ces mêmes poissons portée dans les marais peut aussi avoir donné lieu à cette première transmigration de l'espèce, du séjour de la mer en celui de la terre[19].

De Maillet expose ainsi les toutes premières théories d'une transmutation des espèces, qu'il associe à une « transmigration » géographique. Sa théorie est confortée par les débuts balbutiants de l'anatomie comparée, qui ne verra véritablement le jour qu'un demi-siècle plus tard quand Cuvier en fera une science systématique, mais qui est déjà utilisée comme une méthode analogique pour établir des correspondances entre espèces marines et terrestres, afin d'appuyer la thèse principale de l'origine aquatique de la vie.

Cet ouvrage avait été traduit en anglais dès 1750 et édité à Londres par Thomas Osborne, un des éditeurs de Samuel Johnson ; il était connu en Angleterre pour ses idées audacieuses, alors relayées par la presse[20]. L'ouvrage jouissait d'une certaine popularité en France, où Voltaire l'avait critiqué[21]. S'il n'est pas certain que Darwin l'ait lu, il prouve en tout cas que les idées darwiniennes s'inscrivaient dans une réflexion historique, mettant les lectures des classiques au service d'une cosmogonie naturaliste encyclopédique et poétique qui contrecarre le récit de la Genèse. Tout comme Darwin, *Telliamed* cite Lucrèce et Ovide comme modèles. En outre, le récit laisse également la part belle à la poésie et à l'imagination, comme celui de Darwin : le *Telliamed* est dédié à Cyrano de Bergerac, et signé « de votre falote seigneurie le très-fidèle imitateur[22] ». La fiction littéraire semble ici avoir nourri les spéculations philosophiques pour donner naissance à une hypothèse révolutionnaire.

Cependant, contrairement à Erasmus Darwin, il considère que les êtres vivants n'ont pas d'ancêtre commun, mais ont chacun évolué au cours du temps : l'homme fut d'abord une

---

[18] Le nom « Telliamed » n'est autre que l'anagramme de l'auteur, « De Maillet ».

[19] De Maillet, Benoît, *Telliamed, ou Entretiens d'un philosophe indien sur la diminution de la mer avec un philosophe français*, La Haye : Pierre Gosse, 1775, vol. 2, p. 169.

[20] Les théories de De Maillet sont par exemple citées dans le prestigieux *Literary Magazine* de Londres, qui lui consacre une page entière dans un article célébrant Buffon, mais se conclut sur ce commentaire impitoyable : « This theory is too absurd to require any refutation ». Anonyme, « Life of the Count de Buffon », *The Literary Magazine and British Review for 1788*, décembre 1788, Londres, Forster, 1789; p. 405.

[21] Voltaire commente les premières théories transformistes avec une ironie mordante dans *L'Homme aux quarante écus*.

[22] De Maillet, *op. cit.*, p. 7.

créature marine, similaire à une sirène, un triton ou à une néréide. Chiens, chèvres, chevaux, loups ont chacun un ancêtre aquatique, mais ces ancêtres diffèrent. Rien n'est dit sur l'apparition des premières formes de vie marines, ni si ces formes premières ont elles-mêmes évolué dans le milieu aquatique, idée qui sera développée et défendue par Erasmus Darwin dans *The Temple of Nature* :

> Organic Life beneath the shoreless waves
> Was born and nurs'd in Ocean's pearly caves;
> First forms minute, unseen by spheric glass,
> Move on the mud, or pierce the watery mass;
> These, as successive generations bloom,
> New powers acquire, and larger limbs assume;
> Whence countless groups of vegetation spring,
> And breathing realms of fin, and feet, and wing. (*TN* 26-27)

Darwin adjoint cependant à la réflexion transformiste de De Maillet des réflexions inspirées des observations microscopiques et de l'embryologie, repoussant les frontières épistémologiques.

Néanmoins, tout comme De Maillet, Darwin adopte une perspective lucrétienne et matérialiste pour percer le secret de la nature des choses. Il considère que l'origine de la vie est bel et bien aquatique, et démontre la transition de la vie marine à la vie terrestre par l'apparition progressive de membres nouveaux, de la nageoire à l'aile, « fin, and feet, and wing ». Les principes de Lucrèce sont présents : didactisme et poésie s'allient pour présenter au lecteur un discours accessible sur l'origine de la vie, comme De Maillet emploie la forme d'un dialogue philosophique fantaisiste et coloré. Ce récit, qui contredit celui de la Bible qu'on pourra plus tard qualifier de « fixiste », réaffirme le principe épicurien du *De Natura Rerum* : rien n'est à craindre, tout est à comprendre.

Est-ce cette vision d'une genèse d'un monde matérialiste qui aurait pu nourrir la vision blakienne de la mer du temps et de l'espace dans laquelle baigne Newton ? Si Kathleen Raine identifie ce motif à une tradition de représentations héritées des néo-platoniciens, cette piste n'est cependant pas à exclure, d'autant qu'elle est communément identifiée au matérialisme dans la critique blakienne[23]. Le chapeau de coquillages de Tharmas dans « The Sea of Space and Time » serait-il l'emblème des fossiles d'organismes marins (fig. 48) ?

[23] « The Sea of Time and Space is the material world in which we are all submerged. It is the result of Noah's flood. Its tides and storms beat against the Rock of Eternity ». Damon, Samuel Foster, *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*, Hanover, New Hampshire : Dartmouth College Press, 1965, p. 332-333.

Cette mer n'apparaît dans les textes blakiens que dans *Milton, A Poem,* peu après le début du voyage du personnage éponyme. Après avoir quitté la robe des élus, l'ombre de Milton parcourt l'univers telle une comète, traversant le chaos et les régions infernales, puis plongeant dans le Vortex et découvrant le « Rock of Ages » (*M* 109) et la Mer du Temps et de l'Espace et le monde comme une « mundane shell », pour finalement affronter Urizen, souverain d'un royaume rationnel et matérialiste. Cette Mer du Temps et de l'Espace apparaît donc dans le continuum d'une géographie blakienne à la fois matérielle et spirituelle, comme une étape dans la « transmigration » de l'âme miltonienne, non au sens où De Maillet l'emploie, mais véritablement au sens néo-platonicien ici.

Quelles sont ces différentes étapes ? Le vortex assure dans la poésie blakienne le passage de la vie céleste à la vie terrestre pour le Voyageur de l'Éternité. C'est un motif darwinien correspondant au passage sur la mousson dans *The Botanic Garden* que Blake avait illustré. Blake semble presque parodier Darwin dans ses explications scientifiques sur les directions des vents[24], mais surtout, il change l'échelle du Vortex, qui passe du phénomène terrestre à phénomène céleste, vortex passeur d'univers, qui passe du terrible au sublime. Le « Roc des âges » semble, lui, correspondre à une vision primordiale de la terre, qui n'est pas sans évoquer les images géologiques sur la formation de la terre dans *Urizen*.

La « Mer du Temps et de l'Espace » pourrait, dans ce contexte, figurer non seulement une abstraction néo-platonicienne, mais aussi, paradoxalement, une image bien concrète des origines matérialistes de la vie, que Blake ne rejette pas mais qu'il préfère incorporer dans un système plus vaste. Il montre ainsi que, si cette vision n'est pas fausse, elle n'en est pas moins réductrice, de même qu'il reprend les explications scientifiques de Darwin sur le vortex pour les subvertir et les placer à une autre échelle, celle de l'univers spirituel. La lutte de Milton contre Urizen présente ce même combat spirituel contre la vision strictement matérialiste de l'univers.

Ajoutons que Blake commença *Milton, A Poem* en 1804, peu après la parution de *The Temple of Nature,* que William Hayley, ami intime de Darwin, avait acheté et possédait dans sa bibliothèque de Felpham durant le séjour de Blake. Il est également possible que Hayley ait évoqué les récentes théories darwiniennes à Blake au cours d'une promenade sur la plage toute proche. Enfin, Blake connaissait déjà de longue date George Cumberland, grand collectionneur de fossiles, qui était au fait des récentes théories sur l'apparition de la vie, mais, tout comme

[24] « As the eye of man views both the cast & west encompassing / Its vortex; and the north & south, with all their starry host » (*M* 109) semble une réinterprétation des observations de Darwin dans *The Botanic Garden* sur les vortex dans ses notes sur « South-East Winds » et « North-East Winds ».

Robert Chambers le fit plus tard dans ses *Vestiges of the Natural History of Creation*, tenta de les articuler au récit biblique, notamment à l'épisode du Déluge[25].

Blake, plutôt que d'accepter les explications des « diluvianistes » ou des néo-lucrétiens, préfère les insérer dans son récit cosmogonique. C'est le choix d'Urizen, mais ce choix n'est pas à rejeter : il s'inscrit au contraire dans une dynamique épistémologique et esthétique, une couche géologique dans une archéologie des savoirs proprement blakienne. C'est le fait de considérer que cette vision est la seule valable, et que l'univers est réduit à sa seule matérialité qui est véritablement contestable, tout comme le fait de réduire la nature à Vala, alors que Vala ne fait qu'incarner une certaine vision de la nature. La génération elle-même est le fait de Los, et elle est une étape nécessaire pour atteindre la transcendance.

Enfin, ajoutons que cette vision d'un océan primitif n'est pas seulement le fait des dernières hypothèses naturalistes : elle coïncide également avec le récit biblique, même si la Mer du Temps et de l'Espace de Blake est plus proche, par son symbolisme matérialiste, de l'océan originel darwinien que du récit de la Genèse. On trouve cet océan primitif sous la plume de Milton :

> The earth was formed, but in the womb as yet
> Of waters, embryon immature involved
> […] With warm
> Prolific humour softening all her globe,
> Fermented the great mother to conceive,
> Satiate with general moisture[26].

Il est associé à l'image d'une terre-mère à l'état de particule, « embryon », fécondée par l'humidité, « moisture ». Les « humeurs », « prolific humours », complètent ce tableau d'une terre vivante, biologique plus que géologique, qui naît du ventre (« womb ») des eaux. Avec une étonnante modernité, la métaphore miltonienne de la terre vivante née de l'océan pourra consolider l'hypothèse de la vie émergeant des eaux primitives, hypothèse qui, elle-même, est le fruit d'une longue évolution à la fois scientifique et poétique, et s'inscrit peut-être davantage dans une continuité poétique que dans une rupture scientifique avec le récit biblique. Ainsi, devant cette mer primitive, tantôt berceau de la vie, tantôt écrin du matérialisme, se dessine une continuité de l'imagination, par laquelle le « cerveau poétique » redonne un sens au monde, selon la belle expression de Jean Rouaud[27].

---

[25] On peut se référer à l'introduction de son ouvrage sur les fossiles d'encrines, *Reliquiae Conservatae* (Bristol : J. M. Gulch, 1826), où George Cumberland conçoit la raison comme nécessairement instruite par la révélation, et les fossiles de créatures marines retrouvés dans les strates supérieures comme une preuve du Déluge.
[26] Milton, *op. cit.*, p. 171-172.
[27] Rouaud, Jean, *La Splendeur escamotée de Frère Cheval ou le mystère des grottes ornées*, Paris : Grasset, 2018.

III.1.2. Redéfinir l'état de nature

La réflexion sur les origines du vivant, qu'on pourrait qualifier de « biologique », se double d'une réflexion sur les liens unissant ces premiers êtres. Thomas Hobbes, dans le *Léviathan* (1651), est le premier à traiter de l'hypothèse d'un « état de nature » opposé à l'état civil de l'homme social : il ne s'agit pas cependant d'histoire naturelle mais de philosophie politique, Hobbes invitant le lecteur à partager une expérience de pensée, celle d'hommes livrés à eux-mêmes, sans aucun système de pouvoir ni de contrôle. Cet état, à défaut d'un gouvernement-Léviathan, est un état de guerre permanente de chacun contre chacun[28]. Cette notion de guerre permanente à l'œuvre dans la nature réapparaîtra sous la plume d'Erasmus Darwin[29] comme sous celle de son petit-fils[30], qu'il conviendra cependant de nuancer. L'imagerie hobbésienne hante également l'imaginaire blakien, puisqu'on pourrait retrouver l'homme-Léviathan du frontispice de Hobbes sur la cinquième page de *Europe: A Prophecy*, aux côtés d'Enitharmon : celui que David Erdman identifie à Rintrah, le Zoa de la colère[31], incarnerait ici une puissance menaçante faite non de cottes de mailles, mais de milliers d'hommes rassemblés en un seul corps.

Les penseurs des Lumières ont également proposé leur propre réflexion sur l'état de nature : Rousseau, Ferguson et Hume suggèrent de nouvelles pistes. Ainsi, l'état de nature tel qu'il est défini par Rousseau dans son *Essai sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* est différent pour l'homme et les animaux. Rousseau conçoit l'homme comme un être différent des animaux en lesquels il ne voit qu'une « machine ingénieuse ». L'homme, apprenant rapidement à reconnaître sa propre adresse et son intelligence, aurait rapidement appris à ne plus craindre le monde qui l'entoure, sortant ainsi de l'état de guerre hobbésien.

---

[28] « The condition of Man […] is a condition of war of everyone against everyone, in which every one is governed by his own Reason ». Hobbes, Thomas, *Leviathan or the Matter, Form and Power of a Commonwealth, Ecclesiastical and Civil*, Cambridge : Cambridge University Press, 1904 [1651], partie 1, chapitre 14, p. 87.

[29] Erasmus Darwin décrira en effet dans un célèbre passage de *The Temple of Nature* la « guerre » perpétuelle de chacun contre chacun « From Hunger's arm the shafts of Death are hurl'd, / And one great Slaughter-house the warring world! » (*TN* 134).

[30] Charles Darwin évoquera lui aussi, dans son chapitre sur la lutte pour la survie, l'image d'une guerre permanente : « what war between insect and insect—between insects, snails, and other animals with birds and beasts of prey—all striving to increase, all feeding on each other ». Darwin, Charles, *The Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, Londres : John Murray, 1872 [sixième et dernière édition], p. 58.

[31] Erdman, David, *The Illuminated Blake: All of William Blake's Illuminated Works with a Plate-by-Plate Commentary*, Londres : Anchor Press, 1974, p. 163.

Toutefois, c'est aussi cette perfectibilité qui le conduit à sortir de sa condition originelle, « dans laquelle il coulerait des jours tranquilles et innocents[32] », et à sombrer dans un état plus violent que celui de l'état de nature lui-même.

Adam Ferguson reprend les arguments de Rousseau dans *An Essay on the History of Civil Society* (1767), considérant l'hypothèse selon laquelle l'homme aurait pu évoluer, passant d'un état de créature à la sensibilité animale à celui d'un être doué de raison. Cependant, il refuse de concevoir des hommes inférieurs aux animaux : « men have always appeared among animals a distinct and superior race[33] ». Il s'oppose également à Hobbes dans son premier chapitre en proposant d'imaginer des enfants livrés à eux-mêmes pour se représenter l'état de nature : leur sociabilité naturelle leur ferait vite abandonner l'obsession de la survie individuelle au profit de la protection du groupe[34]. L'état de nature de l'homme, par son caractère que Ferguson juge moralement supérieur, est donc un état immanent, constamment présent, qui n'accepte ni homme dégénéré, ni « bon sauvage » rousseauïste[35].

David Hume, lui, revient à une vision plus strictement hobbésienne dans ses *Dialogues on Natural Religion* (publication posthume, 1779). Le personnage de Philo, en mettant de côté les interrogations sociales et politiques qui animaient jusqu'alors le débat sur l'état de nature, place l'homme au même niveau que les autres animaux et imagine un spectacle terrifiant, qui contraste singulièrement avec les idées de Rousseau et de Ferguson. L'utopie pré-pastorale cède la place à un cauchemar carnassier :

> Look round this universe. What an immense profusion of beings, animated and organized, sensible and active! You admire this prodigious variety and fecundity. But inspect a little more narrowly these living existences, the only beings worth regarding. How hostile and destructive to each other! How insufficient all of them for their own happiness! How contemptible or odious to the spectator! The whole presents nothing but the idea of a blind Nature, impregnated by a great vivifying principle, and pouring forth from her lap, without discernment or parental care, her maimed and abortive children.[36]

---

[32] Rousseau, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Amsterdam : Marc Michel Rey, 1755.
[33] Ferguson, Adam, *An Essay on the History of Civil Society*, Kitchener, Ontario : Batoche Books, 2001 [1767], p. 10.
[34] Ferguson invite à imaginer « a colony of children transplanted from the nursery » (*loc. cit.*). William Golding répondra à l'hypothèse optimiste de Ferguson deux siècles plus tard par son sombre roman *Lord of the Flies* (1954).
[35] « If we are asked therefore, Where the state of nature is to be found? We may reply, It is here, and it matters not whether we are understood to speak in the island of Great-Britain, at the Cape of Good Hope, or the Straits of Magellan ». *Ibid.*, p. 13.
[36] Hume, David, *Dialogues Concerning Natural Religion*, édité par Henry Aiken, New York : Hafner Publishing Company, 1948 [1779, posthume], partie XI, p. 78-79.

Dans ce passage, la fascination pour la diversité du vivant se mêle paradoxalement à la terreur inspirée par la destruction de la Nature aveugle. La description, très imagée, est une véritable hypotypose, avec des invitations multiples à visualiser la scène (« look », « inspect », « spectator »). Ce caractère spectaculaire, ainsi que l'angoisse profonde mêlée à l'admiration, composent une scène sublime répondant aux critères d'Edmund Burke[37]. Hume a recours à une stratégie littéraire pour mieux mettre en scène le théâtre de la nature : il ne s'agit pas d'élaborer une réflexion sociale ou politique, mais de peindre la nature originelle dans ses couleurs les plus vives. La personnification finale de la Nature aveugle qui, tel Saturne, détruit ses propres enfants, ajoute une touche finale à ce tableau qui frappe l'imagination.

Cette vision d'une nature destructrice et impitoyable fascinera Erasmus Darwin qui, bien qu'il soit aussi un lecteur de Hobbes et de Rousseau, se laisse gagner par la séduction rhétorique du personnage de Philo, qui répond à ses propres idéaux poétiques. Darwin cite avec enthousiasme ce dialogue dans *Zoonomia*, plus précisément dans le passage où il traite de la possibilité d'un ancêtre originel, « ens entium », sous la forme d'un simple filament, à partir duquel aurait émergé toute la diversité du vivant.

Quelques années plus tard, dans le chant IV de *The Temple of Nature*, « Of Good and Evil », Darwin décrit ce qui ressemble à un état de nature semblable à celui qui est décrit par Hobbes et par Hume :

> In ocean's pearly haunts, the waves beneath
> Sits the grim monarch of insatiate Death;
> The shark rapacious with descending blow
> Darts on the scaly brood, that swims below;
> The crawling crocodiles, beneath that move,
> Arrest with rising jaw the tribes above;
> With monstrous gape sepulchral whales devour
> Shoals at a gulp, a million in an hour.
> —Air, earth, and ocean, to astonish'd day
> One scene of blood, one mighty tomb display!
> From Hunger's arm the shafts of Death are hurl'd,
> And one great Slaughter-house the warring world! (*TN* 133-134)

Erasmus Darwin place la scène dans l'océan, qui aurait été le berceau de la vie selon ses propres hypothèses. La baleine, qualifiée de « monstrous », comme le crocodile et le requin, sont un clin d'œil à Hobbes, tous ces animaux évoquant le redoutable Léviathan biblique qui donne son titre à son essai politique. Le fait que les grands mangent les petits (« brood »,

[37] « Fear being an apprehension of pain or death, it operates in a manner that resembles actual pain. Whatever therefore is terrible, with regard to sight, is sublime too. » Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Londres : Dodsley, 1757, « On Terror », p. 42.

« tribes », « a million ») dessine une hiérarchie naturelle fondée sur la loi du plus fort dans un état de guerre permanent et universel, souligné par l'allitération « warring world ».

Darwin a également recours à une imagerie puissante, tout comme Hume, pour inviter son lecteur à se représenter la scène visuellement : la délicate mention des « pearly haunts » qui ouvre la description contraste, de façon brutale et inattendue, avec l'énumération des tyrans de l'océan qui imposent leur loi brutale aux autres créatures. Les verbes de mouvement donnent un certain dynamisme à la description, qui est décrite comme une véritable « scène » de théâtre sanglant. La personnification humienne de la Nature est remplacée par celle de la Mort, encadrant la description pour en faire un tableau, une vignette gothique inspirant la terreur.

Cependant, est-ce là vraiment l'état de nature tel qu'il fut conçu par Darwin ? Une lecture plus attentive, à la lueur de *Zoonomia*, révèle cependant un tableau un peu différent. La mort n'est pas le seul élément à être personnifié : la faim l'est également. Derrière cette scène macabre, se dessine en fait une lutte pour la survie qui illustre les principes de *Zoonomia* : « the three great objects of desire, which have changed the forms of many animals by their exertions to gratify them, are those of lust, hunger, and security » (*Z* 1:503). Cette notion avait d'ailleurs déjà été développée par William Smellie dans son *Encyclopedia Britannica* (1768), puis reprise dans sa *Philosophy of Natural History* (1790)[38].

Les critiques ont rapproché l'image de l'abattoir universel de la notion de lutte pour la survie qui sera développée par Charles Darwin[39]. S'il est juste de voir certains parallèles entre *Zoonomia* et *On the Origin of Species*, il convient cependant de nuancer cette affirmation pour les vers de *The Botanic Garden*, par lesquels Darwin écrit en poète, voire en peintre, et veut marquer l'imagination du lecteur. Cette image, si elle est effectivement marquante, n'est cependant pas tout à fait représentative de la pensée d'Erasmus Darwin, qui, en bon épicurien, se place plus volontiers sous l'égide de Vénus que sous celle de Mars[40].

---

[38] William Smellie évoque l'équilibre entre les forces de destruction et de préservation dans la nature. Après une longue description de l'hostilité naturelle animant différentes espèces, il souligne que, à l'état de nature, cette violence est aussi productrice d'une paradoxale stabilité : « this destruction, however, has its use. Every animal, after death, administers life and happiness to a number of others » (*The Philosophy of Natural History*, Édimbourg, Charles Eliott *et al.*, 1790, p. 390). Cette idée sera reprise par Erasmus Darwin en des termes similaires dans *Zoonomia*, qui paraîtra quatre ans plus tard (1794).

[39] Ralph Colp suggère que Charles Darwin aurait pu avoir été influencé par la puissante imagerie poétique de son grand-père dans sa propre conception de la lutte pour la survie : « [Charles Darwin] may have been influenced by the imagery in *The Temple of Nature*, where Dr. Darwin wrote how "Hunger" and "Death" made the world into "one great slaughter-house" ». Colp, Ralph, « The Relationship of Charles Darwin to the Ideas of his Grandfather, Dr. Erasmus Darwin », *Biography* 9 : 1 (1986), 1-24, p. 3.

[40] Pour plus de détails sur l'épicurisme d'Erasmus Darwin, on peut se référer à « Erasmus Darwin ou la théorie de la séduction naturelle » par Caroline Dauphin, *L'Atelier* 10 : 1 (2018), 1-24. Sur la notion plus générale de plaisir humain et non-humain dans la poésie romantique, on peut se référer à l'article d'Ashton Nichols, « The Loves of Plants and Animals: Romantic Science and the Pleasures of Nature », dans *Romanticism and Ecology*, édité par

En effet, Erasmus Darwin, tout comme Lucrèce, ouvre *The Temple of Nature* avec une invocation à l'amour inspirée de l'atomisme :

> Immortal Love who ere the morn of Time,
> On wings outstretch'd, o'er Chaos hung sublime;
> Press drop to drop, to atom atom bind,
> Link sex to sex, or rivet mind to mind! (*TN* 4)

Les épanadiploses et les multiples parallélismes reflètent parfaitement l'union des atomes suivant les inflexions du clinamen, ce mouvement de dérivation à l'origine de la diversité des formes. Les effets de miroir et l'harmonie du rythme des pentamètres dessinent également une subtile harmonie, un équilibre universel qui s'impose face au « Chaos » primordial. Ce n'est pas la guerre, mais l'amour qui unit les particules et dirige le mouvement de la vie, dans la création du monde comme dans l'état de nature.

Ainsi, Darwin est épicurien, bien plus qu'il n'est hobbésien. Les premiers vers du *Temple of Nature* prennent modèle sur Lucrèce, qui ouvre son *De Rerum Natura* avec une invocation à « Alma Venus », mère de la volupté, qui transmet à tous les êtres vivants, hommes et animaux, le désir de perpétuer leur lignée : « toi par qui toute espèce vivante est conçue [...] plantant le tendre amour au cœur de tous les êtres, / Tu transmets à chacun le désir de propager l'espèce[41] ». Le poète latin évoque ensuite les atomes ou corps premiers qui composent la matière et explique les lois d'attraction de la physique, comme Erasmus Darwin le ferait des siècles plus tard.

On voit aussi dans l'introduction du *Temple of Nature* triompher l'optimisme des Lumières, la confiance dans un monde ordonné tendant vers la perfection. En effet, les éléments cités présentent une gradation : corpuscules et atomes sont suivis de corps complexes, « sex to sex », puis atteignent leur apogée spirituel par l'union des esprits, « mind to mind ». Darwin décrit également dans son poème l'union de centaines d'organismes dont les corps amoncelés, s'accumulant dans les couches sédimentaires, forment les continents et les montagnes de calcaire, « mighty monuments of past delight » :

> Thus the tall mountains, that emboss the lands,
> Huge isles of rock, and continents of sands,
> Whose dim extent eludes the inquiring sight,
> Are mighty Monuments of past Delight;
> Shout round the globe, how Reproduction strives
> With vanquish'd Death,—and Happiness survives. (*TN* 165)

James McKusik pour Romantic Circles Edition, The Praxis Series [en ligne], <romantic-circles.org/praxis/ecology/nichols/nichols.html>

[41] Lucrèce, *De la nature*, traduction, introduction et notes de José Kany-Turpin. Paris : Flammarion, 1997, p. 53.

Il serait donc faux de voir en Erasmus Darwin le partisan d'un système fondé sur un état de nature strictement hobbésien : sa description du monde comme « abattoir universel », « great slaughter-house » (*TN* 134), doit être comprise comme une partie de l'état de nature, mais non comme son tout. Ce serait une erreur de réduire la conception de la nature par Erasmus Darwin à ce « warring world », d'autant qu'il est manifeste dans ce passage que le poète prend plaisir à accumuler les images saisissantes pour créer une forte impression sur son lecteur, tout comme Hume s'ingénie à multiplier les artifices rhétoriques.

De fait, la lecture de l'œuvre entière d'Erasmus Darwin révèle une vision bien plus optimiste et nuancée que ce sombre tableau. Il suffit pour s'en convaincre de comparer les portraits allégoriques de la Nature dans la poésie de Darwin avec celui de Hume dans ses *Dialogues concerning Natural Religion* : pour le second, c'est une mère cruelle et aveugle ; pour le premier, elle est un berceau de verdure aux prêtresses bienveillantes, comme le suggèrent les métaphores et allégories *de The Temple of Nature*.

Quelle est la place de l'homme dans cet état de nature qu'il convient de nuancer ? Darwin brosse un portrait de l'homme pour le moins étonnant immédiatement après sa description de la guerre universelle :

> The brow of Man erect, with thought elate,
> Ducks to the mandate of resistless fate;
> […] While cold and hunger by defect oppress,
> Repletion, heat, and labour by excess,
> The whip, the sting, the spur, the fiery brand,
> And, cursed Slavery! thy iron hand;
> And led by Luxury Disease's trains,
> Load human life with unextinguish'd pains. (*TN* 135-136)

Une telle évocation poétique de l'homme, suivant celle d'un état de nature cauchemardesque, est surprenante : on s'attend d'abord à une apologie de la raison (« brow erect », « thought elate »), ou au triomphe de la supériorité morale de l'homme sur la sauvagerie. Il n'en est rien : après un revirement dramatique (« resistless fate »), le lecteur découvre que la violence associée dans le monde animal à l'état de nature est, chez l'homme, associée à l'état civilisé. La personnification de la Mort est remplacé par les allégories de l'Esclavage, du Luxe et des Maladies.

Tout comme Adam Ferguson, Darwin pourrait se demander : « où est l'état de nature ? » et répondre : « ici et maintenant ». Cependant, alors qu'Adam Ferguson soutient que, chez l'homme, l'état de nature est un état permanent qui l'incline au progrès, Darwin veut ici montrer

que l'apport de la civilisation peut mener à une dégradation physique et morale bien plus cruelle que celle de l'état de nature. Darwin n'est pas opposé à toute forme de progrès, bien au contraire : passionné de mécanique, il aida James Watt à concevoir sa machine à vapeur, fit des plans de canaux et de puits artésiens. Cependant, si Darwin partage la foi dans le progrès et l'optimisme des Lumières, il nuance aussi son opinion en condamnant l'esclavage et le commerce de produits de luxe qui l'alimente.

Comment, alors, se figurer l'homme à l'état de nature ? Darwin en livre une description non moins surprenante dans son grand poème inachevé, *The Progress of Society*, où il avait l'ambition de peindre les grands âges de l'humanité :

> Say *first*, how Man in boundless forests stray'd,
> And pluck'd wild clusters from the intangled shade;
> Assail'd with knotted club his bestial foe,
> Flung the rude stone, and strain'd the stubborn bow.[42]

L'homme primitif décrit par Darwin est un homme des bois, qu'on pourrait nommer en latin *Homo Sylvestris*, du nom que Monboddo donne aux grands singes. Cependant, Darwin reste très prudent ici et ne se hasarde pas à une description des ancêtres lointains : il décrit le premier homme moderne, plus que le premier hominidé. Les premiers tableaux représentant des hommes préhistoriques, au XIXe siècle, ne seront guère éloignés de cette représentation de chasseur-cueilleur arpentant les forêts primitives armé d'un arc et d'un gourdin.

Erasmus Darwin avait établi une progression poétique et philosophique de l'homme en cinq âges : l'âge de la chasse, l'âge pastoral, l'âge de l'agriculture, celui du commerce et celui de la philosophie. Chaque âge correspondait à une partie du Temple de la Nature : l'âge de la chasse, le premier, était du côté de l'Orient, symbolisant l'aube de l'humanité. Voici une partie du résumé qu'en donne Darwin sur son manuscrit :

> Argument. Eastern Hall Subject proposed. Love invoked. Temple of Nature. Den of Trophonius beneath it. Heroes of Antiquity. Speech of Dying Indian. Skins for clothing, Lion's skin. Bow and arrow. Spear. Nets. Language. No old age. Famine, naked form. Rapes. Rape of Proserpine. Adonis killed by a Boar and lamentation of Venus. Rufus killed by an arrow. Time. Sampson [sic] and Dalilah. Hercules and Omphale. [au crayon] Nymph of the buskin'd leg and quiver'd neck/ Inventress of the bow, Diana. Nimrod[43]

[42] Le manuscrit de *The Progress of Society* a été publié en ligne par Martin Priestman sur le site de Romantic Circles sous la forme d'une édition universitaire électronique ; il est consultable à cette adresse : <romantic-circles.org/editions/darwin_temple/progress/progress.html>
[43] *Loc. cit.*

Erasmus Darwin mêle ici des allégories mythologiques à des réflexions anthropologiques sur l'état de nature. Une fois encore, il livre une vision de cet état de nature qui n'est ni une utopie de l'oisiveté, ni une guerre universelle. On retrouve l'invocation lucrétienne à l'amour qui ouvre le poème, mais aussi l'utilisation des armes, l'apparition du langage, la violence et la mort, dans un tableau qui n'est ni celui de Hobbes, ni celui de Rousseau, et qui précède les autres âges de la destinée humaine, jusqu'à l'âge d'or de la philosophie.

William Blake a, lui aussi, mesuré des cycles régissant les âges spirituels de l'humanité. Selon Northrop Frye, ces phases décrivent le glissement dangereux vers un état de nature belliqueux, tel qu'il est défini par les philosophes rationalistes[44]. L'arc dramatique blakien décrit donc la menace d'un état de nature. Dans *Jerusalem* comme dans *Vala*, Blake copie le même affrontement, dans les mêmes termes, pour mieux souligner la permanence de cette lutte intellectuelle et spirituelle au cours de laquelle Albion affronte Luvah et Vala. Ces deux personnages représentent tous deux les forces de la nature qui contraignent l'élan spirituel et l'imagination créatrice de l'homme :

> And Luvah strove to gain dominion over Albion
> They strove together above the Body where Vala was inclosd
> And the dark Body of Albion left prostrate upon the crystal pavement,
> Coverd with boils from head to foot: the terrible smitings of Luvah.
>
> […] And now the human blood foamd high, the Spirits Luvah & Vala,
> Went down the Human Heart where Paradise & its joys abounded,
> In jealous fears & fury & rage, & flames roll round their fervid feet:
> And the vast form of Nature like a serpent playd before them
> And as they fled in folding fires & thunders of the deep:
> Vala shrunk in like the dark sea that leaves its slimy banks.
> And from her bosom Luvah fell far as the east and west.
> And the vast form of Nature like a serpent rolld between... (J 192 et FZ 328)

Frye associe Vala à l'état de nature. Son parèdre, Luvah, prête main-forte à son émanation dans sa victoire sur Albion. Ils semblent effectivement incarner un état de nature hobbésien ici : en premier lieu, ils déchaînent la guerre, avec une énumération furieuse renforcée par un polysyndète et une allitération sifflante (« fears & fury & rage, & flames roll round their fervid feet »). En second lieu, ils sont suivis, à deux reprises, par la forme de la Nature présentée comme un gigantesque serpent, emblème du Léviathan de Hobbes, symbole déjà présent dans *The Marriage of Heaven and Hell* et dans *Thel*. Enfin, la mer sombre rappelle la mer du

[44]. « Each runs from a youthful Orc to an aged Urizen, which in terms of social and political symbolism means that it gets less energetic in its cultural efforts and nearer the state of nature as it goes on. » Frye, Northrop, *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*, Princeton : Princeton University Press, 1969, p. 186.

matérialisme, l'océan de Tharmas, qui coïncide avec l'image d'un océan primordial d'où la vie aurait émergé selon la philosophie lucrétienne.

On trouve d'ailleurs, dans *Milton, A Poem* comme dans *The Four Zoas,* les animaux équipés partant pour la guerre, qui complète ce tableau hobbésien. Les insectes comme les bêtes de proie se réjouissent autour du pressoir de Los dans une grande fête des vendanges, « Feast of Wine », avant le grand affrontement : le bestiaire de l'ignoble s'y livre à une orgie, « naked and drunk with wine ». Blake représente un serpent particulièrement expressif en illustration (planche 24) qui pourrait, là encore, évoquer le Léviathan (fig. 49).

Cependant, Kevin Hutchings, dans son essai écocritique sur William Blake, souhaite affiner cette vision hobbésienne, en affirmant que Vala ne représente pas l'état de nature, mais incarne une nature soumise à des visions contradictoires, dont le matérialisme n'est qu'une des facettes. Il s'oppose ainsi à l'interprétation de Frye, qu'il juge trop essentialiste :

> According to Frye, Albion's "boils and plagues represent the physical misery of the state of nature" which is itself "the source" of his pathology […]. However, it is more likely that his pathology associates him not with Frye's vaguely essentialist "state of nature" but with the Enlightenment's paradigmatic construction of nature in its all-pervasive adaptations of Newton's science.[45]

Blake présente à son lecteur, dans le combat spirituel d'Albion, la possibilité de concevoir un état de la nature hobbésien, mais il montre aussi que cette conception n'est pas exclusive d'un autre état de nature. Cet état de nature alternatif est celui inspiré par Adam et Ève dans le récit biblique comme dans *Paradise Lost* ; c'est celui que Blake présente dans *Vala or the Four Quatre Zoas* : l'âge d'or de l'innocence dans le Jardin de Vala, qui clôt le long poème.

Dans la neuvième nuit, une nouvelle Genèse a lieu : l'homme est rédimé, régénéré, et les animaux rejettent les instruments de la guerre pour aider les hommes à rebâtir un monde meilleur sur les ruines de l'ancien. Tharmas et Enion renaissent sous la forme de deux enfants dans le jardin de Vala, la vie s'anime et une Fête d'Or commence, « Golden Feast », qui répond à la « Wine Feast » de *Milton*. Les animaux, là encore, sont conviés, et prennent même la parole, pour annoncer le règne de la douce Science, « Sweet Science », et la fin de la guerre intellectuelle, « Intellectual War ».

L'état de nature est donc, dans la poésie blakienne, à la fois un paradigme hobbésien, tourné vers un passé primitif et spéculatif, et un horizon spirituel, tendu vers la régénération de

[45] Hutchings, Kevin, *Imagining Nature: Blake's Environmental Poetics*, Montréal et Ithaca : McGill-Queen's University Press, 2001, p. 169.

l'homme et des animaux, rêve d'un âge d'or à venir (« golden feast »). Blake, comme Darwin, s'abreuve à la source du *Leviathan* de Hobbes et des théories de Hume, Ferguson et Rousseau, qu'il trouve également insatisfaisantes. Cependant, il va au-delà des clivages pour imaginer un état de nature paradoxal qui soit le début d'un nouveau cycle, transcendant passé et futur, utopie et dystopie, innocence et expérience. C'est peut-être ce mouvement même, ce cheminement à travers le combat d'Albion, la résistance de Los, le voyage d'Urizen et les divers visages de Vala, qui compose cette « sweet Science », clé de la régénération spirituelle.

III.1.3. Du singe à l'homme : *homo risibilis* ?

L'homme est-il un animal comme les autres ? L'interrogation du statut de l'homme est déjà brûlante parmi les historiens et philosophes de l'Antiquité, qui s'interrogent déjà sur son origine, ainsi que la possibilité d'un homme primitif proche de l'animal. Elle est reprise par les naturalistes des Lumières… ou délibérément ignorée par les philosophes, comme Rousseau, qui se refuse à s'interroger sur les caractéristiques d'un homme préhistorique, estimant que de telles questions relèvent de la pure spéculation à une époque où l'anatomie comparée n'est pas encore assez avancée :

> Je ne m'arrêterai pas à rechercher dans le système animal ce qu'il put être au commencement, pour devenir enfin ce qu'il est ; je n'examinerai pas si, comme le pense Aristote, ses ongles allongés ne furent point d'abord des griffes crochues ; s'il n'était point velu comme un ours, et si marchant à quatre pieds, ses regards dirigés vers la terre, et bornés à un horizon de quelques pas, ne marquaient point à la fois le caractère, et les limites de ses idées.[46]

En outre, la question relève du blasphème au XVIIIe siècle. Si Dieu l'a fait maître de toutes les autres créatures selon la Genèse, n'est-il pas sacrilège de souligner ses parentés avec le règne animal ? Cette parenté fait néanmoins l'objet de multiples interrogations. Benoît de Maillet, dans *Telliamed,* avait supposé que, toute vie venant de l'eau, l'homme était apparenté à des créatures marines, comme les tritons et les sirènes. Buffon, lui, avait souligné les nombreuses caractéristiques communes à l'homme et à l'orang-outan, en soulignant néanmoins la supériorité de l'homme par le langage articulé.

[46] Rousseau, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Amsterdam : Marc Michel Rey, 1755, p. 10-11.

James Burnett, plus connu sous le titre de Lord Monboddo, avait lu à la fois De Maillet et Buffon, qu'il cite tous les deux dans son essai de 1774 *Of the Origin and Progress of Language*[47]. Sa réflexion est également philologique : le langage humain serait une forme de communication artificielle dérivée du langage naturel. Monboddo accumule les arguments (sensibilité, expression des émotions, utilisation d'outils, construction d'abris, communication et expressions) pour prouver, *in fine*, que l'homme et l'orang-outan appartiennent à la même espèce. Il ne leur manque que la parole articulée : « must they still be accounted brutes, because they have not fallen yet upon the method of communication by articulate sounds?[48] ».

C'est donc la définition même de l'homme qui est remise en question. Selon Linné, l'homme appartient à la classe des *Mammalia* (anciennement Quadrupèdes), à l'ordre des *Anthropomorpha* et au genre *homo*. Monboddo réfute cette classification pour faire remonter la notion de genre à l'ensemble des animaux : « man is not a genus, but one of the lowest species of the genus animal, below which there is nothing but individuals[49] ». Cette nouvelle classification abolirait des distinctions que Monboddo juge artificielles : Linné, pour distinguer les grands ordres de mammifères, se fonde sur le nombre et la disposition des dents. De même, la distinction principale qu'il établit entre l'anatomie des hommes et celle des orang-outans est l'existence d'une membrane nictitante dont l'homme serait dépourvu[50].

Comment redéfinir l'homme ? Monboddo en revient aux classiques, citant notamment Aristote, qui est un de ses grands modèles, qu'il s'agisse du langage, du raisonnement logique ou de la classification des animaux : « [Man] is defined by the ancient philosophers to be a rational animal, capable of intellect and science; according to which definition, every rational animal with that capacity […] is a man[51] ». Les orang-outans seraient donc des hommes. Il se refuse cependant à étendre l'humanité à d'autres grands singes (chimpanzés, gorilles, babouins), qu'il estime d'une intelligence et d'une sensibilité inférieures. Enfin, il imagine un ancêtre à l'homme, qui aurait été végétarien avant d'avoir appris à manier les outils, et qui aurait été semblable aux orang-outans[52]. En cela, il suit encore une réflexion d'Aristote, qui fut aussi reprise par Rousseau dans son traité sur l'origine de l'inégalité.

---

[47] Monboddo, Jame Burnett, dit Lord, *Of the Origin and Progress of Language*, Édimbourg : Balfour, 1774, vol. 1, p. 302.
[48] *Ibid.*, p.299.
[49] *Ibid.*, p. 307. Monboddo avoue toutefois trois pages plus loin ne pas avoir tout compris à la classification linnéenne.
[50] On sait néanmoins aujourd'hui que l'homme garde une trace vestigiale de cette membrane nictitante, paupière transparente qui protège l'œil, sous la forme d'un petit pli dans l'angle interne de l'œil.
[51] Monboddo, *op. cit.*, p. 307. Aristote est également cité explicitement p. 314.
[52] « Man did not become carnivorous till he became a hunter, and he could not be a hunter till he had invented some kinds of arms, and not even immediately after that; for the Orang Outangs, though they use sticks, do not hunt ». (*Ibid.*, note p. 225).

Les idées de Lord Monboddo étaient popularisées par la presse, dont le *Monthly Magazine* qui en livra notamment une critique cinglante au moment de sa réédition en 1792. Monboddo est cependant davantage cité pour ses réflexions philologiques inspirées de l'Antiquité que pour ses discussions sur Buffon et De Maillet. Enfin, De Maillet et Monboddo seront tous les deux immortalisés par Thomas Love Peacock dans ses romans satiriques : Monboddo en « Sir Oran Haut-Ton » dans *Melincourt*, et De Maillet en « Mr Asterias » dans *Nightmare Abbey*[53].

William Blake, s'il évoque des métamorphoses de l'homme en créature hybride ou monstrueuse, ne cite que rarement le singe, mais le fait d'une façon marquante dans *The Marriage of Heaven and Hell*. Le narrateur, entraîné par l'ange, entre dans une église, puis un gouffre s'ouvre sous l'autel, révélant un accès à un monde souterrain où se trouvent sept maisons de briques. Dans une de ces maisons, les deux voyageurs spirituels découvrent un macabre spectacle : des singes, enchaînés, s'entre-dévorent dans une longue étreinte.

> In it were a number of monkeys, baboons, & all of that species chaind by the middle, grinning and snatching at one another, but witheld by the shortness of their chains: however I saw that they sometimes grew numerous, and then The weak were caught by the strong and with a grinning aspect, first coupled with & then devourd, by plucking off first one limb and then another till the body was left a helpless trunk. this after grinning& kissing it with seeming fondness they devourd too; and here & there I saw one savourily picking the flesh off of his own tail; as the stench terribly annoyd us both we went into the mill, & I in my hand brought the skeleton of a body, which in the mill was Aristotles Analytics. (*MHH* 42)

Comment comprendre ce passage troublant ? On pourrait penser que les singes enchaînés représentent les différentes étapes de la logique d'Aristote, dont le volume des *Analytiques* est cité à la fin de l'extrait. Ce traité de logique est considéré comme un ouvrage précurseur de la science moderne, précédant la physique newtonienne et l'expérimentation baconienne que Blake méprise[54]. Les créatures enchaînées représenteraient une parodie de la chaîne des syllogismes sous la forme d'une *reductio ab absurdum*, où la raison humaine souveraine est subvertie par la grossièreté animale, révélant la vacuité de l'entreprise aristotélicienne.

June Singer avance une autre hypothèse en se fondant sur les caractéristiques physiologiques du singe et en proposant une interprétation jungienne : le singe, s'il est proche

[53] Il semble très probable que Peacock, épicurien érudit, se soit inspiré de De Maillet pour le portrait du professeur Asterias dans *Nightmare Abbey* : « he maintained the origins of all things from waters, and insisted that the polypodes were the first of animated things […] but the chief object of his ambition, the end and aim of his researches, was to discover a triton and a mermaid » (*Nightmare Abbey / Crotchet Castle*, Penguin Classics, 1969 [1818], p. 71-72). Un peu plus loin, Asterias declare: « they are the orang-outangs of the sea » (*ibid.*, p. 73).

[54] Samuel Foster Damon, dans son *Blake Dictionary*, souligne toutefois que, si Blake s'opposait à Aristote en sa qualité de précurseur de la science moderne, il louait certains aspects de sa *Poétique* (Damon, Samuel Foster, *A Blake Dictionary*, Hanover, New Hampshire : Dartmouth College Press, 2013 [1965], p. 27).

de l'homme, en diffère par l'infériorité de ses capacités intellectuelles et par l'absence de créativité ; il est, dans la symbolique jungienne, le double non-créateur de l'homme, un reflet déformant du moi. Ce passage serait donc une parabole métaphysique : l'homme, même s'il est un être spirituel (représenté dans une église) est réduit à n'être qu'un singe en proie aux plus viles passions si sa raison et sa créativité sont bridées (singes enchaînés s'entre-dévorant)[55].

On peut néanmoins émettre une autre hypothèse : celle d'un état de nature influencé par les visions de Hume et de Hobbes, une aube primitive de l'humanité nourrie par les idées audacieuses de Lord Monboddo, grand admirateur d'Aristote. Par cette image, Blake montrerait la brèche ouverte par la nouvelle philosophie naturaliste, fondée sur des réflexions héritées de l'Antiquité (Aristote, mais aussi Epicure) : elle ouvre une faille symbolique dans l'église, au fond de laquelle se trouverait un récit alternatif à l'histoire de l'humanité sous la forme d'une allégorie cauchemardesque d'un homme réduit à l'animalité la plus brute. Sous l'autel et sous la Bible, s'ouvre un gouffre béant, le gouffre d'une philosophie qui s'inspire de l'ancien pour trouver du nouveau, et étendre la notion d'humanité à l'animal.

Cet état de nature pourrait, d'ailleurs, être symboliquement figuré par deux illustrations du *Marriage of Heaven and Hell* : la première est juste en dessous du passage cité, elle représente le Léviathan sous la forme d'un gigantesque serpent sortant de l'eau (fig. 51). Il pourrait s'agir d'un clin d'œil à l'ouvrage de Thomas Hobbes portant ce titre, et présentant l'homme dans un état de nature violent, sous la forme d'une guerre égoïste de chacun contre chacun : une représentation similaire à celle que Blake pouvait se figurer des spéculations naturalistes de Monboddo.

L'autre représentation de cet état de nature qui dégrade l'homme est celle de Nabuchodonosor qui clôt *The Marriage of Heaven and Hell* (fig. 50) : l'homme n'est plus qu'un animal rampant, homme-ours d'Aristote ou homme-singe de Monboddo. Sur certaines copies, l'identification est aisée : Blake ajoute une couronne sur la tête du vieillard, met en évidence les griffes qui prolongent ses doigts et dessine des poils ou des plumes sur son dos et ses épaules. Nabuchodonosor avance dans la même position que celle dans laquelle Blake dessinera le tigre plus tard, comme si une continuité discrète était établie entre les deux (le tigre reprend d'ailleurs ces questionnements sur l'émergence de la vie, génération contre création, et la possibilité du transformisme).

[55] « Man may be in a church, but it is only a vile monkey-house if the two qualities which distinguish the human from the monkey -the superior brain and the creative hand- are not permitted to exercise themselves freely ». Singer, June, *Blake, Jung, and the Collective Unconscious: The Conflict Between Reason and Imagination*, York Beach, Maine : Nicholas Hays, 2000, p. 54.

Le souverain, marchant à quatre pattes, est représenté au-dessus de la devise « One Law for the Lion and Ox is Oppression ». Blake refuse de se limiter aux seules lois définies par la philosophie naturelle ; il refuse de voir l'homme assujetti à de tels principes et réduit à une bête sauvage dans un état de nature défini par les Hobbes et les Hume, sans pour autant refuser à l'animal la possibilité du salut.

La description de Nabuchodonosor dans la Bible est extrêmement sommaire : Nabuchodonosor, roi de Babylone, accueille Daniel qui interprète ses rêves, mais malgré les avertissements du prophète, il abuse de nouveau de sa puissance. Il est alors renversé et transformé en bête sauvage : « The same hour was the thing fulfilled upon Nebuchadnezzar: and he was driven from men, and did eat grass as oxen, and his body was wet with the dew of heaven, till his hairs were grown like eagles' feathers, and his nails like birds' claws[56] ».

Ce passage avait également inspiré quelques vers très imagés à Erasmus Darwin, dès 1789, dans *The Loves of the Plants*. C'est d'ailleurs une des rares images que Darwin emprunte à la Bible, et non à la mythologie gréco-latine. Sa description suit assez fidèlement le texte biblique, non sans ajouter un certain dynamisme et un sens du suspense :

> So from his gorgeous throne, which awed the world,
> The mighty Monarch of the east was hurl'd,
> To dwell with brutes beneath the midnight storm,
> By Heaven's just vengeance changed in mind and form.
> […] Dark brinded hairs in bristling ranks, behind,
> Rise o'er his back, and rustle in the wind,
> Clothe his lank sides, his shrivel'd limbs surround,
> And human hands with talons print the ground. (*LP* 53)

Darwin semble reprendre l'image de la chute de Satan dans *Paradise Lost* pour l'assimiler à celle de Nabuchodonosor ; il s'appuie sur des effets de contraste pour rendre la métamorphose plus saisissante (« gorgeous throne » et « mighty Monarch » contre la transformation bestiale).

Cette description sert de comparaison à la macabre transformation qui suit la fécondation de l'hellébore, mais on pourrait aussi l'inscrire plus largement dans les comparaisons et métaphores qui, peu à peu, vont dessiner la théorie transformiste darwinienne. De plus, au moment où *The Loves of the Plants* est publié, Erasmus Darwin a déjà développé quelques idées sur les liens de parenté entre les espèces, et la possibilité d'une transformation graduelle, comme on le voit dans sa préface à la traduction de Linné. On voit en tout cas que, dans la poésie de Darwin comme dans les gravures de Blake, la métamorphose de Nabuchodonosor illustre, dans

[56] *The Holy Bible containing the Old and New Testaments [King James],* Cambridge : Cambridge University Press, p. 884. Livre de Daniel, chapitre 4, verset 25.

une première vision gothique et cauchemardesque, combien fragile est la frontière entre l'homme et l'animal.

Blake montre ainsi que les idées similaires à celles de Lord Monboddo ne sont pas sans poser un obstacle théologique majeur : l'homme, considéré comme un parent du singe, chuterait inéluctablement de sa place de maître et possesseur de la nature institué par le Dieu de la Genèse au rang de simple créature liée à l'ensemble des êtres vivants par une origine commune. Toutefois, Blake ne récuse pas tout lien entre homme et animaux : ces derniers sont les « portions éparses » de l'humanité ; les droits des animaux et les devoirs des hommes sont spirituellement liés dans les « Auguries of Innocence », et Blake demeure fasciné par l'imaginaire embryologique et transformiste. Néanmoins, il rejette l'idée de considérer l'homme uniquement comme un primate savant, rivé à la chaîne du matérialisme et réduit à une bête cannibale à l'état de nature.

Les autres représentations des singes dans l'œuvre de Blake sont dans *Jerusalem*, où le singe est associé à un bestiaire infernal et tyrannique qui complète celui qu'on peut trouver dans *America* : « The Eagle & the Wolf & Monkey & Owl & the King & Priest were there » (*AP* 254). Le singe fait désormais partie du bestiaire gothique blakien. Il sera moins effrayant dans les illustrations de Blake pour le Voyage du Capitaine Stedman au Surinam, où Blake s'en tient à une représentation plus strictement naturaliste[57] (fig. 53 et 54).

Quant à Erasmus Darwin, il feint d'abord d'ignorer la théorie de Lord Monboddo sur la parenté entre hommes et singes. Il montre toutefois qu'il la connaît, puisqu'il cite son traité dans les notes de bas de page de *The Temple of Nature*, qui l'intéresse, affirme-t-il, pour sa réflexion sur l'origine et l'évolution des langues, ce qui est confirmé par ses propres réflexions dans *Zoonomia*, effectivement très proches.

C'est aussi dans *Zoonomia* qu'Erasmus Darwin commence à développer ses propres théories sur les différences entre les hommes et les singes[58]. Contre toute attente, la différence principale établie par Darwin n'est pas l'intelligence, la raison ou le rire, mais la sensibilité au toucher, et une plus grande dextérité. Darwin s'en réfère à Buffon qui mentionne déjà cette différence, sans y attacher autant d'importance que lui. Il cite aussi Helvétius, selon lequel le caractère nomade de l'homme aurait pu favoriser des adaptations physiologiques à son environnement, alors que l'aire de répartition géographique des singes est moins étendue.

---

[57] Stedman, John Gabriel, *Narrative, of a five years' expedition, against the revolted Negroes of Surinam, in Guiana, on the wild coast of South America, from the year 1772, to 1777*, Londres : Joseph Johnson, 1796. Les illustrations naturalistes de Blake sont au niveau de la page 166 dans le volume 1, et 10 dans le volume 2.
[58] On peut se référer à *Zoonomia*, vol. 1, section XVI, « Of Instinct », point 6.

Darwin fait du pouce opposable le fondement anatomique d'une série de différences secondaires entre l'homme et le singe. Cette sensibilité accrue, par le caractère préhensile du pouce, favorise la manipulation d'outils et permet une découverte tactile de l'environnement qui sera la source du sentiment du beau (le nouveau-né, touchant le sein de sa mère, développera un penchant naturel pour les formes rondes). Darwin ne cite pas les remarques de Linné sur la membrane nictitante, probablement parce qu'elles sont accessoires dans le développement de sa propre théorie. Il ne cite pas non plus Monboddo alors qu'il l'a également lu, sans doute par crainte d'être trop subversif en dévoilant des parentés entre l'homme et le singe.

Cependant, quelques années plus tard, dans *The Temple of Nature*, Darwin franchira cette limite, en émettant, de façon certes anonyme et détachée dans une note de bas de page, l'hypothèse d'un ancêtre simiesque de l'homme :

> These philosophers, with Buffon and Helvetius, seem to imagine, that mankind arose from one family of monkeys on the banks of the Mediterranean; who accidentally had learned to use the adductor pollicis […] and by this improved use of the sense of touch, that monkeys acquired clear ideas, and gradually became men.
> Perhaps all the productions of nature are in their progress to greater perfection! An idea countenanced by modern discoveries and deductions concerning the progressive formation of the solid parts of the terraqueous globe, and consonant to the dignity of the Creator of all things. (*TN* 54)

« These philosophers » désigne en fait Erasmus Darwin lui-même, avec sa théorie du pouce opposable et ses deux références-clés : Buffon and Helvétius, tous les deux cités dans ce même passage de *Zoonomia*. Il pourrait également englober Lord Monboddo, qui avait aussi émis l'hypothèse d'un ancêtre-singe, bien qu'il n'ait rien dit de la dextérité des singes et des hommes. Enfin, il permet à Darwin de garder un anonymat salutaire, en prétendant prendre une certaine distance (« seem to imagine ») avec ces idées qu'il sait dangereuses.

Cette prétendue distance permet à Erasmus Darwin d'avancer des idées radicales : l'idée d'un berceau commun à l'humanité, qui soutient la cause abolitionniste, et l'idée d'un développement organique non guidé par la providence divine, mais par une tendance interne au progrès (« progress to greater perfection ») et par le hasard (« accidentally »). Darwin lie également biologie et géologie, en soulignant que les êtres vivants comme la terre ont évolué sur une échelle de temps qui se dérobe à l'imagination humaine et qui a connu plusieurs états successifs. C'est également dans une note de bas de page, de façon tout aussi discrète et anonyme, qu'il supposera que l'âge de la terre se compte en millions d'années[59].

[59] « The very extensive beds of clay, marl, sandstone, coal, and iron […] were probably for many millions of years the only parts of our continents and islands » (*EV* 203).

Un incident fit prendre pleinement conscience à Erasmus Darwin du caractère profondément subversif de telles idées : lorsqu'il voulut peindre sur sa voiture le blason familial, représentant trois coquilles Saint-Jacques, accompagnées de la devise « E conchis omnia » (« tout vient des coquillages », évoquant l'origine maritime commune à l'ensemble du vivant), il se heurta à l'opposition d'un de ses voisins, l'influent Révérend Seward. Ce dernier lui intima d'effacer la devise blasphématoire qui faisait tomber l'homme de son piédestal et semblait contredire l'existence de Dieu, ce qui n'était toutefois pas l'objectif de Darwin, qui était déiste et voyait en Dieu la « grande cause première ». Erasmus Darwin, craignant de perdre une partie de sa clientèle après une dispute avec le révérend, s'exécuta avec réticence[60].

Cependant, il prit une revanche éclatante dans *The Temple of Nature*, où il présente sans détour ses théories les plus audacieuses, bousculant les croyances et les préjugés de son époque sur la place de l'homme parmi les animaux. Allant délibérément plus loin que Buffon et Monboddo, il l'associe aux reptiles et aux insectes à la fin du Chant III :

> —Say, did these fine volitions first commence
> From clear ideas of the tangent sense;
> From sires to sons by imitation caught,
> Or in dumb language by tradition taught?
> […] Wise to the present, nor to future blind,
> They link the reasoning reptile to mankind!
> —Stoop, selfish Pride! survey thy kindred forms,
> Thy brother Emmets, and thy sister Worms! (*TN* 120)

La raison, faculté-maîtresse de l'homme qui est censée le placer au-dessus des animaux, par sa faculté à penser, juger et raisonner dans un langage abstrait, n'a plus de valeur ici. En effet, Darwin remet en question la supériorité du langage raisonné pour le faire remonter aux systèmes de communication primitifs des animaux et à l'imitation, comme le supposait Lord Monboddo. Il opère un déplacement inattendu de l'adjectif « reasoning », qu'on s'attendrait à voir accolé à « mankind », vers le « reptile ». Précisons toutefois que la faculté des animaux à raisonner avait déjà été explorée philosophiquement par Condillac et poétiquement par Milton : « know'st thou not / Their language and their ways ? They also know, / And reason not contemptibly[61] ».

En outre, par « reasoning reptile », Erasmus Darwin envoie une pique aux théologiens : tout en étant une illustration scientifiquement valable de la théorie darwinienne, cette image est

[60] Voir King-Hele, Desmond, *Erasmus Darwin: A Life of Unequalled Achievement*, Londres : Giles de la Mare, 1998, chapitre V : « A great change, 1768-1771 ».
[61] Milton, John, *Paradise Lost*, édition de Robert Vaughan, illustrée par Gustave Doré, Chicago : Charles Thompson, 1900 [1667], livre VIII, p. 192.

chargée de symboles, avec, là encore, un renvoi possible à Milton. Le « reasoning reptile » évoque le serpent dont Satan a épousé la forme pour séduire Ève dans la Genèse : capable de langage, il « raisonne » pour la persuader d'outrepasser l'interdit. Darwin présente donc un tableau doublement sacrilège des origines de l'homme, en le plaçant au niveau des autres animaux et en en faisant le parent du serpent, représentant symbolique du péché originel. Il invite ensuite l'homme à l'humilité en le plaçant auprès des vers et des insectes : « thy brother Emmets, and thy sister Worms ».

Cette formule est pleine d'une subtile et poignante ironie envers les défenseurs d'une humanité élue par Dieu pour régner sur le vivant. Erasmus Darwin ne nie pas pour autant l'existence d'une cause première : il s'agirait d'un Dieu immuable qui, comme les dieux de Lucrèce, vivrait dans une perpétuelle ataraxie, au-delà des plaisirs et des peines. L'homme, à l'inverse, est soumis aux lois de l'évolution et de la perfectibilité : Darwin aime à se moquer de la fierté humaine et, par la comparaison avec les fourmis et les vers, fait de l'homme un animal à la fois rieur et risible, *homo risibilis*. Cette comparaison fraternelle avec les « frères fourmis » et les « sœurs vers », empreinte d'un humour discret, invite aussi à respecter l'ensemble des êtres vivants, tous liés à l'homme par le premier filament doué de vie. Darwin la reprendra mot pour mot dans le chant suivant, en IV, 3, avec l'injonction suivante :

> That man should ever be the friend of man;
> Should eye with tenderness all living forms,
> His brother-emmets, and his sister-worms. (*TN* 163)

L'homme n'est plus associé au singe, mais à l'insecte et au ver, dans un élan à la fois biologique et empathique. En vertu de ce filament premier qui unit toutes les espèces vivantes, l'homme est invité à poser un regard respectueux sur le monde qui l'entoure. Darwin se place ainsi philosophiquement dans le sillage de son grand modèle poétique, Alexander Pope, qui dans son *Essay on Man* exhorte l'homme à faire preuve de modestie et à se défaire de toute vision anthropocentrée[62].

Le singe, néanmoins, continuera pendant longtemps de troubler les esprits. Diana Donald cite l'exemple des *Monkey-ana, or Men in Miniature*, une série d'eaux-fortes publiées par Thomas Landseer en 1828 montrant des singes « singeant » les hommes : singes-dandies de la dernière élégance, chimpanzés à perruque de magistrat, guenons habillées en poissonnières (fig. 54)… Cela pourrait certes n'être qu'une série de caricatures anthropoïdes, mais Diana

[62] « Presumptuous man! the reason wouldst thou find, / Why formed so weak, so little, and so blind? / […] Ask of thy mother earth, why oaks are made / Taller or stronger than the weeds they shade? » Pope, Alexander, *Essay on Man*, Oxford : Clarendon Press, 1878 [1733], p. 28. Noter ici une autre allusion à la terre-mère, « mother earth ».

Donald insiste sur la dernière illustration qui fait exception : « The Widow » (fig. 55). Sur celle-ci, une guenon est penchée sur le corps d'un singe qui gît à ses pieds, les yeux fermés, figé dans une raideur cadavérique. Une expression d'affliction se lit sur les traits de la guenon. Or, ici, les animaux ne sont pas costumés : ils ne sont que des singes, présentés dans leur environnement naturel. Toutefois, le fait qu'un animal puisse porter le deuil est, bien plus que les caricatures qui précèdent cette image, une réelle marque de sensibilité qui les rapproche de l'homme. « Thomas Landseer tacitly made a claim for the qualities of the human mind that flew in the face of the ancient prejudices[63] », affirme Diana Donald.

Près de deux cents ans plus tard, en 2018, le prestigieux concours photographique international « Wildlife photographer of the year » couronne un cliché de Ricardo Nuñez Montero, « Kuhirwa mourns her baby ». Il s'agit d'une femelle gorille dans les forêts de l'Ouganda qui porte à ses yeux le cadavre de son bébé, mort plusieurs jours plus tôt, et qu'elle a refusé d'abandonner. Les réactions du public sont exactement les mêmes qu'en 1828 : on s'étonne de l'attitude de cette mère qui, bien que singe, semble étonnamment humaine. Tout comme Thomas Landseer avant lui, Montero souhaite précisément ouvrir le débat, susciter les interrogations, remettre en question les frontières entre l'homme et le singe. Certains refusent le terme de « mourning » qui serait proprement humain, pour lui préférer l'expression, plus neutre, de « response to death ». D'autres, dans un élan néo-cartésien, refusent même d'évoquer la notion de chagrin, sous prétexte qu'il s'agirait d'anthropomorphisme : les animaux ne peuvent pas être gais, ni tristes, ni en colère.

Pour clore ce débat, il suffirait de se rappeler l'existence d'un ouvrage un peu moins connu de Charles Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872), abondamment illustré. Darwin y émet l'hypothèse que les structures de la sensibilité auraient évolué depuis un ancêtre commun, tout comme les caractéristiques physiologiques des espèces, pour se diversifier et épouser différentes formes, dont certaines gardent des traits similaires. Les expressions faciales communes aux hommes et aux singes témoignent ainsi d'une même origine :

> The community of certain expressions in distinct though allied species, as in the movements of the same facial muscles during laughter by man and by various monkeys, is rendered somewhat more intelligible, if we believe in their descent from a common progenitor. He who admits on general grounds that the structure and habits of all animals have been gradually evolved, will look at the whole subject of Expression in a new and interesting light.[64]

[63] Donald, Diana, *Picturing Animals in Britain: 1750-1850*, New Haven et Londres : Yale University Press, 2007, p. 125.
[64] Charles Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, Londres : John Murray, 1872, introduction, p. 12.

Les émotions et leur expression ne sont donc pas l'apanage de l'homme, mais le fruit d'une longue évolution dans une communauté du sensible. C'est d'ailleurs dans cet ouvrage, et non dans *On the Origin of Species* (1859), comme on pourrait le croire, que Darwin émet explicitement l'hypothèse d'une filiation entre l'homme et le singe. Cette hypothèse n'avait été jusqu'alors que sous-entendue, mais elle avait été bien perçue par les détracteurs de Darwin qui le caricaturèrent rapidement sous la forme d'un singe savant à longue barbe blanche. C'est donc par l'expression de l'émotion, un argument sensible et visuel, que Darwin veut convaincre ses lecteurs, tout comme Erasmus Darwin avait utilisé la beauté de la poésie pour témoigner de la sensibilité commune à l'ensemble du vivant, y compris dans les végétaux avec *The Loves of the Plants*. La poésie, comme la photographie ou les eaux-fortes, permet de témoigner, par l'émotion même qu'elle suscite chez le lecteur ou le spectateur, de cette communauté du sensible, en faisant apparaître à la lumière les liens invisibles entre les espèces, tracés à l'encre sympathique.

III.2. Hommes-arbres et femmes-fleurs : des frontières végétales poreuses

Nous voyions avec respect ces vénérables résineux qui sont les aînés du monde, qui ont enduré tant de choses dans les âges les plus difficiles et qui aujourd'hui soutiennent, défendent tant de lieux exposés. Ils semblent les frères naturels de populations souffrantes, méritantes, laborieuses. Nous fîmes avec eux amitié.

Jules Michelet, *La Montagne*[1]

L'étude des structures de la sensibilité des plantes au XVIIIe siècle amène plusieurs naturalistes, au nombre desquels Linné, Darwin puis Lamarck, à s'interroger sur les limites entre les règnes. De telles frontières, si elles se révèlent biologiquement incertaines, ouvrent également des failles linguistiques : le terme de « végétation » n'est-il pas impropre à décrire des êtres vivants qui semblent de moins en moins « végétatifs » ? On verra que les ambigüités liées à la redéfinition du statut des plantes s'expriment aussi bien par les protocoles scientifiques que les expérimentations poétiques, par le jeu d'une personnification complexe, avec un vocabulaire double (« seed », « vessels », « love »…) et des choix de narration dramatique qui reflètent la porosité des frontières entre animaux et végétaux.

Enfin, on s'intéressera plus particulièrement à la figure-charnière de l'arbre. L'arbre peut sembler une figure-clé d'un sublime post-romantique, comme sous la plume de Jules Michelet, qui voit dans les pins des Alpes le reflet des populations laborieuses et héroïques sous la forme d'une *pathetic fallacy*. Il semble néanmoins que ce ne soit pas la *pathetic fallacy* qui anime Darwin : au contraire, l'arbre dans sa totalité, rarement figuré dans *The Loves of the Plants*, n'est pas personnifié, car Darwin le conçoit non comme un individu mais comme une colonie, un arbre-polype. On verra dans quelle mesure cette interprétation originale a pu marquer un tournant dans la représentation blakienne de ce motif.

III.2.1. Une végétation végétative ?

Les plantes sont-elles passives ? Pas si l'on en croit l'étymologie de « végétal », qui vient du verbe latin « vegeto, as, are » : animer, vivifier. Les termes afférents sont « vegetabilis » : vivifiant, et « vegetatio » : mouvement, excitation. Cette étymologie fut l'objet d'une évolution

[1] Michelet, Jules, *La Montagne ; L'Insecte*, Paris : Flammarion, 1898 [1868], p. 8. Cet extrait est également cité dans *Plaidoyer pour l'Arbre* de Francis Hallé, Actes Sud, 2005, p. 12.

singulière : le terme de végétation a finalement désigné plus spécifiquement l'idée d'une croissance insensible qu'on a appliquée aux plantes. On a certes gardé l'idée initiale de mouvement, mais pour en faire un mouvement paradoxalement dépourvu de sensation, comme le précise la sixième édition du dictionnaire de Johnson, publiée en 1785 :

> Vegetable: anything that has growth *without sensation*, as plants.
> To vegetate: to grow as plants; to shoot out; to *grow without sensation*
> Vegetation: (1) the power of producing the growth of plants. (2) The power of *growth without sensation.*
> Vegetative: (1) Having the quality of *growing without life*. (2) Having the power to produce growth in plants.[2]

Ces définitions nous donnent plusieurs renseignements-clés sur la notion de « végétation » : tout d'abord, cette notion ne désigne pas encore collectivement les plantes, mais une faculté qui y est liée, celle d'un mouvement insensible. En outre, elles suggèrent que les structures végétales sont nécessairement végétatives, dépourvues de sensation (définition de « vegetation »), voire de vie (définition de « vegetative »). Le *végétal* est donc ce qui *végète*, comme en atteste l'exemple choisi par Johnson, extrait de l'*Essay on Man* d'Alexander Pope, qui unit le monde végétal à la notion de vie végétative : « see dying vegetables' life sustain / See life dissolving vegetate again[3] ».

Or, de telles définitions semblent contradictoires : comment « croître » « sans sensation » ? « Grandir » « sans vie » ? L'exemple de Pope ne fait que renforcer cette contradiction : dire que les végétaux peuvent être « mourants », n'est-ce pas leur attribuer la vie ? Ces apparentes contradictions sont en fait symptomatiques de la difficulté des naturalistes à établir le statut des plantes. Celles-ci représentent cet entre-deux singulier : elles croissent encore sur une frange ontologique indéfinissable, espace liminaire entre la vie et la mort. Le monde végétal est essentiellement ambigu : la plante bouscule les catégories bien ordonnées des philosophes de la nature, elle sème le trouble sur le règne du vivant, elle dérange et déroge aux règles bien établies de la taxonomie. Ainsi, leur « croissance dépourvue de sensation », *growth without sensation*, ne reflète pas autant une hypothèse scientifique concrète que le profond désarroi du naturaliste devant l'énigme de la vie végétale, comme le souligne Teresa

[2] Johnson, Samuel, *A Dictionary of the English Language, The Sixth edition*, vol. II, Londres, Rivington *et al.*, 1785, non paginé. Il s'agit de l'édition posthume de Johnson, publiée quelques mois après sa mort.
[3] Johnson, Samuel, *op cit*., non paginé.

Kelley : les plantes constituent une brèche dans l'ordre de l'épistémé, où elles se situent « disturbingly in-between[4] ».

Ces interrogations sur le statut des plantes sont présentes depuis l'Antiquité : Aristote lui-même, dans son traité sur l'âme, semble embarrassé et leur concède une « âme végétative » répondant aux fonctions premières de la vie : se nourrir, croître et se reproduire. Cette « âme végétative » est un compromis entre activité et passivité, principe spirituel et matière brute : on en retrouve les échos jusqu'au XVIIe et au XVIIIe siècle chez les érudits, comme John Wilkins, évêque de Chester, qui comme Thomas d'Aquin reprend tous les principes du philosophe grec pour les combiner à une réflexion chrétienne sur l'ordre du vivant. Les végétaux constitueraient le premier niveau : une structure passive et inconsciente, refermée sur elle-même, tout juste animée de pulsions vitales. Selon ses termes, « the nature of plants doth consist in having a vegetative soul, by which they receive nourishment and growth, and are enabled to multiply their kind[5] ».

Or, le traitement de la notion de « vegetation » prend un tout autre sens dans les œuvres d'Erasmus Darwin et de William Blake. Tous deux associent la « végétation » à la « sensation » : Darwin, avec le regard d'un naturaliste épicurien, Blake, dans le cadre d'une réflexion néo-platonicienne originale. Darwin, fasciné par les amours des plantes décrites par Linné, poursuit ses propres expériences pour démontrer leur sensibilité dans son jardin botanique de Lichfield ; dans ses poèmes, il en fait des personnages vivants, animés de passions humaines. Ses réflexions scientifiques comme ses personnifications poétiques accompagnent une tentative de redéfinition au terme de laquelle « vegetation » retrouve finalement son sens initial de « sensation ». William Blake, lui, s'inspire de l'imagerie darwinienne pour proposer une définition métaphysique originale de la « vegetation » dans *Milton, A Poem*, *Jerusalem* et *Vala*.

Précisons d'abord que, si Johnson représente à l'époque la plus haute autorité lexicographique du pays, il n'entretient pas moins une profonde rivalité intellectuelle avec Darwin. Les deux docteurs de Lichfield n'ont jamais réussi à s'entendre, comme le souligne Desmond King-Hele[6]. Cette rivalité est cristallisée dans leurs définitions respectives du terme

---

[4] Kelley, Teresa, *Clandestine Marriage: Botany and Romantic Culture*, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2012, p. 4.
[5] Wilkins, John, *Of the Principles and Duties of Natural Religion: Two Books*, Londres : Chiswell *et al.*, 1691, vol. 1, p. 17-18.
[6] King-Hele, Desmond, *Erasmus Darwin: A Life of Unequalled Achievement*, Londres : Giles de La Mare, 1999, chap. IV, p. 72.

« vegetation ». Erasmus Darwin rejette ouvertement la définition de Johnson dans tous ses emplois de ce terme. En effet, toutes les remarques sur la vie végétale de *The Botanic Garden* contredisent la définition des plantes donnée par le célèbre dictionnaire. Aux yeux de Darwin, la végétation n'est pas « végétative » par défaut : au contraire, elle vit, palpite de désir et de passion, comme il le montre à chaque page de *The Loves of the Plants*, la première partie du *Botanic Garden*.

La deuxième partie, elle, est intitulée *The Economy of Vegetation*. Le terme « vegetation » est d'emblée au cœur du propos, même si les multiples digressions du poète et la structure de l'œuvre, fondée sur les quatre éléments d'Empédocle, font souvent perdre de vue le sujet annoncé. Darwin le rappelle dans son « Advertisement » : « In the first Poem, or Economy *of Vegetation*, the physiology of Plants is delivered; and the operation of the Elements, as far as they may be supposed to affect the growth of Vegetables » (*EV* 40). La « vegetation » est donc bien le mouvement de croissance des plantes, mais de façon originale, s'associe à une audacieuse « physiologie végétale » plaçant les plantes dans une continuité du vivant et du sensible par l'étude de leur structure organique. C'est le pivot autour duquel Erasmus Darwin articule l'ensemble de son poème, comme si celui-ci était lui-même une entité organique qui croissait progressivement. La « vegetation » lui donne sa cohérence et son unité : c'est le tronc à partir duquel croissent les différentes branches de l'œuvre.

Un relevé méthodique des occurrences de « vegetation » dans cette partie du poème révèle d'autres points dignes d'intérêt : tout d'abord, le terme « vegetation » est, pour Darwin, un terme strictement technique qu'il ne juge pas digne d'intégrer à son discours poétique. Jamais Darwin ne l'emploie dans ses vers : lorsqu'il y a recours, c'est systématiquement en prose, dans ses notes de bas de page et ses notes additionnelles. Il l'utilise ainsi dans le Chant I, sur le feu, pour montrer les effets stimulants de l'électricité sur les plantes, dans le Chant III, sur l'eau, pour discuter des effets de l'eau sur les défenses des végétaux contre le gel, et dans le chant IV, sur l'air, pour souligner l'importance des vents chauds, de la lumière et des échanges gazeux entre la plante et son milieu. Dans tous ces cas, la « vegetation » apparaît non comme un mouvement mécanique privé de vie, mais comme l'élan naturel d'un organisme réagissant à son milieu.

La comparaison des différentes occurrences montre aussi que le terme recouvre plusieurs sens. Non seulement Darwin contredit Johnson, mais il ajoute d'autres définitions à celles présentes dans le dictionnaire. En effet, sur 18 occurrences de « vegetation », 8 peuvent être définies par la croissance végétale, comme le veut Johnson, « plant growth », mais 9 désignent collectivement un ensemble de plantes dans un lieu donné, qui est aujourd'hui la définition la

plus communément admise pour le terme de « vegetation ». C'est évident dans « electricity […] accelerates or contributes to the growth of vegetation » (*EV* 65) : ici, « vegetation » ne peut signifier la croissance à moins d'être redondant. Il désigne donc la plante elle-même et non le mouvement qui l'anime.

Ce sens moderne est attesté avant la publication du *Botanic Garden*. L'*Oxford English Dictionary* donne pour premier exemple un extrait des *Seasons* de Thomson :

> Deep to the root
> Of vegetation parched, the cleaving fields
> And slippery lawn an arid hue disclose,
> Blast fancy's blooms, and wither even the soul. [7]

« Vegetation » désigne ici les plantes desséchées par le soleil, figées par la chaleur de l'été, et non le mouvement de croissance de ces plantes. Toutefois, Johnson avait dû juger cet emploi trop récent ou trop rare pour daigner le mentionner dans son dictionnaire. Notons que Thomson n'a pas la répugnance de Darwin à l'égard de l'emploi de « vegetation » dans le corps de son poème. Par un gracieux glissement métonymique, qui n'est pas lui-même dénué de poésie, il fait évoluer le terme du mouvement à l'agent, de l'abstrait au concret, de la croissance insensible à la plante sensitive, dont la robe fanée reflète l'âme fatiguée par la cuisante chaleur estivale.

Or, alors que Thomson fait de la végétation le miroir de l'âme, Darwin va plus loin encore, pour faire du mouvement de la végétation le mouvement de l'âme elle-même, prêtant à ce terme un sens métaphysique qui n'est pas non plus référencé dans le dictionnaire de Johnson. Ce n'est pas un hasard si Darwin introduit cette nouvelle définition dans le chant II de *The Economy of Vegetation*, qui est consacré à la terre. Dans une note de ce chant, portant sur la métempsycose de l'âme, « the transmigrating Ens », Darwin distingue matière et esprit selon les critères pythagoriciens :

> One of these, which has the power of commencing or producing motion, is called spirit; the other, which has the power of receiving and of communicating motion, but not of beginning it, is called matter. The former of these is supposed to be diffused through all space, filling up the interstices of the suns and planets […] with the spirit of vegetation, and of animation. (*EV* 268)

[7] Thomson, James, *The Seasons, to which is prefixed… An Essay on the Plan and Character of the Poem, by John Aikin*, Hambourg : Herold, 1791, p. 54.

Ici, la notion de « vegetation » est étroitement liée à celle d'« animation » : toutes deux sont associées à l'esprit, non à la matière. Selon Pythagore, l'âme humaine, au cours de ses multiples réincarnations, peut se retrouver logée dans un corps animal ou végétal. Ainsi, Darwin suggère que l'esprit de végétation peut désigner le mouvement de l'âme elle-même[8]. Il va implicitement à l'encontre de la définition de Johnson pour redonner à ce terme son sens original, le sens de « vegetatio », associé à la vie. Il suggère aussi, par la polysémie du terme « vegetation », que les plantes elles-mêmes pourraient « avoir une âme », au sens où elles seraient habitées par l'esprit d' « animation » : il dessine ainsi l'image d'une terre vivante, située du côté de l'esprit plus que de la matière. En somme, pour Erasmus Darwin, la végétation ne « végète » pas, bien au contraire.

De fait, on ne trouve que très rarement sous sa plume le verbe « vegetate » et l'adjectif « vegetative ». Il semble que Darwin ait une certaine réticence à recourir à ces termes : il isole le terme « vegetation » pour le redéfinir à la racine en le coupant de ses dérivés. Néanmoins, il propose là encore une nouvelle définition pour « vegetate », en privilégiant son emploi pour une certaine catégorie de plantes : les parasites. Dans *The Economy of Vegetation*, « vegetate » s'applique à la mousse qui croît sous la neige et dans *The Loves of the Plants* au lichen s'accrochant aux rochers nus, au gui et à Tillandsia qui utilisent les arbres comme supports. « Vegetate » désignerait ainsi le mode de vie d'une plante parasite dont la croissance dépend de l'hôte : ce caractère passif recoupe le réseau de connotations initiales du terme « vegetate », tout en l'appliquant à une catégorie botanique bien précise et non à l'ensemble du règne végétal.

En outre, le terme « vegetate » pourrait aussi désigner un mode de reproduction bien précis. Dans le cas des mousses et des lichens, mâles et femelles ne se distinguent pas : ces végétaux semblent avoir une reproduction asexuée. « To vegetate » caractériserait donc chez Darwin un mode de multiplication passive et unisexe formant une colonie parasite. Il est possible que ce soit ce nouveau réseau de connotations qui ait peu à peu donné naissance à l'expression « propagation végétative » ou « reproduction végétative » qu'on emploie en botanique aujourd'hui pour caractériser la reproduction des mousses et des lichens[9]. Ce qui « vegetate » vit donc par procuration ; il n'est pas « without life » ni « without sensation », mais il est « without sex », ce qui pour Darwin revient presque au même – la reproduction sexuée étant le chef-d'œuvre de la nature.

---

[8] Darwin n'est cependant pas le premier à lui prêter ce sens, déjà attesté au XVIIe siècle selon l'Oxford English Dictionary, notamment dans le *Pilgrimage* de Samuel Purchas en 1613 : « One soul hath those three essential faculties of Understanding, Will, and Memorie, or (as others) of Vegetation, Sense, and Reason ».

[9] Cette expression ne se trouve toutefois ni chez Linné ni chez Darwin : le premier nomme la reproduction cachée « cryptogamia » et Darwin la renomme « clandestine marriage ».

L'emploi du terme « vegetative » est similaire à celui de « vegetate » : Darwin garde ces connotations de passivité qui lui sont habituellement prêtées. On ne le trouve qu'une seule fois dans *The Economy of Vegetation* : il désigne une phase de stase dans la germination de la graine, protégée de l'hiver dans une gangue, l'hyberaculum, « where dwell my vegetative realms benumb'd, / in buds imprison'd, or in bulbs intomb'd » (*EV* 66). « Vegetative » désigne ainsi une vie paralysée, proche de la mort (« entomb'd »), condamnée à la passivité le temps que durera l'hiver. Dans le reste de son œuvre, Darwin réserve l'usage de « vegetative » soit à des parasites, soit à des plantes se reproduisant de façon unisexuée, comme pour « vegetate ». Le parasite est l'Upas, décrit dans *The Loves of the Plants* :

> Fierce in dread silence on the blasted heath
> Fell UPAS sits, the HYDRA-TREE of death.
> Lo! from one root, the envenom'd soil below,
> A thousand vegetative serpents grow… (*LP* 74)

L'Upas n'est néanmoins pas un parasite à proprement parler, au sens où il n'a pas besoin d'un hôte pour subsister. Toutefois, comme un parasite qui étoufferait son hôte, il empoisonne tout ce qui est autour de lui par ses effluves mortels. Les « vegetative serpents » ne sont pas seulement des serpents végétaux, même si la métaphore désigne bien les racines noueuses de l'arbre qui serpentent de toutes parts autour de son pied : ce sont avant tout des serpents végétatifs baignant dans leur propre venin, les cent têtes d'une hydre figée dans un « dread silence ». Le temps, le bruit, la vie : tous sont suspendus dans cette stase mortifère, « without life », « without sensation ».

Le terme « vegetative » est aussi utilisé dans le chant I de *The Temple of Nature*, consacré à l'apparition de la vie, pour évoquer les premiers micro-organismes qui ont peuplé les océans :

> So, view'd through crystal spheres in drops saline,
> Quick-shooting salts in chemic forms combine;
> Or Mucor-stems, a vegetative tribe,
> Spread their fine roots, the tremulous wave imbibe. (*TN* 25)

Darwin décrit ici les formes de vie primitives qui sont apparues dans l'eau et qui n'ont pas encore acquis de fine réceptivité à la sensation : « Next the long nerves unite their silver train, / And young Sensation permeates the brain » (*TN* 24). De plus, elles se reproduisent de façon unisexuée, tout comme un de leurs descendants, le polype aquatique, qui sera évoqué dans la deuxième partie, d'où leur caractère « végétatif ».

L'imaginaire de William Blake tirera profit de ces deux figures-clés du « végétatisme », arbre à poison et polype, dans lesquelles la sensation est encore dormante ou paralysée. L'influence de Darwin semble manifeste dans ces deux figures régulièrement associées à la notion de « vegetation » au sens de vie végétative. Les « vegetative serpents » du « hydra-tree of death » dans la poésie darwinienne sont illustrés par les racines constrictives de l'Arbre du Mystère qui retiennent Urizen et Enitharmon prisonniers dans *Vala*. Chez Blake, le « Polypus of Vegetation » évoque une vie latente, qui n'est qu'à moitié éveillée à la vie spirituelle, tout comme chez Darwin les formes de vie primitives ne sont qu'à moitié éveillées à la sensation.

Ces deux exemples sont significatifs de la définition blakienne de la « végétation », bien différente de celle de Darwin. Ce terme pourrait paraître trompeur chez Blake au premier abord : comment l'interpréter par exemple dans « thence to Albion's land, / Which is the earth of vegetation on which now I write » (*M* 109) ? On pourrait être tenté, par analogie, d'y voir le monde végétal, comme dans la poésie de Thomson et de Darwin, et de lire dans « the land of vegetation » l'équivalent de « green and pleasant fields ». Baines ne semble pas remettre en question la définition de ce terme dans son étude sur le symbolisme végétal[10]. Or, cette définition de « vegetation » était encore très minoritaire.

Pour Blake, la végétation désigne avant tout un état spirituel prisonnier de la matière. Contrairement à Darwin, Blake lie « vegetation » à « vegetate », « vegetative », « vegetated » mais aussi « vegetable », le tout fonctionnant comme une unité sémantique cohérente. La végétation est l'action caractérisant le processus végétatif, qui est loin de se limiter au monde végétal : c'est l'esprit aux prises avec son corps mortel, l'âme tombée dans le piège de la matière, fermée à la Vision divine et condamnée à vivre une vie de ténèbres. La végétation incarne la matérialité mortifère associée à l'idée de « living death ». De fait, elle est souvent associée au corps, aux contours, aux formes : « mortal vegetations », « fibrous vegetations », « form of vegetation », « bodies of vegetation »… Au pluriel, elle désigne par métonymie un ensemble d'individus soumis au processus de « vegetation », cette vie passive enfermée dans l'obscurité des sensations. Quant au terme « vegetative », de façon similaire à l'emploi de « vegetation », il ne se réduit pas aux plantes : à l'inverse, il désigne l'homme, le monde, voire l'univers tout entier. Le « vegetative eye » de la *Vision of the Last Judgment* est dit aussi « corporeal » : c'est l'œil du corps issu de la génération, l'œil de l'homme fermé à la foi qui suppose qu'avant Adam, tout n'était que solitude et chaos.

[10] Baine, Rodney, *The Scattered Portions: Blake's Biological Symbolism*. Athens, University of Georgia, distribué par l'auteur, 1986.

C'est justement dans *A Vision of the Last Judgment* que Blake donne la définition la plus claire de « vegetation » :

> This world of Imagination is the World of Eternity it is the Divine bosom into which we shall all go after the death of the Vegetated body This World <of Imagination> is Infinite & Eternal whereas the world of Generation or Vegetation is Finite & [for a small moment] Temporal There Exist in that Eternal World the Permanent Realities of Every Thing which we see are reflected in this Vegetable Glass of Nature (*VLJ* 555)

Le monde de la végétation est ici équivalent à celui de la génération : « the world of Generation *or* Vegetation ». Le « vegetated body » est donc un *generated body*, corps mortel engendré par la reproduction sexuée – de fait, Blake associera végétation et sexualité dans *Jerusalem*. Plus qu'une vision chrétienne, c'est une vision néo-platonicienne que Blake propose ici, opposant la permanence d'un monde éternel et spirituel à la vie éphémère des productions de la nature. On comprend mieux ce que Blake entend par « this Vegetable Glass of Nature » : « vegetable » ne désigne pas exclusivement les végétaux, mais toute forme qui croît « sans vie », comme le veut d'ailleurs la définition de Johnson. Quant à la « Nature », il est évident qu'elle ne soit pas être entendue au sens moderne d'écosystème, mais au sens bien plus vaste du monde matériel accessible par les sens. Le « Vegetable Glass of Nature » est ici encore une expression néo-platonicienne : elle désigne les ombres projetées sur les murs de la caverne par le soleil, qui représente la sphère idéelle et idéale du *nous*, l'esprit, que Blake identifie à la vie spirituelle, ou vie réelle. Le reste n'est qu'illusion, reflets trompeurs du miroir de la nature tendu vers les cieux éclatants.

Blake garde cette même définition dans ses différents poèmes, mais la nuance en prêtant à la « vegetation » différents contours par des réseaux de métaphores changeants : ainsi, dans *Milton, A Poem*, la végétation est d'abord représentée par le polype fibreux des abysses, forme mi-animale, mi-végétale. Elle est aussi une caractéristique essentielle des Ombres, zone liminaire noyée dans l'incertitude de la matière et de la mortalité, dans les ténèbres d'Ulro :

> No Human Form but only a Fibrous Vegetation
> A Polypus of soft affections without Thought or Vision
> Must tremble in the Heavens & Earths thro all the Ulro space (*M* 120)

La forme humaine, qui se prête à la vie rationnelle (« thought ») et spirituelle (« vision ») est disloquée en amas fibreux, polype primitif errant dans l'océan de la matière : une vision parfaitement néo-platonicienne revisitée avec une grande audace imaginative et l'influence probable des passages de Darwin sur le polype. Le polype blakien mène en effet une vie limitée

aux « soft affections », qui n'est pas sans rappeler la « young sensation » que Darwin prête aux organismes marins primitifs : le mucor, le volvox… En outre, Blake commence *Milton, A Poem* peu de temps après la publication du dernier grand poème de Darwin, *The Temple of Nature*, dans lequel Darwin décrit l'apparition de ces premières formes de vie.

Puis, dans *Jerusalem*, la végétation change de connotations : si elle est toujours associée à Ulro, elle est désormais plus étroitement liée à la vie végétale, mais aussi à la sexualité, à la corruption et à Satan. Blake rassemble en quelques vers toute l'horreur que lui inspire l'état végétatif :

> Such is the nature of the Ulro: that whatever enters:
> Becomes Sexual, & is Created, and Vegetated, and Born.
> From Hyde Park spread their vegetating roots beneath Albion
> In dreadful pain the Spectrous Uncircumcised Vegetation.
> Forming a Sexual Machine… (*J* 187)

Le monde matérialiste d'Ulro est, là encore, le lieu d'incarnation de la végétation, au même titre que les Ombres et les Spectres. Celle-ci peut prendre des formes déroutantes, tantôt représentée par un arbre, « vegetating roots », tantôt par une singulière « sexual machine ». Pour Blake, ces images sont cependant très proches : l'arbre est porteur du fruit du péché. Blake conçoit le péché originel comme une chute dans la matière, qui condamne l'esprit éternel à une vie limitée, fondée sur des plaisirs passagers et la reproduction sexuelle. Sont dites végétales toutes formes de vie fermées à la vision éternelle et à l'imagination, enfermées dans leur prison de chair et de sang, ou d'écorce et de sève. La reproduction sexuée est un chef-d'œuvre de l'évolution selon Darwin : pour Blake, c'est au contraire une ultime déchéance, une chute dans la matière.

On retrouve par ailleurs dans ce passage toute la richesse de la palette sémantique blakienne : la végétation se décline en « vegetation », « vegetating » mais aussi un audacieux « vegetated », dont Blake semble être l'initiateur et qu'il affectionne tout particulièrement. Si le verbe « vegetate » est fréquent, on ne le trouve en revanche jamais sous forme de participe passé ou à la voix passive en dehors de la poésie blakienne, ce qui lui donne le statut de quasi-néologisme. En effet, « vegetate » désigne déjà une action passive ; « to be vegetated » semble donc redondant. Blake choisit d'y recourir pour montrer que, dans son système, il ne s'agit pas d'un simple état végétatif mais d'une passivité plus profonde : les « vegetated mortals » sont ceux qui sont figés dans une stase de l'âme, une latence macabre, un engourdissement spirituel dont l'âme attend d'être délivrée. « Created, and Vegetated, and Born » n'est pas un acte de naissance, mais au contraire l'entrée dans la mort.

Dans *Vala*, la végétation prend de nouvelles formes. Elle est cette fois associée aux fuseaux des filles d'Albion, d'Enion et d'Enitharmon, qui fabriquent des Spectres : « [Enion] drew the Spectre forth from Tharmas in her shining loom / Of Vegetation », « Then Enitharmon erected Looms in Lubans Gate […] She wove the Spectres / Bodies of Vegetation ». Kathleen Raine précise que l'image des métiers à tisser renvoie à la génération dans les écrits de Porphyre[11]. Selon Porphyre, le corps est le vêtement de l'âme : la chair est faite de fibres tissées dans le sang. Peut-être peut-on aussi voir l'influence des Trois Parques tissant et coupant le fil de la vie, ou des Trois Nornes de la mythologie nordique dont Blake avait connaissance par les poèmes de Thomas Gray. Dans tous les cas, la « vegetation » garde la définition assignée par Blake, celle de la génération et de la chute dans la matière, en s'enrichissant d'un nouveau réseau d'images empruntées au néo-platonisme et à la mythologie.

Enfin, dans tous ses poèmes, la végétation est synonyme de constriction, et en ce sens elle est souvent illustrée par des motifs végétaux. C'est elle qui, dans *The Book of Ahania*, fait germer l'arbre du Mystère qui entoure Urizen de ses racines ; elle qui emprisonne Orc dans *Vala*. Sur les gravures de Blake, les corps végétatifs sont des corps contraints à la passivité, limités dans leurs mouvements, à l'instar de « The Human Abstract », où un vieillard urizénique est lié au pied de l'arbre du mystère par un enchevêtrement fibreux de racines, d'herbes et de cordes : le fruit du péché le condamne à vivre une vie de mortel, pris dans les rets de la matérialité, et à vivre ainsi une vie « végétative » tout comme l'arbre aux branches torturées qui croît à ses côtés. Les racines serpentines rappellent les « vegetative serpents » de l'arbre à poison darwinien. Il est au bord de l'eau et contemple son reflet, symbole de ce que Blake nommera plus tard « the Vegetable Glass of Nature ». Le terme « vegetation » ne fait pas encore partie du vocabulaire poétique de Blake au moment où il compose ses *Songs*, mais il serait parfaitement approprié pour comprendre l'unité de ce poème et de sa gravure.

Il arrive enfin que Blake emploie ces termes pour désigner un ensemble de plantes de façon plus neutre, comme le fait Darwin, mais cela est plus rare. C'est le cas dans *Jerusalem* : « the Bodies in which all Animals & Vegetations, the Earth & Heaven / Were containd in the All Glorious Imagination are witherd & darkend ». Kevin Hutchings souligne que, dans ce cas, la végétation désigne bien le domaine végétal : « the word refers to the actual phenomena of nature, actual organic vegetations that are damaged and destroyed by the cultural activities of Albion's sons[12] », domaine végétal qui est ici valorisé par sa position intermédiaire entre les

[11] Raine, Kathleen, *Blake and Tradition*, Princeton : Princeton University Press, 1968, vol.1, p. 88.
[12] Hutchings, Kevin, *Imagining Nature: Blake's Environmental Poetics*, Montréal et Ithaca : McGill-Queen's University Press, 2002, p. 201.

corps physiques et la « Glorious Imagination », et qui n'a pas le caractère négatif de « vegetating ».

Il semble enfin qu'il y ait au moins un cas où la « végétation » blakienne reflète l'accès à la transcendance plutôt que son impossibilité. Vers la fin du premier livre de *Milton, A Poem*, Los se tient devant son pressoir et annonce à ses fils la venue future du Christ, la rédemption des élus et l'éveil d'Albion :

> And then rush forward with me into the glorious spiritual
> Vegetation; the Supper of the Lamb & his Bride; and the
> Awaking of Albion our friend and ancient companion. (*M* 122)

Exceptionnellement, par un ultime paradoxe, la « vegetation » devient sublime, « glorious », au même titre que l'imagination : comme par l'effet d'une transsubstantiation sémantique, le matériel devient spirituel, le vin du pressoir se fait le sang du Christ, et la végétation se révèle ici le premier pas vers le salut. C'est l'espoir de voir le « Vegetable World » de Satan et des Spectres devenir le Paradis de Beulah aux visions éternelles. C'est parce que « Vegetation » désigne ici un végétal bien particulier, la vigne. Ainsi le végétal, s'il se caractérise *a priori* par une âme végétative, peut aussi participer à l'élévation vers la divine imagination, et retrouver son étymologie originale de mouvement, d'animation et de vie.

Ainsi, Darwin comme Blake proposent tous deux une définition de la « vegetation » bien différente de celle de Johnson à la même époque. Darwin suggère de distinguer vie végétale et vie végétative, pour redonner à la notion de « végétation » ses lettres de noblesse, tout en la liant plus étroitement au monde des plantes, dans le sillage de Thomson, dans une démarche qu'on pourra anachroniquement qualifier d'écopoétique. Bien qu'il décrive aussi des plantes « végétatives », il prend le soin de circonscrire ce terme à un mode de croissance et de reproduction bien précis (plantes bulbeuses, asexuées, parasites, polypes). Or, c'est précisément ces plantes « végétatives » qui retiennent l'attention de Blake. Ce dernier développe une définition métaphysique de la végétation, se démarquant aussi de Johnson et s'inspirant du système néo-platonicien, pour décrire l'état végétatif des êtres prisonniers de la matérialité d'Ulro.

Darwin et Blake semblent s'opposer dans leur définition de la « végétation » : la végétation florissante, débordante de sève et de vie, dépeinte avec enthousiasme par Darwin dans *The Loves of the Plants* contraste avec les images de vie végétative blakienne composées de créatures primitives des abysses, de spectres et de parques. Or, Blake trouve aussi dans la

poésie darwinienne des images à même de nourrir son réseau métaphorique, comme l'arbre à poison ou le polype. En outre, la représentation des plantes blakiennes est ambiguë : en effet, la notion de « végétation » chez Blake ne s'applique pas exclusivement à la vie végétale. Les plantes blakiennes sont-elles des « vegetated vegetables », passives et inanimées, ou sont-elles vivantes comme dans la poésie darwinienne ? Comment Blake conçoit-il le lien entre le règne végétal et animal ? Les fleurs ont-elles une âme ?

III.2.2. La frontière poreuse entre animal et végétal

Les frontières entre les règnes commencent à s'estomper au XVIIIe siècle, avec la redéfinition de la notion de « végétation ». On a décrit les plantes comme n'étant pas végétatives : cela signifie-t-il qu'il faut prêter aux plantes, comme aux bêtes, une « âme sensible » en plus d'une « âme végétative » ? Comment dès lors les distinguer ? Dans la continuité de l'ouvrage fondateur de Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Susan Gibson décrit le XVIIIe siècle comme un moment de doute créateur sur l'ordre des êtres aboutissant au fondement de la taxonomie moderne, par la démonstration paradoxale de la porosité dans la classification des êtres[13]. De même, dans l'ouvrage *Worm Work: Recasting Romanticism*, Janelle Schwartz suggère dans son chapitre « Blake and Taxonomy[14] » une lecture de la classification des espèces, notamment sur la notion complexe de « reptile ».

Toutefois, au-delà des différences entre espèces, il conviendrait de remettre en question les différences entre les grands règnes tels qu'ils sont alors définis depuis la philosophie aristotélicienne (animaux, végétaux, humains). Par ailleurs, il est dommage que dans les ouvrages sur les animaux dans la poésie blakienne, comme l'excellent *Beastly Blake*[15], le

---

[13] Gibson, Susan, *Animal, Vegetable, Mineral? How Eighteenth-Century Science Disrupted the Natural Order*, Oxford : Oxford University Press, 2015. Ce sont précisément les brèches créées dans une classification bien ordonnée qui permettront de faire évoluer la taxonomie, avec les études des polypes, des champignons ou des créatures microscopiques (« animalcules », « infusoires » ou « anguilles »). Ajoutons qu'aujourd'hui encore, de telles créatures fascinent : en 2018, la présentation du blob (*Physarum Polycephalum*) a suscité un engouement très similaire à celui du polype deux siècles plus tôt. Le blob est une créature unicellulaire, visible à l'œil nu sous la forme d'une mousse visqueuse jaune, douée de mémoire et de facultés d'adaptation et capable de se déplacer à la vitesse d'un centimètre par heure. La curiosité qu'il a suscitée montre la pérennité de la fascination pour les organismes inclassables.

[14] Schwartz, Janelle, *Worm Work: Recasting Romanticism*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 2012, voir notamment le chapitre IV, « Blake and Taxonomy ». Janelle Schwartz souligne les hésitations sur la classification des vers et des reptiles, apparemment interchangeables et appartenant à la catégorie mal définie des « creepers ». Précisons que, dans les classifications modernes, la notion de « reptile » est désuète, car elle regroupe des espèces de groupes (ou « clades ») trop différentes dans une classification dite « phylogénétique ».

[15] Bruder, Helen, éditrice. *Beastly Blake*, Basingstoke : Palgrave MacMillan, 2018. L'ouvrage comprend un chapitre intéressant de Diane Piccitto sur les rencontres entre humain et non-humain dans *Milton, A Poem*, mais

rapprochement avec le monde végétal ne soit pas toujours évoqué, alors que Blake est fasciné par les phénomènes de basculement taxonomique, les hybrides métamorphiques, les créatures interstitielles, dont le polype est sans doute le plus célèbre représentant.

On considère aujourd'hui que la principale différence entre animaux et végétaux est leur mode d'alimentation : les végétaux sont dits autotrophes, puisque, par la photosynthèse, ils fabriquent leurs propres nutriments, synthétisant le dioxyde de carbone et l'eau en utilisant l'énergie solaire. Les animaux, à l'inverse, sont dits hétérotrophes, puisqu'ils prélèvent leurs nutriments dans leur milieu. Il existe quelques végétaux hétérotrophes, mais les champignons s'en distinguent encore par d'autres caractéristiques, comme leur enveloppe de chitine, matière commune aux coléoptères et aux crustacés, alors que les végétaux sont composés de cellulose. Ils forment désormais un règne à part entière : celui des mycètes, parmi les animaux, végétaux, protoctystes et procaryotes[16].

Les champignons, par les problèmes taxonomiques dont ils sont à l'origine, constituent un bon exemple des hésitations des naturalistes à ouvrir les frontières entre les règnes. Erasmus Darwin n'hésite pas, lui, à bousculer les catégories pour établir que les champignons sont plus proches des animaux que des végétaux. Si cette décision paraît audacieuse pour l'époque[17] et visionnaire aujourd'hui, elle est cependant soulignée par des arguments incomplets ou peu convaincants.

Darwin remarque en effet que les champignons ont un goût plus proche de la viande que des autres végétaux, argument tenant plus du jugement anthropocentriste que d'une observation véritablement scientifique. Il souligne également qu'ils se décomposent par putréfaction (ce qui tient à leur structure non-chlorophyllienne) et qu'ils n'ont pas besoin de lumière pour vivre (un des éléments-clés de la photosynthèse). En conséquence de quoi, il conclut que « they approach towards the animals, or make a kind of isthmus connecting the two mighty kingdoms of animal and of vegetable nature » (*LP* 117).

Cette réflexion pionnière ne semble pas avoir d'influence manifeste sur Blake, qui ne représente qu'à deux reprises des champignons dans l'ensemble de son œuvre. Cependant, les

---

n'explore pas les interstices qui se dessinent entre les règnes, l'hésitation de la classification, les failles de la systématique.

[16] C'est du moins la dernière classification en date, dite « phylogénétique », aboutissement des travaux de Guillaume Lecointre du Muséum d'Histoire Naturelle de Paris. Lecointre, Guillaume et Hervé Le Guyader, *Classification Phylogénétique*, Belin, 2001.

[17] Les analogies entre les différents règnes du vivant opérées par Darwin portent souvent sur les champignons. Alan Richardson souligne que ces observations restèrent sous la forme d'un quolibet dans la postérité de la pensée darwinienne, notamment auprès des romantiques : « One anonymous pamphleteer, in the course of attacking the phrenology movement, made Darwin the leader of the "fungus school" […] a term glossed in Coleridge's 1816 manuscript essay on *The Theory of Life* ». Richardson, Alan, « Erasmus Darwin and the Fungus School », *The Wordsworth Circle* 33 : 3 (2002), 113-117, p. 113.

champignons illustrent d'autres types de doutes physiques et métaphysiques. Dans *The Marriage of Heaven and Hell*, l'ange qui guide le poète s'assied sur le chapeau d'un champignon (« fungus ») suspendu à l'envers au-dessus du gouffre de l'Enfer. Beaucoup plus tard, dans les illustrations pour le Livre de Job (1823), des champignons ornent les *marginalia* de la page où Job exprime son désespoir. Ainsi, plutôt que d'illustrer la frontière poreuse entre animaux et végétaux, comme dans la poésie darwinienne, les champignons représentent des formes sataniques, comme cela est suggéré par le symbolisme swedenborgien dont le *Marriage* est largement inspiré. Swedenborg lui-même ne sait comment classer les champignons dans sa taxonomie scientifique comme spirituelle, car il était également féru d'histoire naturelle, et affirme qu'ils ne sont nés ni de Dieu, ni de la Nature, mais de l'Enfer[18]. Les doutes de Swedenborg évoquent peut-être, en miroir, les interrogations des naturalistes, et l'impuissance à établir des catégories strictes dans un monde qui serait divinement ordonné[19].

À l'inverse, une référence de première importance en termes de bouleversement taxonomique entre les règnes unit Blake à Darwin : Ovide. Blake et Darwin ont tous deux consulté l'édition des *Métamorphoses* publiée sous la direction de Samuel Garth, que Darwin recommande dans son essai sur la pédagogie[20]. Par ailleurs, tous deux avaient lu l'ouvrage de Jacob Bryant, *A New System, or an Analysis of Ancient Mythology*, qui cite plusieurs fois Ovide comme source et qui avait été illustré par des gravures de l'atelier de James Basire à l'époque où Blake y travaillait comme apprenti.

Erasmus Darwin, personnifiant les pistils et les étamines sous la forme de nymphes accortes et de courtisans empressés, fait de sa poésie le miroir inversé de celle d'Ovide : alors que le poète latin donne aux humains des formes végétales, lui prête des formes humaines aux plantes. « Whereas P. Ovidius Naso [...] did by art poetic transmute Men […] into Trees and Flowers; I have undertaken by similar art to restore some of them to their original animality » (*LP* 6), écrit-il dans sa préface. La référence ovidienne donne plus de puissance dramatique à

[18] Swedenborg mentionne les aconits parmi les formes infernales, aux côtés du loup, du scorpion, du crocodile et du tigre. Swedenborg, Emmanuel, *Angelic Wisdom concerning the Divine Love and the Divine Wisdom*, Londres : Swedenborg Society, British and Foreign, 1883 [1763], p. 131.

[19] Le débat théologique sur la place des champignons dans la Genèse allait attendre encore un peu : on pourrait en effet se demander s'ils furent créés le troisième jour avec les plantes, comme le suggérerait un botaniste comme John Ray, ou le cinquième jour avec les premiers animaux marins, comme invite à le penser Erasmus Darwin, ou le sixième jour avec les reptiles et les carnivores terrestres, comme semble l'indiquer Swedenborg qui les mêle aux serpents et aux tigres.

[20] Darwin recommande en effet la lecture des *Métamorphoses* dans l'édition de Garth « which, I am told, is the best translation of that work » (Darwin, Erasmus, *A Plan for the Conduct of Female Education in Boarding Schools*, Derby et Londres : J. Drewry et J. Johnson, 1797, p. 30), qui comprend des passages traduits par John Dryden et Joseph Addison.

son poème et permet d'établir une complicité intellectuelle avec le lectorat érudit de son époque, qui ignore encore tout de Linné, mais qui est féru de culture classique.

Pourtant, Ovide semble curieusement absent de l'œuvre darwinienne. On trouve plus d'une dizaine de transformations homme-végétal dans les *Métamorphoses* : Daphné, Syrinx, Narcisse, Hyacinthe, Myrrha... Or, Darwin ne reprend aucune de ces figures mythologiques nommément. Alors qu'il annonce dans son introduction que toute sa poétique est inspirée d'Ovide, il le renouvelle entièrement, à la fois par son traitement des mythes et par la métamorphose du texte ovidien lui-même, avec une poétique résolument protéiforme, ouverte au changement et à une forme d'inconstance créatrice.

C'est la même ambivalence qui unit William Blake à Ovide. Blake était également sensible à sa poésie : Blake « delighted in Ovid[21] ». Le rapport de Blake à Ovide est toutefois complexe, entre l'admiration et le rejet : s'il apprécie la richesse des mythes ovidiens, il le considère, avec les auteurs de l'Antiquité, comme un écrivain païen dont les œuvres furent perverties. Les Romains furent à ses yeux les « destroyers of all Art » (*E* 270), et Ovide n'échappe pas à cette condamnation.

Erdman identifie dans les *Songs* une première figure ovidienne sur la planche 53 : « a figure out of Ovid, Daphne dendrifying – though Blake may have intended a dendrifying boy[22] » (fig. 57b). On observe en effet une figure humaine aux cheveux longs, dont les bras embrassent littéralement les vignes qui se déroulent harmonieusement jusqu'au sommet de la page, faisant corps avec elles. Cette première image de Daphné s'inscrit dans des représentations similaires à celles d'Erasmus Darwin décrivant ses propres poèmes comme une succession de vignettes ovidiennes. Néanmoins, comme dans la poésie de Darwin, Blake, s'il admire la force de l'imagerie ovidienne, laisse symboliquement Ovide à la marge de son propre système poétique pour créer une œuvre originale.

On peut établir un constat similaire au sujet de la seconde apparition de Daphné dans les gravures blakiennes. Erdman reconnaît une autre figure inspirée de Daphné dans *America* : « a Daphne dendrifying beside an enrooting child[23] » (fig. 57a). On peut effectivement discerner les contours d'une forme humaine au-dessus de la silhouette d'Orc accroupi sous terre, prisonnier des éléments. On pourrait identifier Daphné à la « fille sombre d'Urthona », « the shadowy daughter of Urthona », qu'Orc viole avant sa libération. Daphné, dans les

[21] Damon, Samuel Foster, *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*, Hanover, New Hampshire : Dartmouth College Press, 2013 [1965], p. 313.
[22] Erdman, David, éditeur, *The Illuminated Blake: All of William Blake's Illuminated Works with a Plate-by-Plate Commentary*, Londres : Anchor Press, 1974, p. 95, commentaire de David Erdman.
[23] *Ibid.*, p.153-154.

Métamorphoses d'Ovide, est poursuivie par les ardeurs d'Apollon et changée par son père en laurier. Blake renverse le mythe ovidien, puisque la transformation en arbre précède le viol, et libère Orc des entrailles de la terre sur la planche suivante, passant d'une vie végétative souterraine à une vie humaine marquée par la révolte.

On observe donc un renversement des métamorphoses ovidiennes dans la poésie de Darwin comme dans les gravures de Blake. Alors que dans les *Métamorphoses* d'Ovide, les hommes sont changés en plantes, Darwin, lui, change les plantes en hommes. Blake, lui, inverse la dynamique même des métamorphoses : alors que, sous la plume d'Ovide, c'est la transformation de l'humain en plante qui est libératrice pour Daphné, c'est tout l'inverse dans la poésie blakienne, où l'arbre d'Albion, le chêne-polype, les forêts de la mort, de l'affliction et de la solitude résonnent tous de cris humains, d'âmes enfermées dans la geôle de la génération.

Or, que révèle l'inversion de cette dynamique ovidienne ? Darwin, en subvertissant le récit ovidien, veut montrer la fragilité des distinctions aristotéliciennes entre les grands règnes de la nature. Il appelle à une redéfinition des plantes elles-mêmes comme des structures sensibles, en illustrant dans *The Loves of the Plants* la révolution taxonomique de Linné qui fait des organes sexuels des plantes le pilier de sa classification. Dès sa traduction de Linné, Darwin est persuadé que des liens cachés unissent végétaux et animaux, mais ne développe pas cette théorie, faute de preuves suffisantes.

Erasmus Darwin passa des années à accumuler patiemment les indices confortant sa théorie, pour les citer en grand nombre dans sa première grande œuvre poétique, *The Loves of the Plants*. Poème passionnément linnéen, *The Loves of the Plants* semble, à première vue, illustrer les théories de l'illustre savant suédois sur le classement et la reproduction végétales, par une série de personnifications. Néanmoins, si on considère l'ensemble de l'œuvre de Darwin, on voit que *The Loves of the Plants* est plutôt le pivot d'une réflexion qui est, elle, propre à Darwin et à Darwin seul : le rapprochement entre les règnes animal et végétal pour, *in fine*, appuyer ses premières théories transformistes.

En effet, tout dans *The Loves of the Plants* contribue à conforter ces rapprochements. Le choix habile de la personnification, que d'aucuns pourraient trouver désuet ou classique, est en fait le moyen stylistique pour Darwin de représenter littérairement la porosité de ces frontières, et d'écarter, comme on l'a vu, les végétaux du végétatisme, pour dévoiler une nouvelle vision des plantes, palpitantes de vie et de désirs. Darwin ne se limite cependant pas à des personnifications : il choisit des exemples destinés précisément à illustrer son propos, et

démontre, dans ses notes explicatives, les similitudes qui pourraient éclairer les secrètes correspondances entre les règnes, sans néanmoins affirmer tout haut sa théorie.

Les exemples abondent. Dans le chant I, la Chondrilla est capable de rétracter ses tiges sous l'effet du vent : tout en la comparant poétiquement à une harpe éolienne[24], Darwin suggère qu'elle serait douée d'irritabilité, comme les animaux. Le houx montre que les plantes se dotent d'armes défensives, comme les animaux de cornes, et que sous l'effet de la culture, les plantes perdent leurs épines, comme les bêtes leur férocité. Le mimosa qui se fane, l'anémone qui s'étiole, la garance aux superbes couleurs, les ulves dont les feuilles nagent dans le courant : toutes sont comparées aux animaux, dans une exploration méthodique de la vie végétale incluant la croissance, la physiologie, la nutrition, la respiration, la mort.

Dans le chant IV, le botaniste avance sur l'ultime ligne de démarcation entre animal et végétal : Darwin, observant « Chunda », la plante qui danse au son de la musique, se demande si les plantes ne sont pas douées non seulement d'irritabilité mais aussi de volition. On aurait donc tort de penser que *The Loves of the Plants* n'est qu'un poème sur la botanique, alors qu'il participe pleinement à la dynamique transformiste de la réflexion de Darwin, et rassemble une collection de preuves et d'observations scientifiques destinées à l'appuyer. La réflexion sera prolongée dans les notes de *The Economy of Vegetation*, où Darwin s'interroge longuement sur les phénomènes de reproduction végétale, même si ce sujet ne constitue qu'une partie de ses réflexions dans ce qui est l'œuvre d'un polymathe à vocation quasi-encyclopédique.

Cette réflexion trouve son point culminant dans *Zoonomia*, où Darwin émet l'hypothèse que les pistils et les étamines des plantes ne sont pas comme des végétaux, mais comme des animaux à part entière, puisqu'ils partagent les mêmes catégories du sensible : sensation, irritation et volition. Darwin affine ainsi sa réflexion sur la physiologie végétale pour démontrer que les plantes sont en fait des êtres hybrides, bousculant les catégories traditionnelles entre les règnes, puisque leurs parties reproductrices, en vertu de la structure de leur sensorium, est animale, alors que le corps de la plante est végétal.

Cette question de la reproduction des plantes est plus précisément au cœur de nombreuses ambigüités, tout particulièrement après les découvertes de Linné sur la sexualité végétale, mais aussi dans son vocabulaire, comme on peut le constater à la définition de « plante » dans le

[24] Selon King-Hele, cette description aurait inspiré le poème de Coleridge qui y est consacré, « The Eolian Harp » (1795), et peut-être la harpe éolienne évoquée par Percy Shelley dans son « Ode to Mutability ». King-Hele, Desmond, *Erasmus Darwin and the Romantic poets*, Londres : Saint Martin's Press, 1986, voir notamment le chapitre V, « Coleridge ».

dictionnaire de Johnson : « anything produced from seed ; any vegetable production[25] ». Cette définition est, en réalité, très partielle, puisque le terme de « seed », qui peut désigner tout type de semence, s'applique aussi bien aux plantes qu'aux animaux : « the organised particle produced by plants and animals, from which new plants and animals are generated[26] ». Cette ambivalence dans le lexique utilisé pour la reproduction végétale est révélatrice de la frontière poreuse entre les règnes.

Erasmus Darwin et William Blake jouent tous les deux sur cette ambivalence. Erasmus Darwin choisit d'abord de ne pas recourir dans ses poèmes au terme de « seed », qu'il juge trop scientifique ou inapproprié : en effet, toutes les plantes évoquées dans *The Loves of the Plants*, à l'exception marquante de l'arbre à poison, sont personnifiées. Le terme de « seed » serait inconvenant, précisément du fait de son ambigüité, car il se référerait au sperme humain : le « sperme » vient d'ailleurs du grec « sperma » évoquant la semence, tout comme « seed ». En revanche, Darwin ne craint pas de recourir à ce dernier terme dans son second poème, *The Economy of Vegetation*, où les personnifications ne sont plus systématiques.

Or, même si, dans ce cadre, le terme de « seed » est appliqué aux plantes, cela ne l'empêche pas d'établir des parallèles entre plantes et animaux. À la fin du chant II, consacré à la terre, il invoque les gnomes pour les implorer de rendre plantes et bêtes fertiles, superposant les images de la sève des plantes et du chyle des mammifères :

> Go, gentle GNOMES! resume your vernal toil,
> […] Each bursting bud with healthier juices feed,
> Emerging scion, or awaken'd seed.
> So, in descending streams, the silver Chyle
> Streaks with white clouds the golden floods of bile;
> Through each nice valve the mingling currents glide,
> Join their fine rills, and swell the sanguine tide
> Each countless cell, and viewless fibre seek,
> Nerve the strong arm, and tinge the blushing cheek. (*EV* 99)

Dans ces vers, Darwin construit un parallèle entre le développement des bourgeons et des embryons, illustrant la circulation des fluides vitaux dans l'organisme en pleine croissance, et montrant une fois de plus que la « végétation » n'est pas « végétative » mais obéit à des lois similaires à celles qui animent le règne animal. Même si les termes de « seed » et de « scion » sont ici relatifs aux végétaux, tous deux peuvent s'appliquer aux animaux et aux hommes,

[25] Johnson, Samuel, *A Dictionary of the English Language, The Sixth edition*, vol. II, Londres, Rivington *et al.*, non paginé, article « plant ».
[26] *Ibid.*, non paginé, article « seed ».

puisque « scion » peut aussi désigner, par glissement métaphorique, le descendant d'une grande famille. D'une simple conjonction, « so », Darwin invite le lecteur à basculer d'un règne à l'autre pour en souligner les secrètes correspondances, et montrer que toute vie organique est soumise aux mêmes règles, celles de la génération.

Blake a tout à fait compris les enjeux de telles comparaisons, sur le plan scientifique comme sur le plan poétique. Ce n'est pas le rapprochement opéré entre animaux et végétaux qui le choque, mais bien plutôt le fait de tous les regrouper sous les lois de la génération en les fermant à toute dimension spirituelle. Il exprime ses doutes dans *The Book of Los* où le personnage éponyme sombre dans le monde de la Génération après avoir vu ses organes se former dans la Mer du Temps et de l'Espace, notamment ses poumons comparés au polype, autre figure darwinienne. Alors que Los tente de s'extraire de cet océan de matérialité, ses organes sont comparés à des racines végétales :

> He arose on the waters, but soon
> Heavy falling his organs like roots
> Shooting out from the seed, shot beneath,
> And a vast world of waters around him
> In furious torrents began. (*BL* 93)

Blake établit ainsi une comparaison entre le développement végétal et animal, brouillant à son tour les limites entre les règnes. La chute dans la Génération est ici illustrée par la pesanteur des organes-racines dont Los est prisonnier, comme Enitharmon le sera dans *Milton, A Poem*. Blake a également recours au terme de « seed » qui peut être ambigu ici, désignant d'abord les graines de la plante, mais aussi potentiellement le liquide séminal lié aux organes de la génération animale.

La reproduction et la croissance végétales et animales sont par ailleurs souvent l'objet de représentations croisées : Blake, comme Darwin, puise dans l'imaginaire de l'hybridité. Darwin évoque dans *The Economy of Vegetation* les « vegetable babes » se développant à partir de graines et de bulbes. Ces derniers sont décrits dans *The Loves of the Plants* comme des boutons souterrains qui contiennent en germe toute la structure de la plante future. Les bulbes ont également la particularité d'être un « hybernacle », selon le terme de Linné : un étui protecteur dans lequel la future plante peut hiberner durant la saison froide, différant le moment de la pousse au printemps. Il en propose une personnification contre-ovidienne par le personnage de Tulipa, la tulipe :

When o'er the cultured lawns and dreary wastes
Retiring Autumn flings her howling blasts,
Bends in tumultuous waves the struggling woods,
And showers their leafy honours on the floods,
In withering heaps collects the flowery spoil,
And each chill insect sinks beneath the soil;
Quick flies fair TULIPA the loud alarms,
And folds her infant closer in her arms;
In some lone cave, secure pavilion, lies,
And waits the courtship of serener skies. (*LP* 25)

La personnification est ici double, puisque l'automne est également personnifié sous la forme d'une femme[27]. Le fait que l'automne soit également humain permet à Darwin de renforcer la violence de son action en la faisant passer pour volontaire : de son souffle rageur, elle fait plier les arbres, arrache les pétales des fleurs et couvre les ruisseaux de feuilles. La force de cette personnification met en valeur, par contraste, l'action protectrice de Tulipa, qui met son enfant à l'abri sous terre dans une « grotte », « lone cave » selon le terme de Darwin.

Blake semble reprendre les codes de cette personnification dans *The Gates of Paradise*, sur la gravure « I found him beneath a tree », représentant une mère portant un enfant dans son giron, « folds her infant closer in her arms », et en tirant un autre de la terre (fig. 60) On pourrait rapprocher cette image de la gravure illustrant « The Argument » des *Visions of the Daughters of Albion*, où une femme embrasse le jeune enfant qui jaillit de la terre (fig. 61). Selon Baine, il s'agirait d'une réinterprétation de la mandragore, qui aurait forme humaine. Cette interprétation n'explique pas cependant le choix d'une telle représentation.

Il faudrait plutôt mettre de telles gravures en relation avec le développement du système symbolique blakien qui, à partir de la publication du *Botanic Garden*, présente peu à peu des images de végétation humanisée et inquiétante, comme une recréation gothique de certains motifs darwiniens. La gravure de *The Gates of Paradise* semble être un premier essai de représentation qui s'affranchit des distinctions entre homme et animal en s'écartant également du modèle ovidien. On peut observer que Blake représente l'enfant enterré avec des cheveux dressés sur la tête, comme s'il s'agissait d'une carotte ou d'un autre légume-racine que la cultivatrice tirerait du sol. Si ce détail peut paraître insolite, voire comique, il a toutefois pour effet d'accroître le caractère hybride de cette représentation, illustrant parfaitement l'entre-deux des personnifications darwiniennes, brouillant les frontières entre animal et végétal.

[27] Dans *The Seasons* de James Thomson, l'Automne est également personnifié, mais il est masculin : « When Autumn scatters his departing gleams ». Thomson, James, *The Seasons, to which is prefixed… An Essay on the Plan and Character of the Poem, by John Aikin*, Hambourg : Herold, 1791, p. 124.

Or les représentations blakiennes et darwiniennes, pourtant proches, illustrent deux phénomènes contradictoires : Darwin veut montrer que les plantes, en leur prêtant des attributs humains par personnification, sont des organismes doués de sensibilité qui doivent nous amener à repenser les catégories du vivant. Blake, lui, veut à l'inverse montrer la sortie victorieuse du monde de la végétation, associé au végétatisme. La sortie de terre d'Orc dans *America* obéit au même ordre de représentations : Orc est libéré des racines pesantes qui le maintenaient prisonnier de la matière ; il peut désormais donner toute la mesure de sa force créatrice et destructrice. À l'heure où Blake grave les *Gates of Paradise*, ces idées sont encore en train d'être développées, et la notion de « vegetation » n'a pas encore pris toute l'ampleur qu'elle aurait plus tard, notamment dans *Milton, A Poem*.

Le dépassement de l'imagerie ovidienne, ainsi que les analogies physiologiques entre plantes et animaux et la personnification poétique nous ont permis de voir que ces déplacements de règnes n'étaient pas des métaphores isolées mais s'inscrivaient dans une réflexion philosophique plus vaste sur la nature du vivant et ses modalités de représentation. Or, qu'en est-il du modèle aristotélicien qui prévalait jusqu'alors, accordant seulement l'âme végétative aux plantes, et l'âme sensitive aux animaux et aux hommes ? Faut-il comprendre par ces rapprochements que les végétaux, comme les animaux et les hommes, ont le même type d'âme ?

Le fait que les plantes puissent avoir une âme, que celle-ci soit végétative comme le veut Aristote ou d'une autre nature, est débattu depuis l'Antiquité. Pline, dans son *Histoire Naturelle* (dont Blake cite un passage dans *An Island in the Moon*), l'affirme déjà : « Telle est l'histoire, par espèces et par organes, de tous les animaux qui ont pu être connus. Reste à parler d'êtres qui ne sont pas non plus dépourvus d'âme, puisque rien ne vit sans âme, des productions végétales de la terre[28] ». Cette question prend plus d'ampleur au XVIIIe siècle, non seulement par l'essor des sciences naturelles, mais aussi par celui de la philosophie des Lumières et de la métaphysique. David Hume, dans son traité posthume sur l'immortalité de l'âme, concède la même âme aux hommes et aux animaux, et réfute son immortalité[29].

D'autres, comme un ami de Blake, Thomas Taylor, se plaisent à évoquer la métempsycose pythagoricienne, et la transmigration des âmes dans différents corps, faisant fi des frontières entre les règnes et les espèces[30]. Darwin l'évoque également dans le chant I de *The Economy of Vegetation*, par l'image du « transmigrating Ens » :

[28] Pline, *Histoire Naturelle*, traduit par Émile Littré, Paris : Firmin-Didot, 1877, vol. 1, livre XII, p. 475.
[29] Hume, David, « On the Immortality of the Soul » [1777], *The Philosophical Works of David Hume*. Édimbourg : Adam Tait, 1826, vol. IV.
[30] Taylor, Thomas, *A Vindication on the Right of Brutes*, Londres : Thomas Jeffery, 1792.

> GNOMES! with nice eye the slow solution watch,
> With fostering hand the parting atoms catch,
> Join in new forms, combine with life and sense,
> And guide and guard the transmigrating Ens. (*EV* 100)

Les Gnomes sont les représentants allégoriques du premier élément chanté par Darwin : le feu. Animant un éther chargé de particules électriques, les Gnomes ont le devoir de guider l'âme d'un corps à un autre. Darwin combine habilement une vision lucrétienne atomiste, nourrie des dernières découvertes sur la composition de l'air et la circulation des courants électriques, pour redonner vie au concept de métempsycose, qu'il pare lui-même d'un nouveau nom et de nouvelles formes. La poésie darwinienne illustre parfaitement ce qu'elle désigne ici : la possibilité de prendre un nouveau corps, qu'il soit de nature physique, philosophique ou linguistique. Les « new forms » de Darwin peuvent aussi faire allusion à une nouvelle forme de langage poétique par laquelle les concepts anciens gagnent une nouvelle vie. La poésie joue ici le rôle de l'éther, élément primordial où les atomes comme les mots se déclinent en possibilités infinies. Elle illustre, *in fine,* le mouvement même de ces passages d'un règne à un autre, par ses jeux de rythme et de couleur.

Erasmus Darwin explique dans une note de bas de page ce qu'il entend par l'expression « transmigrating ens » :

> The perpetual circulation of matter in the growth and dissolution of vegetable and animal bodies seems to have given Pythagoras his idea of the metempsycosis or transmigration of spirit; which was afterwards dressed out or ridiculed in variety of amusing fables. (*EV* 268)

Si Darwin semble rejeter les récits de transmigration fabuleux, son traitement de ce motif sous forme poétique laisse songeur. De plus, l'usage constant de la personnification dans *The Loves of the Plants* pourrait être une stratégie pour convaincre ses lecteurs de se défaire des catégories aristotéliciennes, et accorder aux plantes une âme sensitive, voire rationnelle, en plus de l'âme végétative.

De fait, cette stratégie semble convaincre Blake, qui associe cette vision au néoplatonisme et au pythagorisme auxquels Taylor, en bon helléniste, l'a initié. Les étamines personnifiées du frontispice de Thel s'élançant vers les hauteurs (fig. 1), tout comme l'enfançon sortant de la fleur, les bras tendus vers l'aurore, sur la page de « The Argument » des *Visions of the Daughters of Albion* (fig. 61) et les amants du tournesol montant vers les cieux baignés de soleil (fig. 25), sont autant d'images de l'âme néo-platonicienne s'élevant vers la vérité éternelle, hors

de la caverne matérialiste. Les fleurs ont une âme dans la poésie blakienne, tout comme Leutha, représentée avec des ailes de papillon, comme Psyché, « moth-like Leutha », « soft soul of flowers » (fig. 62).

Toutefois, s'il en est bien ainsi des fleurs, il n'en va pas de même des arbres, qui sont généralement des figures terrifiantes dans la poésie blakienne. Curieusement, les arbres semblent occuper une place à part dans la représentation blakienne de la végétation. Comment expliquer cette singularité ? Peut-on les insérer aussi dans une vision complexe du vivant, aux catégories mouvantes ? Pourquoi les arbres sont-ils également à part dans l'œuvre poétique d'Erasmus Darwin ?

III.2.3. Les arbres ont-ils une âme ?

Plus qu'une influence, il conviendrait de parler d'une confluence entre les fleurs personnifiées de Darwin et celles de Blake : si Blake a pu effectivement « darwiniser » certains motifs à partir de 1789, ce choix s'inscrivait néanmoins dans une série de représentations déjà définies dans ses poèmes et gravures de jeunesse. Il n'y a donc pas eu de révolution poétique darwinienne en 1789. En revanche, une analyse attentive d'un autre type de plantes, les arbres, suggère que dès 1793, une forme de terreur épistémologique, bien darwinienne, celle-là, s'est imposée dans l'imagination blakienne, tout particulièrement dans les représentations poétiques, picturales et philosophiques du monde végétal. L'étude de l'évolution des motifs arborescents dans les poèmes et les illustrations blakiennes permet de mieux comprendre ce mouvement.

Les arbres blakiens sont un objet d'étude difficile par leur grand nombre de représentations dans le corpus comme par la diversité de leur symbolisme. Les critiques ont, depuis longtemps déjà, montré toute la richesse interprétative dont ces arbres faisaient l'objet, sans jamais avoir atteint l'exhaustivité. L'arbre de la connaissance comme celui de la tentation ont été maintes fois évoqués, comme le Chêne pleureur et le Palmier de la Passion, « between the Oak / Of Weeping and the Palm of Suffering » (*J* 208). Northrop Frye voyait dans l'arbre un symbole essentiel des cycles de renouvellement, inspiré des arbres bibliques et nordiques[31]. Kathleen Raine suggérait l'influence des arbres alchimiques de Paracelse et de Jacob Boehme,

[31] Frye, Northrop, *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*, Princeton : Princeton University Press, 1969. « There is the tree of life Man had before the Fall and will have again after it, and there is the Tree of morality or death. The latter is Jesus' barren fig-tree, the world-ash Yggdrasil, the tree of mystery and the knowledge of good and evil » (p. 187).

mêlés au symbolisme kabbalistique[32]. Rodney Baine, lui, a établi une liste méthodique des différentes essences d'arbres rencontrées, en attribuant à chacune un symbolisme différent[33].

On pourrait encore citer bien d'autres sources, jusqu'à considérer les forêts comme « l'ombre de la civilisation », selon la belle expression de Robert Harrison, qui propose une analyse de la forêt dans l'imaginaire occidental, des mythes antiques à la cabane de Thoreau à Walden Pond en passant par Shakespeare et Rousseau. Harrison souligne le statut ambigu des forêts au XVIIIe siècle par une subtile analyse des contradictions de Rousseau, concevant à la fois la forêt comme une ressource à exploiter activement par les hommes libres et comme un lieu de projection idéal d'un retour à un état de nature. C'est justement à la fin du XVIIIe siècle que naît en Allemagne la « science forestière », au moment même où le premier romantisme conçoit la forêt comme lieu de rêverie et d'isolement[34].

Blake semble se nourrir de ces apparentes contradictions, fasciné par cette profusion artistique et ses infinies possibilités d'interprétation. Sous sa plume et son burin, l'arbre est à la fois la vie et la mort, l'art et la science, l'Arbre de Vie et celui de la Connaissance, comme il l'affirme dans ses *marginalia* autour du Laocoon : « Science is the Tree of Death ; Art is the Tree of Life » (*E* 274). Il se plaît à dessiner un subtil contraste entre les chênes touffus des *Songs of Innocence* et les branches dépouillées des *Songs of Experience*. Tantôt l'arbre abrite sous ses rameaux les enfants de l'innocence, tantôt il fait corps avec Ahania dans une mortelle étreinte. Les forêts de la nuit où rôde le tigre semblent répondre à celle d'Entuthon-Benuthon qui ceignent Golgonooza, comme l'arbre de « The Human Abstract » se superpose à l'arbre à poison. Généralement, c'est à ces figures inquiétantes qu'on associe l'arbre dans la poésie blakienne.

On pourrait expliquer cette vision par une tradition de représentation poétique et mythologique. Dans la poésie ovidienne, la métamorphose en arbre la plus remarquable est celle des Ménades, au Livre XI. Les Ménades sont les femmes thraces ayant mis en pièces le corps d'Orphée et changées en arbres par Bacchus en guise de châtiment. Dans la traduction de l'édition de Garth, ce passage représente un véritable morceau de bravoure : plusieurs détails

---

[32] Raine, Kathleen, *Blake and Tradition*, Princeton : Princeton University Press, 1968. Voir plus précisément le volume II, chapitre II, « The Ancient Trees », p. 32-48.

[33] Baine, Rodney, *The Scattered Portions: Blake's Biological Symbolism*, Athens : University of Georgia, distribué par l'auteur, 1986. Voir plus précisément le chapitre IX, « The Trees ».

[34] Harrison, Robert Pogue, *Forests: The Shadow of Civilization*, Chicago : University of Chicago Press, 1992. Harrison décrit la science forestière comme le retour d'une volonté cartésienne de se faire maître et possesseur de la nature, en plaçant cette dernière sous le joug de l'utilitarisme et de la technicité. « Through the rise of the forest management during the late-eighteenth and nineteenth centuries […] forests become the object of a new science of forestry. […] A new forest mathematics goes so far as to measure them in terms of their volume of disposable wood ». (P. 108).

ont été ajoutés au texte ovidien, d'abord par nécessité prosodique, afin de l'adapter en hexamètres rimés, ensuite pour renforcer l'effet de dramatisation. Une première métamorphose textuelle s'opère donc dans la traduction même. L'accent y est mis sur la douleur du processus, présentant les racines des arbres s'enroulant autour des membres des Ménades : « So these were caught; and, as they strove in vain / To quit the place, they but encreas'd their pain[35] ». Les cris de douleur sont multipliés tandis que la métamorphose, lente et fragmentaire, s'attarde sur différentes parties du corps : « One smites her thighs with a lamenting stroke, / And finds the flesh transform'd to solid oak[36] ». La nature du bois, le chêne, n'est pas précisée chez Ovide et constitue également un ajout.

Blake semble se réapproprier ce motif pour décrire Enitharmon prisonnière de l'arbre de Vala, qui est également un chêne, arbre à forte portée symbolique en Angleterre, qu'on rattache au culte druidique (c'est encore le cas de Darwin dans son « Ode to the Swilcar Oak »), et que Blake lui-même rattache aux fourvoiements du déisme et du matérialisme :

> So Enitharmon cried upon her terrible Earthy bed
> While the broad Oak wreath'd his roots round her, forcing his dark way
> Thro' caves of death into Existence. (*FZ* 362)

Le chêne est ici masculin, (« his roots ») et fait d'Enirtharmon sa prisonnière : leurs corps confondus dessinent une image d'un érotisme sombre et macabre, qui ajoute au récit douloureux des Ménades une tension sexuelle, comme s'il s'agissait de la sombre symétrie des métamorphoses du tournesol dans les *Songs of Experience*, où les amants s'élèvent au-dessus de la terre pour une réunion apollinienne, céleste et solaire.

Ovide n'est cependant pas seul à chanter les terribles métamorphoses en arbres : Shakespeare décrit Ariel prisonnier dans un arbre et délivré par Prospéro dans *The Tempest*. De même, dans le chant XIII de l'Enfer, Dante Alighieri décrit le sort des âmes que Minos plonge sous l'écorce des arbres, condamnées à gémir pour l'éternité, sous des rameaux déchirés par les harpies. Un sang noir s'écoule de leurs branches cassées. Blake, grand lecteur de Shakespeare et illustrateur de la *Divine Comédie*, n'était sans doute pas resté insensible à de telles scènes[37] (fig. 59). De fait, la métamorphose en arbre illustre ses angoisses métaphysiques les plus profondes. D'autres passages sur les arbres, également dans Vala, suffisent à attester de la

[35] Garth, Samuel, éditeur, *Ovid's Metamorphoses in Fifteen Books*, Londres : Tonson, 1736, vol. 2, p. 173.
[36] *Loc. cit.*
[37] Il avait d'ailleurs illustré ce passage de la *Divine Comédie* (Roe, Albert, éditeur, *Blake's Illustrations to the Divine Comedy*, Princeton : Princeton University Press, 1953, planche 24).

terreur que la condition végétale était susceptible d'inspirer à Blake, et prolongent en écho la souffrance d'Enitharmon, prisonnière entre la vie et la mort :

> Beyond the bounds of their own self their senses cannot penetrate:
> As the tree knows not what is outside of its leaves & bark
> And yet it drinks the summer joy & fears the winter sorrow,
> So, in the regions of the grave, none knows his dark compeer
> Tho' he partakes of his dire woes & mutual returns the pang,
> The throb, the dolor, the convulsion, in soul-sickening woes. (*FZ* 347)

L'arbre est, chez Blake, une figure complexe et tragique reflétant les tourments de l'âme, dans un paysage où l'on croit entendre déjà résonner la voix de Baudelaire :

> Grands bois, vous m'effrayez comme des cathédrales ;
> Vous hurlez comme l'orgue ; et dans nos cœurs maudits,
> Chambres d'éternel deuil où vibrent de vieux râles,
> Répondent les échos de vos De profundis.[38]

Blake reprend ainsi le motif païen des Ménades pour en faire le symbole d'une vision chrétienne et profondément gothique de la mort, avec des réminiscences de Dante Alighieri. La fleur peut certes s'ouvrir au monde qui l'entoure, comme le tournesol tourné vers les cieux, mais l'arbre, lui, demeure prisonnier de son carcan d'écorce, fermé à la possibilité de la transcendance. Soulignons que le plus terrible pour Blake n'est pas autant la mort spirituelle représentée par l'arbre que cet état contradictoire, où l'arbre représente le dernier souffle de l'âme prisonnière du matérialisme mortifère. L'âme piégée sous l'écorce est le strict équivalent, pour Blake, de la terreur de se voir enterré vivant, dans un cercueil de bois : un sentiment très similaire à celui qu'éprouvera Baudelaire quelques années plus tard.

Toutefois, les traditions mythologiques et littéraires qui ont pu nourrir l'inspiration de Blake (Ovide, Dante, Shakespeare) ne suffisent pas à expliquer les ambivalences symboliques de la figure de l'arbre dans l'ensemble de son corpus poétique. Une étude diachronique révèle que, dans les premières œuvres de Blake, les figures arborescentes sont harmonieuses et rassurantes, certaines étant même semi-personnifiées, alors que des arbres tout à fait différents font leur apparition plus tard : ces arbres ne sont plus une simple personnification, mais font corps avec les personnages humains. Ils sont désormais doubles, inquiétants, mortifères. Or, ce

[38] Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal, Seconde édition, augmentée de trente-cinq poèmes nouveaux*, Paris : Poulet-Malassis et De Broise, 1861, p. 178.

changement coïncide avec la lecture du *Botanic Garden* d'Erasmus Darwin, qui propose une vision révolutionnaire sur le statut botanique et poétique des arbres.

Avant 1789, les images d'arbres dans la poésie blakienne sont tout sauf menaçantes : elles ouvrent au contraire, par une personnification audacieuse, de nouvelles perspectives dans la tradition de la poésie pastorale, en accordant aux arbres une forme d'agentivité (« Love and Harmony combine », « The Blossom ») par la prosopopée qui leur donne la parole. Le jeune Blake, grand admirateur d'Ovide, tout comme Erasmus Darwin, semble prendre plaisir à s'inspirer des *Métamorphoses* tout en leur prêtant une issue plus optimiste. C'est le cas dans ses premières représentations de Daphné.

Les arbres dessinés par Blake ne sont pas non plus menaçants et s'inspirent de modèles chrétiens que, là encore, Blake réinvente avec enthousiasme : David Erdman suggère que les arbres à troncs entrelacés dans l'« Introduction » aux *Songs of Innocence*, s'ouvrant sur des vignettes, sont deux arbres de Jessé[39] (fig. 63). Or, même si ces arbres en reprennent effectivement la structure, l'étude des détails révèle que Blake n'a pas pour ambition de représenter une généalogie du Christ, mais une généalogie graphique de son propre travail. On distingue dans ces vignettes plusieurs motifs que Blake représente ailleurs dans les *Songs*. À gauche, les deux vignettes supérieures rappellent les pages qui précèdent : la silhouette de la nourrice penchée sur un livre avec ses enfants auprès d'elle est la même que sur la page de titre, et juste au-dessous, un jeune homme combine les postures du berger et de l'angelot du frontispice. À droite, les vignettes annoncent les pages qui suivent : une silhouette féminine, assise sous un arbre, et une autre nourrissant les oiseaux évoquent « The Ecchoing Green », qui suit de près cette introduction.

Les motifs végétaux sont, du reste, omniprésents dans les *Songs of Innocence*, où la structure arborescente sert de trame, assurant une continuité graphique entre les différents poèmes. Les plus présents sont la vigne et le figuier, qui dans la Bible marquent la même sérénité dont est empli « The Ecchoing Green » : « they shall beat their swords into ploughshares, and their spears into pruning hooks […] they shall sit every man under his vine and under his figtree[40] ». Le chêne est également présent dans « The Ecchoing Green », et déjà étroitement associé à l'Angleterre, ainsi que le saule pleureur, dans « The Little Black Boy » et « Nurse's Song » : c'est l'arbre qui, comme le petit enfant noir, sert de « bois ombragé »,

[39] Erdman, David, éditeur, *The Illuminated Blake: All of William Blake's Illuminated Works with a Plate-by-Plate Commentary*, Londres : Anchor Press, 1974, p. 45.
[40] *The Holy Bible containing the Old and New Testaments [King James]*. Cambridge : Cambridge University Press, non daté, p. 919. Michée, chapitre, 4, verset 3 et chapitre 4, verset 4.

« shady grove » pour apprendre à supporter les « rayons de l'amour », « we must learn to bear the beams of love[41] » (*SI* 9).

Dans *Thel*, l'influence de Darwin sur Blake est notable, avec les deux personnifications florales s'élançant de leur calice ; néanmoins la représentation de l'arbre est, elle, directement inspirée de la Bible. De fait, les arbres sont en fait très peu mentionnés dans *The Loves of the Plants,* en dehors de l'Upas, qui a nourri l'inspiration de l'arbre à poison. Blake ne tire pas son inspiration de Darwin pour la représentation des arbres, mais plutôt du Livre de Job. Thel, comme Job, est confrontée aux contradictions apparentes de la volonté divine, qui accorde la vie aussi bien que la mort, dans un cycle continuel de création et de destruction, dont les exemples les plus frappants sont Béhémoth et le Léviathan. Béhémoth, qui cristallise ces interrogations sur la nature de la puissance divine, se tient entre un saule et une fleur de lotus, comme Thel : il est une des réponses au questionnement lancinant de Thel, tapi derrière l'image, comme la réponse aux questions du Tigre est cachée au lecteur. Le Léviathan, lui, apparaît dans le bandeau final (fig. 51). Quant au saule présent sur la couverture (fig. 1), il a pour effet de reconstituer l'environnement biblique et de planter le cadre d'une réflexion philosophico-théologique. On pourrait ainsi voir dans le frontispice, de façon plus large, l'incarnation de la pensée blakienne en mouvement : les fleurs sont certes darwiniennes, au bas de l'image, mais sont comprises dans un système plus large qui les dépasse, à l'ombre du saule pleureur du Livre de Job, qui forme un arc au-dessus d'elles et encadre le titre.

L'influence de Darwin sur Blake est plus sensible à partir des derniers mois de 1791, lorsque Blake commence à travailler aux illustrations de *The Botanic Garden,* et plus particulièrement celles du Vase de Portland (fig. 4 à 7). Blake est sommé par Joseph Johnson d'en reproduire les moindres détails, afin que le lecteur puisse suivre sur l'image la description et l'interprétation originale qu'en propose Erasmus Darwin. Le vase, acquis par la famille de Portland, représente une scène mythologique que les historiens peinent encore aujourd'hui à identifier avec précision. Sur une des faces, un jeune homme passe un portique et il est reçu par une figure féminine tenant une torche éteinte, couchée sur des dalles de pierre, devant un arbre

[41] Le saule changera ensuite de rôle. Alors que, dans les *Songs*, le saule était un rappel du livre de Job rappelant toute l'étendue de la création divine, il est désormais l'arbre de l'exil dans le monde de la matière. Blake le représente dans *Jerusalem*, non loin du cygne anthropomorphe. Le cygne pourrait ici représenter le poète, comme le poète israélite en exil suspendant sa lyre aux branches du saule pour pleurer en souvenir de Jérusalem, « By the rivers of Babylon, there we sat down, yea, we wept, when we remembered Zion. We hanged our harps upon the willows in the midst thereof ». Blake réinterprète ici le symbolisme des Psaumes par une savante permutation de l'imagerie, avec le cygne affligé non loin du saule pleureur, pour montrer la détresse de Los qui craint de perdre Jérusalem.

aux ramures imposantes. D'autres arbres, plus élancés, sont représentés de part et d'autre du vase, et la forme de leurs feuilles suggère qu'ils appartiennent à une espèce différente.

Erasmus Darwin fait de cet arbre le pivot de sa réflexion sur les scènes énigmatiques qui ornent le vase. Il s'agirait selon lui d'un orme, l'arbre qui, dans l'Antiquité, était associé au monde des morts : « [this tree] has not the leaves of any evergreen of this climate, but may be supposed to be an elm, which Virgil places near the entrance of the infernal regions, and adds, that a dream was believed to dwell under every leaf of it. *Aen*. VI. l. 281 » (*EV* 268). À partir de cette identification première, Erasmus Darwin propose de lire l'ensemble des scènes comme une allégorie païenne de la mort et de la résurrection, interprétation qui lui semble d'autant plus probante que le vase, très luxueux, était sans doute destiné à un usage funéraire. L'orme virgilien marque ainsi le début de la catabase du jeune homme, son arrivée dans le royaume de Proserpine et de Pluton, qui seraient les deux personnages qui l'accueillent, tenant le faisceau éteint de sa vie passée.

Kathleen Raine, dans *Blake and Tradition*, ironise sur le fait que Darwin, malgré sa qualité de botaniste, se trompe sur l'identification de l'arbre. Selon elle, il ne s'agit pas d'un orme, mais d'un bouleau, arbre qui, dans la mythologie celtique, scelle l'entrée dans le monde des morts. Néanmoins, Kathleen Raine se fondait pour sa description sur la gravure de Blake, et non sur l'original, sur lequel l'arbre de Proserpine est extrêmement stylisé et ouvert à l'interprétation. Or, Blake ajoute beaucoup de détails sur les feuillages qui ne sont pas présents sur le vase : avec une grande minutie, il ajoute des nervures, redécoupe la forme des feuilles qui deviennent plus elliptiques. Blake donne ainsi corps à l'arbre des morts, qu'il est désormais possible d'identifier par son travail d'illustration méticuleux. L'arbre, reproduit avec une grande finesse, n'en est que plus remarquable, comme pour justifier son importance dans l'interprétation darwinienne.

Il opère le même travail de l'autre côté du vase, ajoutant de nombreux détails sur les feuilles qui, encore une fois, ne sont qu'à peine esquissés sur l'original : effets d'ombres et de reliefs, pourtour denté, feuillages touffus (fig. 7b et 7c). Blake ne souhaite pas rendre le dessin plus réaliste, mais plus conforme à l'interprétation darwinienne, qui, dans une certaine mesure, va aussi devenir la sienne. On constate ici un grand soin apporté à la représentation de ces arbres de la mort, qui sont plus denses, plus détaillés et plus travaillés, comme pour mieux souligner l'importance mythologique que leur accorde Darwin. Ce dernier rappelle que les bois sont le lieu sacré des mystères d'Eleusis, et que leurs arbres dressent leurs hautes silhouettes dans le séjour des morts : « Thus Homer speaks of the woods of Proserpine, and mentions many trees

in Tartarus, as presenting their fruits to Tantalus; Virgil speaks of the pleasant groves of Elysium » (*EV* 268).

Néanmoins, dans quelle mesure ce choix est-il vraiment blakien ? On peut observer une autre différence avec l'original : sur le vase de Portland, le jeune homme et Pluton sont entièrement nus. Or, sur la gravure de Blake, les parties génitales sont cachées par une feuille de vigne (fig. 7b et 7c). Il est évident que ce genre de détail ne gênait pas Blake : il suffit pour s'en convaincre d'observer la vingt-et-unième gravure du *Marriage of Heaven and Hell* en 1790 (fig. 64), dont Blake reprendra le tracé pour *America* trois ans plus tard (fig. 65). Il s'agit donc probablement d'une recommandation spéciale de l'éditeur, soucieux de ne pas choquer son lectorat. Ce motif n'est, en tout cas, assurément pas blakien. La perte de la correspondance entre Blake et Johnson ne permet pas d'affirmer quelles consignes exactes ont été transmises au graveur.

Quoi qu'il en soit, dans *The Botanic Garden*, Blake découvre une vision scientifique des arbres tout à fait inédite, qu'il associe dans son propre système à ces arbres de la mort. On peut supposer que Blake a eu accès au texte dès qu'il a commencé à travailler sur l'ouvrage, durant les derniers mois de 1791, mais dans la mesure où la plupart de ses gravures (à l'exception de celles du Vase de Portland) étaient réalisées sous la direction de Fuseli, il n'était pas nécessaire que Blake ait lu l'œuvre de Darwin pour l'illustrer. L'ouvrage du *Botanic Garden* paraît en juin 1792 et Blake a pu le lire au plus tard à partir de ce moment-là, ce qui aurait pu nourrir son inspiration pour *America: A Prophecy*.

Que dit Erasmus Darwin des arbres dans *The Botanic Garden* ? Il s'y intéresse de plus près que dans *The Loves of the Plants* et propose une hypothèse audacieuse : les arbres seraient des colonies, puisque chaque fleur, selon la logique scientifique de Linné, est un individu. Erasmus Darwin brouille les limites entre règne animal et règne végétal, sans hésiter à évoquer, dans ses notes de bas de page, les poumons des feuilles, l'arbre étant conçu comme un super-organisme constitué de multiples entités, chacune possédant des traits physiologiques communs au règne animal :

> A tree is properly speaking a family or swarm of buds, each bud being an individual plant […] each bud has a leaf, which is its lungs, appropriated to it, and the bark of the tree is a congeries of the roots of these individual buds. (*EV* 182)

Cette note illustre les vers de *The Economy of Vegetation*, où les individus sont dits « emprisonnés » ou « mis dans la tombe » dans leurs bourgeons pendant l'hiver, avant que les

nymphes du printemps ne viennent les faire éclore. C'est ici la déesse de la nature qui s'exprime :

> On wings of flame, ETHEREAL VIRGINS! sweep
> O'er Earth's fair bosom, and complacent deep;
> Where dwell my vegetative realms benumb'd,
> In buds imprison'd, or in bulbs intomb'd,
> Pierce the dull root, relax its fibre-trains,
> Thaw the thick blood, which lingers in its veins;
> Melt with warm breath the fragrant gums, that bind
> The expanding foliage in its scaly rind;
> And as in air the laughing leaflets play,
> And turn their shining bosoms to the ray,
> NYMPHS! with sweet smile each opening glower invite,
> And on its damask eyelids pour the *light*. (*EV* 68)

Darwin célèbre ici le continuum du vivant, par son injonction à une personnification païenne du printemps. Néanmoins, il convient de souligner que, si les nymphes sont effectivement des allégories classiques, il n'en va pas exactement de même pour les représentations de l'arbre. Certes, Darwin recourt à la personnification : les folioles rient, leur poitrine bombée sous l'effet du vent renvoie des éclats lumineux (« laughing leaflets », « shining bosoms »). Néanmoins, il ne s'agit pas simplement d'un effet de style, mais d'une description que Darwin établit comme scientifiquement juste, et dont il reprend les termes dans ses notes. L'ambigüité que Darwin entretient ici entre prose et poésie, personnification et réalisme, est révélatrice à l'égard de la place qu'occupent désormais les plantes, entre animaux et végétaux.

Ainsi, en vers comme en prose, l'arbre est considéré comme un être physiologiquement complexe, dont les parties anatomiques et physiologiques sont communes à celles des animaux (fibres, sang, veines). Le terme de « vegetative » contraste avec la nouvelle définition audacieuse que Darwin propose de la « vegetation », qui n'est plus considérée comme végétative, bien au contraire, mais qui est animée par les passions constitutives du vivant, qui étaient incarnées par les fleurs dans *The Loves of the Plants*, et dont l'arbre est le nouveau modèle dans *The Economy of Vegetation*. Ces réflexions seront théorisées en détail quelques années plus tard dans *Phytologia*, ouvrage technique sur l'agriculture[42], que Blake n'a sans doute pas lu[43].

---

[42] Dans *Phytologia*, en 1800, Darwin représente la condition végétale dans le prolongement des structures animales. Il suffit de lire sa table des matières pour s'en convaincre : dans la première partie, « Physiology of Vegetation », il présente les vaisseaux, artères, veines, les organes de reproduction et même les muscles, les fibres et les nerfs des plantes, utilisant un vocabulaire qui était alors strictement attribué à la physiologie animale.
[43] Blake a illustré *The Botanic Garden*, mais pas *Phytologia*.

En 1794, dans *Zoonomia*, Darwin va plus loin encore en soutenant que les stigmates et les anthères des fleurs sont des animaux et réaffirme que les arbres sont des colonies d'individus à la manière du corail et des polypes. La comparaison entre les arbres et les polypes, si elle peut paraître pour le moins originale et inattendue, est tout à fait explicite : « The anthers and stigmas are real animals, attached indeed to their parent tree like polypi or coral insects, but capable of spontaneous motion […] they are affected with the passion of love » (*Z* 105). Les passions meuvent les plantes comme les animaux : dans le système de Linné, elles permettent à la fois de brouiller les limites entre les catégories aristotéliciennes bien définies (humain, animal, végétal) et de tracer les lignes d'un système taxonomique novateur fondé sur les structures de la sensation.

Il est possible que Blake ait été paradoxalement conforté dans sa vision gothique des arbres par les théories darwiniennes. Le fait de savoir que les végétaux sont si proches des animaux par leur organisation et peuvent même connaître plaisir et douleur a pu bouleverser un certain nombre de lecteurs de l'époque. Dans l'esprit de Blake, cette théorie a pu faire germer nombre d'interrogations métaphysiques sur la nature environnante : Dante avait-il donc raison ? Si les arbres partagent des structures anatomiques similaires, s'ils sont soumis aux mêmes passions et peuvent réellement sentir et souffrir, comme le souligne Darwin, ne sont-ils pas les prisons des âmes damnées, fermées à Dieu pour les siècles des siècles ? Le vent qui gémit dans leurs branches ne porte-t-il pas l'écho de leurs éternelles lamentations ?

Il semble qu'aux yeux de Blake, l'identification des arbres à des colonies d'individus se superpose à la métaphore des âmes enfermées dans les bulbes et les bourgeons comme dans un tombeau. En outre, Blake reprend dans ses poèmes cette même comparaison singulière entre les arbres et les polypes. Dans *Jerusalem*, les métamorphoses se multiplient ; la forme humaine glisse vers l'état de polype et d'arbre, brisant là encore les limites entre animal et végétal, et enserrant dans ses racines noueuses la forme divine du corps humain :

> The Human Form […] Becoming
> A mighty Polypus nam'd Albions Tree: they tie the Veins
> And Nerves into two knots: & the Seed into a double knot. (*J* 219)

Cet arbre-polype incarne « the Atheistical Epicurean Philosophy of Albion's Tree » (*J* 220) que la philosophie d'Erasmus Darwin pourrait bien représenter. On retrouve aussi dans la « fibrous Vegetation » (*M* 120) de *Milton, A Poem* un écho de la physiologie végétale darwinienne, attribuant fibres et nerfs aux arbres comme aux animaux. Par cet arbre-polype, on voit apparaître une autre forme du rhizome deleuzien : un vaste continuum entre animal et

végétal, l'animavégétal ou plantanimal, un chaos où tous les règnes sont confondus, « déterritorialisés[44] », où la vie n'est plus une série de points bien alignés dans des catégories distinctes, mais un ensemble de lignes qui s'enchevêtrent comme autant d'herbes folles[45]. Pour Erasmus Darwin, c'est une source profonde d'allégresse, la joie devant la diversité infinie du vivant. Pour William Blake, c'est le cauchemar d'une création non ordonnée, où Dieu est réduit à une hypothèse non nécessaire.

C'est à partir de 1792-1793 que les arbres de Blake deviennent véritablement cauchemardesques : sur les gravures de *America,* Orc est emprisonné sous terre, sous un réseau dense de racines, lui aussi « intomb'd » (fig. 27). Sa sortie de terre est aussi le symbole qu'il quitte le monde du végétatisme, que Blake persiste à attribuer à la végétation, et qu'il fait valoir son individualité sur l'arbre d'Albion qui tente de le maintenir prisonnier de ses racines tentaculaires. Cette vision se conjugue à celles de Dante, d'Ovide et de Shakespeare, et se superpose à celle du Vase de Portland : l'arbre marque, par sa nature même, l'entrée dans le monde de la mort, ou plus exactement, d'un état intermédiaire entre la vie et la mort, où l'âme se retrouve prise au piège.

Les visions des arbres se font désormais de plus en plus menaçantes dans l'imaginaire blakien. Dans *Europe: A Prophecy,* la femme sans nom (« nameless female », qui apparaît également dans *America*) erre dans les forêts de la mort éternelle, jusqu'à se faire arbre elle-même : « Devouring & devoured roaming on dark and desolate mountains / In forests of eternal death, shrieking in hollow trees ». À la déesse darwinienne de la nature, évoquant l'épicurisme et les passions du vivant, Blake substitue peu à peu la figure de Vala, qui ne représente pas la nature, mais une certaine vision de la nature, en ceci qu'elle est strictement limitée à une interprétation matérialiste qui lui ferme la possibilité de la transcendance, à un état de nature presque hobbésien de lutte de chacun contre chacun. L'arbre est, de surcroît, inversé : symboliquement, ses racines sont au ciel alors que son houppier est planté en terre, ce que Raine identifie comme un symbole alchimique[46] mais qui permet également à Blake de souligner l'obscurité dans laquelle la vie végétative est plongée, en mettant la tête de l'arbre dans le sol[47].

---

[44] Le terme est emprunté à Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux : Capitalisme et Schizophrénie,* Deleuze, Gilles, et Guattari, Félix, Paris : Éditions de Minuit, 1980, p. 17.

[45] On peut là encore se référer à Deleuze et Guattari : « il n'y a pas de points ou de positions dans un rhizome [...] il n'y a que des lignes » (*ibid*., p. 15).

[46] L'homme, dans la Kabbale, peut en effet être représenté par un arbre inversé. Raine, *op. cit*., p. 34.

[47] Cette vision de l'homme comme arbre inversé n'est pas d'ailleurs dénuée de fondement scientifique, puisque les études récentes sur la physiologie des arbres ont démontré que le réseau de racines fonctionnait de façon similaire à un centre de connexions neuronales, comme un cerveau végétal. Le houppier, avec ses fleurs, correspond à la partie reproductive, mais se trouve en hauteur. On peut notamment se référer aux travaux du botaniste Francis Hallé, dans *Plaidoyer pour l'Arbre*, Actes Sud, 2005.

Blake approfondit encore sa réflexion métaphysique sur les arbres à la faveur du motif de la forêt, qui est dans *Milton, A Poem* une forêt d'âmes. La forêt d'Entuthon Benython accueille les âmes enfermées dans le carcan de leur vie corporelle, ces âmes qui, parce qu'elles sont dans l'enveloppe de la génération, sont spirituellement mortes, animées seulement par les passions, qui soufflent dans leurs branches comme le vent sur une harpe éolienne et sont leurs seuls mouvements. Les arbres sont monstrueux car ils sont le cachot des âmes livrées aux passions de la génération, tout comme dans *The Botanic Garden*, où Darwin consacre des notes additionnelles à la reproduction végétale des arbres. Blake décrit ainsi les forêts d'Entuthon-Benython :

> In the Forests of Entuthon Benython
> Where Souls incessant wail, being piteous Passions & Desires
> With neither lineament nor form but like to watry clouds
> The Passions & Desires descend upon the hungry winds
> For such alone Sleepers remain meer passion & appetite… (*M* 123)

Les âmes prises dans la forêt d'Entuthon Benython sont en dormance, « sleepers », et ne sont formées que par les mouvements de leur passions, privées de l'impulsion de l'imagination créatrice et dénuées de toute forme individuelle, puisque l'arbre constitue, comme le polype, une colonie d'individus, et non un individu à part entière. Les arbres, plus encore que le lieu des passions, sont celui de la Passion, véritable croix faite de bois, lieu d'expiration et non d'inspiration. La forêt d'Entuthon Benython réapparaît également dans *Jerusalem* et dans *Vala,* où elle est décrite comme « a world of deep darkness where all things in horrors are rooted ». Son orthographe varie légèrement (« Entuthon Benithon » dans *Vala*).

Néanmoins, une réflexion sur l'étymologie possible d'Entuthon-Benython[48] montre que Blake inscrivait son système symbolique dans le cadre d'une réflexion plus large sur le vivant, plus précisément à partir de la philosophie grecque. En effet, « ent », dans l'œuvre de Parménide, désigne l'être, par opposition à « non-ent », le non-être. Dans le traité *De la Nature,* Parménide identifie l'âme à la raison et à l'intellect, la logique à l'expérience, la raison à la vérité. Dans ce système, les visions mystiques et les religions révélées sont hors de la *doxa,* la vérité, et relèvent de l'opinion et de la superstition. Blake, qui connaissait la philosophie

[48] On serait tenté de faire un rapprochement avec les hommes-arbres de J.R.R. Tolkien, les « Ents », mais cela est sans doute une fausse piste. Tolkien, professeur de littérature médiévale, s'est inspiré non de Parménide mais d'un terme de vieil anglais, « ent », signifiant « géant ». Par ailleurs, les Ents de Tolkien, sont des arbres aux caractéristiques humaines, alors que la poésie blakienne présente surtout des âmes humaines ayant pris la forme d'arbres.

parménidienne par son ami Thomas Taylor, ne pouvait que s'opposer à cette vision strictement rationaliste.

Toutefois, Blake ne s'oppose pas frontalement à Parménide par un discours philosophique et rationaliste, ce qui reviendrait à donner raison au système parménidien, mais il lui répond par une vision de l'imagination, celle d'Entuthon Benuthon, inspirée par la réflexion amorcée par Darwin sur le statut des arbres dans le monde du vivant. Si, dans « Entuthon-Benuthon », « Ent » renvoie en grec à l'être, « ben », lui, dans le dialecte du nord de l'Angleterre et de l'Écosse, est un adverbe et adjectif signifiant « qui est à l'intérieur », « dedans », et qui fut popularisé par la poésie de Robert Burns. Blake adresse symboliquement une réponse britannique à la philosophie grecque, pour montrer que l'être véritable, « ent », est à l'intérieur, « ben », soulignant que Parménide ne fait que regarder le tronc alors qu'une âme palpite sous l'écorce. Derrière l'image de la forêt naturelle, est un jardin spirituel, comme il l'explique dans les vers suivants de *Milton, A Poem* :

> And every Generated Body in its inward form,
> Is a garden of delight & a building of magnificence,
> Built by the Sons of Los in Bowlahoola & Allamanda… (*M* 123)

Blake donne à la philosophie parménidienne le coup de grâce dans les vers suivants, en reprenant le concept de cause naturelle et en niant l'importance souveraine de la rationalité :

> The Natural power continually seeks & tends to Destruction
> Ending in Death: which would of itself be Eternal Death
> And all are Class'd by Spiritual, & not by Natural power.
>
> And every Natural Effect has a Spiritual Cause, and Not
> A Natural: for a Natural Cause only seems, it is a Delusion
> Of Ulro: & a ratio of the perishing Vegetable Memory. (*M* 124)

On voit donc que les arbres blakiens sont au cœur d'une dynamique symbolique complexe, qui puise d'abord ses sources dans l'imagerie biblique, avant de devenir l'image cauchemardesque de l'homme tombé dans la génération et en proie à ses passions. La vision inspirée par Erasmus Darwin répond à celles d'Ovide, Dante et Shakespeare, montrant l'arbre comme la marque du passage confus entre la vie et la mort, habité par des âmes prisonnières. Le développement de cette vision coïncide avec le moment où Blake commence à travailler aux illustrations du *Botanic Garden*, moment à partir duquel les arbres de la poésie blakienne deviennent soudain des figures inquiétantes et monstrueuses. Blake utilise l'image de l'âme prisonnière de l'arbre pour répondre à la philosophie parménidienne et proposer une vision

alternative du vivant : la vie véritable n'est pas dans la génération darwinienne, ni dans la rationalité parménidienne, mais c'est le souffle de l'âme qui est retenue à l'intérieur du tronc, « Entuthon-Benython ».

Enfin, il semble que plusieurs visions de l'arbre coïncident dans l'imaginaire blakien : si les arbres darwiniens sont cauchemardesques, le séjour à Felpham auprès de William Hayley inspire à Blake des visions harmonieuses et apaisées de la nature, images peu connues, exceptionnellement dévoilées à l'exposition de la Tate Britain Gallery consacrée à Blake en 2019-2020. Blake s'est visiblement plu à s'essayer à diverses techniques (plume, encre, aquarelle, fusain) pour représenter des arbres bien différents (cyprès, chêne, bouleau) dans des paysages printaniers aux tons pastel. Ces images peuvent paraître, à première vue, beaucoup plus conventionnelles. Néanmoins, elles sont intéressantes en ceci qu'elles contrastent singulièrement avec les arbres dantesques de *Milton, Vala* et *Jerusalem*. Elles montrent aussi que Blake, contrairement à ce que prétendait Northrop Frye, n'a pas toujours été réticent à peindre d'après nature, et que la nature elle-même, dans ses rêveries de Felpham, n'a pas toujours été une source profonde d'angoisse.

III.3. Les métamorphoses de la passion : poétique du transformisme

Nought may endure but mutability.
Percy Shelley, « Ode to Mutability »[1]

La poésie d'Erasmus Darwin est mouvante, changeante, à l'image de sa propre théorie transformiste : tel un organisme vivant, elle se développe et semble faire corps avec son objet. Les personnifications initiales pour décrire les plantes montrent la porosité des frontières entre règnes animaux et végétaux dans *The Loves of the Plants*, puis s'estompent au profit des métaphores de *The Economy of Vegetation* et des hypotyposes réalistes de *The Temple of Nature*. La poésie de Blake pourrait-elle aussi être décrite comme une biopoésie ? Blake fut-il aussi influencé par le transformisme ? On tentera de répondre à cette question par une analyse d'extraits de *Vala* et de « To the Deists », la troisième partie de *Jerusalem*, avant de poser l'hypothèse d'un transformisme multiple, à la fois poétique, esthétique et spirituel, dans les monstrueuses métamorphoses de son bestiaire infernal.

III.3.1. L'évolution du transformisme, entre sciences et poésie

Dans ce qui est sans doute le tout premier essai comparant la pensée d'Erasmus Darwin à celle de son petit-fils Charles, publié en 1879, Samuel Butler propose une analyse comparée de leurs théories respectives sur la transformation des espèces[2]. Leur principale différence résiderait selon lui en ceci que le transformisme d'Erasmus ne se prête pas à une téléologie, alors que l'évolutionnisme de son petit-fils, par la rigueur de ses observations et la cohérence de son système, semble refléter un dessein divin. Il apparaît évident dans cet essai que Samuel Butler n'a pas réellement cherché à connaître le fond de la pensée des deux Darwin, mais qu'il a plutôt tenté de voir lequel s'accommodait le mieux à son propre système, qui n'est autre qu'une théologie naturelle comme celle de Paley dont il fait par ailleurs l'éloge. Ses réflexions

[1] Shelley, Percy Bysshe, *The Complete Poetical Works of Percy Shelley*, édité par Thomas Hutchinson, Oxford : Oxford University Press, 1904, p. 519.
[2] Butler, Samuel, *Evolution, Old and New: or, The Theories of Buffon, Dr. Erasmus Darwin, and Lamarck, as Compared with that of Mr. Charles Darwin*, Londres : Hardwicke et Bogue, 1879.

ont néanmoins le mérite de poser une question importante : quel est le lien entre transformisme et évolutionnisme, et comment ces deux théories ont-elles elles-mêmes évolué dans le temps ?

Certes, Erasmus Darwin lui-même est souvent considéré comme « le grand-père de l'évolutionnisme », comme il l'est d'ailleurs aujourd'hui dans sa propre maison qui est depuis 1999 un musée en son honneur[3]. Cependant, cette affirmation est doublement illogique, d'un point de vue généalogique d'abord. Erasmus Darwin est le grand-père de Charles Darwin, qui lui-même est le « père » de l'évolutionnisme : il devrait donc être le bisaïeul de la théorie de l'évolution. Ensuite, d'un point de vue strictement scientifique, les thèses d'Erasmus Darwin sont, là encore, plus proches d'un transformisme des Lumières, fondé sur le progrès et la confiance en la perfectibilité des espèces, que de l'évolutionnisme victorien, qui repose sur le hasard et l'adaptabilité.

De plus, Erasmus Darwin n'est pas le seul à avoir développé une pensée que d'aucuns qualifieraient de « pré-évolutionniste » : comme on l'a vu, avant lui, en France, Benoît de Maillet avance dès 1748 dans son ouvrage *Telliamed* l'hypothèse d'une métamorphose des espèces, dont l'espèce humaine, à partir d'organismes aquatiques[4]. En Angleterre, Lord Monboddo, dans un essai sur le développement des langues publié à partir de 1773[5], avait déjà émis l'hypothèse d'une évolution de l'espèce humaine, corrélée à son analyse de l'évolution des langues. Darwin ne cite pas *Telliamed*, bien que certaines de leurs idées soient très proches ; en revanche, il est certain qu'il a lu Monboddo, qu'il cite dans *The Temple of Nature*[6]. Buffon lui-même, même s'il demeure résolument fixiste, s'interroge sur la possibilité de la transmutation des espèces.

Or, mentionner l'idée d'un « pré-évolutionnisme » paraît également insatisfaisante : elle relève de l'anachronisme en définissant un courant scientifique par ce qui le suit, en niant son originalité propre et en maintenant l'illusion d'une continuité téléologique de la pensée tendant tout entière vers un résultat unique, faisant fi des errements et des erreurs qui, pourtant, peuvent se révéler au moins tout aussi créatrices.

---

[3] Cette inscription se trouvait encore, en septembre 2019, sur plusieurs panneaux présentant Erasmus Darwin, dans sa maison de Beacon Street à Lichfield (Staffordshire).

[4] De Maillet, Benoît, *Telliamed, ou Entretiens d'un philosophe indien sur la diminution de la mer avec un philosophe français*, vol.1-2, La Haye : Pierre Gosse, 1775.

[5] Monboddo, James Burnett, dit Lord, *Of the Origin and Progress of Language*, vol. 1-2, Édimbourg : Balfour, 1774. Lord Monboddo, comme Erasmus et comme Charles Darwin, commença à théoriser les principes de sa théorie par l'observation de la sélection artificielle, qui conserve certains caractères acquis. Comme De Maillet, il ne suppose pas l'existence d'un ancêtre commun à toutes les espèces, mais considère que l'homme est le résultat d'une longue évolution dans le temps, et qu'il commença par être un mammifère quadrupède et herbivore.

[6] Il cite néanmoins sa réflexion sur l'évolution des langues et non sur celle des espèces, probablement pour mieux distinguer leurs théories respectives.

Il est donc doublement faux d'affirmer que le dernier grand ouvrage poétique d'Erasmus Darwin, *The Temple of Nature*, est le premier à travers lequel se manifeste une hypothèse pré-évolutionniste : en premier lieu, parce que ce terme est impropre à qualifier la démarche intellectuelle originale d'Erasmus Darwin ; en second lieu, parce que l'idée du transformisme avait déjà été théorisée par des philosophes libres-penseurs des Lumières, et qu'elle apparaît très tôt dans l'œuvre de Darwin, qui a très tôt eu l'idée d'un ancêtre commun à toutes les créatures peuplant la terre, tous règnes confondus, et d'une lente diversification des espèces par transformations graduelles.

Il paraît donc capital de réfléchir à ce qu'on pourrait nommer l'évolution de l'évolutionnisme : comment la théorie transformiste d'Erasmus Darwin s'est-elle construite ? Dans la lignée de l'article de Sophie Laniel-Musitelli[7], on observera tout particulièrement le lien entre transformations poétiques et transformisme biologique, évolution des mots et générations des êtres : autant d'effets de miroirs qui permettent d'identifier peu à peu, dans la pratique poétique et scientifique de Darwin, les mots aux choses, pour montrer que le langage et les idées sont eux aussi vivants et sont soumis aux mêmes processus de complexification graduelle tendant au perfectionnement.

On pourrait certes tenter de voir l'évolution de l'idée transformiste dans les différentes œuvres poétiques d'Erasmus Darwin : *The Botanic Garden* (1792), *The Temple of Nature* (1803), ainsi qu'à ses essais en prose : *Zoonomia* (1794-1796) ou *Phytologia* (1800). Il est en effet tout à fait possible de déceler une filiation des motifs et des idées témoignant d'une réflexion prolongée d'Erasmus Darwin qui, peu à peu, consigne les observations, accumule les preuves, et commence par évoquer en vers, en des termes littéraires, ce qui sera conforté par des arguments scientifiques dans ses notes et ses ouvrages théoriques.

Néanmoins, deux œuvres sont toujours laissées dans l'ombre : les traductions de Linné en anglais par Erasmus Darwin. Ce sont les deux toutes premières œuvres que Darwin ait publiées : *Systema Vegetabilium*, traduit par *A System of Vegetables*[8], officiellement en 1783 mais plus vraisemblablement en 1785 selon Desmond King-Hele[9], et *Genera Plantarum*, publié

[7] Laniel-Musitelli, Sophie, « Erasmus Darwin : de la métamorphose au transformisme », dans *Darwin dans le combat des idées*, édité par Michel Prum, Paris : L'Harmattan, 33-45, 2012.
[8] Darwin, Erasmus [sous le nom de : « A Botanical Society at Lichfield »], *A System of Vegetables, According to their Classes, Orders, Genera and Species, with their Characters and Differences*, Londres : John Jackson, 1783, vol. 1-2.
[9] King-Hele, Desmond, *Erasmus Darwin: A Life of Unequalled Achievement*, Londres : Giles de la Mare, 1998, p 180.

sous le titre *The Families of Plants* en 1787[10]. Ces ouvrages sont généralement ignorés, car ils sont plus difficiles à trouver : en effet, le nom d'Erasmus Darwin n'y apparaît pas, puisque ces traductions sont signées de la « Société Botanique de Lichfield ». Une recherche patiente sur les bases de données internationales permet néanmoins d'avoir accès à des copies numériques[11].

Ces ouvrages sont capitaux, car c'est là que Darwin pose pour la toute première fois les fondements de ce qui deviendra sa théorie transformiste. Si Darwin traduit Linné fidèlement, son travail n'a cependant rien de servile et montre une originalité certaine : d'une part, Darwin emploie déjà une grande créativité poétique pour traduire tous les néologismes latins de son système botanique en anglais, comme Rousseau le fit en français dans sa propre traduction ; d'autre part, il ajoute également une préface personnelle à chaque ouvrage.

La préface de *The Families of Plants* est tout à fait digne d'intérêt. Erasmus Darwin y décrit, au cours d'une digression sur le statut des plantes, l'hypothèse d'une terre où les classes du vivant sont liées les unes aux autres par des espèces-chaînons :

> For Vegetables are, in truth, an Inferior order of Animals, connected to the lower tribes of Insects, by many marine productions, whose faculties of motion and sensation are scarcely superior to those of the petals of many flowers, or to the leaves of the Sensitive plant (*Mimosa sensitiva*), the Moving plant (*Hedysarum movens*), and the Fly-trap (*Dionea muscipula*). The winged Insects, as Bees, and Butterflies, are connected to the Birds, by the Humming-bird; which feeds on honey, and collects it with a kind of proboscis, as it hangs on its vibrating wings. Birds are connected to Quadrupeds, by the Bat and Vampire. These are allied to Fish, by Seals and Crocodiles, and by the Monkey-kind to Man.[12]

On voit ainsi, dès 1787, apparaître avec une grande netteté toutes les lignes de faille qui bouleversent la taxonomie des Lumières et interrogent les frontières entre les règnes. Les exemples de Darwin, méticuleusement choisis, illustrent les cas-limites contre lesquels bute le naturaliste du XVIIIe siècle. Le colibri a été classé parmi les insectes et la chauve-souris fut longtemps considérée comme un oiseau. Les mammifères et reptiles marins sont, eux souvent associés aux poissons. Quant à la plante sensitive, ne prouve-t-elle pas que les frontières entre animaux sensibles et plantes végétatives ont été trop hâtivement établies ?

Darwin reste cependant un homme de son siècle : bien que l'idée de liens biologiques entre les êtres soit innovante, elle a déjà été évoquée, sous une forme symbolique et spirituelle,

---

[10] Darwin, Erasmus [sous le nom de : « A Botanical Society at Lichfield »], *The Families of Plants, with their Natural Characters, according to the Number, Figure, Situation and Proportion of all the Parts of Fructification*, Lichfield et Londres : J. Jackson et J. Johnson, 1787, 2 vol.

[11] *The System of Vegetables* (1783), en deux volumes : <catalog.hathitrust.org/Record/009712645> et *The Families of Plants* (1787) en deux volumes également : <catalog.hathitrust.org/Record/000567790>/

[12] Darwin, Erasmus, *The Families of Plants*, *op. cit.*, « Preface of the Translators », p. XIX.

par la théorie de l'échelle des êtres, qui imprègne encore l'imaginaire naturaliste. L'ordre par lequel Darwin décrit ces liens n'est pas chronologique, mais aussi fondé sur une hiérarchie tacite au sommet de laquelle se trouve l'homme, et au bas de laquelle sont les plantes. C'est cette même hiérarchie que suit Buffon dans son *Histoire Naturelle*, et c'est ce même modèle qu'invoque Pope dans son *Essay on Man*.

Comment juger, dès lors, de l'originalité des idées darwiniennes ? On pourrait dire que Darwin reprend cette échelle des êtres, mais ajoute des barreaux, et en propose pour la première fois une lecture physique et non seulement métaphysique. La suite de son introduction révèle une vision holiste qui confirme le caractère radical de ses hypothèses naturalistes, où s'unissent harmonieusement poésie métaphysique et philosophie naturelle :

> Thus is the great expanse of Organized Nature divided into Districts, and distinguished by Names; but, as it branches over her mighty continents, like the lakes Ontario, Erie, Huron, and Superior, each flows into the other by some narrow communication, forming one Whole with the wide ocean of created Being.[13]

Ce passage est remarquable par sa modernité comme par sa poésie : la personnification de la nature (« her mighty continents ») veille sur l'ensemble de sa création qui, malgré l'étendue de sa diversité, ne forme qu'un. Cette notion d'Être unique, « Being », dilué dans la création, n'est pas sans rappeler l'« Ens », ou *ens entium*, l'Être des êtres, l'ancêtre commun supposé qu'Erasmus Darwin imaginera plus tard dans *Zoonomia* puis dans *The Temple of Nature,* et qu'il semble emprunter à Parménide. Enfin, Darwin choisit une comparaison originale avec les lacs américains, qui ne forment en fait qu'une seule entité, comme une petite mer.

Cette comparaison, si elle paraît utile au premier abord pour éclairer le lecteur, est aussi chargée de connotations politiques : la guerre d'indépendance américaine s'est récemment terminée en 1783 et les états, avant l'adoption de la Constitution, choisissent un modèle confédéral. Plus que jamais, l'union est nécessaire, comme elle l'était durant la période coloniale pour combattre l'armée britannique. « Join or die », affirmait le dessin de Franklin, repris par maints journaux révolutionnaires[14]. Il n'est pas impossible qu'Erasmus Darwin, correspondant de Franklin, déjà radical, ait eu à l'esprit l'image d'une nature unie et libre de

[13] *Ibid.*, p. XX.

[14] Darwin le cite d'ailleurs dans une lettre à son collaborateur William Withering de la Botanical Society of Lichfield : « unite or perish », en redessinant le serpent divisé de Franklin au bas de la devise. Lettre de Darwin à Withering, 13 mai 1775. King-Hele, Desmond, éditeur, *The Collected Letters of Erasmus Darwin*, Cambridge : Cambridge University Press, 2007, p. 136.

contraintes, où les frontières entre les règnes sont abolies, et où s'étend désormais un nouvel espace plus égalitaire, ouvert à la marginalité et à l'exception.

Dans ses premières publications, Erasmus Darwin exprime donc très clairement et très librement ses idées, aussi dangereuses soient-elles, tant au niveau théologique que politique dans la Grande-Bretagne de 1787. Il ne prendra pas la même liberté dans ses œuvres suivantes et s'exprimera avec bien plus de prudence et de réserve. Sans doute faut-il également prendre en considération le fait que les traductions de Linné ne sont pas publiées en son nom.

Cette réflexion première se prolongera en tout cas dans les œuvres d'Erasmus Darwin, pas à pas. D'abord, dans *The Loves of the Plants*, en 1789, Erasmus Darwin démontre que les plantes sont sensibles. Il se fonde sur l'un des sujets qu'il maîtrise le mieux, la botanique, pour conforter son hypothèse sur le statut des plantes comme un sous-ordre des animaux et reprend méthodiquement, en des tableaux animés par la personnification et l'hypotypose, les exemples donnés dans son introduction à *The Families of Plants* (plante sensitive, plante mobile, plante carnivore). La poésie, plus encore que ses traductions de Linné, permet à son lecteur de saisir toute la portée de son hypothèse, en lui faisant partager les passions des plantes et en les dévoilant comme des structures sensibles.

Darwin ajoute de nombreux exemples, dont celui de la vallisnérie, plante herbacée aquatique dont les mâles sont séparés des femelles. Les fleurs mâles, germant au fond de l'eau, doivent remonter à la surface pour trouver les femelles. La vallisnérie est décrite ici comme une fiancée solitaire attendant le retour de son amant sur les rivages de l'Inde :

> VALLISNER sits, up-turns her tearful eyes,
> Calls her lost lover, and upbraids the skies
> For him she breathes the silent sigh, forlorn,
> Each setting-day; for him each rising morn.—
> "Bright orbs, that light yon high etherial plain,
> Or bathe your radiant tresses in the main;
> Pale moon, that silver'st o'er night's sable brow;—
> For ye were witness to his parting vow!—
> Ye shelving rocks, dark waves, and sounding shore,—
> Ye echoed sweet the tender words he swore!—
> Can stars or seas the sails of love retain?
> O guide my wanderer to my arms again!" (*LP* 117)

Erasmus Darwin a recours ici à la personnification et à la prosopopée pour émouvoir le lecteur du sort de la vallisnérie, ou « Vallisner ». Le jeu des anaphores (« for him… for him »), et des allitérations (« stars or seas the sails ») renforcent la détresse du personnage en créant un rythme à la fois lancinant et harmonieux. Le lecteur, en étant touché par cette rhétorique de la

déploration et par la personnification de la plante, peut ainsi comprendre comment les végétaux peuvent être intégrés au monde sensible.

L'exemple de Vallisner est intéressant à un autre titre : il permet à Darwin de développer l'hypothèse d'un lien biologique entre les plantes et les insectes. En effet, Darwin explique que les mâles naissent dans les profondeurs et, après s'être laissé porter par le courant, rejoignent les fleurs femelles à la surface. On comprend mieux, à la lumière de ces explications, la position de Vallisner. Or, si la fleur est émue, elle est aussi mue : l'émotion se combine au mouvement de la fleur mâle rejoignant la femelle. Darwin remarque que les fleurs mâles ont des sortes d'ailettes qui leur permet de mieux naviguer, comme certains insectes mâles sont ailés afin de rejoindre les femelles[15].

Darwin cite alors l'hypothèse d'un rapprochement biologique entre plantes et insectes, qu'il pose moyennant de grandes précautions dans les notes additionnelles de *The Botanic Garden* :

> I am acquainted with a philosopher, who contemplating this subject thinks it not impossible, that the first insects were the anthers or stigmas of flowers; which had by some means loosed themselves from their parent plant, like the male flowers of Vallisneria […] He contends, that none of these changes are more incomprehensible than the transformation of tadpoles into frogs, and caterpillars into butterflies. (*EV* 266)

Qui était ce philosophe qui supposait que certaines plantes avaient pu évoluer en insectes ? Il peut s'agir d'un de ses amis botanistes de Lichfield, comme William Withering. Il pourrait également s'agir d'Erasmus Darwin lui-même, qui renverrait à sa propre introduction de *The Families of Plants*, et s'abriterait derrière son anonymat pour proposer une idée audacieuse sans craindre d'être inquiété. Darwin rappelle également les exemples de la transformation des têtards en grenouilles et des chenilles en papillons pour souligner que de telles transformations se trouvent déjà dans la nature et constituent donc des hypothèses recevables.

Dans *The Economy of Vegetation*, adjoint à *The Loves of the Plants* en 1794, l'auteur multiplie les rapprochements entre plantes et insectes. Il évoque le « coral insect », le corail étant alors considéré comme un zoophyte, entre animal et végétal, pour mieux insister sur la porosité des distinctions classiques entre les règnes. Il établit aussi une analogie entre la surface supérieure des feuilles, qui leur permet de respirer, les poumons des animaux et les spiracules des insectes. Il compare aussi l'hibernation végétale avec celle de certains papillons, ou encore

[15] « The flowers of the male plant are produced under water, and […] borne by the currents to the female flowers. In this resembling those tribes of insects, where the males at certain seasons acquire wings, but not the females, as ants, Cocchus, Lampyris, Phalæna, Brumata, Lichanella. » (*LP* 117).

la germination des bulbes à la reproduction des vers à soie. Ainsi Darwin, comme dans sa préface à *The Families of Plants*, continue-t-il à rassembler des preuves pour étayer son hypothèse première d'une nature holistique.

C'est dans le chant III, consacré à l'eau, qu'apparaissent les fleurs-insectes, véritables chaînons entre animaux et végétaux dont Darwin rêvait déjà dans sa traduction de Linné, et qu'il illustre poétiquement, avec une invocation aux nymphes :

> NYMPHS! YOU adorn, in glossy volumes roll'd,
> The gaudy conch with azure, green, and gold.
> […] You chase the warrior Shark, and cumberous Whale,
> And guard the Mermaid in her briny vale;
> Feed the live petals of her insect-flowers,
> Her shell-wrack gardens, and her sea-fan bowers;
> With ores and gems adorn her coral cell,
> And drop a pearl in every gaping shell. (*EV* 107)

Darwin associe ici l'idée des insectes-fleurs, aux pétales vivants, héritiers de ses méditations sur la vallisnérie, à la sirène et à son cortège de nymphes. Il lie ainsi la prose aux vers, l'hypothèse scientifique à la fiction poétique et convainc son lecteur non par la validité de sa démonstration, mais par le spectacle de sa représentation. Le milieu marin dominé par des figures empruntées à la mythologie gréco-latine de l'Antiquité permet également de recréer une certaine intemporalité.

Dans ce même passage, Darwin pose également un élément essentiel de sa théorie en devenir : la transformation des espèces sur le temps long, avec l'exemple de l'ammonite. Symboliquement, les coquillages encadrent ce passage : il débute par « gaudy conch » et se clôt sur « gaping shell ». Toutefois, il n'est pas certain qu'il s'agisse des mêmes spécimens : le premier est irisé de couleurs vives, alors que l'autre abrite une perle. Darwin développe des observations similaires en observant les ammonites : il s'aperçoit que certaines espèces anciennes de coquillages ne se trouvent plus dans le monde actuel, et qu'à l'inverse, des espèces actuelles ne se trouvent jamais à l'état de fossiles. S'agirait-il donc de deux formes différentes de coquillages, ou d'un seul coquillage qui aurait évolué ? Darwin émet l'hypothèse d'une transformation progressive dans une note en bas de page se rapportant à « gaudy conch » :

> It is curious that some of the most common fossil shells are not now known in their recent state, as the *cornua ammonis*; and on the contrary, many shells which are very plentiful in their recent state, as limpets, sea-ears, volutes, cowries, are very rarely found fossil. […] Were all the ammoniae destroyed when the continents were raised? Or do some genera of animals perish by the increasing power of their enemies? Or do they still reside at

> inaccessible depths in the sea? Or do some animals change their forms gradually and become new genera? (*EV* 268)

Cette hypothèse n'est cependant pas le résultat d'une simple observation sur des ammonites, mais elle s'inscrit dans une longue réflexion d'Erasmus Darwin : elle est confortée, rappelons-le, par celle d'une nature unie dans un grand tout, et par la possibilité d'une transformation progressive des plantes en insectes, illustrée dans ce même passage. L'émergence de cette idée a également pu être confortée par la passion d'Erasmus Darwin pour les fossiles, qu'il partageait notamment avec William Withering et Thomas Beddoes, mais aussi avec son fils, Robert Darwin, à qui il envoyait régulièrement des caisses pleines de nouveaux spécimens[16]. Enfin, « gaudy conch » n'est pas sans rappeler la devise transformiste de Darwin : « e conchis omnia ».

Dans le premier volume de *Zoonomia* en 1794, Darwin franchit deux étapes supplémentaires, toutes deux liées aux prémisses de sa théorie transformiste elle-même en constante transformation. En premier lieu, il abolit les frontières entre animaux et végétaux, considérant que les étamines et les pistils des fleurs sont de véritables animaux :

> It is there shewn, that the roots of vegetables resemble the lacteal system of animals; the sap-vessels in the early spring, before their leaves expand, are analogous to the placental vessels of the fœtus; that the leaves of land-plants resemble lungs, and those of aquatic plants the gills of fish […] And, lastly, that the anthers and stigmas are real animals, attached indeed to their parent tree like polypi or coral insects, but capable of spontaneous motion; that they are affected with the passion of love, and furnished with powers of reproducing their species, and are fed with honey like the moths and butterflies, which plunder their nectaries. (*Z* 105)

Immédiatement après ce passage, Darwin reprend l'exemple de la vallisnérie et s'interroge sur le phénomène à l'origine du mouvement des fleurs mâles vers les femelles : s'agit-il d'une forme d'attraction ? Les fleurs seraient-elles sensibles à leur propre parfum ? On voit en tout cas ici le chemin parcouru depuis la publication de *The Families of Plants* sept ans plus tôt. Darwin, toujours en s'appuyant sur un système d'analogies anatomiques, raffine sa démonstration, en se concentrant spécifiquement sur la physiologie des plantes, et non sur des rapprochements plus hasardeux et limités (chauve-souris entre oiseaux et mammifères, colibri entre oiseaux et insectes…). L'argumentaire est précis, et il aboutit à une conclusion

[16] On trouve des exemples de cette passion dans la correspondance d'Erasmus Darwin, comme dans cette lettre à son fils Robert datée du 1er mai 1788 : « Your fossils set out tomorrow in two vehicles, a hamper and a box. In the bow are the fossils Erasmus [le fils d'Erasmus Darwin, Erasmus junior] collected in Cornwall. […] I shall class my Fossiles afresh after Kirwan's book of mineralogy: if you do the same, you will readily see if there is any thing which you want ». King-Hele, *The Collected Letters of Erasmus Darwin*, *op. cit.*, p. 314.

catégorique : la fin de la distinction entre végétaux et animaux, qui conforte l'hypothèse d'une nature unie.

En second lieu, dans ce même ouvrage, *Zoonomia*, Darwin cite les réflexions de David Hume au sujet de la génération graduelle, qu'il oppose à la création spontanée[17] :

> He concludes that the world itself might have been generated, rather than created; that is, it might have been gradually produced from very small beginnings, increasing by the activity of its inherent principles, rather than by a sudden evolution of the whole by the Almighty fire.—What a magnificent idea of the infinite power of THE GREAT ARCHITECT! THE CAUSE OF CAUSES! PARENT OF PARENTS! ENS ENTIUM! (*Z* 509)

On peut rapprocher cette épiphanie intellectuelle de l'introduction à *The Families of Plants*, où Darwin propose déjà la vision d'espèces dont la diversité est en fait réunie dans un grand tout. Darwin reste cependant très prudent, et une fois encore, moins audacieux que dans sa traduction de Linné où il était protégé par son anonymat. Il avance certes clairement l'idée d'une transformation d'organismes simples en structures complexes, mais la notion de parenté entre espèces n'est pas clairement établie.

Néanmoins, cette idée est suggérée très habilement par le glissement sémantique opéré par Darwin : il commence par « Great Architect », terminologie maçonnique, puis évoque son rôle dans la succession des événements, « cause of causes », dans la génération des êtres, « parent of parents », et enfin dans l'apparition du vivant, avec un vocable évoquant la postérité latine du philosophe grec Parménide, « ens entium ». Par l'évolution du langage lui-même, Darwin suggère un autre type d'évolution, biologique celui-là. Il illustre également la transition intellectuelle de la création divine à la génération, montrant que les mots, tout comme les êtres, peuvent évoluer, et devenir des idées plus complexes à partir de notions simples. C'est ici le travail poétique du langage, au sens de « poein », fabriquer, qui permet à Darwin de construire sa théorie en jouant sur des générations successives de mots et la transformation des idées.

C'est dans *The Temple of Nature* que le transformisme darwinien va véritablement prendre toute son ampleur. Dans le premier chant, Darwin évoque la vitalité spontanée à l'origine des premiers êtres. Il souligne une fois de plus une de ses idées-maîtresses : la parenté entre plantes et insectes, qui semblent fusionner dans ces vers :

[17] Erasmus Darwin distingue création spontanée et génération spontanée, rejetant le terme de « génération » impliquant un organisme-parent.

> Hence without parent by spontaneous birth
> Rise the first specks of animated earth;
> From Nature's womb the plant or insect swims,
> And buds or breathes, with microscopic limbs. (*TN* 22)

Dans « buds or breathes », l'occlusive /b/ produit un effet marqué après l'allitération sifflante « insect swims », comme pour mieux marquer l'émergence, certes discrète, d'un élément nouveau dans le paysage sonore et visuel des premiers âges.

À partir de cette cause première, « cause of causes », Darwin développe la notion de génération, et propose de voir les différentes étapes de complexification biologique du vivant, de la plante microscopique à l'homme, qui descendrait d'un « microscopic ens ». Le poète détaille l'apparition de la sensation et de l'attraction, la croissance des membres, jusqu'au développement des poumons et à l'adaptation à la vie terrestre, avec l'exemple du crocodile du Nil sur lequel se clôt le premier chant.

On voit donc se dessiner l'évolution progressive de cette théorie transformiste proprement darwinienne : une première vision d'une nature holiste, dont le caractère continu est justifié par des espèces-chaînons sur l'échelle des êtres (*The Families of Plants*, 1787), précède des interrogations sur les catégories du vivant et leur dynamique, soutenue par l'hypothèse des insectes descendant des plantes (*The Botanic Garden*, 1792). L'observation des fossiles d'espèces disparues, proches cependant d'espèces vivantes, laisse supposer une transformation lente poursuivie sur des millions d'années, guidées par un perfectionnement graduel des organismes, à partir de corpuscules simples (*Zoonomia*, 1794). Enfin, Darwin suppose que tous les organismes complexes descendent d'un ancêtre miscroscopique asexué qui se serait développé initialement dans l'eau (*The Temple of Nature*, 1803).

Dans le développement de cette théorie, le langage poétique joue donc un rôle essentiel. On a vu que c'était précisément par les comparaisons, les métaphores et les personnifications que Darwin, peu à peu, avait conforté sa théorie transformiste. Puis, Dans *The Loves of the Plants*, les comparaisons deviennent personnifications, pour mieux souligner le franchissement des limites d'un règne à l'autre. Les plantes ont une âme sensitive et plus seulement végétative ; leurs parties sexuelles, pistils et étamines, sont représentées sous des formes humaines, car elles sont considérées comme des animaux à part entière.

Enfin, dans *The Temple of Nature*, même si les allégories demeurent nombreuses (peine, plaisir, attraction, contraction…), les êtres vivants ne sont plus désignés par des comparaisons ou des métaphores mais pour eux-mêmes, dans un récit coloré et pittoresque relevant de l'hypotypose, comme si la nature avait finalement trouvé son unité véritable sous la plume de

Darwin : elle est vivante et colorée, tout en étant dépouillée de nombre d'artifices rhétoriques. Darwin nous en donne un superbe exemple avec la description du passage de la vie aquatique à la vie terrestre :

> Allied to fish, the lizard cleaves the flood
> With one-cell'd heart, and dark frigescent blood;
> Half-reasoning Beavers long-unbreathing dart
> Through Erie's waves with perforated heart;
> With gills and lungs respiring Lampreys steer,
> Kiss the rude rocks, and suck till they adhere;
> The lazy Remora's inhaling lips,
> Hung on the keel, retard the struggling ships;
> With gills pulmonic breathes the enormous Whale,
> And spouts aquatic columns to the gale;
> Sports on the shining wave at noontide hours,
> And shifting rainbows crest the rising showers. (*TN* 33)

Contrairement aux fleurs de *The Loves of the Plants*, les créatures ici ne sont pas personnifiées ; leur nom, bien qu'il porte une majuscule, n'est pas changé en prénom fantaisiste, comme la vallisnérie devenue « Vallisner ». Ils ne sont pas le sujet de vignettes dramatiques successives bien distinctes, mais apparaissent dans une parfaite continuité, comme pour mieux illustrer la chute des barrières définissant les ordres du vivant. Toutes ces espèces sont poétiquement unies dans une seule longue phrase, qui se clôt symboliquement sur l'image de l'arc-en-ciel formé par le jet dorsal de la baleine, fermant cette grandiose hypotypose et reflétant les multiples couleurs de la vie réunies sous un unique étendard. Ces espèces, si différentes par leur système respiratoire adapté à leur milieu (poumons, branchies, fanons de la baleine, bouche du rémora), respirent pourtant d'un seul et même souffle, au rythme des pentamètres iambiques.

Darwin livre par le rythme même de la poésie une retranscription du souffle de vie, *pneuma*, qui anime les premiers animaux : les vers sont d'abord des pentamètres iambiques réguliers, puis, au fur et à mesure que la vie se diversifie, ils varient eux aussi. Ainsi, la description de la lamproie, créature aquatique adhérant aux rochers, est évoquée par un spondée (« rude rocks ») qui retranscrit bien la sensation de prise sur l'élément terrestre. À l'inverse, le lecteur doit retenir son souffle avec un exceptionnel mètre pyrrhique sur les deux dernières syllabes de « remora », suivi par deux iambes « inhaling lips », comme pour tenter de trouver, lui aussi, la respiration qui convient le mieux. Les pentamètres redeviennent réguliers à la fin, pour dépeindre l'arc-en-ciel qui s'élève au-dessus de la baleine, image de puissance doublée d'harmonie sonore.

De plus, les nombreux verbes d'action soulignent encore davantage le statut de sujets des animaux, sans qu'ils soient personnifiés : « cleaves », « hungs », « spouts » ou encore « sports », qui ouvre l'avant-dernier vers sur un spondée, soulignant la force de la baleine). Ces verbes, plus qu'un statut de sujet actif, prêtent aux animaux ce que Bruno Latour nomme « agency », une force d'agentivité propre sur leur environnement qui les inscrit dans un dense réseau d'inter-relationnalité au même titre que l'homme, dont certains ne sont guère éloignés, puisque les castors, véritables architectes des rivières, sont « à moitié raisonnants », « half-reasoning ». Les rimes plates, couplet rhymes, indissociables du couplet héroïque cher à Darwin, renforcent ici cette notion de mutualisme, où « flood » se mêle à « blood », et où les bouches des lamproies, « lips », adhèrent à la coque des navires aussi par la rime, « ships ».

On est donc loin des personnifications un peu figées de *The Loves of the Plants* et des personnifications et métaphores tonitruantes de *The Economy of Vegetation* (comme les amours adultères de Jupiter figurant la formation des acides au contact de l'oxygène). La nature est présentée ici pour elle-même, dépourvue d'artifices poétiques, car c'est précisément cette dynamique transformiste qui assure l'ordre poétique. L'émerveillement lucrétien de cette poésie nouvelle ne repose plus sur le fait de poétiser le vivant, mais de donner une forme, un souffle et un rythme à la poésie qui se trouve naturellement inscrite dans la nature des choses. La poésie d'Erasmus Darwin a elle-même suivi le chemin de la transformation, pour s'achever sur cette fascination devant la beauté cachée de la nature : « endless forms most beautiful[18] », comme le dira son petit-fils Charles dans le dernier paragraphe de *The Origin of Species*.

Sophie Musitelli souligne que les derniers vers de *The Temple of Nature* dépeignent un coquillage enroulé sur lui-même, « twisted shell », comme un ultime clin d'œil à ses premières réflexions poétiques et biologiques sur les ammonites :

> La coquille repliée, « the twisted shell », appelle par sa forme convolutée le principe du transformisme selon Erasmus Darwin, à savoir qu'un corps rudimentaire, replié sur lui-même, cherche à s'épanouir en une forme plus aboutie. Elle célèbre également le déploiement du poème lui-même : « the twisted shell » est aussi la conque spiralée par laquelle les tritons annoncent la naissance de Vénus. La parole poétique est à la fois conque, espace convoluté, complexe, et spirale, fuite vers l'avenir autant que retour vers le passé.[19]

[18] Darwin, Charles, *On the Origin of Species by means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, Londres : John Murray, 1859, p. 490.

[19] Laniel-Musitelli, Sophie. « La poésie d'Erasmus Darwin entre science, mythe et pastorale », dans *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*, édité par Muriel Louâpre, Hugues Marchal et Michel Pierssens, numéro spécial de la revue *Épistémocritique* (2014) [en ligne] <epistemocritique.org/la-poesie-derasmus-darwin-entre-science-mythe-et-pastorale>, 113-131, p. 128.

Ce motif représenterait donc non seulement l'idée du transformisme darwinien, mais son évolution épistémologique dans un imaginaire scientifique souple et ouvert à l'hybridité.

Le frontispice figurant Uranie levant le voile sur la statue d'Isis, représentation traditionnelle de la nature selon les mystères d'Éleusis et les cultes orphiques, pourrait également figurer la découverte d'une poésie nouvelle, moins empruntée et plus naturelle, voire matricielle, comme on le voit dans les multiples seins couvrant la poitrine de la déesse. La poésie, après de longues métamorphoses successives, épouse les contours de la réflexion transformiste en train de se faire, elle se fait moule, matrice biophilosophique, réceptacle de la pensée mouvante, et retrouve son premier sens grec : *poein*, concevoir, fabriquer, donner corps.

Erasmus Darwin aurait-il pu mener si loin sa théorie transformiste sans la poésie ? On peut se permettre d'en douter, car c'est précisément la poésie qui, par sa plasticité, lui permet de donner vie aux hypothèses les plus audacieuses, de tenter les comparaisons les plus improbables, d'établir des réseaux d'images et d'idées par métaphores. La poésie n'est pas simplement une façon de présenter ses idées : elle est une méthode de réflexion par analogies, un terrain d'expérimentations unique.

III.3.2. Blake évolutionniste ? Le cas de *Jerusalem* et *Vala*

William Blake était-il évolutionniste ? Une telle interrogation peut paraître incongrue ; elle est délibérément provocatrice. Telle est pourtant la question que se sont posée certains critiques blakiens. Dès 1965, Carmen Kreiter, dans son article sur « William Blake and Evolution[20] », propose d'analyser l'influence de John Hunter, que Blake a pu faire figurer sous la caricature de Jack Tearguts dans *An Island in the Moon*, et de William Harvey, dont la description du développement d'un embryon dans *De Generatio* rappelle la génération d'Orc dans *The Book of Urizen*. Au début du XIXe siècle, commençait à émerger le postulat que l'ontogenèse récapitule la phylogenèse, autrement dit, que l'évolution d'un individu, de l'embryon à sa forme adulte, est le reflet de l'évolution de l'espèce. Carmen Kreiter, en analysant les images embryologiques de *Urizen*, semble faire ainsi de Blake un pré-évolutionniste qui s'ignore.

À l'inverse, les autres critiques s'intéressant à la relation intellectuelle et artistique de Blake et Darwin dans les décennies suivantes semblent tous éluder ce sujet : ils préfèrent

[20] Kreiter, Carmen, « William Blake and Evolution », *Studies in Romanticism* 4 : 2 (janvier 1965), 110-118.

évoquer l'embryologie, comme Nelson Hilton[21], la géologie, comme Noah Heringman[22], l'écologie, comme Kevin Hutchings[23], ou plus récemment les concordances de certains motifs poétiques, comme Matthew Green[24]. Desmond King-Hele lui-même, qui compare le transformisme de Darwin au fixisme de Coleridge, ne dit rien sur Blake et l'évolutionnisme.

Le silence des critiques est en fait éloquent : à la question « William Blake était-il évolutionniste ? », la réponse est non. En effet, même si Blake s'interroge sur la possibilité d'un changement progressif des espèces à l'œuvre dans la création, comme c'est le cas dans le célèbre poème « The Tyger », il s'agit tout au plus d'une réflexion sur le transformisme, et non l'évolutionnisme, quand bien même Blake aurait pu nourrir son inspiration des hypothèses audacieuses d'Erasmus Darwin. Transformisme et évolutionnisme sont bien distincts, et on ne saurait parler d'évolutionnisme en termes scientifiquement rigoureux avant la publication *On the Origin of Species* en 1859.

En outre, dans la poésie comme dans les gravures de Blake, il pourrait sembler au premier abord que les espèces sont toutes figées : le lion reste le lion, l'agneau a toujours été un agneau. Le bestiaire blakien, même quand il retrace le récit des origines, paraît statique. Ce fixisme pourrait être interprété précisément comme une réponse au transformisme graduel de Darwin, qui présuppose que toutes les espèces complexes furent créées à partir d'organismes simples. En d'autres termes, la création fixiste blakienne s'opposerait à la génération transformiste darwinienne.

Les choses ne sont cependant pas aussi simples : il semblerait que Blake, plutôt que de s'opposer à l'hypothèse de la génération transformiste, s'en approprie les symboles, comme le donne à voir l'énigmatique frontispice de *Jerusalem*. On voit sur cette page plusieurs figures féminines autour du titre ; celle du bas gît sur une grande feuille vivement colorée. Elle est à moitié végétale, sa peau se confond avec les nervures d'une feuille exotique. Ses pieds disparaissent totalement pour ne faire qu'un avec la feuille. Elle semble livrée à la mort, ou du moins à un profond sommeil, comme le suggère l'attitude de déploration de ses compagnes. Or, le motif de la transformation de la plante en insecte est, comme on l'a constaté, darwinien : c'est une des idées-maîtresses de Darwin pour démontrer, à plus grande échelle, le transformisme à l'œuvre dans le vivant.

---

[21] Hilton, Nelson, « The Spectre of Darwin », *Blake: An Illustrated Quarterly* 15 : 1 (été 1981), 36-48.
[22] Heringman, Noah, *Romantic Rocks, Aesthetic Geology*, New York et Londres : Cornell University Press, 2004.
[23] Hutchings, Kevin, *Imagining Nature: Blake's Environmental Poetics*, Montréal et Ithaca : McGill-Queen's University Press, 2002.
[24] Green, Matthew, « Blake, Darwin and the Promiscuity of Knowing: Rethinking Blake's Relationship to the Midlands Enlightenment », *Journal for Eighteenth-Century Studies* 30 : 2 (juin 2007), 193-208.

L'hybridité darwinienne entre plantes et insectes est encore renforcée par les autres personnages : nymphes mi-insectes, mi-fleurs, ils semblent être inspirés de mites et de libellules aux ailes et aux coiffes végétales. Des insectes discrets, mites et papillons, volent autour des mots « Géant » et « Albion ». Comme celui du *Book of Thel*, le frontispice semble très darwinien, reprenant la théorie de la transformation des plantes en insectes, comme celui de Thel s'était réapproprié les codes de personnifications florales de *The Loves of the Plants*.

Blake s'est-il cependant vraiment inspiré de Darwin ? David Erdman suggère que oui, et plutôt deux fois qu'une[25] : il souligne la ressemblance avec l'attitude de la jeune femme de « The Nightmare » de Fuseli, qui a justement été reproduit dans une édition du *Botanic Garden.* Sur le frontispice de *Jerusalem,* le démon de Fuseli est remplacé par une fée accroupie non sur la poitrine du personnage central mais au-dessus. Erdman souligne aussi la ressemblance entre les chapeaux floraux de cette gravure et celle de la Déesse de la Nature dans une illustration de Fuseli pour *The Loves of the Plants*.

Si l'influence de l'imaginaire de Darwin et de Fuseli est donc avérée, quelle est sa fonction ? Comment Blake l'articule-t-il à ses propres représentations de la nature dans *Jerusalem* ? Les images de transformation inspirées par Darwin pourraient illustrer non pas toute la nature, mais une certaine vision de celle-ci, que Blake préfère intégrer à sa mythologie. Il peut ainsi remettre en question cette nature bien particulière et proposer à son lecteur de l'affronter par l'imagination, prenant part au combat qui, étant celui d'Albion, est aussi un combat métaphysique universel. Ce choix d'intégration poétique fait donc partie de la démarche de Blake, qui engage de fait son lecteur à participer à la lutte contre le rationalisme par l'imagination créatrice.

Denise Gigante présente *Jerusalem* comme le récit du corps par excellence : « nowhere in Romantic poetry, in fact, are the problems and possibilities of living form more powerfully featured than in Blake's final prophecy, Jerusalem[26] ». Dans ce long poème, rédigé entre 1804 et 1820, Albion représente l'humanité universelle qui lutte pour être régénérée à partir des parties disparates de son corps déchu. Si le poème semble chaotique et parfois difficile à maîtriser, c'est que, selon Denise Gigante, sa conception même prend la forme de la lente reconstruction d'Albion : « The poem's disjointed textual and visual éléments illustrate the

[25] Erdman, David, éditeur, *The Illuminated Blake: All of William Blake's Illuminated Works with a Plate-by-Plate Commentary*, Londres : Anchor Press, 1974, p. 282.
[26] Gigante, Denise, *Life: Organic Form and Romanticism*, New Haven et Londres : Yale University Press, 2009, p. 106.

poetics of epigenetics on an epic scale[27] ». Jerusalem serait ainsi le récit d'une régénération à la fois cosmique et biologique, révélateur de la vision blakienne de l'épigenèse[28].

C'est le théâtre visionnaire de psychomachies, ces luttes de l'âme qui aspire à la transcendance, mais se retrouve prise au piège de l'égoïsme, de la religion naturelle et du rationalisme triomphant. Il se divise en quatre grandes parties : les deux premières narrent la chute d'Albion dans l'égoïsme et le voyage de Los qui tente d'invoquer la Sainte Famille et les Cités-Cathédrales pour venir en aide à Albion. La troisième partie est adressée aux déistes (« To the Deists ») ou partisans de la religion naturelle, dont David Hume, que Darwin cite justement en exemple dans son chapitre de *Zoonomia* sur la génération. La quatrième, enfin, est dédiée aux chrétiens (« To the Christians »), et constitue l'épilogue de ce récit psychomachique, où les ultimes conflits d'Albion sont résolus par la régénération.

C'est plus précisément le troisième chant qui nous occupera ici, par son rapport direct avec le déisme et les courants de pensée qui lui sont associés. Dans ce troisième chant, les racines de l'arbre d'Albion poussent dans l'âme de Los, symbole d'une végétation mortifère. Los rencontre ensuite le spectre d'Albion, qui incarne la puissance rationnelle, « I am your rational power ». Le spectre ayant étendu son pouvoir, et Vala, la nature rationaliste, ayant pétrifié le monde sous son voile, les filles d'Albion deviennent esclaves de l'industrie et s'assoient face aux machines et aux rouets de la génération. Vala et le Spectre s'unissent alors pour composer un hermaphrodite, alors que les filles et les fils d'Albion fusionnent pour composer des figures monstrueuses, perdant leur identité dans ces générations continuelles et chaotiques, ces corps en perpétuelle mutation. La Forme Humaine elle-même est disloquée et devient l'Arbre-Polype d'Albion. Néanmoins, à la fin de cette troisième partie, le poète reprend la parole et la vie émerge des fours de Los, créant le lion, le tigre, ainsi que nombre d'animaux et de végétaux.

Dans cette partie, Blake met en garde le lecteur contre les errements de la philosophie déiste et rationaliste à laquelle Hume et Locke sont identifiés. Cette philosophie repose sur la rationalité, incarnée par le spectre, et sur une certaine vision de la nature, symbolisée par le voile de Vala, ou par Vala elle-même dont le nom évoque ce voile, voile qui est récurrent sur les ouvrages naturalistes de la fin du XVIIIe siècle : il orne notamment le frontispice de *The*

[27] *Loc. cit.*

[28] L'épigenèse est une théorie selon laquelle l'embryon se complexifie au fur et à mesure de son développement. À l'inverse, la théorie de la préformation stipule que tous les éléments complexes sont déjà présents dans l'embryon.

Temple of Nature[29]. Cette vision rationaliste de la nature repose elle-même sur la notion-clé de la génération, qui s'oppose à la création. Cette génération, selon Blake, est paradoxalement stérile, du moins sur le plan imaginatif et spirituel, et produit des créatures de cauchemar. Ce n'est pas le sommeil de la raison qui engendre des monstres, mais son réveil.

Parmi ces monstres, on compte nombre de figures darwiniennes : l'arbre-polype illustre précisément la dislocation de l'individu dans le multiple (Darwin compare les arbres aux polypes en affirmant qu'ils sont des colonies d'individus), tout comme les corps monstrueux des fils et des filles de Vala finissent par fusionner en colonies ou en monstre tricéphale surmonté de la tête de philosophes déistes. Les filles d'Albion qui dansent, se divisent et se réunissent à loisir évoquent d'ailleurs fortement le mode de reproduction du polype, capable de se régénérer après avoir été coupé en deux, « In beauty the Daughters of Albion divide & unite at will ». L'individu perd donc sa qualité essentielle d'*indivis,* celui qui ne saurait être divisé. Blake met ainsi plus généralement en garde son lecteur contre les généralisations scientifiques, dans lesquelles se trouve noyée la singularité du génie poétique (celui de Los est étouffé par les racines de l'arbre-polype d'Albion).

L'hermaphrodite est également une créature qui fascine Erasmus Darwin : ce dernier en fait le maillon d'une chaîne du vivant, précisément située entre la reproduction asexuée, comme celle du polype, et la reproduction sexuée, comme celle de l'homme. C'est pour Darwin une figure intermédiaire dont l'existence justifie l'hypothèse de la génération transformiste tout entière : les premiers organismes sont d'abord asexués, puis sont devenus hermaphrodites, puis se sont divisés en deux sexes. Cette division des sexes est également une étape fondamentale dans le chant III de *Jerusalem* : lorsque Los rencontre les filles d'Albion, celles-ci dansent, se divisent et se réunissent, comme le polype, puis le masculin et le féminin se divisent, et dans la vallée du Middlesex apparaît « a World of Generation continually creating ».

Néanmoins, de façon surprenante, c'est Los qui est responsable de la Génération : Los, figure du poète créateur, souvent associé à Blake lui-même. Los est également responsable de la division sexuée dans *Jerusalem* :

> Two Contraries War against each other in fury & blood,
> And Los fixes them on his Anvil, incessant his blows:
> […] To Create a World of Generation from the World of Death:
> Dividing the Masculine & Feminine: for the comingling
> Of Albions & Luvahs Spectres was Hermaphroditic (*J* 207)

[29] Sur le motif de la nature voilée, on peut se référer à l'ouvrage de Pierre Hadot, *Le Voile d'Isis : Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, Paris : Gallimard, 2004.

Ainsi, Los, comme dans la poésie d'Erasmus Darwin, assure la transition entre la reproduction non sexuée végétative, qui est l'état du polype, et de l'état de l'hermaphrodite, à celui de la reproduction sexuée. Il crée volontairement le monde de la Génération, car cette création s'articule à une téléologie au terme de laquelle l'individu pourra aspirer à la Régénération. En d'autres termes, la Génération est une étape douloureuse, mais nécessaire, qui est le fait de Los lui-même. On voit donc que Blake, loin de rejeter l'idée de génération, lui donne une place dans un ensemble plus vaste. Il ne s'oppose pas aux idées darwiniennes, mais les inscrit dans son propre système pour montrer leurs limites et les dépasser, renouvelant par la même occasion le symbolisme que Kathleen Raine nomme « traditionnel » (mythologie et philosophie antiques, ésotérisme et alchimie).

À la fin de la troisième partie, les animaux naissent de la forge, alors que les seules créatures représentées jusqu'alors se limitaient au polype et aux représentations anthropomorphiques :

> Perusing Albions Tomb in the starry characters of Og & Anak:
> To Create the lion & wolf the bear: the tyger & ounce:
> To Create the wooly lamb & downy fowl & sealy serpent
> The summer & winter: day & night: the sun & moon & stars
> The tree: the plant: the flower: the rock: the stone: the metal:
> Of Vegetative Nature […] Here Los. who is of the Elohim
> Opens the Furnaces of affliction in the Emanation
> Fixing The Sexual into an ever-prolific Generation (*J* 228)

C'est là encore le fruit de la génération : les animaux sexués apparaissent, créant un univers plus varié que l'univers de la mort et des divisions asexués du polype, dans lequel toute individualité est noyée, toute conscience du divin étouffée, toute imagination condamnée à végéter. Cet univers mortifère est celui du polype, ou encore celui d'Ulro, ou celui du Chaos[30]. En créant la génération, Los crée une nouvelle forme du vivant, qui est certes contrainte et limitée, mais qui, seule, permet de s'élever vers la Régénération.

S'il serait faux de dire que Blake est évolutionniste, on ne peut cependant pas dire qu'il s'oppose formellement au transformisme darwinien, qu'il transpose et réinvente sous la forme d'un sublime récit épique dans cette troisième partie de *Jerusalem*. La page de titre, avec ses nymphes végétales, pourrait précisément transposer le passage de l'état strictement végétatif à

[30] « There Chaos dwells & ancient Night & Og & Anak old » (*M* 114). « Anak Old » serait une allusion à « Anarch Old », qui est la périphrase utilisée par Milton pour désigner le Chaos lors de sa conversation avec Satan : « Thus Satan; and him thus the Anarch old, / With faltering speech and visage incomposed, / Answered… » Milton, John, *Paradise Lost*, édition de Robert Vaughan, illustrée par Gustave Doré, Chicago : Charles Thompson, 1900 [1667], livre II, p. 59.

celui de la Génération. L'attitude affligée des personnages laisse penser qu'il s'agirait d'une chute dans le monde de la Génération, comme le voudrait le néo-platonisme, mais la lecture du poème révèle qu'il s'agit au contraire d'une étape de l'élévation spirituelle. Néanmoins, la condamnation ouverte du rationalisme dans cette même partie, « To the Deists », montre la nécessité de ne pas réduire sa vision à la génération, qui n'est elle-même qu'une étape dans l'évolution de l'âme.

Cette lecture nous invite à relire le poème « Tyger » de façon plus nuancée : dans les *Songs of Experience*, le tigre est lui aussi créé dans une forge, au milieu des flammes. Toutefois, cette forge est-elle vraiment la forge de la création, d'où le tigre sort conçu d'une seule pièce par l'artisan divin ? Ne serait-elle pas plutôt la forge de la génération de Los, en sa qualité d'Elohim, qui veut faire émerger le monde de son état cruellement végétatif pour l'élever vers la régénération ? La réponse ne nous est pas donnée, peut-être parce que là encore, Blake veut engager son lecteur à prendre part à la lutte intellectuelle, comme Los et Albion.

Toutefois, ce que Blake nomme « generation » correspond-il vraiment à la définition qu'en propose Darwin ? Blake reprend certes des images-clés (hermaphrodite, polype, embryologie, fusion et division des corps) mais propose aussi de voir cette notion dans la continuité d'un élan métaphysique d'ascension et de régénération spirituelle, en tonnant contre la religion naturelle. Or, Darwin lie précisément cette génération à David Hume : « The late Mr. David Hume, in his posthumous works, places the powers of generation much above those of our boasted reason; and adds, that reason can only make a machine, as a clock or a ship, but the power of generation makes the maker of the machine » (*Z* 509) et prête à Hume lui-même une théorie transformiste, selon laquelle les forms complexes seraient issues d'organismes très simples.

Darwin réfute ainsi une création spontanée qui serait née des flammes divines (le tigre est créé de toutes pièces dans le fourneau divin) au profit d'une génération progressive qui voit l'espèce se transformer (des animalcules aquatiques deviennent terrestres puis, se perfectionnant peu à peu, prennent la forme du tigre). Comme on l'a constaté, le poème « Tyger » de Blake, publié en 1794, comme *Zoonomia*, semble se situer du côté de la création, puisqu'il montre les différentes parties du corps de l'animal (« heart », « brain », « eyes ») assemblées pour dessiner la silhouette de l'animal. Cependant, *Jerusalem* proposerait une lecture plus complexe, où le tigre serait issu des fourneaux de Los qui serait à l'origine de la génération. Il est également possible que Blake, dans *Jerusalem*, propose d'affiner son questionnement initial.

Quelle est exactement la place de David Hume dans ce raisonnement ? Darwin se réfère à un extrait bien précis tiré d'un dialogue posthume qui porte précisément sur la religion naturelle, *Dialogues concerning Natural Religion*. Dans ce dialogue, David Hume suppose que le monde a été non pas créé, comme un homme créerait une montre, mais généré, comme les plantes ou les animaux :

> The world plainly resembles more an animal or a vegetable, than it does a watch or a knitting-loom. Its cause, therefore, it is more probable, resembles the cause of the former. The cause of the former is generation or vegetation. The cause, therefore, of the world, we may infer to be something similar or analogous to generation or vegetation. […] In like manner as a tree sheds its seed into the neighbouring fields, and produces other trees; so the great vegetable, the world, or this planetary system, produces within itself certain seeds, which, being scattered into the surrounding chaos, vegetate into new worlds. A comet, for instance, is the seed of a world; and after it has been fully ripened, by passing from sun to sun, and star to star, it is at last tossed into the unformed elements, which everywhere surround this universe, and immediately sprouts up into a new system[31].

On voit toutefois dans ce passage que la notion de « génération » est sensiblement différente entre Darwin et Hume. Hume, dans cette réplique de Philo, le personnage qui se fait le meilleur porte-parole de ses idées, applique la génération à l'univers entier, considérant les comètes comme des graines ensemençant des univers. Si Darwin a pu être séduit par cette idée, il ne l'applique cependant pas du tout dans la même mesure. Darwin explique clairement la naissance de l'univers dans le premier chant de *The Economy of Vegetation*, et la lie non à la génération, mais à une explosion originelle qui aurait dispersé la matière hors du chaos. Quant à l'apparition de la vie, elle sera expliquée quelques années plus tard dans *The Temple of Nature* par l'hypothèse de la vitalité spontanée, un concept que Darwin distingue nettement de celui de « génération spontanée » qui implique toujours, étymologiquement, une forme de géniteur.

L'idée du transformisme que Darwin semble prêter à Hume n'est en fin de compte pas de Hume, mais de Darwin lui-même. Toutefois, l'idée d'une comète donnant naissance à un monde a pu glisser, dans l'imaginaire darwinien, vers l'hypothèse d'un être microscopique et simple évoluant en macro-organisme complexe et organisé. De plus, la partie VIII du dialogue, évoquant par la bouche du même personnage de Philo la théorie d'un ajustement graduel de la nature, a pu conforter Darwin dans ses hypothèses d'un transformisme progressif.

Pourquoi donc Darwin attribue-t-il à Hume une idée qui est la sienne, et qu'il a pu dériver de certaines idées humiennes de façon lointaine ? Peut-être était-ce dans le but de se protéger.

[31] Hume, David, *Dialogues Concerning Natural Religion*, édité par Henry Aiken, New York : Hafner Publishing Company, 1948 [1779, posthume], partie VII, p. 47.

Darwin avait conscience du caractère dangereux de ses hypothèses qui vont à l'encontre du récit de la Genèse. Il était sans doute bien commode de pouvoir les attribuer à un penseur à la réputation de déiste affirmée, dont l'ouvrage de référence est à peine cité (« one of his posthumous works »). Tout comme Blake, Darwin fait de Hume un personnage poétique et conceptuel, porte-parole d'idées bien précises.

On voit en tout cas mieux pourquoi Blake s'oppose si fermement à Hume, qui voudrait associer à la génération la cause de l'univers lui-même dans un traité de religion naturelle, remplaçant le pouvoir d'un Dieu créateur par un phénomène naturel. Darwin, lui, associe l'explosion originelle de l'univers au dieu Eros, « Almighty God », et se plaît à réécrire la Genèse par un récit mythologique personnel. Il donne à la génération une place essentielle dans le déroulement de la vie, sans aller aussi loin que ne le fera Blake avec le concept de régénération, mais en l'inscrivant aussi dans une téléologie de la perfectibilité. On voit donc nombre de points communs à Darwin et Blake dans leur démarche artistique.

C'est sans doute la raison pour laquelle Blake ne cite pas Darwin, alors qu'il cite Hume, Locke, Bacon et Newton. Or, alors que ces philosophes représentent empirisme, expérience et démonstration mathématique, Darwin est poète ; il joint à sa philosophie la grâce de la création poétique, dans laquelle il reconstruit un monde entier avec ses lois propres et ses nouvelles figures mythologiques, réinventant les *Métamorphoses* d'Ovide dans *The Botanic Garden*. Blake ne condamne pas les poètes, et encore moins les démiurges. Il semble bien plutôt qu'il place Darwin dans ce que Kathleen Raine nomme la « tradition » : sans citer Parménide, Héraclite ou Platon, sans mentionner toujours explicitement Swedenborg, il en fait autant de piliers symboliques de son propre univers, auxquels il emprunte des hypothèses ou tout simplement des images.

Enfin, malgré ses théories audacieuses et son lucrétianisme, Darwin se défend de toute accusation d'impiété, et lie même l'hypothèse de la vitalité spontanée à l'exégèse biblique, dans une vision optimiste qui, *in fine*, peut aboutir à une forme blakienne de régénération :

> From the misconception of the ignorant or superstitious, it has been thought somewhat profane to speak in favour of spontaneous vital production, as if it contradicted holy writ; which says, that God created animals and vegetables. They do not recollect that God created all things which exist, and that these have been from the beginning in a perpetual state of improvement; which appears from the globe itself, as well as from the animals and vegetables, which possess it. And lastly, that there is more dignity in our idea of the supreme author of all things, when we conceive him to be the cause of causes, than the cause simply of the events. (*TN, Add. Notes*, 1)

Il est certes paradoxal de constater que Darwin se défend de profaner les Saintes Écritures, alors qu'il réécrit dans *The Economy of Vegetation* le récit de la Genèse en l'articulant à des figures païennes. Toutefois, Darwin souligne dans ce passage qu'il tient à ne pas être perçu comme un athée, ni comme un déiste. Le fait de percevoir la présence de Dieu derrière toutes choses n'est pas sans rappeler la vision blakienne des « portions éparses » de l'humanité divine répandues dans l'univers dans l'attente d'une ultime réunion par la régénération.

Enfin, les derniers vers de *Vala* montrent la volonté de Blake d'unir génération et création dans son vaste récit épique. Le poème se clôt sur une nouvelle création, dans ce que Darwin nomme une « sudden evolution of the whole in the Almighty fire » : une création soudaine, où les espèces sont créées de toutes pièces par le feu divin.

> He [Man] walks upon the Eternal mountains, raising his heavenly voice,
> Conversing with the Animal forms night & day,
> That, risen from the Sea of fire, renew'd walk'd o'er the Earth… (*FZ* 406)

Il ne s'agit toutefois pas autant d'une création que d'une recréation : les formes animales et humaines sont régénérées, et un nouveau monde se prépare. Néanmoins, l'accès à la transcendance et à la régénération ne fut possible que par la génération, généralement attribuée à l'univers d'Ulro ou aux forces d'Urizen, mais ici paradoxalement contrôlée par Los. L'ultime questionnement des lions de Los, ou Urthona, après leur ultime régénération par le feu, est révélatrice du mystère des cycles de génération et de régénération :

> His [Urthona's] lions roar
> Around the furnaces from the Earth, conversing with the Man:
> "How is it we have walk'd thro' fires & yet are not consum'd?
> How is it that all things are chang'd, even as in ancient times?" (*FZ* 406-407)

Le lion prend la parole : il n'est plus une simple bête, mais une forme sublime dont l'union avec l'homme réunit les « portions rassemble parses » de l'essence divine. Les « feux » dont il est question ici sont à la fois le feu des fourneaux de la génération de Los, et ceux de la « Mer de Feu » qui permet la purification. Quant à « even as in ancient times », il rouvre la possibilité d'une création divine qui succède à la génération matérialiste et au transformisme, dans un cycle épistémographique et spirituel, par l'avènement d'une nouvelle Genèse.

III.3.3. Voyage au bout de l'Enfer : le transformisme spirituel de Blake

On a vu que le bestiaire blakien avait toute son importance dans la régénération du monde : après l'apocalypse, les lions se mettent à parler ; les rapports de prédation disparaissent pour révéler l'harmonie retrouvée. Les animaux retrouvent leur « forme humaine divine ». L'humain et le non-humain fusionnent dans des silhouettes angéliques, gracieuses et anthropomorphes : il n'y a d'ailleurs aucun animal dans le Paradis de Dante Alighieri. S'il y a une évolution, elle est avant tout poétique et spirituelle, accompagnant la course du monde matériel vers le monde spirituel : plus qu'une évolution des espèces, il semble que ce soit une évolution des espaces.

Or, l'hybridité entre humain et non-humain peut fonctionner dans les deux sens. Si les bêtes deviennent humaines au Paradis, les hommes, eux, semblent s'animaliser en Enfer, prenant souvent des formes reptiliennes. C'est un homme-dragon qui dirige l'imprimerie infernale dans *The Marriage of Heaven and Hell*, avec des aigles et des loups travaillant sous ses ordres. Orc et Vala, dans *The Four Zoas*, se changent en serpent puis en dragon. Les hybrides homme-reptile rapprochent l'homme de la forme de Satan, celle du serpent qui est, selon la formule miltonienne, « [the] subtlest beast of all the field[32] », douée d'une intelligence supérieure qui la rapproche de l'homme.

Les créatures qui peuplent les illustrations du *Comus* de Milton, commandées en 1801 par Thomas Butts, présentent aussi de nombreux hybrides « humanimaux », au corps d'homme mais à la tête d'animal (coq, chien, chat, mais aussi éléphant). Ces hybrides composent le monstrueux cortège du dieu païen des banquets et des réjouissances. Leur singulière difformité contraste avec les figures humaines, notamment celle de la Dame, représentant la vertu chrétienne, dessinée avec une grâce classique, qui résiste à la tentation de Comus dont elle est prisonnière (fig. 66).

La figure de l'homme à la tête de chien n'est pas sans rappeler « The Fertilization of Egypt » (fig. 8), la gravure que Blake avait réalisée pour *The Botanic Garden*, représentant le dieu Anubis, de dos, face au fleuve personnifié. Blake se serait plu à opérer une forme de syncrétisme théologique et visuel dans ses illustrations de *Comus* pour renforcer la notion d'hybridité, en mêlant dieux romains et égyptiens dans un monstrueux cortège. Peut-être s'est-il également souvenu des vers de Milton dans *Paradise Lost*, évoquant la répugnance inspirée par les dieux mi-hommes, mi-bêtes de l'ancienne Égypte :

[32] Milton, John, *Paradise Lost*, édition de Robert Vaughan, illustrée par Gustave Doré, Chicago : Charles Thompson, 1900 [1667], p. 177.

> After these appeared
> A crew who, under names of old renown—
> Osiris, Isis, Orus, and their train—
> With monstrous shapes and sorceries abused
> Fanatic Egypt and her priests to seek
> Their wandering gods disguised in brutish forms
> Rather than human.[33]

Peut-être Blake a-t-il également souhaité esquisser un transformisme spirituel inspiré de la métempsycose : les âmes viles et païennes sont projetées dans des corps hybrides et difformes, alors que les âmes pures revêtent la silhouette de la forme humaine divine. On a vu qu'Erasmus Darwin lui-même s'était intéressé à la métempsycose, en particulier dans le passage consacré au feu : les Gnomes aident au passage de l'âme d'un corps à l'autre, ce qu'il nomme « transmigrating Ens ». Il semble cependant que, s'il est bien question de métempsycose, Blake ne se soit pas autant inspiré de Darwin que des lectures des mystiques, comme Swedenborg et Jacob Boehme. On s'interrogera dans cette partie sur ce qui fait la spécificité du transformisme spirituel blakien, notamment à travers l'iconographie de l'*Enfer* de Dante par Blake et les créatures hybrides qui en peuplent les neuf cercles.

Selon Jacob Boehme, mystique allemand du XVIe-XVIIe siècle, c'est l'âme qui donne sa forme au corps dans le troisième monde, celui de la Nature. Il s'agit de l'âme humaine, et non d'une âme animale, car cette Nature n'est autre qu'une projection de l'homme. Les corps, animaux et humains, seraient donc révélateurs d'une identité spirituelle, comme le veut la théorie des signatures dont s'inspire Boehme, selon laquelle la forme révèle le fond (le serpent a l'âme rampante ; la sagittaire soigne les blessures occasionnées par les flèches…).

L'animal n'a, semble-t-il, pas de place propre dans un tel univers qui réduit les bêtes à de simples corps reflétant les variations de l'état spirituel de l'homme. Les deux autres mondes identifiés par le mystique sont celui de l'Obscurité et celui de la Lumière, comparables à un Enfer et un Paradis psychologiques, l'un étant le royaume des vices, et l'autre celui des vertus. Tous ces mondes coexistent et sont l'œuvre de Dieu : Blake l'a bien compris dans *The Marriage of Heaven and Hell* (« without contraries is no progression »).

Tout comme dans la théorie de Swedenborg, les animaux obéissent donc à un système de psychologie symbolique, où ceux qui grouillent et qui rampent (insectes, reptiles) sont les projections des plus bas instincts, alors que les plus élevés (oiseaux) sont le reflet des plus hautes et des plus nobles aspirations humaines. C'est une semblable échelle des êtres que Victor

[33] *Ibid*., p. 22.

Hugo, inspiré par Swedenborg, présente dans ses *Contemplations.* Il y présente un véritable transformisme spirituel, où les âmes des méchants, par la magie de la métempsycose, sont piégées dans des corps animaux, végétaux ou minéraux :

> Grâce pour eux ! Démence, espoir, pardon, refuge,
> Au jonc qui fut un prince, au ver qui fut un juge !
> Le méchant, c'est le fou.
> Dieu, rouvrez au maudit ! Dieu, relevez l'infâme !
> Rendez à tous l'azur. Donnez au tigre une âme,
> Des ailes au caillou ![34]

Dans cette « échelle de la peine et de la récompense[35] » présentée dans le poème « Pleurs dans la nuit », l'ensemble des éléments du monde naturel est réduit à des enveloppes vides, qui ne sont que des réceptacles de l'âme humaine : le juge inique se fait ver de terre ; le prince tyrannique un simple roseau ballotté par les vents ; César Borgia est pétrifié sous la forme d'un silex ; Tibère devient un bloc de marbre froid… Or, Blake, même s'il était un grand lecteur de Boehme, a-t-il lui aussi adopté ce système de transformisme spirituel, qui emprisonne chaque espèce dans une interprétation symbolique figée ?

Il n'est pas étonnant que les études écocritiques sur Blake ne disent pas un mot de Boehme[36] : dans ce système entièrement anthropocentrique, l'animal est pure forme, n'a pas d'identité propre, et s'inscrit dans une hiérarchie de transformations spirituelles dont il n'est qu'un des premiers échelons. Or, Blake était un grand lecteur de Boehme, dont il partage bien des idées (conception de l'imagination comme la faculté essentielle de l'homme ; valorisation de l'énergie du corps). Comment concilier une vision écocritique de Blake avec les théories mystiques qui l'ont inspiré ? Le bestiaire blakien a-t-il vraiment une dette envers les théories de Boehme ?

Certes, Blake a souvent recours à un système symbolique que d'aucuns décriraient comme manichéen, inspiré de la Bible comme des mystiques : les agneaux et les oiseaux sont des créatures divines, alors que les insectes, arachnides, batraciens et reptiles composent un bestiaire de l'ignoble choisi, que ce soit dans les poèmes ou dans les illustrations. Blake reprend ce code symbolique jusque dans ses œuvres tardives, comme dans ses illustrations du Livre de

---

[34] Hugo, Victor, *Les Contemplations*, Paris : Hetzel, 1856 [deuxième édition], t. II, « Aujourd'hui », p. 217.
[35] *Ibid.*, p. 218.
[36] Kevin Hutchings et Helen Bruder n'en disent rien dans leurs ouvrages respectifs (*Imagining Nature: Blake's Environmental Poetics*, Montréal et Ithaca : McGill-Queen's University Press, 2002 et *Beastly Blake*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2018).

Job en 1826, où l'arrivée de Satan est accompagnée, hors-cadre, par un crapaud, une sauterelle et une nuée d'êtres hybrides aux ailes de chauves-souris.

Les motifs des animaux composent donc un langage symbolique, une sémiotique des espèces. Les animaux sont les « hiéroglyphes de la nature », selon une expression populaire de l'époque, qu'on retrouve sous la plume de George Cumberland comme sous celle d'Erasmus Darwin : Blake s'approprie ces hiéroglyphes pour composer un langage visuel qui lui est propre, et que le lecteur doit essayer de déchiffrer (Erdman a ainsi remarqué que les oiseaux étaient généralement groupés par six, symbolisant les cinq sens et un sixième sens divin).

Cependant, Blake, s'il reprend nombre de concepts de Boehme, en particulier dans *The Marriage of Heaven and Hell*, s'en moque aussi ouvertement, en même temps que Paracelse et Swedenborg, qui eux aussi subordonnent l'animal à une économie strictement anthropocentriste[37]. En outre, la symbolique animale blakienne est fluctuante et se dérobe aux principes stricts de la métempsycose selon Jacob Boehme : les chevaux représentent tantôt l'éducation, tantôt la folie ; les aigles, tantôt le génie, tantôt la tyrannie… Dès lors, il est difficile de concevoir le bestiaire blakien comme autant de « hiéroglyphes » figés s'inscrivant dans une logique stricte de transformisme spirituel.

Blake, en se réappropriant certaines idées de Boehme sous la forme d'un langage symbolique, critique aussi son anthropocentrisme. Si l'homme est partout, il n'est nulle part, car si l'âme de l'homme est omniprésente, les distinctions entre humains et non-humains n'ont plus lieu d'être. Le système mystique de Boehme revient, *in fine*, à redéfinir la notion d'âme humaine pour y voir une forme divine investissant toutes formes de vie, dessinant une unité du vivant (qui est le propre de ce qu'on appelle aujourd'hui une pensée écocritique). L'animal n'est pas exclu, mais inclus dans cette vision cosmique.

Blake invite ainsi à reconnaître dans les animaux des *Proverbs of Hell* des portions éparses de qualités divines, comme autant de synecdoques vivantes : « when thou seest an Eagle, thou seest a portion of Genius, lift up thy head ! » (*MHH* 37). L'aigle est reconnu en tant que « portion of Genius » ; il représente un tout qui le dépasse. Il en va de même pour le paon, le lion et le bouc, représentant respectivement la fierté, la colère et la vitalité du divin, mais reconnus aussi pour eux-mêmes, comme dans les litanies douloureuses des « Auguries of Innocence ».

[37] « Have now another plain fact: Any man of mechanical talents may from the writings of Paracelsus or Jacob Behmen, produce ten thousand volumes of equal value with Swedenborg's. and from those of Dante or Shakespear, an infinite number » (*MHH* 43).

Blake va plus loin encore dans sa réécriture des théories de Boehme : non seulement les animaux sont reconnus et inclus dans cet ensemble divin, mais leur part de divinité est parfois invisible aux yeux de l'homme : « How do you know but ev'ry Bird that cuts the airy way, / Is an immense world of delight, clos'd by your senses five? » (*MHH* 35), « The roaring of lions, the howling of wolves […] are portions of eternity too great for the eye of man » (*MHH* 36). Il ne faut donc pas s'étonner de l'homme pensif à tête d'aigle qui orne la première page du dernier livre de *Jerusalem*, « To the Christians[38] ». Le discours d'Oothoon dans les *Visions of the Daughters of Albion* abonde en ce sens. Il semble que ce parti soit d'ailleurs aussi celui de Victor Hugo, qui invite à contempler de grandes âmes jusque dans l'infiniment petit, et voit une étincelle divine jusque dans l'œil d'un crapaud.

Le poète prolonge cette réflexion dans *Vala or The Four Zoas*, qui est sans doute une de ses œuvres où l'influence de Boehme est la plus marquée. Au moment où Vala et Luvah vantent leur triomphe, les formes animales l'emportent sur la forme humaine. Tigres, chevaux et lions tournent l'homme en ridicule alors que l'araignée tisse sa toile, comme Vala répand son voile :

> The Horse is of more value than the Man. The Tyger fierce
> Laughs at the Human form. the Lion mocks & thirsts for blood
> They cry O Spider spread thy web! (*FZ* 309)

Il semble que Blake, plus que la bestialité l'emportant sur l'humanité, condamne quelque chose de proprement humain : le rire qui accompagne ce changement, que Lavater lui-même prête au tigre dans sa physiognomonie en le qualifiant de diabolique[39]. Alors que, dans le monde régénéré, l'homme converse librement avec les formes animales de la sagesse, le monde déchu de Vala est marqué par ce conflit permanent entre les formes, par ce rire insultant qui nie l'unité du cosmos, car Blake a compris, comme Nietzsche l'énoncerait plus tard par la bouche de Zarathoustra, que ce n'est pas la colère, mais le rire qui tue.

De plus, la distinction entre humains et non-humains n'est pas aussi importante que celle qui oppose la forme à l'informe et au difforme. Un peu plus loin dans *Vala*, le Spectre d'Urthona révèle à Enitharmon les contours du Spectre qui sommeille en chacun :

> Thou knowest that the Spectre is in Every Man insane brutish
> Deformd that I am thus a ravening devouring lust continually
> Craving & devouring… (*FZ* 360)

[38] La critique, dans le sillage des interprétations de David Erdman, l'identifie généralement à l'évangéliste Jean de Patmos, dont le symbole est l'aigle.
[39] Lavater, John Caspar, *Essays on Physiognomy*, traduit par Thomas Holcroft, Londres : William Tegg and Co, 1878 [première édition traduite parue en 1789; édition originale en 1775-1778], p. 215.

L'adjectif que Blake utilise est ici « brutish », il désigne non l'animal, mais une limite elle-même informe entre la bête et l'homme, « deformd ». Il faudrait donc voir, dans le transformisme spirituel hérité de Boehme, non un glissement du non-humain vers l'humain, mais du difforme vers la forme. On pourrait, en ce sens, parler d'une théorie des signatures non biologique, mais esthétique. Il faudrait ainsi différencier la forme individuelle des êtres vivants, créés dans le moule de Buffon, qui permet de distinguer une espèce d'une autre, d'une forme pure, *morphè*, plus plastique, au cœur des différences entre la forme et le difforme. On pourrait ainsi opposer, au transformisme biologique d'Erasmus Darwin, un transmorphisme spirituel blakien.

On peut, à ce titre, comparer les représentations picturales des fauves dans les illustrations de Blake. Blake représente les lions de deux manières : des lions qui, en termes héraldiques, peuvent être dits couchés, et des lions dits rampants ou arrêtés. Les lions couchés sont gracieux et élégamment proportionnés ; ils sont en général unis auprès d'un agneau ou d'un homme en signe de l'harmonie retrouvée après le Jugement Dernier : c'est le cas du lion veillant sur Lyca dans « A Little Girl Lost » (fig. 22) ou du lion auprès d'Adam sur le frontispice des *Ballads* de Hayley (fig. 67). En revanche, le lion apparaît comme un monstre gothique, aux pattes disproportionnées, à la gueule béante, et aux yeux exorbités, lorsqu'il se retourne contre l'homme, comme c'est également le cas dans les *Ballads* des Hayley (fig. 69), ainsi qu'à la porte de l'Enfer que Blake allait illustrer bien plus tard (fig. 68).

C'est en de tels termes qu'on peut analyser ce bestiaire de l'*Enfer* de Dante Alighieri : les animaux y sont présentés selon des codes de représentations gothiques, contrastant avec des codes classiques que Blake utilise également (notamment pour Dante et Virgile). Blake illustra *la Divine Comédie* entre 1824 et 1827, à la demande d'un de ses mécènes, John Linnell. Son ensemble de cent deux gravures demeure cependant incomplet, car Blake mourut avant de l'achever. On sait que Blake, fasciné par le texte de Dante, en possédait plusieurs éditions : une en italien et deux en anglais, dont une traduction récente de Henry Cary, qui semble être celle avec laquelle il a travaillé pour réaliser sa série de gravures[40].

Le récit de l'Enfer est doué d'un riche bestiaire : Dante et Virgile, à l'entrée, trouvent une panthère, un loup et un lion. Ils rencontrent ensuite nombre de créatures hybrides et fantastiques, issues de la culture classique de l'Antiquité, mais non moins parfaitement

[40] Bentley, Gerald Eades, *Blake Bibliography: Annotated Lists of Works, Studies, and Blakeana*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1964, p. 196. Blake possédait une traduction de l'*Enfer* par Henry Boyd (Dublin : P. Byrne, 1785) et une autre de la *Divine Comédie* par Henry Cary (Londres : Taylor et Hessey, 1819).

intégrées à l'imaginaire chrétien de Dante : Minos pèse les âmes, le cerbère garde le troisième cercle, les harpies sont perchées sur les arbres de la forêt des suicidés, les centaures percent de flèches les assassins dont le corps bout dans une marmite de sang… Enfin, certains animaux plus conventionnels font également partie de certains supplices : les lâches sont tourmentés par des nuées de mouches et de guêpes, les voleurs, par des serpents. La difformité des figures hybrides, humaines-animales, témoigne d'une régression spirituelle par ce qu'on pourrait appeler le transmorphisme blakien.

Le minotaure de Blake peut paraître singulier, voire grotesque, avec son corps cambré à l'extrême, ses bras écartés et son regard obnubilé, mais ce qui est sans doute le plus troublant est le fait qu'il est doublement hybride (fig. 77). Il ne s'agit pas d'un minotaure conventionnel : alors que le minotaure a un corps d'homme et une tête de taureau, celui-ci a une tête de taureau, un torse d'homme et un corps de cheval. Il s'agit donc d'un minotaure doublé d'un centaure, ce qu'on pourrait nommer un « minocentaure ». Or, les deux créatures sont évoquées dans le chant XII : Blake a-t-il voulu les réunir visuellement[41] ?

Il est également possible que Blake ait, une fois encore, décidé de brouiller les normes de représentations : le minotaure traditionnel, malgré sa nature monstrueuse, est déjà bien ancré dans l'imaginaire du public lettré du XVIIIe siècle. Or, l'hybridation du « minocentaure » crée un décalage surprenant qui révèle toute sa monstruosité, en s'affranchissant une fois encore des normes de représentations traditionnelles. C'est précisément l'effet que Blake cherche à produire : trouver cet intervalle entre gothique et classique où se loge la difformité, cette brèche par laquelle s'engouffre le monstrueux, cette *weirdness* qui met mal à l'aise, sape les idées reçues et le prêt-à-imaginer. Tout le bestiaire de l'Enfer vibre de cette inquiétante étrangeté, semblable à l'*Unheimlich* freudien.

Selon Freud dans son essai de 1919 *Das Unheimlich*, cette « inquiétante étrangeté » vient d'une défamiliarisation soudaine et inattendue d'éléments que le Moi connait depuis longtemps : elle est telle qu'elle s'accompagne d'un malaise et d'un vague sentiment de menace[42]. La transgression des codes esthétiques par Blake, comme son « minocentaure », sont autant de transgressions qui frappent, provoquent un sentiment de détresse et sont comme autant de signes avant-coureurs de la mort, ou pour Blake, de la menace d'une dégradation spirituelle. Blake va, en somme, à l'encontre de nos habitus esthétiques et culturels, une notion qu'Erwin

[41] Le fait de réunir deux moments en une seule image est également typique de certaines représentations médiévales. On pourrait, dans la lignée de Mikhaïl Bakhtine, parler de chronotope bidimensionnel où deux périodes de temps rapprochées fusionnent dans l'espace d'une seule image.
[42] Freud, Sigmund, *Das Unheimlich : L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Paris : Gallimard, 1998 [1919]. Le terme est traduit en anglais par « the uncanny ».

Panofsky, dans *Architecture Gothique et Pensée Scholastique* (1965), définit comme une force formatrice d'habitudes, notion que Bourdieu lui emprunte et applique ensuite à la sociologie. Blake sait comment ouvrir une brèche dans ce système confortable et conformiste.

Les serpents répondent aussi à cette volonté de créer un effet d'étrangeté et de décalage. Ils semblent de plusieurs variétés différentes : Blake accentue la sensation de difformité en brouillant les normes de représentation classiques de ces animaux, mettant en exergue les yeux exorbités de l'un et la gueule béante de l'autre, ou encore le corps démesurément allongé, la crête monstrueuse (fig. 71)… L'absence de modèle unique crée la sensation de difformité ; les serpents ne sont plus des simples animaux mais des créatures infernales qui échappent aux règles, éthiques comme esthétiques. Ils sont bien plus proches des bestiaires médiévaux que des traités d'histoire naturelle du XVIIIe siècle, avec leur bouche immense qui, pour certains, crache du feu, et les motifs surprenants qui ornent leurs écailles (crêtes, fanions).

De façon similaire, la créature monstrueuse attaquant Agnolo Brunelleschi dans le chant XXV et commençant à le dévorer, au point que leurs deux têtes ne semblent faire qu'une (fig. 71), pourrait aussi évoquer certains monstres médiévaux, comme le griffon du bestiaire merveilleux de Westminster, que Blake avait peut-être consulté pendant ses années de formation : son large bec enserre le crâne de sa victime (fig. 72). Le monstre se cramponne à elle avec ses six pattes et sa longue queue de serpent, dans un tableau que certains critiques, comme Luisa Calè, ont jugé digne du Laocoon[43].

Toutefois, Blake ne se contente pas d'une simple scène de dévoration inspirée de la statuaire antique : les corps entremêlés composent une figure unique, où il est difficile pour le spectateur de savoir quel membre appartient à qui. Dans cet hybride grotesque, au sens artistique du terme, Blake compose une créature difforme aux contours confus, qui par sa transformation même évoque la chute, comme Satan se défait de sa forme humaine pour prendre celle du reptile. Agnolo Brunelleschi perd son identité même dans ce transmorphisme spirituel.

Les autres créatures hybrides ne sont pas en reste : Géryon, monstre hybride représentant la fraude, est lui aussi très similaire à une chimère médiévale, comme celle qui orne le bestiaire de Westminster : même absence de perspective, queue enroulée plusieurs fois, jambes courtes et épaisses, allure difforme (fig. 75)… Le Géryon de Blake ne suscite pas la terreur, mais bien plutôt la curiosité horrifiée ; c'est un monstre de vignette. Dante et Virgile, sur son épaule, ne sont que de simples détails, et le monstre semble flotter dans un décor ajouté artificiellement derrière lui, comme pour mieux exhiber son aberrante morphologie.

[43] Calè, Luisa, « Bestial Metamorphoses: Blake's Variations on Transhuman Change in Dante's Hell », dans *Beastly Blake*, dirigé par Helen Bruder et Tristanne Connolly, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2018, 153-182.

Le cerbère est également figuré dans ce bestiaire, et son portrait par Blake est, une fois de plus, résolument statique, avec d'énormes pattes et des yeux exorbités, mais aussi des mains humaines qui serrent leurs victimes dans leur poing : la créature, pourtant bien connue, devient encore une fois étonnamment hybride ; elle dérange et déroge aux règles établies (fig. 78). Le spectateur pourrait, comme devant le « minocentaure », avoir une impression trouble, le sentiment d'être confronté à une image grotesque.

C'est tout ce qui sépare les illustrations de l'Enfer par Blake de celles réalisées par Gustave Doré : on peut gager que Baudelaire, pour qui, comme pour Poe, « le beau est toujours bizarre », aurait préféré celles de Blake, qui érige la difformité en idéal artistique. Les gravures de Doré retiennent l'attention du spectateur davantage par leurs contrastes puissants d'ombre et de lumière que par la recherche d'un choc esthétique. Doré cherche l'admiration du spectateur, et non son malaise ; Blake lui communique le frisson de Dante suivant Virgile de cercle en cercle. Une comparaison systématique entre les illustrations de Blake et Doré met en exergue l'inquiétante étrangeté des premières et la virtuosité des secondes.

Ainsi, la panthère de Doré n'est pas une icône de bestiaire mais une panthère digne d'une gravure naturaliste, fine, en mouvement, et magnifiée par les effets de clair-obscur du graveur (fig. 70 et 70b), contrairement à celle de Blake, gothique à souhait, tordue dans une posture héraldique, les yeux révulsés et tournés vers le spectateur (fig. 68). Le Géryon de Doré, lui, est également en mouvement dans les airs, et son corps, quoique monstrueux, compose des lignes rondes et gracieuses dans l'espace de l'image, dont Burke lui-même n'aurait sans doute pas nié la beauté (fig. 76). Enfin, Doré, bien plus que Blake, s'inspire de la célèbre sculpture du Laocoon pour les postures des voleurs attaqués par les serpents (fig. 73): on reconnaît nettement, sur la gauche de l'image, Laocoon et un de ses deux fils, bien que chacun soit sous un angle différent (fig. 74).

On pourrait également comparer la direction du regard des créatures animales et hybrides de Blake dans son bestiaire infernal : très souvent, le regard des créatures reptiliennes (serpents, Géryon) mais aussi de quelques autres (« minocentaure ») est fixe, tourné vers le spectateur, comme les effrayants serpents s'attaquant au voleur ou Géryon. Le spectateur ne peut donc se soustraire au regard de ces créatures qui le mettent mal à l'aise par leur singulière étrangeté. Les yeux ronds, avec une pupille rétrécie, attirent stratégiquement le regard et le forcent à se fixer sur l'image. Blake prête à ses créatures les attributs de Méduse pour pétrifier le spectateur : ils fascinent au sens étymologique du terme (*fascinare*, tuer), ce qui conforte l'hypothèse freudienne de l'*Unheimlich* comme révélateur de la mort.

Dans son analyse des illustrations de Dante, Luisa Calè souligne le classicisme des illustrations de Blake. Elle se propose d'analyser l'ensemble en termes de « pseudomorphose », terme d'Oswald Spengler désignant une superposition visuelle de deux cultures : « Blake's monstrous poetics activates the corpus of classical art to find visual forms that can embody the infernal shapes of Dante's medieval underworld and bring them to the eyes of the reader[44] ». Blake ajouterait donc une empreinte classique et romantique à l'imagerie gothique de Dante. Les serpents qui s'emparent des voleurs dans le huitième cercle seraient des réminiscences du Laocoon par Flaxman et Fuseli[45], Géryon serait inspiré d'un dessin de Flaxman, Capanée du Galate Mourant[46]…

Or, on peut pousser cette analyse un peu plus loin encore, et voir une double pseudomorphose à l'œuvre : exactement comme Dante Alighieri combine imaginaire païen antique et imaginaire chrétien médiéval, Blake combine dans ses illustrations formes néo-classiques et formes gothiques médiévales. Ce caractère gothique lui permet justement de rompre avec les codes de représentations classiques pour présenter des animaux difformes, à la limite du grotesque. C'est cette difformité, et non leur statut animal, qui les associe à l'Enfer, ce *Unheimlich* parfois difficilement saisissable, mais toujours visuellement captivant.

[44] Calè, *op. cit.*, p. 156.

[45] Notons que Blake représentera aussi le Laocoon en 1826-1827 sur une planche à part dont John Linnell fera l'acquisition.

[46] Capanée, héros de la mythologie grecque, fut foudroyé par Zeus alors qu'il menait le siège de Thèbes. Il avait insulté le dieu au moment de monter sur les remparts. Dante le représente dans le septième cercle, celui des blasphémateurs. Sur la gravure de Blake, Capanée est à moitié couché, gardant orgueilleusement la tête haute alors qu'il est foudroyé et au milieu des flammes. Au sujet de la comparaison entre le Capanée de Blake et le Galate mourant, on pourrait plutôt voir une réminiscence visuelle des gravures que Blake avait réalisées du Vase de Portland pour *The Botanic Garden*, quand le jeune héros mort accède à l'autre monde, où il est accueilli par une femme dans une position similaire

Chapitre IV. *Face à Gaia* : vers une nouvelle écopoétique des passions ?

IV.1. Les trois révolutions de Gaïa

We have before observed, that there is generally in Nature something more Grand and August, than what we meet with in the Curiosities of Art.
Joseph Addison, *The Spectator*[1]

Comme le souligne Joseph Addison dès 1712, une certaine conception de la « nature » s'élève peu à peu au-dessus de l'art dans un monde où la technique prend une importance grandissante. En effet, tout au long du XVIIIe siècle et jusqu'au début du XIXe, la notion de « nature » est redéfinie par une triple révolution dans le domaine industriel, agricole et horticole. Machines à vapeurs, réformes de l'agriculture et nouvelles théories sur l'esthétique du paysage remodèlent le rapport poétique à l'environnement et la notion même de nature. Il convient néanmoins de reconsidérer ce terme de « révolution » comme une « évolution » lente et progressive sur plusieurs dizaines d'années, couvrant des réalités nuancées. On verra ainsi que la Révolution Industrielle est une révolution culturelle, avec ses nuances et ses transitions : bien plus qu'une dichotomie simpliste entre nature et industrie, milieux urbains et milieux ruraux, c'est une vision « urbanaturelle » qui prévaut dans la poésie darwinienne, mêlant subtilement l'organique et le mécanique, source de nouvelles images poétiques comme le chariot de Fuzon dépeint par Blake. Dans le cas de la révolution agricole, les progrès techniques sont conjugués à une réflexion poétique et écopolitique sur le respect des végétaux et de ceux qui la cultivent, dans un contexte propice aux enclosures et à la maximisation des rendements. Enfin, la révolution des jardins, d'Addison à Gilpin en passant par Capability Brown, est propice à l'éclosion de nouvelles fleurs écopoétiques, conformément aux vœux exprimés par John Aikin dans son *Essay on the Application of Natural History to Poetry* (1777) : des variétés exotiques colorent les parterres anglais, de nouvelles espèces sont créées par hybridation et une nouvelle forme de jardin anglais voit le jour, à la fois botanique et poétique.

IV.1.1. Révolution industrielle : machines vivantes et « urbanature »

« And was Jerusalem builded there, / Among these dark Satanic mills? » (*M* 95) : tels sont les vers de la préface de *Milton, A Poem* souvent associés au rejet de la Révolution Industrielle par les poètes romantiques. Les moulins d'Albion, « dark Satanic Mills », forment un contraste

[1] Addison, Joseph, *The Spectator*, Londres : Tonson, 1753 [première publication en 1712], 6 : 14 (mercredi 25 juin 1712), p. 76.

frappant avec les plaines verdoyantes d'une Angleterre biblique, « England's green and pleasant Land » (*loc. cit.*). Faut-il en déduire naïvement que la Révolution Industrielle a participé à la conception poétique d'une « nature » romantique ? Derrière cette antithèse d'une trompeuse simplicité, se dessinent des relations plus complexes, et des définitions du terme même de « nature » souvent contradictoires.

La Révolution Industrielle elle-même n'est pas si simple : elle ne sera véritablement définie qu'un demi-siècle plus tard[2], pour désigner le passage d'une économie de l'artisanat et de l'agriculture à une économie industrielle dans une société fortement marquée par la mécanisation. Toutefois, le processus est lent : les historiens s'accordent à l'étendre de 1760 à 1830. Soulignons d'ailleurs que la première ligne de chemin de fer moderne avec locomotive à vapeur, la « Liverpool and Manchester Railway », réservée au transport de passagers et non seulement de marchandises, ne fut ouverte qu'en 1830, soit à la fin de la période désignée par les historiens.

Certes, l'image des fabriques de la Révolution Industrielle hante l'imaginaire blakien. C'est la célèbre minoterie d'Albion Mill à Londres, détruite par un incendie spectaculaire en 1791, qui aurait inspiré les vers ouvrant *Milton* à Blake. Dans *Jerusalem*, le personnage éponyme est également appelé à prendre place dans les fabriques des cachots de Babylone (*J* 210), parmi des anges formant de sombres chaînes de rouages (fig. 79). La cité de Golgonooza est elle aussi hérissée de bâtiments industriels : « The Looms & Mills & Prisons & Work-houses of Og & Anak » (*J* 157).

Erasmus Darwin, à l'inverse, vante les bienfaits des forges, des minoteries et des fenderies, et se félicite que les enfants d'Albion aient été les premiers à en tirer profit dans sa note additionnelle sur les machines à vapeur : « future times may boast that this grand and useful engine was invented and perfected in our own country » (*EV* 177). Il regrette amèrement la perte d'Albion Mill, qu'il décrit comme un véritable prodige technique : « the Albion Mill is no more […]. Whence London has lost the credit and the advantage of possessing the most powerful machine in the world! » (*loc. cit.*).

Maureen McNeil commente de façon similaire le traitement contrasté du métier à tisser, « loom », associé aux manufactures de filage :

> Darwin, excited by the God-like powers involved in industrial production, used the loom as an analogue for God's functioning within nature. […] Blake's perspective was that of the

[2] Le terme fut utilisé pour la première fois par l'historien britannique Arnold Toynbee, dans son essai posthume intitulé *The Industrial Revolution*, publié pour la première fois en 1884.

> labourers within "cruel works" […] he used the same metaphor to condemn the philosophy which fostered industrialization and concomitantly, he felt, social tyranny.[3]

On serait tenté de voir dans cette dichotomie une opposition fondamentale entre partisans de la Révolution Industrielle, représentés par la bourgeoisie aisée des Lumières, et défenseurs romantiques des ouvriers et artisans soucieux de préserver les vertes plaines d'Albion. On verrait volontiers Blake en défenseur des Luddites, comme Byron dans une de ses rares interventions parlementaires en 1812 où, dans un discours vibrant, il prenait héroïquement la défense des ouvriers « briseurs de machines », qui n'ont commis qu'un seul véritable crime, celui d'être pauvres, « the capital crime of poverty[4] ».

Ce serait oublier que, pour Blake, Golgonooza est aussi la cité des artisans et de la technique, et que les fabriques ont un rôle métaphorique : elles représentent, bien plus que le progrès technique, l'état d'esprit qui les accompagne, prisonnier du carcan de la rationalité. La cité de Golgonooza est d'ailleurs pleine de fenêtres ouvertes à l'imagination. Les rouages de fer et d'acier que Blake peint au bas des pages de *Jerusalem* (planche 22) sont d'abord ceux de l'esprit, des « mind-forged manacles » (*SE* 27). De même, Byron ne dénonce pas le progrès et l'usage des machines, mais les mesures iniques qui condamnent les hommes à la pauvreté.

Quant à Darwin, ses préoccupations dépassent de loin le monde industriel, comme en atteste l'intérêt scientifique et poétique qu'il porte au monde animal et végétal, intérêt fait de curiosité pure et non soumis à un quelconque impératif productiviste. En outre, Erasmus Darwin a toujours refusé de déménager à Londres, où on lui avait pourtant proposé d'être médecin du roi : ce refus tient peut-être à des raisons politiques, mais aussi géographiques, Darwin refusant de quitter le calme de la campagne anglaise pour gagner la ruche de la capitale, de plus en plus industrielle et industrieuse[5].

Dans son ouvrage fondateur *The Country and the City*[6], Raymond Williams souligne la continuité entre urbanité et ruralité en Angleterre jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Le contraste entre ville et campagne, si frappant pour le lecteur contemporain, était moins marqué pour celui

---

[3] McNeil, Maureen, « The Scientific Muse: The Poetry of Erasmus Darwin », dans *Languages of Nature: Critical Essays on Science and Literature*, édité par Ludmilla Jordanova, New Brunswick : Rutgers University Press, 1986, 159-203, p. 202.

[4] Byron, George, *The Parliamentary Speeches of Lord Byron*, Londres : Rodwell, 1824, p. 7. André Maurois rappelle cependant dans sa biographie que l'intervention de Byron au Parlement visait autant à défendre les ouvriers opprimés… qu'à condamner l'opération de répression menée par Jack Musters, qui n'était autre que l'époux de la première femme dont Byron avait été amoureux. En ce sens, il est difficile de voir en Byron le porte-voix du peuple contre les ravages de la Révolution Industrielle, mais on peut du moins être certain que le sujet lui tenait « à cœur » : « a question in which I confess myself deeply interested » (*The Parliamentary Speeches of Lord Byron*, *op. cit*., p. 6).

[5] Son petit-fils Charles Darwin allait avoir plus tard les mêmes réticences.

[6] Williams, Raymond, *The Country and the City*, Londres : Chatto and Windus, 1973.

du XVIIIe siècle, comme le souligne également Peter Ackroyd dans sa biographie de Blake. Au terme d'une longue enquête sur la géographie londonienne des Lumières, il reconstitue les paysages familiers au poète, en soulignant la porosité du tissu urbain et la proximité des champs environnants, déconstruisant ainsi le mythe d'un Blake citadin qui aurait découvert la nature durant son séjour à Felpham.

Aussi Ashton Nichols a-t-il proposé la notion d' « urbanature », permettant d'attester de la perméabilité des différentes zones d'habitat, recréant un environnement composite[7]. Ce concept permet également de dépasser les anciens clivages entre un milieu urbain créé de la main de l'homme et un milieu dit « naturel », qui se révèle en fait souvent artificiel (campagnes, forêts). Il dessine également, non sans un certain lyrisme empreint de rousseauisme, la vision d'un environnement global fondé sur des relations mutualistes, des réseaux de symbiose et de prédation, parmi lesquelles l'homme est un animal comme les autres.

Ce concept d' « urbanature » pourrait être appliqué à l'ensemble des *Songs* de Blake, où les poèmes les plus urbains d'*Experience* sont toujours reliés à l'Innocence par les trilles des vignes qui les encadrent. L'espace graphique du recueil compose son propre environnement, faisant fi des prétendues différences entre innocence et expérience, ville et campagne, et même homme et animal, comme dans « The Fly », que Nichols analyse en termes d' « écomorphisme[8] », abolissant les frontières formelles entre espèces. On pourrait ajouter à ses remarques que « fly » désignait alors un papillon (butter-fly) et non une mouche ; or, le papillon est le symbole de l'âme, comme Blake a pu le lire dans la *Mythology de* Jacob Bryant ou dans les *Thoughts on Delineation* de son ami George Cumberland, ce qui renforce le caractère double de ce motif, illustrant tout à la fois le corps et l'âme, l'homme et l'insecte.

Peut-être est-ce cette même notion d' « urbanature » qui permet de concilier les centres d'intérêts d'Erasmus Darwin, qu'on pourrait penser contradictoires aujourd'hui. Darwin ne voyait pas de contraste aussi fort entre la nature et l'industrie humaine : toutes deux allaient de pair, dans une logique utilitariste mais non anthropocentriste, pour contribuer à accroître le plaisir du plus grand nombre. Ainsi, dans le chant I de *The Economy of Vegetation*, Erasmus Darwin décrit la vapeur, « steam », dans une personnification qui l'élève au rang de puissance mythologique. Dans cet extrait, les activités humaines et naturelles ne font qu'un :

> The Giant-Power from earth's remotest caves
> Lifts with strong arm her dark reluctant waves;

[7] Nichols, Ashton, *Beyond Romantic Ecocriticism: Towards Urbannatural Roosting*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2011, p. 81.
[8] *Ibid.*, p. 17 et 40.

Each cavern'd rock, and hidden den explores,
Drags her dark coals, and digs her shining ores.
— Next, in close cells of ribbed oak confined,
Gale after gale, He crowds the struggling wind;
The imprison'd storms through brazen nostrils roar,
Fan the white flame, and fuse the sparkling ore.
Here high in air the rising stream He pours
To clay-built cisterns, or to lead-lined towers;
Fresh through a thousand pipes the wave distils,
And thirsty cities drink the exuberant rills.
— There the vast mill-stone with inebriate whirl
On trembling floors his forceful fingers twirl.
Whose flinty teeth the golden harvests grind,
Feast without blood! and nourish human-kind. (*EV* 22)

Darwin brosse ici un paysage « urbanaturel ». Le géant, désigné par un pronom avec majuscule, « He », qui lui confère une puissance surnaturelle, effectue naturellement le travail de l'industrie humaine : il fore des tunnels, parcourt d'innombrables galeries, remplit des citernes... L'homme est curieusement absent de ce tableau à la gloire du progrès industriel : le seul sujet actif est ce géant de vapeur qui, par son énergie formidable, creuse des artères dans la glaise, court le long des cheminées de cuivre et fait tourner à lui seul les moulins de trente villes. L'humanité n'apparaît que comme bénéficiaire, modeste commensale se partageant les bienfaits de cette divinité providentielle.

La métaphore poétique participe pleinement à cette vision philosophique et scientifique : tous les éléments sont personnifiés ici, systématiquement désignés par des métaphores tendant vers l'organique. La terre est « réticente », le vent « lutte », les tempêtes sont « prisonnières »… Les villes elles-mêmes « boivent » l'eau des canaux creusés pour elles. La machine, au cœur de la Révolution Industrielle, n'apparaît ainsi que par le prisme de l'organique, par la confrontation violente des éléments, dans une guerre qui n'est pas celle de l'homme contre la nature, mais de la nature contre elle-même, une guerre sans vainqueurs ni perdants toutefois, et sans morts ni blessés : « feast without blood ». Tous les éléments sont des agents ou « actants », humains comme non-humains, au sens où l'entendent aujourd'hui Bruno Latour ou Jane Bennett dans son *vital materialism*.

Or, Darwin va même plus loin encore : dans sa note de bas de page à « feast without blood », il propose une comparaison avec la façon dont le plaisir est distribué dans la nature par les différentes sources d'alimentation, comme le Géant de Vapeur distribue l'eau et l'énergie de ville en ville. Dans un discours benthamien, Darwin analyse la façon dont la nature distribue ses sommes de bonheur additionnées par une véritable « économie » où, dans un parfait

équilibre, tout concourt à la subsistance des uns et des autres, même la mort, qui permet, sur le cadavre d'un animal, d'assurer la survie de bien d'autres.

On comprend dès lors mieux le sens du titre de cette première partie, « The Economy of Vegetation ». Pourquoi intituler « The Economy of Vegetation » un poème encyclopédique, condensé de toutes les avancées scientifiques de son temps, où il est question non seulement de plantes, mais aussi d'astronomie ou de machines à vapeur ? On peut supposer que dans ce terme « economy », « eco » représente le foyer, point focal d'un ensemble apparemment disparate mais en fait étroitement uni, où l'industrie et les machines ne sont que le prolongement direct de la nature. Dans une logique utilitariste et progressiste, toutes œuvrent pour le bien commun, l'accroissement des plaisirs et le bonheur universel. En ce sens, la réflexion d'Erasmus Darwin est « éco-logique », concevant la nature comme un système, mais, de façon plus inattendue, elle est aussi articulée à la Révolution Industrielle.

S'agit-il pour autant d'une révolution poétique ? D'autres poètes avant Darwin avaient déjà développé une vision similaire, comme James Thomson dans *The Seasons*. Ce poème, tout comme celui de Darwin, semble fondé sur une diction poétique classique, empreint de références latines, mais se dégage de la conventionalité de la poésie pastorale pour présenter la nature comme environnement où se mêlent, là aussi, actants humains et non-humains. Pierre Carboni la décrit comme « une œuvre de *nature writing* au sens fort du terme », présentant « un système symbiotique au sein duquel la nature proprement dite, la culture humaine et l'expérience poétique ne font qu'un[9] », célébrant aussi bien le rythme de la nature que les progrès technologiques.

Or, la Révolution Industrielle ne va-t-elle pas de pair avec la tyrannie de la technique, comme Blake le souligne par ses « dark Satanic mills » ? S'il s'agit bien de révolution pour Darwin, il s'agit bien plutôt d'une révolution par l'industrie que pour l'industrie. Son portrait du Géant de la Vapeur n'est pas sans évoquer le portrait d'un autre géant : le Géant de la Liberté, doué d'une force tout aussi colossale, qui remue la terre et partage ses bienfaits avec l'humanité reconnaissante. Après avoir été électrisé (symboliquement et littéralement) par Franklin, il porte la torche de la liberté jusque sur les plaines de Gallia.

Darwin présente d'ailleurs Révolution Industrielle et révolution politique de façon concomitante dans ses lettres à James Watt, qu'il connaissait depuis 1765 et avec qui il a longtemps correspondu. Dans son courrier du 19 janvier 1790, il tente de réconforter son ami,

[9] Carboni, Pierre, « La nature et la cité dans l'œuvre poétique de James Thomson », dans *La Nature citadine en France et au Royaume-Uni*, dirigé par Pierre Carboni *et al.*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2015, 53-69, p. 55.

en proie à des doutes sur son avenir personnel comme sur l'avenir de ses enfants et celui de l'Angleterre : « what I said about your steam engine, I believed; I said it was the most ingenious of human inventions, can you tell me of one more ingenious[10]?» il ajoute ensuite : « do you not congratulate your children at the dawn of universal liberty? I feel myself becoming all French both in chemistry and politics[11] ». Dans un gigantesque nuage de vapeur, roule ainsi une double révolution, tout à la fois politique et mécanique, que Darwin présente à son vieil ami James Watt comme un motif de réjouissance, et la confirmation d'un schéma progressiste, où la science et la nature, fonctionnant de pair, remplacent avantageusement la figure d'un Dieu providentiel[12].

La Révolution Industrielle, telle qu'elle est conçue par Darwin, dans ce système écologique et « urbanaturel », s'inscrit pleinement dans une téléologie humaniste du progrès qu'il esquissera dans le premier brouillon de *The Temple of Nature*, initialement intitulé *The Progress of Society*. Alors que Byron, dans son discours parlementaire, allait inviter à concevoir les conséquences d'une mauvaise gestion de la Révolution Industrielle, Darwin salue ses premiers élans, porteurs d'espoir de prospérité, comme le rappelle Desmond King-Hele : « Darwin saw how the new inventions were bringing a surge of prosperity through the country[13] ».

Darwin fondait en effet de grands espoirs dans le progrès technologique, à tel point que sa poésie bascule parfois dans ce qu'on appelle aujourd'hui la science-fiction. La Révolution Industrielle est aussi un tremplin pour l'imagination darwinienne, qui s'élève vers les hauteurs de l'utopie. Ainsi, la vapeur, dont l'utilisation est encore récente, est-elle déjà mise au service des différents moyens de transport. Dans *The Economy of Vegetation*, Darwin imagine des chars à vapeur, et même des machines volantes :

> Soon shall thy arm, UNCONQUER'D STEAM! afar
> Drag the slow barge, or drive the rapid car;
> Or on wide-waving wings expanded bear
> The flying-chariot through the fields of air. (*EV* 58)

[10] King-Hele, Desmond, éditeur, *The Collected Letters of Erasmus Darwin*, Cambridge : Cambridge University Press, 2007, p. 359 ; lettre à James Watt du 19 janvier 1790.
[11] *Loc. cit.* Il est probable que Darwin fasse ici allusion aux expériences de Lavoisier sur l'oxygène qui remettent en cause la théorie du phlogistique. Darwin sera d'ailleurs le premier à employer le terme d'« oxygène » en anglais.
[12] Erasmus Darwin, soucieux de ne pas choquer son lectorat, ajoutera toutefois un mot sur la Providence divine dans sa note sur le Géant de la Vapeur.
[13] King-Hele, *op.cit.*, p. 239, note de l'auteur.

Ici, c'est toujours l'« urbanature » qui domine : la vapeur, « STEAM », est évoquée une fois encore par une personnification dans le prolongement de la précédente. La métaphore organique, tout comme l'épithète « unconquer'd », soulignent que ce géant de vapeur demeure paradoxalement libre de ses mouvements, et non asservi à la volonté des hommes. Les airs sont autant de vastes plaines à travers lesquelles vole harmonieusement le chariot ailé, porté par les bras du géant comme par une gracieuse allitération, « wide-waving wings », dans un tableau visionnaire et délicieusement futuriste en cette fin de XVIIIe siècle.

Comment Darwin s'imaginait-il ce « flying-chariot » ? Même si Darwin n'a pas laissé de plan à ce sujet, il s'agissait probablement d'une machine qui n'aurait pas été sans rappeler les ornithoptères de Léonard de Vinci. On comprend, dans cette vision poétique, que cette invention était probablement conçue comme une construction mécanique à base de matériaux légers (bois pour la nacelle, toile pour les ailes) avec une armature de cuivre pour faire office de propulseur à vapeur. Quelques dizaines d'années plus tard, la jeune Ada Lovelace allait dessiner les plans d'une telle machine, qui demeureraient strictement théoriques[14].

On peut toutefois émettre une autre supposition : celle d'une invention mi-organique, mi-mécanique, avec des ailes de plumes, qui révèlerait là encore l'« urbanature » à l'œuvre dans l'imagination poético-scientifique de Darwin. Cette hypothèse est d'autant plus plausible que Darwin avait conçu, entre 1776 et 1787, les plans d'un oiseau mécanique dans son imposant carnet de notes, le *Commonplace Book*, encore inédit aujourd'hui mais visible en fac-similé dans sa maison-musée[15]. L'Erasmus Darwin House expose d'ailleurs un oiseau mécanique réalisé par un ingénieur qui a scrupuleusement suivi les consignes laissées par le savant.

Cette hypothèse permettrait de souligner qu'il n'y a pas de rupture profonde entre nature et culture dans l'imaginaire darwinien, mais que l'industrie ne fait que prolonger les puissances de la nature dans une téléologie du progrès. L'oiseau aurait été propulsé par de la poudre à canon, et demeure, dans sa reconstitution actuelle, de taille modeste (celle d'une oie). Cependant, Erasmus Darwin n'avait pas précisé les mesures du dit oiseau : qui sait si, quelques années plus tard, il n'aurait pas rêvé dans *The Economy of Vegetation* d'un oiseau d'une toute autre dimension, véritable vaisseau à vapeur aérien, capable de porter plusieurs passagers humains dans sa carcasse métallique ?

---

[14] Il ne s'agit néanmoins que de simples ébauches dessinées par Ada durant son adolescence. On peut à cet égard consulter *Ada, the Enchantress of Numbers: A Selection from the Letters of Lord Byron's Daughter and Her Description of the First Computer*, de Betty O'Toole (Mill Valley, Californie : Strawberry Press, 1992).

[15] Le dessin de Darwin est visible sur la page de « RÊVE », le musée virtuel du programme « Euromanticism », à l'adresse suivante : <www.euromanticism.org/erasmus-darwins-artificial-bird>

Desmond King-Hele suppose que le « chariot de feu » blakien pourrait être lié aux projets de machines imaginées par Darwin. Les chariots de feu sont cités dans la célèbre préface du poème « Milton » (« bring me my chariot of fire », *M* 95) et illustrés dans *Jerusalem* (planche 46). King-Hele suggère que cette image aurait pu être inspirée par d'autres vers d'Erasmus Darwin, qui évoquent le char du soleil qui emporte Médée dans les airs :

> — Slow out of earth, before the festive crowds,
> On wheels of fire, amid a night of clouds,
> Drawn by fierce fiends arose a magic car,
> Received the Queen, and hovering flamed in air. — (*LP* 71)

Cependant, cette même description n'a guère à voir avec le chariot du Géant de la Vapeur évoqué dans *The Economy of Vegetation* : il s'agit en effet d'un chariot guidé par la magie, qui n'est pas une réinterprétation de la machine de James Watt mais bien plutôt un souvenir de la tradition antique, dont les *Métamorphoses* d'Ovide, grande source d'inspiration pour *The Loves of the Plants*. Selon la légende, Médée se serait enfuie sur le char du soleil après avoir tué ses enfants pour se venger de Jason. Dans ces vers, le char est donc sur-naturel, voire contre-nature : il reflète l'ascendance prestigieuse de Médée, alors que le chariot à vapeur est, lui, le prolongement des forces de la nature, « urbanaturel ». En outre, le char de *Milton* et *Jerusalem* est, comme le souligne Samuel Foster Damon, une réminiscence du char biblique d'Élie.

À l'inverse, le char de Fuzon dans *The Book of Ahania* pourrait, lui, bel et bien être fondé sur le modèle de la machine à vapeur :

> Fuzon, on a chariot iron-wing'd
> On spiked flames rose; his hot visage
> Flam'd furious! sparkles his hair & beard
> Shot down his wide bosom and shoulders.
> On clouds of smoke rages his chariot
> And his right hand burns red in its cloud
> Moulding into a vast globe, his wrath
> As the thunder-stone is moulded.

Ce chariot est très semblable à celui de Darwin dans *The Economy of Vegetation*, paru en 1792, peu de temps avant que Blake ne commence à travailler sur *The Book of Ahania*, qui sera achevé en 1795. Même s'il s'agit là encore d'un chariot de feu, ce chariot n'est en rien comparable au char de feu d'Élie, brûlant parmi des flammes spirituelles : il est, à l'inverse, alimenté par un feu bien naturel… et par l'électricité.

En effet, Fuzon semble maîtriser les nouvelles énergies qui sont au cœur de la Révolution Industrielle : charbon, vapeur, électricité. Son char vole sur des nuages charbonneux, « clouds of smoke » ; c'est une machine de fer et de feu, comme la locomotive de Watt ; enfin, le terrible fils d'Urizen modèle sa rage comme l'éclair crée des pierres de foudre[16]. Sa colère est donc un choc électrique. La nature de la foudre fut d'ailleurs longtemps discutée, mais Darwin rappelle les théories de Franklin dans *The Economy of Vegetation*.

Le fait que son chariot soit lui-même doté d'ailes, comme celui de Darwin, et soit personnifié (« rages ») en fait un hybride, mi-organique, mi-mécanique. En outre, Fuzon, dans ce portrait luciférien qui ouvre *The Book of Ahania*, semble faire corps avec son chariot de feu, ses cheveux et sa barbe projetant des flammes. Il n'est question ni de chariot magique, comme celui de Médée, ni de char spirituel, comme celui du prophète Elie, mais d'un char « urbanaturel », opérant un trait d'union entre nature et culture.

On aurait sans doute tort de voir en Urizen l'incarnation mythologique stricte des excès de la Révolution Industrielle, de la rationalité mercantiliste et productiviste. Urizen a certes également un char, et ses chevaux d'or figurent ceux du soleil (tout comme le char de Médée). Néanmoins, il incarne bien plutôt une figure qui a elle-même évolué à partir de figures darwiniennes dans l'imaginaire blakien. S'il est initialement associé au Dieu vengeur et jaloux de la Genèse, il est également un des quatre Zoas, et n'est pas incapable de rédemption.

C'est bien plutôt à Fuzon, le fils prodigue, que revient ce rôle : Fuzon incarne la furie de cette révolution ; reprenant les instruments de son père, il perd tout contrôle. La passion combat alors la raison, et devient Passion christique lorsque le fils est cloué par le père à l'Arbre du Mystère. Si Urizen peut être ici interprété comme une figure tyrannique, son caractère autoritaire est du moins tempéré par la rage aveugle de Fuzon, dont les motivations ne sont pas celles d'Orc, ni même de Luvah, autres fils rebelles.

De plus, la figure incarnant la Nature, Vala, ne s'oppose pas aux figures de la Révolution Industrielle, mais va plutôt dans leur sens : Vala, comme le souligne Kevin Hutchings dans son étude écocritique sur Blake[17], n'est pas la nature, mais une certaine représentation de la nature empêtrée dans ses propres filets, ceux du rationalisme tout-puissant. C'est une nature entièrement soumise au dogme de l'expérimentation empirique, une nature baconienne, qui

[16] La « pierre de foudre », « thunderstone », désigne une pierre qu'on pensait alors être tombée du ciel et, comme son nom l'indique, être née de l'orage : objets intrigants et mystérieux, ils se révèleraient plus tard être des fossiles ou des météorites. George Cumberland, grand collectionneur de pierres et curieux de fossiles, aura pu en faire part à son ami Blake.

[17] Hutchings, Kevin, *Imagining Nature: Blake's Environmental Poetics*, Montréal et Ithaca : McGill-Queen's University Press, 2002.

néanmoins, tout comme Urizen, peut trouver la rédemption, en revenant dans son jardin originel aux côtés de son amant Luvah, comme c'est le cas à la fin *de Vala, or The Four Zoas*.

Ainsi les grands poèmes de Blake, s'ils ne peuvent évidemment pas être conçus comme une épopée éco-militante, témoignent d'une « écologie » au sens le plus moderne : la vision de mondes imbriqués, unissant nature et culture dans un grand continuum, « oikos », le foyer, cristallisé dans la forme humaine, avec ses quatre zoas et sa cartographie spirituelle. Loin de se restreindre à une opposition schématique entre les « dark Satanic Mills » et les vertes plaines d'Albion, les paysages de l'imagination blakienne dessinent un ensemble « urbanaturel » selon le terme d'Ashton Nichols, conforme à la complexité dessinée par l'espace hybride semi-rural, semi-urbain de Raymond Williams dans *The Country and the City*.

Peut-être nous faut-il cependant, pour nous défaire tout à fait de cette dichotomie entre nature et culture, repenser le concept même de « nature ». Dans son ouvrage fondateur *Ecology without Nature*, Timothy Morton nous invite à nous défaire de cette notion qui, selon lui, est d'abord un instrument de domination idéologique et anthropocentriste : en effet, le fait d'invoquer l'existence d'une « nature » amène nécessairement à définir une « non-nature », au sein de laquelle on place l'être humain, la culture, l'industrie. La notion d' « urbanisme » a la même racine que celle de l' « urbanité », comme si la ville offrait, dans l'imaginaire étymologique, un ultime rempart contre la sauvagerie, « wilderness ».

Morton souligne comment de telles distinctions commencent à s'opérer dès la fin du XVIIIe siècle : « the normal was set up as different from the pathological along the coordinates of the natural and the unnatural[18] ». La « nature » est dès lors subordonnée à des instances de contrôle biopolitiques, de régulation des populations et des habitats, comme c'est le cas avec les théories malthusiennes : « Nature becomes an oblique way to talk about politics[19] ». Si elle devient essentialiste avec les Romantiques, dont Shelley, Morton rappelle qu'elle demeure néanmoins largement substantialiste et matérialiste, et qu'elle l'est encore aujourd'hui. Il en appelle à une écologie débarrassée du concept de nature, considérant un environnement global et laissant place à une conception libératrice qui transcende les divisions préalablement établies.

Il peut être intéressant, dans un tel contexte épistémologique, de se rappeler que, dans une période restant une période de transition avec la Révolution Industrielle, la « nature » est encore un concept bien différent, polymorphe, et qui ne correspond que rarement à nos définitions post-romantiques. Ainsi, pour Darwin, il n'existe pas de « nature » telle que nous la concevons :

---

[18] Morton, Timothy, *Ecology without Nature*, Cambridge, Massachusetts, et Londres : Harvard University Press, 2007, introduction, p. 16.
[19] *Loc. cit.*

ce qu'on appelle « nature » est bien plutôt une « économie » (*Economy of Vegetation*), un système d'équilibre et de relations mutualistes visant au plus grand bonheur. On pourrait définir cette nature par un mélange de l'utilitarisme de Bentham et de théories écologiques rappelant, par certains aspects, ce qui deviendra l'*agent-network theory* de Latour.

Rappelons enfin que c'est à cette période charnière de la première Révolution Industrielle que les écologues font aujourd'hui commencer l'ère de l'Anthropocène[20], bien qu'une telle notion soit encore discutée[21]. Erasmus Darwin, à la fois grand admirateur de cette économie naturelle et passionné de mécanique et d'ingénierie, nous rappelle que le progrès technologique n'est pas incompatible avec le respect du vivant, et mêle harmonieusement organique et mécanique dans une poésie hybride. On peut y voir une vision pré-anthropocénique ou, à l'inverse, les prémisses d'une pensée écologique moderne.

IV. 1.2. Révolution agricole : Géorgiques et biodiversité

Alors que la révolution industrielle est lancée, symboliquement en marche depuis la mise en place de la machine à vapeur par James Watt, une autre révolution, agricole, prend également son essor, s'accompagnant d'une série de réformes et de mesures législatives garantes de rentabilité. La fin du XVIIIe siècle est en effet un moment-clé pour l'agriculture anglaise. Sous le règne de George III, la redistribution des terres cultivables auparavant communes se poursuit au profit des grands propriétaires terriens (« enclosures »), dans une dynamique capitaliste d'accroissement de la production, elle-même soutenue par les progrès de la mécanisation. Dans quelle mesure cette révolution a-t-elle pu façonner un nouveau rapport poétique et écologique à l'environnement ?

La réponse des romantiques est bien connue. La préface des *Lyrical Ballads* peut être considérée comme une réaction philosophique et poétique à ces changements profonds qui transforment durablement le paysage rural. R.L. Brett suggère, dans ses notes, de lire

[20] L'Anthropocène définit la période marquée par des transformations géochimiques profondes dues à l'activité humaine, et commencerait à la première Révolution Industrielle, avec des émissions massives de carbone dans l'atmosphère dues aux nouvelles méthodes de production et aux nouvelles sources d'énergie utilisées. Elle se prolonge jusqu'à aujourd'hui. Le terme fut proposé pour la première fois par Paul Crutzen dans un article de l'an 2000 publié dans *Nature*.

[21] Bruno Latour, dans *Facing Gaia*, rappelle les propositions alternatives : l'Anglocène et le Capitalocène (2015), proposés par Jason Moore, pour souligner l'effet combiné des émissions de carbone de la Grande-Bretagne et des États-Unis. Citons aussi le « Cthulhucène » (2016) de Donna Haraway, du nom de « Cthulhu », célèbre monstre lovecraftien. Latour, Bruno, *Facing Gaia, Eight Lectures on the New Climactic Regime*, Cambridge : Polity Press, 2017 [initialement publié en 2015], note p. 139.

« Michael » et « Simon Lee » comme une réponse aux « enclosure acts » et à la paupérisation des petits exploitants[22]. Jonathan Bate, lui, soumet « The Mores » de John Clare au même type de lecture, où il affirme que les mesures politiques liées à la révolution agricole britannique sont étroitement liées à un bouleversement écopoétique concomitant au déploiement du romantisme : « here enclosure is imagined as an impediment to dwelling in the world. […] The sign of the property-owner blocks the road to freedom of the common land and in so doing changes the configuration of the poet's mental space[23] ».

Faut-il comprendre, à la lecture des *Lyrical Ballads*, que cette révolution agricole condamne l'homme à être privé du lien privilégié par lequel il pouvait communier avec la nature ? Que cette dernière, sous le soc des charrues mécaniques, hérissée des clôtures de propriété, dort dans le silence des passions ? Les poètes du XVIIIe siècle ont une réponse bien différente. La traduction des *Géorgiques* par Dryden redonne une nouvelle popularité à cette œuvre de Virgile où l'écopoésie s'allie avec grâce à la technicité. Les *Géorgiques* connaissent également un extraordinaire regain de popularité en France dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle, avant même les célèbres *Géorgiques Françaises* de Delille, pour montrer que les innovations techniques peuvent aussi renouveler sous un jour favorable le rapport de l'homme à la nature[24].

L'œuvre d'Erasmus Darwin est au cœur de cette révolution à plusieurs niveaux : si Erasmus Darwin est le premier partisan de la Révolution Industrielle et de l'innovation agricole, il reste politiquement radical. Il met à profit sa fine connaissance de la botanique tout comme ses grands talents d'ingénieur pour rédiger *Phytologia, or: The Philosophy of Agriculture and Gardening. With the Theory of Draining Morasses, and with an Improved Construction of the Drill Plough,* ouvrage strictement théorique. Peut-on dire de *The Botanic Garden* qu'il s'agit d'un poème géorgique ? Ce n'est pas vraiment le cas, car le poème ne se borne pas à l'agriculture mais a une vocation plus largement encyclopédique. Toutefois, certains passages allient poésie néo-virgilienne et éloge de la révolution agricole britannique.

Ainsi, dans la première partie, *The Economy of Vegetation*, Erasmus Darwin vante les nouvelles méthodes qui accompagnent la révolution agricole britannique. Le développement de

---

[22] R.L. Brett propose une analyse de ces poèmes dans son édition des *Lyrical Ballads* (Routledge Classics, 2005, p. 328) tout en rappelant que Wordsworth avait réussi à empêcher les terres de Grasmere d'être soumises à l' « enclosure ».

[23] Bate, Jonathan, *The Song of the Earth*, Londres : Picador, 2000, p. 163-164.

[24] Citons *Les Jardins d'ornement, ou les Géorgiques françaises* (1758) de Gouge de Cessières, *Les Quatre Saisons ou les Géorgiques françaises* (1763) par le cardinal de Bernis, *L'Agriculture ou les Géorgiques françaises* (1777) de Rosset, *L'Homme des champs ou les Géorgiques françaises* (1804) de l'abbé Delille ou encore les *Géorgiques du Midi* de Suzanne Verdier (entre 1799 et 1812).

l'ingénierie permet en effet la construction de réseaux de canaux qui permettent de savantes redistributions de l'eau mais aussi le drainage de vastes surfaces marécageuses transformées de fait en surfaces cultivables. Il en appelle ainsi aux Nymphes pour travailler la terre :

> Call your light legions, tread the swampy heath,
> Pierce with sharp spades the tremulous peat beneath;
> With co[u]lters bright the rushy sward bisect,
> And in new veins the gushing rills direct;—
> So flowers shall rise in purple light array'd,
> And blossom'd orchards stretch their silver shade;
> Admiring glebes their amber ears unfold,
> And Labour sleep amid the waving gold.

Les premières images évoquent avec une certaine précision le travail nécessaire pour creuser les canaux de drainage du marécage, « swampy heath », non sans pénibilité, comme le souligne l'allitération (« pierce with sharp spades… »). À ces travaux succèdent néanmoins les images riantes d'une terre féconde décrite par hypotypose, dont la brillance hyperbolique (« purple light », « silver », « amber », « gold ») suggère un retour à un âge d'or. C'est ainsi que Darwin, dans le projet d'un de ses derniers grands poèmes, *The Progress of Society,* envisageait avec optimisme l'âge de la sagesse, « the Age of Philosophy ».

Darwin contribue activement à mettre en place cet « âge de la philosophie », qui doit, selon ses espérances, advenir dans la continuité directe des Lumières, après l'indépendance de l'Amérique, la révolution française et l'abolition de l'esclavage. Il a lui-même participé à la construction de canaux et de barrages sur la rivière Trent, décrit ce tour de force technique comme un exploit digne d'Hercule, qui réussit à détourner le cours d'un dieu-fleuve, Achelous, l'Achilée. Le combat entre le jeune héros grec et le fleuve monstrueusement personnifié rappelle alors davantage les *Métamorphoses* que les *Géorgiques* :

> Thus when young HERCULES with firm disdain
> Braved the soft smiles of Pleasure's harlot train;
> To valiant toils his forceful limbs assign'd,
> And gave to Virtue all his mighty mind,
> Fierce ACHELOUS rush'd from mountain-caves,
> O'er sad Etolia pour'd his wasteful waves,
> […] The youthful Hero seized his curled crest,
> And dash'd with lifted club the watery Pest;
> With waving arm the billowy tumult quell'd,
> And to his course the bellowing Fiend repell'd.

Les premiers vers, s'appuyant sur le contraste entre les allégories du Plaisir et de la Vertu, présentent le célèbre épisode d'Hercule à la croisée des chemins : le héros grec choisit de

repousser le vice pour embrasser la voie de la vertu[25]. Cette vertu est ici « virtus », terme latin qui dénote à la fois le courage et la générosité. À l'inverse, le fleuve apparaît comme une force presque démoniaque : « watery Pest », « bellowing fiend ». Ses vagues capricieuses noient les champs de l'Etolie plutôt que de les arroser, comme le rappelle l'allitération « wasteful waves ». La « vertu » d'Hercule consiste donc ici, après avoir maîtrisé ses propres passions, à dompter celles du monstre pour le mettre au service de la terre, comme les ingénieurs drainent les marécages pour redistribuer l'eau dans les champs alentours.

Ainsi, dans cette représentation mythologique de la révolution agricole, l'homme comme le fleuve sont ici tous les deux soumis aux mêmes passions, et semblent faire cause commune pour prodiguer l'abondance. Dans les *Métamorphoses* d'Ovide, Achelous prend également la forme d'un taureau, dont Hercule arrache la corne, qui devient ensuite la Corne d'Abondance. Sans mentionner cet épisode, Darwin s'inspire néanmoins du récit des *Métamorphoses* (IX, 1) pour décrire la violence du combat, et présente la vision de l'abondance retrouvée quelques vers plus haut, dans sa description du marécage drainé.

Or, vers la fin de son essai sur l'agriculture, *Phytologia*, Darwin prolonge de façon inattendue sa réflexion sur ce même sujet. Un cultivateur habile, « ingenious agricultor », se vante d'avoir drainé deux cents acres de terrain marécageux pour en faire une pâture où nourrir ses bœufs. Dans une conversation imaginaire, l'auteur le félicite pour cet exploit technique avant d'ajouter malicieusement : « But you forget, that you have destroyed a thousand free republics of ants, and ten thousand rational frogs, besides innumerable aquatic insects and aquatic vegetables[26] ». Cette remarque étonne et détone dans un essai par ailleurs très technique sur la mécanisation croissante de l'agriculture afin d'augmenter les rendements. Faut-il y voir un trait d'humour, ou de véritables considérations d'éthique écologique face à la modernisation de l'agriculture ?

Darwin mêle sans doute les deux : l'idée de la république des plantes n'est plus une fiction poétique mais elle est bel et bien ancrée dans des préoccupations contemporaines. Cette remarque s'inscrit dans la continuité du tableau utopique égalitaire qui clôt de *The Loves of the Plants* et dans le sillon des revendications politiques fortes de *The Economy of Vegetation*, où le géant de Gallia est composé des bras des laboureurs. Darwin, qui souhaite éviter une Terreur, propose de prendre le mal à la racine, littéralement comme figurativement, et de commencer

[25] Cet épisode, qu'on trouve d'abord dans les écrits des présocratiques, eut une immense postérité iconographique, analysée dans l'étude fondatrice *Hercule à la Croisée des Chemins* d'Erwin Panofsky (1930).
[26] Darwin, Erasmus, *Phytologia, or: The Philosophy of Agriculture and Gardening. With the Theory of Draining Morasses, and with an Improved Construction of the Drill Plough*, Londres : J. Johnson, 1800, p. 558.

une révolution politique par une révolution agricole qui soit son modèle à petite échelle : une révolution qui profite à l'ensemble de la nation sans écraser les petits, en étant soucieuse du bien-être de chacun. Les fourmis et les grenouilles symbolisent autant de citoyens menacés d'être happés dans une tourmente révolutionnaire.

En outre, bien que *Phytologia* paraisse strictement apolitique, il est très probable que Darwin ait eu en tête le modèle des révolutionnaires français lorsqu'il évoque les « rational frogs », ce qui conforte l'hypothèse de son ambition de mener à bien une double révolution, agraire et politique. En effet, le stéréotype satirique des Français mangeurs de grenouilles a commencé à se répandre peu de temps après la révolution française, comme le souligne David Bindman : il aurait commencé à se généraliser sous l'influence double de la consommation de grenouilles et de la fable d'Esope « Les grenouilles qui voulaient un roi », utilisée d'abord par les royalistes français puis devenue populaire en Grande-Bretagne[27].

Il pourrait donc bien s'agir d'une caricature à la mode à la Gillray, tout comme les « républiques libres de fourmis », mais on peut aussi y voir une volonté de marquer une rupture à plusieurs niveaux : Darwin veut inviter son lecteur à décloisonner sa vision de la société comme de la nature qui l'entoure. La métaphore même des « républiques des fourmis » et des « grenouilles rationnelles », si elle prête évidemment à sourire, témoigne aussi d'une rupture avec une conception anthropocentriste et le désir de souligner l'agentivité des créatures qui peuplent la terre. C'est ainsi que, sans pour autant être candide, ni vouloir jouer les Pangloss, Darwin nous invite à respecter la maxime voltairienne : pour que germe la révolution, il faut commencer par cultiver son jardin.

C'est en effet bel et bien une révolution agricole qui commence à ce moment-là en Grande-Bretagne, avec les débuts de la mécanisation et, plus largement de la Révolution Industrielle. Les premières charrues mécaniques apparaissent, comme celle de John Tull, afin de maximiser les rendements. Les pratiques d'*enclosures* se durcissent nettement à cette période, mettant en difficulté nombre de petits paysans sous la coupe de grands propriétaires terriens. Le *General Enclosure Act*, point culminant d'une série de réformes sur la division du territoire agricole, sera en vigueur un an après la publication de *Phytologia*, en 1801. L'ouvrage de Darwin est donc très étroitement lié aux préoccupations de son époque, aux grandes innovations et aux profondes incertitudes qui l'accompagnent.

Le but de cette agriculture est la maximisation du rendement. En effet, les campagnes militaires de la Grande-Bretagne des trente dernières années nécessitent des stocks importants

[27] Bindman, David, « How the French became frogs: English caricature and a national stereotype », *Apollo: The International Magazine of the Arts*, vol. CLVIII, n° 498, août 2003, p. 15-21.

(guerre d'indépendance américaine, lutte contre la France révolutionnaire, mais aussi rébellions en Irlande). L'exode rural et la multiplication de la main-d'œuvre ouvrière ne font que rendre plus pressante la nécessité d'accroître la production agricole, par tous les moyens. Les *enclosure acts* facilitent la mise en place d'un système de contrôle qu'on peut qualifier de biopolitique, en reprenant le terme foucaldien.

Quelle est la réponse de Darwin ? « But you forget, that you have destroyed a thousand free republics of ants, and ten thousand rational frogs » : l'auteur rappelle ici, non sans humour, que l'impératif georgien de production ne doit pas aller à l'encontre du bien-être des plus humbles. Le drainage du marécage de deux cents acres est certes une remarquable prouesse technique, mais ne devrait pas se faire au détriment des populations modestes qui l'habitaient, qu'elles soient humaines, animales ou végétales (« aquatic plants »). Par une pique audacieuse qui révèle son radicalisme et son attachement à la révolution, Darwin montre son refus de céder au mécanisme d'une stricte logique de marché, tout comme il a refusé de céder à une vision mécaniste du corps dans *Zoonomia*.

À quoi allait ressembler l'agriculture du siècle nouveau ? Darwin propose des mesures qu'on qualifierait aujourd'hui d'écologiques : il préconise ainsi de se fonder sur les rapports de prédation et de symbiose existant déjà dans l'environnement pour venir à bout des parasites, en encourageant la reproduction des oiseaux des haies et des futaies, qui s'en nourrissent, et en ne pillant pas les nids des alouettes et des corneilles[28]. Cette proposition doit également être lue à la lumière des *enclosure acts* : plutôt que de les dénoncer ouvertement, Darwin tente ici de tirer profit de la multiplication des enclosures en leur trouvant un rôle alternatif.

Il propose également de ne pas brûler les mauvaises herbes ou les abandonner au bord des routes, comme le faisaient beaucoup de fermiers, mais de les disposer en tas et de les couvrir de terre. Le sucre et le mucilage qu'elles contiennent accélèrent leur décomposition ; il suffit alors d'ajouter de la chaux pour obtenir un fumier de qualité qui aidera à la fertilisation[29]. Rien ne se perd ; tout se transforme. Ce souci d'équilibre dans la nature permet de respecter un objectif utilitariste de rendement tout en veillant au respect des différents citoyens composant la vaste république de la nature, préférant substituer un équilibre écologique au contrôle biopolitique.

Il serait néanmoins anachronique de voir en Darwin un jardinier écologiste avant l'heure, car la notion de militantisme écologique n'a pas encore de sens au début de la Révolution

[28] « All these noxious animals can be destroyed or diminished by encouraging the breed of small hedge-birds, and perhaps of larks, and of rooks, by not taking their nests ». Erasmus Darwin, *Phytologia, op. cit.*, p. 364.
[29] Erasmus Darwin, *Phytologia, op. cit.*, p.248).

Industrielle, dont Darwin est d'ailleurs un fervent partisan. Tout au plus peut-on dire que *Phytologia* est le manifeste d'une agriculture raisonnée et raisonnable, soucieuse de maintenir des relations d'équilibre garantes du bon fonctionnement de l'écosystème, tout en étant au fait des dernières innovations techniques. En effet, Darwin propose à la fin de l'ouvrage le plan d'une charrue mécanique conçue par ses soins, version améliorée de la charrue de John Tull, et équipée d'une trieuse à grains conçue par un de ses amis de Lichfield (fig. 80).

En outre, Darwin, en sa qualité d'expérimentateur, propose aussi des solutions qui nous semblent aujourd'hui bien plus éloignées de nos propres impératifs écologiques. Il propose par exemple aux horticulteurs un composant chimique pour lutter contre les parasites comme les punaises à base d'eau et de plomb. Il cite également en exemple des recettes à base d'arsenic. Ce sont sans doute ces premières recettes de pesticides chimiques qu'Anna Barbauld a employées dans son propre jardin. Dans son poème « The Caterpillar », elle décrit sa lutte contre des parasites particulièrement gourmands, les livrées des arbres, petites chenilles bleues rayées d'orange et d'argent :

> I have sought
> With sharpened eye and persecuting zeal,
> Where, folded in their silken webs they lay
> Thriving and happy; swept them from the tree
> And crushed whole families beneath my foot;
> Or, sudden, poured on their devoted heads
> The vials of destruction[30].

Que faut-il entendre derrière ces « vials of destruction » ? Il peut s'agir d'une substance inflammable, avec laquelle elle pourra brûler les larves qu'elle vient d'écraser, ou encore des liquides empoisonnés décrits par Darwin dans *Phytologia*. Cela n'est pas improbable, dans la mesure où ce type d'expérience chimique était de plus en plus répandu, où Anna Barbauld connaissait personnellement Erasmus Darwin et où tous deux entretenaient un jardin botanique[31]. Le sujet lyrique du poème de Barbauld, s'apercevant ensuite qu'une chenille rescapée s'est enroulée autour de son doigt, comme pour chercher sa protection, s'émeut de son sort et s'interroge sur son geste. On pourrait ainsi lire le poème de Barbauld comme le premier poème anglais s'interrogeant sur l'usage des pesticides chimiques.

---

[30] Barbauld, Anna, « The Caterpillar », dans *The Works of Anna Laetitia Barbauld, with a memoir by Lucy Aikin*, Londres : Longman, 1825, vol. 1, p. 279.
[31] Darwin était en effet lié aux Aikin (voir Aikin, Lucy, *Memoir of John Aikin, M.D.*. Londres : Baldwin, 1823, p. 26.

Précisons cependant que Darwin a testé ces solutions dans son cabinet et non directement sur ses plantes. En outre, ses multiples remarques sur les relations de mutualisme et d'interdépendance dans la nature, qui relèvent d'une véritable vision écologique, suggèrent qu'il aurait pu entrevoir les dommages causés par des pesticides d'une efficacité redoutable. C'est sans doute de cette vision inspirante et inspirée que nous avons besoin aujourd'hui, à l'heure où l'alouette de Shelley et le rossignol de Keats restent muets dans les campagnes, et où nos printemps demeurent bien silencieux : « the sedge is withered from the lake, / And no birds sing[32] ».

De plus, le poème de Barbauld soulève, lui, de véritables questions sur la biodiversité : alors que tout, dans *Phytologia*, reste subordonné à l'impératif de production, dans « The Caterpillar », c'est la légitimité même de cet impératif qui est remise en question. Barbauld, écrivant ce poème plusieurs années après la mort de Darwin, va également plus loin dans sa réflexion, avec des interrogations qu'on pourrait qualifier aujourd'hui de bioéthiques, et qui répondent à celles sur le traitement des souris de laboratoire, dans son poème « The Mouse's Petition » adressé à Joseph Priestley[33]. L'émotion ressentie par le contact fortuit avec une chenille rescapée amène ici à faire tomber les barrières de l'altérité, à reconnaître la singularité du non-humain et à l'émergence d'une conscience écologique, où tous les êtres vivants partagent le même foyer, « oikos ». Dès lors, les chenilles sont personnifiées, « happy », ou décrites par hypallages, « devoted heads » ; elles ne vivent plus en groupes mais en familles, « families », un procédé de description anthropomorphique qui, paradoxalement, fonctionne contre l'anthropocentrisme. C'est une sympathie au sens premier du terme : *sentir-avec*, dans le partage des passions, la libre circulation des émotions.

Barbauld témoigne de cette sympathie, comme de la violence du procédé employé, par une comparaison mettant en scène un soldat victorieux trouvant un ennemi épargné au milieu des décombres :

> So the storm
> Of horrid war, o'erwhelming cities, fields,
> And peaceful villages, rolls dreadful on:
> The victor shouts triumphant

[32] Cette expression est tirée de l'ouvrage de Rachel Carson, *Silent Spring* (1962), qui fut la première à dénoncer les dommages causés par les pesticides sur la biodiversité. Les vers de « La Belle Dame sans Merci » de Keats sont cités par Jonathan Bate dans *The Song of the Earth* pour illustrer le propos de Carson (Bate, Jonathan. *The Song of the Earth*, *op. cit*., p. 242).

[33] Ce poème de 1773, compatissant au sort d'une souris de laboratoire dans une veine héroïcomique, sera suivi quelques années plus tard par celui de Robert Burns, « To a Mouse », en 1785. Le poème de Burns s'interroge cependant davantage sur le rapport au monde respectif de l'animal et de l'homme que sur la souffrance animale.

> […] Yet should one,
> A single sufferer from the field escaped,
> Panting and pale, and bleeding at his feet,
> Lift his imploring eyes, – the hero weeps;
> He is grown human.[34]

C'est le rejet de l'anthropocentrisme qui fait revenir le sujet à l'humanité, comme c'est l'abolition symbolique des frontières nationales qui fait accéder à la conscience d'une humanité transcendante. La réflexion bioéthique se fait dès lors politique : paradoxalement, la géorgique (de *georgos*, le paysan) se mêle à la politique (de *polis*, la cité), faisant de ce poème un poème véritablement satirique, *satura* désignant le mélange. Ville et campagne, animaux et humains, lutte pour la survie de l'espèce et grands conflits internationaux se mêlent sous la plume de Barbauld pour dessiner une réflexion originale et engagée[35].

Le poème de Barbauld doit également être lu à la lumière du contexte politique. Barbauld rédige ce poème en 1812. L'agriculture et le jardinage sont alors d'une grande importance, puisqu'ils doivent assurer l'approvisionnement des troupes britanniques, mais aussi permettre de tenir face à la menace napoléonienne du blocus continental. La puissance britannique repose alors sur un contrôle très vigilant de la production et une politique de rendements toujours plus élevés, dont les bénéficiaires principaux sont l'armée, comme le remarque amèrement Barbauld dans un poème écrit quelques mois plus tôt, « Eighteen Hundred and Eleven » :

> The tramp of marching hosts disturbs the plough,
> The sword, not sickle, reaps the harvest now,
> And where the Soldier gleans the scant supply,
> The helpless Peasant but retires to die…[36]

Les images de la terre fatiguée et du paysan exsangue suffisent à témoigner de l'indignation de l'autrice. Or, c'est précisément ce poème qui a contribué à la chute de Barbauld : par ses vues pacifistes et sa critique du gouvernement britannique, Barbauld a été mise au ban du monde littéraire. Ses positions étaient considérées comme antipatriotiques : « Eighteen Hundred and Eleven » est reçu par les critiques comme une trahison nationale dans le contexte des guerres napoléoniennes. Barbauld, en dénonçant la pauvreté des paysans mourant de faim alors que toutes leurs cultures sont destinées à nourrir l'armée, montre son

[34] Barbauld, Anna, « The Caterpillar », *op. cit*., p. 279.
[35] Soulignons que Raymond Williams, dans son ouvrage fondateur des études écocritiques, *The Country and the City* (1973) a montré la porosité des frontières entre milieux ruraux et milieux citadins.
[36] Barbauld, Anna, « Eighteen Hundred and Eleven », dans *The Works of Anna Laetitia Barbauld, with a memoir by Lucy Aikin, op. cit.*, p. 233.

refus de se plier au régime de contrôle biotyrannique de George III. Sa réputation en souffrira longtemps.

En comparant l'élimination des parasites à un acte guerrier, et en refusant de tuer la dernière chenille, Barbauld accomplit un geste symbolique fort : elle refuse la soumission à un régime militaire et capitaliste fondé sur la rentabilité maximale, qui trouveront leur apogée dans les *Corn Laws* en 1815. Il ne s'agit pas de sabotage, mais d'un geste inaugural de résistance d'une écrivaine qui est alors elle-même considérée comme une « parasite », et qui lutte contre une société qui écrase aussi bien les femmes-auteurs radicales que les paysans, comme un jardinier écraserait un insecte.

Les derniers vers de ce poème, « Tis not Virtue, / Yet 'tis the weakness of a virtuous mind[37] », érigent toutefois Barbauld en figure de la vertu. Comment comprendre ces vers ? On peut penser que la faiblesse, « weakness », désigne le fait que la pitié pour autrui l'emporte sur le devoir, l'injonction politique d'éliminer les parasites, quels qu'ils soient. Toutefois, c'est peut-être aussi le signe que la faiblesse est paradoxalement une force : une simple chenille laissée en vie peut changer un jardin, un simple parasite épargné peut suffire à créer une brèche dans un système politique de contrôle patriarcal et belliqueux. Barbauld pousse ainsi beaucoup plus loin la réflexion darwinienne, en ouvrant une réflexion sur la biodiversité, mais aussi plus largement l'équilibre entre agents humains et non-humains et les contrôles biopolitiques s'opérant à plusieurs niveaux, faisant du jardin la métaphore de la Grande-Bretagne.

C'est durant cette même période, en 1811, que William Blake achève son grand poème *Milton, A Poem*. Cette œuvre, si elle figure d'abord le cheminement poétique et spirituel de Blake lui-même, voyant dans Milton le sauveur de l'Apocalypse, illustre aussi la destinée d'Albion. Les vingt-quatre cités-cathédrales s'apprêtent à rendre leur jugement à la fin du poème et toutes les créatures, hommes comme animaux et végétaux, se tiennent prêts pour la grande moisson des nations, « the great harvest of nations ». La dernière page présente une figure féminine entourée de deux épis de blés anthropomorphiques (fig. 81). La notion de « moissons d'hommes » est biblique, mais Blake en fait ici une métaphore politique chargée de connotations durant les guerres napoléoniennes, la menace du blocus et l'importance cruciale de forts rendements agricoles. C'est un ensemble écopoétique qui se dessine à la fin du poème, comme pour réunir l'homme et ses « portions éparses » lors du Jugement dernier, dans une bataille spirituelle qui transcende les clivages nationalistes.

[37] Barbauld, Anna, « The Caterpillar », *op. cit.*, p. 280.

On retrouve plus tôt encore dans la poésie blakienne les premières graines d'une réflexion écopoétique. C'est une interprétation similaire à celle de « The Caterpillar » qu'on pourrait tirer des paroles d'Oothoon dans les *Visions of the Daughters of Albion.* Même si vingt ans séparent ces deux poèmes, les circonstances sont similaires : en 1793, la Grande-Bretagne, alors en guerre contre la France révolutionnaire, veut accroître sa production, dont une grande partie va aux troupes armées (soldats et mercenaires). Blake propose de comparer les « passions » capitalistes et belliqueuses du marchand et du mercenaire avec les « passions » pures, presque christiques, du paysan laborieux, qui tire les présents de la terre mais ne récolte pour lui-même que les douleurs de son travail :

> Does he who contemns poverty, and he who turns with abhorrence
> From usury: feel the same passion or are they moved alike?
> How can the giver of gifts experience the delights of the merchant?
> How the industrious citizen the pains of the husbandman.
> How different far the fat fed hireling with hollow drum;
> Who buys whole corn fields into wastes, and sings upon the heath:
> How different their eye and ear! How different the world to them! (*VDA*, 48-49)

Rodney Baine propose de voir dans ces vers le prolongement politique du discours d'Oothoon. Initialement conçu comme une réponse poético-philosophique à Mary Wollstonecraft, précisément sur la question des passions, les *Visions* pourraient aussi être porteuses du radicalisme politique blakien, dénonçant les inégalités créées par les mesures agraires du gouvernement : « The fat fed hireling with hollow drum […] probably glances at George III and the military policies which were depleting England's grain fields[38] ». Ainsi, à la révolution agricole, industrielle et économique, Blake propose de substituer une autre révolution, d'ordre écosophique, émotionnelle et spirituelle.

C'est cette même révolte qu'on peut entendre dans la préface des *Lyrical Ballads*, par la volonté de retrouver les passions dans une terre commune et dans le langage libre des hommes qui la cultivent, en un temps où la terre elle-même est divisée, parcellisée, clôturée et mise à prix. Ce n'est pas un hasard si, dans *America*, Orc sort de terre, ni si le géant Gallia de *The Economy of Vegetation* est composé des bras des paysans, dont les socs sont devenus des épées. Si la terre porte la beauté des géorgiques, elle nourrit aussi les germes de la révolution.

[38] Baine, Rodney, *The Scattered Portions: Blake's Biological Symbolism*, Athens : University of Georgia, distribué par l'auteur, 1986, p. 153.

IV.1.3. Révolution horticole : le jardin pas si anglais d'Erasmus Darwin

Les progrès dans l'industrie et les techniques agricoles s'accompagnent d'autres avancées qui, là encore, changent les rapports du poète de la nature britannique à son environnement : une révolution plus spécifique, qu'on pourrait qualifier de révolution horticole, se met en place au XVIIIe siècle. On a déjà étudié comment la taxonomie de Linné bouleversait le paysage poétique et scientifique de son temps ; or, ce changement épistémologique est étroitement corrélé à des changements dans la connaissance de la physiologie des plantes, de leurs différentes variétés et de leurs dispositions. On explorera trois points principaux, par lesquels l'écopoésie évoluera de façon singulière à la fin du XVIIIe siècle : les découvertes de nouvelles plantes exotiques mêlées aux plantes britanniques, les créations de nouvelles fleurs dites « monstrueuses » par hybridation et la réinvention du jardin anglais.

La révolution des jardins commença par les longs voyages d'exploration scientifiques qui font découvrir au public anglais une faune et une flore jusqu'alors inconnues. C'est avec les voyages de Joseph Banks en Australie et en Polynésie qu'a commencé ce que Richard Holmes nomme élégamment « the age of wonder », l'âge de l'émerveillement poétique devant les grandes découvertes scientifiques et géographiques marquant la fin des Lumières[39]. Joseph Banks rapporta de ses expéditions un nombre conséquent de nouveaux spécimens végétaux et animaux.

Richard Holmes affirme que Banks, nommé directeur des Jardins Royaux de Kew en 1781, y fit planter plus de cinquante mille arbres et arbustes en y introduisant nombre d'espèces exotiques : « [Banks] introduced a vast number of new and exotic species that are now regarded as native : among them, magnolias, fuschias, monkey-puzzle trees, and the evergreen sequoias[40] ». Il introduisit également la Dionée *muscipula*, « Venus fly-trap », qui fascinera Erasmus Darwin (fig. 82). Il suffit de quelques années pour que ces plantes exotiques, une fois acclimatées, deviennent communes dans les jardins botaniques, puis dans les jardins d'agrément privés et les espaces urbains.

Erasmus Darwin avait commencé une correspondance scientifique avec Joseph Banks, à qui il souhaitait demander son avis sur des traductions anglaises de termes de botanique latins. Les deux hommes correspondront plusieurs années, Banks prêtant même à Darwin des ouvrages

[39] « Banks's Endeavour Voyage may count as one of the great unfinished masterpieces of Romanticism […] his great Endeavour Voyage had launched an Age of Wonder. » Holmes, Richard, *The Age of Wonder: how the Romantic Generation Discovered the Beauty and Terror of Science*, Londres : Harper Press, 2009, p. 59.
[40] *Ibid*., p. 56.

de sa bibliothèque personnelle. Darwin lui dédia sa traduction du *Systema Vegetabilium* de Linné, publiée anonymement au nom de la Société Botanique de Lichfield : « Botany has been distinguished by your peculiar attention, of which, the princely work you are at present engaged, and of which the public has conceived such high expectations, will furnish a noble example to posterity[41] ».

Cet ouvrage « princier » du roi des botanistes auquel Darwin fait allusion dans sa préface n'était autre que le *Banks's Florilegium*, projet titanesque impliquant une équipe de nombreux graveurs chargés de recréer les scènes de la circumnavigation de l'*Endeavour*. Ce projet ne verra cependant jamais le jour, interrompu en 1784, quelques mois après la publication de *A System of Vegetables* qui lui prédisait l'accueil le plus enthousiaste. Un des graveurs de Joseph Banks, Frederick Polydore Nodder, se met alors au service de Darwin pour illustrer *The Loves of the Plants*, exécutant une représentation fidèle de la Dionée *muscipula*.

On peut supposer que la participation de Nodder à ce nouveau projet est un moyen de faire revivre le projet avorté de Banks, en composant un florilège poétique qui rassemble flore anglaise et flore exotique. Darwin se fonde, pour composer ses « guirlandes », sur les choix de Linné, comme *Canna Indica*, citée pour exemple de *monandria monogynia*. Il se plaît également à évoquer des plantes communes à ses lecteurs, comme le tournesol, Helianthus, qu'il se plait néanmoins à figurer dans une rupture avec les traditions de représentation classiques (il n'est pas question de Clytie ni de Leucothoé ici). Enfin, il insère des plantes nouvelles, dont certaines paraissent pour le moins inattendues aujourd'hui, comme… le Cannabis, qu'il connaît par l'intermédiaire de Joseph Banks, et qu'il insère dans la seconde édition :

> From Time's remotest dawn where China brings
> In proud succession all her Patriot-Kings;
> O'er desert-sands, deep gulfs, and hills sublime,
> Extends her massy wall from clime to clime;
> With bells and dragons crests her Pagod-bowers,
> Her silken palaces, and porcelain towers;
> With long canals a thousand nations laves;
> Plants all her wilds, and peoples all her waves;
> Slow treads fair CANNABIS the breezy strand,
> The distaff streams dishevell'd in her hand… (*LP* 212)

[41] A Botanical Society, at Lichfield [Erasmus Darwin], *A System of Vegetables*, Lichfield : John Jackson, 1783. La dédicace citée n'est pas paginée.

Alan Bewell, dans son article « Erasmus Darwin's Cosmopolitan Nature», affirme que cette nature mêlée, hybride, où se rencontrent espèces locales et espèces nouvelles, est en fait articulée à l'ethos impérialiste de l'Angleterre du XVIIIe siècle : « Darwin's poetry represents the full flowering of the cosmopolitan and commercial ideals of the eighteenth-century British manufacturing elite[42] ». Selon lui, la poésie darwinienne, malgré le radicalisme social et politique de Darwin, représente une vision consumériste qui vise, *in fine*, à la gestion capitaliste d'une nature globalisée. Il s'appuie pour sa démonstration sur le succès du *Botanical Magazine* de Curtis et de la correspondance de Darwin où il affirme vouloir écrire « for pay, not for fame[43] ».

L'exemple de « Cannabis » semble, au premier abord, conforter cette thèse : la Chine est évoquée par ses richesse matérielles, qui sont si importantes qu'elles font corps avec les bâtiments (« silken palaces », « porcelain towers »). Ses produits, la soie et la porcelaine, font l'objet d'un intense commerce avec l'Angleterre, et Josiah Wedgwood, grand ami d'Erasmus Darwin, est le premier à s'intéresser aux techniques de production de la céramique pour lancer sa propre fabrique sur son site d'Etrurie. La plante, qui apparaît sous la personnification d'une enchanteresse, semble régner sur ce précieux empire.

De plus, cette plante fait elle-même l'objet d'un commerce naissant. Darwin, dans sa note de bas de page, cite pour référence un article des *Philosophical Transactions* de 1782 publié par Joseph Banks : il s'agit d'un compte-rendu qu'un de ses collègues botanistes, Keane Fitzgerald, lui adresse après avoir reçu des graines de Chine. Dans ce compte-rendu, après avoir souligné la facilité avec laquelle la plante s'acclimatait au sol et aux températures anglaises, l'auteur exhorte la Royal Society à en encourager le commerce, le chanvre chinois étant jugé bien plus rentable que les autres variétés jusque-là utilisées, notamment le chanvre indien.

Conformément aux hypothèses de Bewell, Fitzgerald lie l'existence biologique de la plante aux échanges économiques globalisés au cœur desquels elle se trouve : « the culture of so valuable a kind of hemp as this promises to produce appears to be of consequence to a maritime and commercial kingdom[44] ». Certain de son succès, il en assure même une commande spéciale aux directeurs de l'East India Company. Il conclut son article par cette

[42] Bewell, Alan, « Erasmus Darwin's Cosmopolitan Nature », *ELH* 76 : 1 (printemps 2009), 19-48, citation p. 20.
[43] Bewell cite une lettre de Darwin à James Watt du 20 novembre 1789, mais précise dans sa propre note que Darwin était toutefois bien plus sincèrement attaché à la poésie qu'il ne voulait le laisser croire dans cette lettre (*ibid.*, p. 46).
[44] Fitzgerald, Keane, *Experiments with Chinese Hemp seed. In a letter to Joseph Banks*, Bart. F.R.S.. 17 janvier 1782, *Philosophical Transactions* 72 (1782), 46-49, citation p. 48.

affirmation philanthropique empreinte d'utilitarisme : « I shall think myself very happy in being any way instrumental in forwarding so good a purpose[45] ».

Il est donc entièrement justifié de voir dans la personnification de Cannabis une figure de l'impérialisme britannique triomphant, correspondant aux maîtres-mots des Lumières britanniques selon Richard Holmes : Commerce et Progrès. L'hypothèse de Bewell, qui articule *The Botanic Garden* aux réseaux commerciaux et intellectuels des dernières années du XVIIIe siècle, trouve ici un terreau fertile. Toutefois, est-il pour autant juste de réduire la poésie darwinienne à cela ?

On pourrait également y voir la volonté de Darwin de renouveler la poésie de la nature en introduisant de nouveaux protagonistes. Loin de se satisfaire des figures classiques et des personnages mythologiques qui leur sont attachées (Hyacinthe, Adonis, Narcisse…), Darwin veut réinventer la poésie botanique et semer de nouvelles fleurs dans le jardin de l'imagination. En cela, il suit fidèlement les préceptes édictés par John Aikin dans *An Essay on the Application of Natural History to Poetry* (1777) : « the grand and beautiful objects which nature everywhere profusely throws around us, are the most obvious store of new material to the poet[46] ».

Le passage sur Cannabis permet à Darwin d'introduire de la variété dans *The Loves of the Plants*. Si sa description de la Chine paraît n'être qu'un assemblage de clichés orientalistes (dragons, pagodes, Grande Muraille), elle invite également le lecteur à sortir du jardin anglais pour partir à la découverte d'espèces et d'espaces nouveaux. La beauté des vallées de la Chine dessine un paysage « sublime » selon les critères burkiens, où le vertige se mêle à l'admiration (« desert-sands, deep gulfs, and hills sublime »). Les palais de soie et les tours de porcelaine, s'ils peuvent être interprétés comme un clin d'œil au commerce fructueux entre la Chine et l'Angleterre, composent aussi un paysage onirique et merveilleux qui excite l'imagination.

Ce paysage, avec ses palais fantastiques, ses gouffres béants et ses longues rivières, pourrait rappeler ceux de « Kubla Khan » de Coleridge dans ses rêveries d'opiomane. Coleridge affirmait d'ailleurs que c'était le docteur Darwin qui l'avait initié à l'opium, pour une consommation dans un usage strictement thérapeutique cependant, et lui garda toujours rancune

[45] *Ibid*., p. 49. Noter que, à l'époque où Fitzgerald écrit ces lignes, le chanvre n'a pas encore d'usage récréatif : Fitzgerald vante la solidité de ses fibres, qui pourrait être utile pour réaliser des cordages.

[46] Aikin, John, *An Essay on the Application of Natural History to Poetry*, Londres : Warrington, 1777, p. 4. L'ensemble de l'essai n'est somme toute qu'une suite d'exemples et de contre-exemples destinés à illustrer ce principe, pour inciter les nouvelles générations de poètes à renouveler des métaphores éculées par les nouvelles découvertes de l'histoire naturelle.

pour la dépendance qui résulta de sa prescription[47]. Cela ne l'empêcha pas de demander lui-même des graines de cannabis à Joseph Banks, quelques années plus tard, là encore pour un usage strictement thérapeutique, pour son ami Thomas Wedgwood[48].

Dans ce paysage, Cannabis apparaît comme une jeune femme d'une grande beauté tenant un rouet : elle file les fibres de chanvre qui serviront à fabriquer des cordes (c'est alors un des principaux usages du chanvre ou cannabis). Dans un mouvement burkien, le beau succède au sublime : la silhouette de la jeune femme est adoucie par des rondeurs dignes de Vénus, « Paphian curves » (*LP* 212). Toutefois, c'est une figure ambiguë : Darwin la compare à une des Parques, Clotho, qui tisse le fil de la vie avant qu'il ne soit coupé par Atropos. Cannabis est donc une figure nouvelle, suscitant tout à la fois la curiosité, l'admiration et l'inquiétude, et illustrant parfaitement l'impératif de nouveauté stipulé par John Aikin.

Darwin avait d'ailleurs déjà commencé à mettre en œuvre ce principe avant la publication de *The Loves of the Plants*, dans l'élégie au Capitaine Cook qu'il coécrivit vraisemblablement avec Anna Seward[49]. Dans cette élégie, chaque vers semble une ode à la nouveauté, et la faune et la flore de l'Océanie, découvertes par Cook, peuplent ce poème publié trois ans après la publication de l'essai d'Aikin. Personnifiées, elles sont accompagnées de créatures insolites pour le lecteur anglais du XVIIIe siècle :

> First gentle Flora –round her charming brow
> Leaves of new forms, and flow'rs uncultur'd grows;
> […] Next Fauna treads, in youthful beauty' pride,
> A playful Kangaroo bouncing by her side.[50]

Représenter l'allégorie classique de la faune, issue de l'imaginaire des poètes antiques, escortée d'un kangourou bondissant, est assurément une preuve manifeste du renouvellement de l'imagerie poétique permis par les voyages d'exploration, aussi incongrue qu'une telle association puisse paraître aujourd'hui. Vanter les mérites du cannabis sous la forme d'une allégorie néo-antique « paphienne » nous paraît tout aussi étrange, mais n'est pas moins révélateur de la transition entre classique et modernité, et du désir de Darwin de mener à bien

---

[47] Sur Coleridge et Darwin, voir *Erasmus Darwin and the Romantic Poets*, Londres : Saint Martin's Press, 1986, chapitre 5, « Coleridge ».

[48] Sur Coleridge et le cannabis, voir *The Age of Wonder* de Richard Holmes, *op. cit.*, p. 56, et *Cannabis: A History*, de Martin Boothe, Londres : Picador, 2003, p. 81.

[49] King-Hele suppose que Darwin se serait servi de Seward comme prête-nom, afin de publier des vers sans risquer sa réputation. Il est vrai que ce poème est en tous points darwinien : le mètre (couplets héroïques à la mode de Pope), les abondantes notes de bas de page avec leurs explications scientifiques, les multiples personnifications… sont autant de traits typiques de la poésie de Darwin, et non de Seward, qui privilégie des mètres plus courts, peu ou pas de notes de bas de pages et une simplification des images poétiques.

[50] Seward, Anna, *An Elegy on Captain Cook*, Londres : Dodsley, 1780, p. 11-12.

une petite révolution dans le jardin de l'écopoésie, en suivant les recommandations de John Aikin.

William Blake, dans une moindre mesure qu'Erasmus Darwin, a pu également tirer profit de telles découvertes. Ses illustrations de *The Botanic Garden*, tout comme des *Voyages au Surinam* de Gabriel Stedman, ont facilité ce contact avec les dernières découvertes des naturalistes. Rodney Baine associe les figures de Léviathan dans *America* et dans les illustrations de *Job* au boa constrictor que Blake avait gravé pour Stedman. Le « scaly monster » de Jerusalem et Vala pourrait également être une réminiscence de l'alligator de Stedman[51]. On peut aussi concevoir dans le tigre la volonté blakienne de se détacher d'un bestiaire strictement biblique.

Les plantes exotiques ne sont pas en reste : même si celle-ci demeure avant tout européanocentrée, Elaine Kauvar souligne une certaine diversité dans l'imagerie botanique blakienne[52]. David Erdman suppose que la fleur de la page 14 de *Europe: A Prophecy* (fig. 83) serait inspirée du fuchsia, plante rapportée en Angleterre par Joseph Banks, figurée dans un numéro du *Botanical Magazine* de 1789[53] (fig. 84).

Cependant, les objectifs de Blake et de Darwin sont bien différents : contrairement à Darwin, Blake peut avoir recours à l'histoire naturelle comme un moyen, mais jamais comme une fin. Son histoire est bien plutôt sur-naturelle, s'appuyant sur une imagerie scientifique par ailleurs solide, mais subordonnée à un imaginaire mythologique qui lui est propre. De façon similaire, Darwin a recours à la vision poétique comme un moyen, alors que Blake la conçoit comme la fin, l'articulant à la vision prophétique.

Les nouvelles espèces découvertes par les voyages d'exploration ne sont cependant pas les seules à renouveler les jardins anglais et la poésie qui leur est rattachée. Au XVIIIe siècle, l'hybridation apparaît, causant une autre petite révolution horticole. Les « vegetable mules » constituent un succès dans la maîtrise des techniques de l'horticulture et deviennent rapidement à la mode. Thomas Fairchild, passionné par la sexualité végétale et correspondant de Linné, établit pour la première fois un croisement entre deux espèces végétales : *Dianthus Caryophyllus*, l'œillet commun, et *Dianthus Barbatus*, l'œillet de poète.

Erasmus Darwin célèbrera cette expérience dans *The Loves of the Plants* avec les amours monstrueuses de Caryo et Dianthus :

---

[51] Baine, Rodney, *The Scattered Portions: Blake's Biological Symbolism*, Athens : University of Georgia, distribué par l'auteur, 1986, respectivement p. 39, p. 116.
[52] Kauvar, Elaine, *Blake's Botanical Imagery*, Chicago : University of Northwestern Press, 1971.
[53] Erdman, David, éditeur, *The Illuminated Blake: All of William Blake's Illuminated Works with a Plate-by-Plate Commentary*, Londres : Anchor Press, 1974, p. 33.

CARYO'S sweet smile DIANTHUS proud admires,
And gazing burns with unallow'd desires;
With sighs and sorrows her compassion moves,
And wins the damsel to illicit loves.
The Monster-offspring heirs the father's pride,
Mask'd in the damask beauties of the bride. (*LP* 98)

Cette union est la seule dans *The Loves of the Plants* qui s'écarte du schéma classique de personnification chevaleresque où les jeunes femmes (« nymphs », « virgins », « maidens »…) sont courtisées par leurs amants (« brothers », « swains », « knights »…). Il n'est plus question ici d'amour courtois, mais de passions « illicites » qui dépassent les limites posées par la reproduction naturelle. L'innovation technique de Fairchild est ici au service d'une innovation poétique qui s'éloigne des modèles traditionnels dans le double but d'étonner et d'instruire le lecteur.

Erasmus Darwin, s'il rend hommage à Fairchild dans sa note de bas de page, va toutefois plus loin encore dans ses vers. En effet, le monstrueux produit de cette union clandestine hérite du caractère de son père et de la beauté de sa mère, ce qu'on peut lier aux théories d'Erasmus Darwin sur l'hérédité dans *Zoonomia* : Darwin applique poétiquement des principes de transmission des caractères aux végétaux et non seulement aux animaux, anticipant les futures lois de Mendel qui ne seront véritablement théorisées qu'un siècle plus tard[54]. La poésie de Darwin touche ainsi de près à la science-fiction, se transformant en véritable terrain d'expérimentation où, sous couvert d'imagination poétique, Darwin peut formuler les hypothèses les plus audacieuses.

On peut mesurer l'originalité et l'audace d'une telle proposition à la mesure de la réécriture de ce passage par Frances Arabella Rowden. Rowden est poétesse, botaniste et femme du monde : elle voudrait réécrire *The Loves of the Plants*, en l'expurgeant de tous ses passages licencieux pour en faire à la fois un véritable objet pédagogique permettant de comprendre la classification linnéenne… et un apologue chrétien[55]. Cette vaste entreprise voit le jour en 1801, avec la publication de la première édition de sa *Poetical Introduction to the Study of Botany*. Nombre de spécimens choisis sont identiques à ceux présentés dans *The Loves*

[54] Gregor Mendel (1822-1884) est en effet considéré comme un des pères de la génétique moderne. En réalisant des séries d'expérience sur les pois, il a révélé l'existence de principes régissant la transmission des caractères d'une génération à l'autre.

[55] « She intended at first to select a few passages from Dr Darwin's elegant Poem of the *Botanic Garden* […] This elementary work is intended to give a general view of the science, to direct young minds to attention and observation, and impress on their hearts the benevolence of the Almighty ». Rowden, Frances Arabella. *A Poetical Introduction to the Study of Botany*. Londres : B. Whittaker, 1818 [troisième édition], préface, p. vii-viii. Le siège de l'éditeur est situé… Ave-Maria Lane, à Londres !

of the Plants, mais leur description est intégralement remaniée par Rowden. Elle réécrit ainsi le passage de Dianthus :

> Folded in silken buds of roseate hue,
> Ten lovely boys *Diantha* shields from view,
> Till the bright sun, with warm inviting rays,
> Courts their young charms to meet the op'ning day,
> […] Two lovely girls in sleep's soft arms reposed,
> Rise blooming from their long and tedious night,
> And eye with wonder the effulgent light.[56]

La « Diantha » de Rowden est bien différente du « Dianthus » de Darwin. Alors que Darwin présentait une création contre-nature, presque gothique, et profitait des innovations techniques de l'horticulture pour présenter des images originales, Rowden refuse de présenter la fleur hybride, pour en revenir à l'œillet naturel, *Dianthus Caryophyllus*. La description de Rowden est aussi riante que celle de Darwin est sombre : au bosquet sombre abritant les amours interdites de Caryo et Dianthus, succède le buisson baigné de soleil, peint avec une palette délicate, « roseate hue ». Le « Monster-offspring » cède la place à dix petits garçons et deux petites filles à la beauté charmante, « lovely », « blooming ». Le nombre d'enfants est d'ailleurs respectueux de la taxonomie linnéenne : Dianthus appartient en effet à l'ordre des *Decandria Digynia,* comprenant dix mâles et deux femelles, soit dix étamines et deux pistils.

Pourquoi une telle différence de traitement d'un même sujet ? Rowden veut montrer la distinction entre la reproduction naturelle des plantes (les douze beaux enfants de Diantha) et leur reproduction artificielle par hybridation (le « monstrueux descendant » de Dianthus). La reproduction par hybridation revient à faire de l'homme l'égal d'un Dieu, créateur d'espèces nouvelles. Rowden, lectrice de Linné, se souvenait sans doute de sa célèbre devise : « *Deus creavit, Linneus disposuit*[57] » (Dieu a créé, Linné a classifié) et était soucieuse de ne pas mélanger ces rôles. La révolution horticole n'est donc pas au goût de tout le monde…

Enfin, une autre révolution a lieu dans le domaine horticole : celle des jardins eux-mêmes, et non des espèces qui les composent. Cette révolution commença avec les réflexions d'Addison dans *The Spectator* et connut son apogée avec Capability Brown. Tout au long du XVIIIe siècle, le jardin anglais allait perdre son classicisme pour devenir en apparence plus pittoresque, selon le terme rendu célèbre par William Gilpin. Les études sur cette révolution dans le domaine

[56] *Ibid*., p. 156.
[57] Cette devise n'était pas simplement une marque d'arrogance peu commune : Linné était lui-même un fervent croyant, et pensait avoir été choisi par Dieu pour classer et nommer toutes les créatures, tel un nouvel Adam : « il fallait classer le vivant […] d'une façon qui reflétait l'ordre que Dieu avait lui-même créé ». Schmitz, Hélène et Nils Uddenberg, *Linné : Le rêve de l'ordre dans la nature.* Paris : Belin, 2007, p. 127.

esthétique n'ont pas manqué, et Laurent Chatel les a également menées sur le terrain de l'écocritique plus récemment[58].

On pourrait voir dans *The Botanic Garden* une tentative de révolution poétique similaire à celle des jardins anglais. Frances Arabella Rowden, dans sa préface, reproche à Darwin le peu d'ordre qui règne dans son grand poème : les espèces mentionnées ne suivent en rien l'ordre de la classification linnéenne, ce qui rend le poème très difficile à suivre. La structure, très lâche, semble en effet impropre à un poème didactique visant à instruire son lecteur des derniers progrès de la taxonomie. Si l'introduction est certes éclairante, avec la reproduction des vingt-quatre classes de Linné par Frederick Polydore Nodder, l'ensemble du poème peut paraître chaotique.

Une nouvelle comparaison entre *The Loves of the Plants* de Darwin et *A Poetical Study of Botany* de Rowden s'avère très éclairante à cet égard. La poésie de Rowden est un jardin bien ordonné qui suit méthodiquement l'ordre des classes définies par Linné : *monandria* (un mâle), *diandria* (deux mâles), *triandria* (trois mâles), *tetrandria* (quatre mâles), *pentadria* (cinq mâles), *hexandria* (six mâles)… Quatre exemples sont donnés pour chaque classe, déterminant les ordres ou sous-classes : ainsi apparaît d'abord Canna, fleur comprenant une étamine et un pistil, en sa qualité de *monandria monogynia* (un mâle et une femelle). Les différentes espèces se succèdent ainsi, sous forme de vignettes néo-darwiniennes, avec une précision mathématique.

Darwin, lui, ouvre son poème en respectant le début de la classification linnéenne : il présente également le canna, *monandria monogynia,* puis le callitriche, *monandria digynia,* montrant clairement la distinction des différents ordres, établis par le nombre de pistils, au sein de la même classe des *monandria*. Il passe ensuite à la classe suivante avec le collinsonia : *diandria monogynia*. Toutefois, il saute ensuite plusieurs classes pour présenter le genêt, Genista, de la classe des *decandria* (dix mâles) revient en arrière avec la mélisse, Melissa, *tetrandria* (quatre mâles), puis fait un grand bond en avant avec la gyroselle, Meadia, *monadelphia* (mâles « frères », attachés les uns aux autres par un filament). Tout le reste du poème évolue au gré des fantaisies de Darwin. La critique de Rowden est donc partiellement fondée : il est difficile pour le lecteur de retenir l'ensemble de la classification de Linné dans un tel désordre.

[58] Chatel, Laurent, « "Modern Moral Gardens": Nature, National Trust and the Modernity of Eighteenth-Century "English" Gardens », *XVII-XVIII, Revue de la Société d'Études Anglo-Américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, Hors-série n° 3, « Hommage à Alain Bony » (2013), 243-259.

Toutefois, le but d'Erasmus Darwin est-il vraiment didactique ? Il semblerait que Darwin prenne surtout le modèle des jardins rêvés d'Addison : son jardin poétique, le *Botanic Garden*, est ainsi un jardin anglais du XVIIIe siècle, foisonnant et imprévisible. Il n'a pas les allées bien droites et les buissons taillés du jardin de Rowden, mais cherche à l'inverse la profusion du naturel, les plantes les plus variées se succédant dans un mouvement qui reproduit celui de la nature elle-même. Le jardin n'en est pas pour autant admirable, avec ses pentamètres brillants, ses digressions savoureuses et ses personnifications élégantes, mais par la variété des tableaux présentés, il épouse les contours d'un jardin anglais, qui séduit par sa diversité, ses reliefs et son pittoresque.

Les articles sur les jardins anglais par Joseph Addison dans *The Spectator* pourraient décrire la distinction entre le jardin poétique de Rowden et celui de Darwin. À l'époque où l'article est publié, en 1712, la révolution des jardins anglais n'a pas encore eu lieu, mais Addison en donne une esquisse théorique :

> Our *British* Gardeners, on the contrary, instead of humouring Nature, love to deviate from it as much as possible. Our Trees rise in Cones, Globes, and Pyramids. We see the Marks of the Scissars upon every Plant and Bush. I do not know whether I am singular in my Opinion, but, for my own part, I would rather look upon a Tree in all its Luxuriancy and Diffusion of Boughs and Branches, than when it is thus cut and trimmed into a Mathematical Figure; and cannot but fancy that an Orchard in Flower looks infinitely more delightful, than all the little Labyrinths of the more finished Parterre.[59]

On pourrait ainsi voir dans la poésie d'Erasmus Darwin une tentative d'écrire une éco-poésie, plus proche du mouvement de la nature par sa structure apparemment capricieuse, ou le refus de se conformer aux parterres si bien délimités par la classification linnéenne, comme le fait Rowden. Darwin ne veut pas laisser l'empreinte du ciseau (ou de la plume) sur ses bosquets poétiques, mais donner à son lecteur une impression de luxuriance savamment désordonnée, comme si la poésie était elle-même une matière organique, vivante.

De plus, le « pittoresque » est d'ailleurs, sans doute, un des termes les plus appropriés pour décrire la poésie darwinienne : dans « picturesque », il y a « picture », et l'image est au cœur des préoccupations esthétiques de Darwin, pour qui toute poésie doit être visuelle, principe qu'il pousse à l'excès parfois, multipliant à l'envi les éclats, scintillements, chatoiements. Le paysage darwinien lui-même brille par sa variété et ses effets de lumière, parfois à outrance, pour mieux stimuler l'œil de l'imagination du lecteur. Les *Essays on*

[59] Addison, Joseph, *The Spectator*, Londres : Tonson, 1753 [première publication en 1712], vol. VI, n° 414, mercredi 25 juin 1712, p. 76.

Picturesque Beauty, Picturesque Travel, and Sketching Landscape de William Gilpin furent d'ailleurs publiés en 1792, en même temps que *The Botanic Garden*, et les propos que Darwin applique à la poésie ne sont pas éloignés de ceux qu'Addison ou Gilpin appliquent au nouveau jardin anglais :

> Poetry itself ought to resemble nature. It should have so much sublimity, beauty, or novelty, as to interest the reader; and should be expressed in picturesque language, so as to bring the scenery before his eye; and should lastly bear so much veri-similitude as not to awaken him by the violence of improbability or incongruity. (*LP* 62)

C'est ainsi un nouveau jardin poétique, à la fois riche d'exotisme et typiquement anglais, d'une beauté classique mais pittoresque, qui naît sous la plume d'Erasmus Darwin, dont les choix poétiques suivent les innovations techniques et esthétiques de la révolution horticole anglaise : un jardin qui donne la part belle aux espèces nouvelles, aux créations hybrides et à une luxuriance verbale généreuse et colorée, comme si la poésie était, comme la nature elle-même, une entité organique que le poète laisserait évoluer par elle-même.

IV.2. “Kindred brutes”: quand l’animal se fait être sensible

Never listen when they tell you that Man and the animals have a common interest, that the prosperity of the one is the prosperity of the others. It is all lies. Man serves the interests of no creature except himself. And among us animals let there be perfect unity, perfect comradeship in the struggle. All men are enemies. All animals are comrades.

George Orwell, *Animal Farm*[1]

Si un nouveau rapport aux végétaux se dessine par les révolutions de l’industrie, de l’agriculture et de l’horticulture, montrant la porosité des frontières « urbanaturelles » et le triomphe du jardin écopoétique anglais, en est-il de même pour les animaux ? Peut-être faut-il voir, en cette fin de XVIIIe siècle, poindre une révolution des animaux à l’égal de celle contée plus tard par George Orwell. Toujours est-il que plusieurs évolutions bouleversent le statut des animaux au sein de la société anglaise et, par conséquent, leur représentation poétique. On verra tout d’abord que les relations entre les hommes et les animaux en société changent tout au long du XVIIIe siècle, les animaux dits de compagnie prenant le pas sur les simples animaux domestiques dans les foyers, comme dans les poèmes qui leur sont consacrés : les animaux deviennent plus communément admis comme des « kindred brutes », selon l’expression que Christine Kenyon-Jones emprunte à Byron dans le titre de son ouvrage sur l’animal romantique. La poésie reflète cette évolution, avec ses hésitations entre domesticité et sauvagerie, et dans le cas de Darwin ouvre le champ d’une réflexion inédite et dynamique sur l’animal, tentant de distinguer les comportements innés des comportements acquis, pour brouiller les lignes de cette notion de « sauvagerie » et avancer l’idée d’une culture propre aux animaux, avec ses « traditions ». Or, la révolution des animaux est aussi politique, avec les débats sur les droits des animaux au Parlement qui coïncident avec la composition des « Auguries of Innocence » de Blake, qu’on peut de ce fait lire comme un véritable réquisitoire politique et spirituel contre l’absence légale de protection pour les animaux, sujet sur lequel Darwin demeure étrangement silencieux, pour des raisons qu’on tentera d’élucider. Enfin, les interrogations sur le statut spirituel de l’animal se multiplient : les animaux ont-ils une âme ? Si la conception des « animaux-machines » est déjà désuète, la poésie animale du XVIIIe siècle renoue volontiers avec les réflexions de l’antiquité inspirées de Plutarque et de Pythagore, achevant de redessiner les contours d’une nouvelle zoopoétique, en amont du romantisme.

[1] Orwell, George, *Animal Farm*, Londres : Penguin, 2008 [1945], p. 5-6.

IV.2.1. Sauvages et/ou domestiques ? De nouveaux « animots »

À la manière dont Raymond William a montré, dans son essai pionnier *The Country and the City* (1973)[2], la porosité des frontières entre villes et campagnes, on pourrait imaginer un essai qui s'intitulerait *The Wild and the Tame* pour illustrer l'infinie palette de dégradés entre le « sauvage » et le « domestique », notions peut-être plus complexes encore puisqu'elles n'épousent que très imparfaitement les contours de celles de Williams (on trouve des animaux sauvages en milieu urbain et des animaux domestiques en milieu rural).

Christine Kenyon-Jones démontre qu'au XVIIIe siècle, le mouvement d'urbanisation favorise le glissement vers la notion d'animal dit de compagnie[3]. Évidemment, les animaux de compagnie existaient dès l'Antiquité : on peut songer au moineau de Lesbie, chanté par Catulle. Cependant, nombre d'animaux domestiques avaient alors un rôle utilitaire (chiens de chasse et de garde, chats préservant les réserves de grains des rongeurs). De tels animaux ne sauraient être tout à fait décrits comme des animaux dits « de compagnie », mais des commensaux qui partageaient les restes de la table de leurs maîtres (*cum mensa* : à la table).

Pour mieux s'en convaincre, on peut regarder l'évolution des mots : le substantif anglais « pet » a d'abord désigné dans le dialecte de l'Écosse et du Nord de l'Angleterre un animal nourri au biberon, surtout des agneaux qui avaient perdu leur mère ou en avaient été rejetés. Le terme de « pet » change de définition au début du XVIIIe siècle : « An animal (typically one which is domestic or tame) kept for pleasure or companionship ». L'*Oxford English Dictionary* donne pour premier exemple historique une phrase de 1710 de Robert Steele : « The other has transferred the amorous Passions of her first Years to the Love of Cronies, Petts and Favourites [a dog, monkey, squirrel, parrot][4] ».

L'animal de compagnie devient ainsi, plus qu'un simple commensal, un compagnon, un favori, voire un ami. Dans certains cas, il peut aussi s'agir d'un animal de luxe dont la rareté met en exergue le prestige social ou la curiosité de son propriétaire pour l'histoire naturelle. L'animal exotique se fait marchandise mêlant avantageusement capital économique et capital culturel, selon les termes bourdieusiens. Singes et perroquets commencent à devenir populaires,

---

[2] Williams, Raymond, *The Country and the City*, Londres : Chatto and Windus, 1973.

[3] Kenyon-Jones, Christine, *Kindred Brutes: Animals in Romantic-period writing*, Londres : Ashgate, 2001. Le titre « kindred brutes » est emprunté à l'ode que Byron écrivit en hommage à son terre-neuve, Boatswain. Byron y décrit les hommes dépravés, qui devraient rougir de honte face devant la noblesse naturelle des bêtes auxquelles ils sont comparés, « kindred brutes » : « Oh man! thou feeble tenant of an hour, / Debas'd by slavery, or corrupt by power, / […] By nature vile, ennobled but by name, / Each kindred brute might bid thee blush for shame » (monument de Newstead Abbey, 1808).

[4] « Pet, n.2 and adj. ». *Oxford English Dictionary Online*, Oxford University Press, www.oed.com/view/Entry/141778. Accès le 15 mars 2020.

par une mode qui trouvera son point culminant durant la période victorienne, comme en atteste l'amour de la reine Victoria pour les ménageries exotiques ou le culte potache porté au wombat de Dante Gabriel Rossetti dans les cercles préraphaélites.

La poésie accompagne de tels changements. L'étude de Chase Pielak sur les hommages funèbres aux animaux de compagnie[5] est à ce titre très révélatrice, avec de nombreux exemples de cette période, comme l'ode d'Alexander Pope à son chien Bounce ou celle d'Horace Walpole à sa chienne Rosette. Le genre devient si populaire qu'il est même l'objet de parodies, comme le poème de 1784 de William Cowper écrit à la mémoire d'un flétan, « To The Immortal Memory Of The Halybutt On Which I Dined This Day ». Observons cependant que le même William Cowper, à la fin de sa vie, adoptera deux lièvres comme animaux de compagnie, Tiny et Puss, et à leur mort les pleurera amèrement.

Le portrait littéraire des animaux adopte ainsi les contours de ces nouvelles relations allant bien au-delà de la simple commensalité. Pielak démontre que ces hommages funèbres, s'ils existaient déjà auparavant (on peut songer à l'élégie que Du Bellay composa pour son chat Belaud), se multiplient au XVIIIe siècle. En outre, cette poésie de la mémoire, hommage à des êtres chers et disparus, copie les codes de l'élégie classique, accordant aux animaux le même statut qu'à des amis humains, similarité pleinement assumée par plusieurs poètes, comme Byron chantant la louange posthume de son terre-neuve Boatswain.

Comment apparaissent donc les animaux dans l'œuvre de Blake comme dans celle de Darwin ? Suivent-ils ce mouvement général de dés-ensauvagement qui accompagne l'urbanisation ? Quelle est exactement la fonction des animaux domestiques dans leurs poèmes : les chevaux de l'instruction sont-ils toujours inféodés aux tigres de la colère dans l'imaginaire blakien ? On tâchera d'observer dans quelle mesure ces « animots », selon le terme derridien[6], illustrent cette semi-féralité, entre sauvagerie et domesticité, et comment les passions de ces animaux sont représentées.

Un poème double, signé d'Erasmus Darwin et d'Anna Seward, est particulièrement intéressant à cet égard. Le poème se trouve dans une lettre du 6 novembre 1780[7] ; il est écrit de la main d'Erasmus Darwin, mais signé d'un certain Snow Grimalkin, qui n'était autre que… son chat persan. Ce dernier aurait dicté à son maître une lettre pour la chatte de la maison

[5] Pielak, Chase, *Memorializing Animals during the Romantic Period*, Londres : Routledge, 2016.

[6] Le terme est emprunté ici à Derrida, qui se propose non de « rendre la parole aux animaux », mais d' « accéder à une pensée […] qui pense autrement l'absence du nom ou du mot et autrement que comme une privation » (*L'Animal que donc je suis*, Paris : Galilée, 2006 [posthume], p. 74). C'est en ce sens qu'on aimerait voir le développement de ce qu'on appelle aujourd'hui « zoopoétique » : une poésie qui n'aurait pas pour objectif de parler *pour* l'animal, mais de *penser* l'animal *autrement*.

[7] Seward, dans l'édition de sa propre correspondance, reproduit leurs poèmes mais les date de décembre 1780.

voisine, Po Felina, appartenant à Anna Seward, également poétesse de renom. Darwin, empruntant l'identité de Snow Grimalkin, adresse à sa voisine une lettre pleine de fantaisie en demandant à Po Felina de chanter cette chanson en son honneur : « you will honour me so much, as to sing the following song in the evening[8] ».

On citera ici les strophes principales de la chanson, qui furent publiées par Desmond King-Hele dans une petite édition de poèmes privés d'Erasmus Darwin, ainsi que dans la correspondance de Darwin et de Seward :

Air
Cats! I scorn, who, sleek and fat,
Shiver at a Norway rat,
Smooths with nice care his silky fur,
Or fawns with soft seductive purr.

Chorus
Rough and hardy, bold and free,
Be the cat that's made for me.

Air
He whose nervous paw can take
My lady's lapdog by the neck,
With furious hiss assault the hen,
And snatch a chicken from the pen.

Chorus
Rough and hardy, bold and free,
Be the cat that's made for me.

Air
If the treacherous swain does prove
Rebellious to my tender love,
My scorn the vengeful paw shall dart,
Shall tear his fur, and pierce his heart.

Chorus
Soon another good as he
Shall be found the cat for me

Quow, mow, how, now, quall, wall, pall,
Gnash, smash, pash! etc.[9]

Ce poème n'a pas été autant étudié que *The Botanic Garden* ou *The Temple of Nature*, sans doute du fait de son caractère comique très prononcé qui, au premier abord, contraste avec les longs poèmes d'Erasmus Darwin, mais aussi à cause de sa diffusion plus restreinte. À le

[8] King-Hele, Desmond, éditeur, *Poems of Lichfield and Derby, by Erasmus Darwin*, Londres : Stuart Harris, 2011, p. 26.
[9] *Loc. cit.*

lire, on croirait presque entendre un extrait des poèmes de l'*Old Possum's Book of Practical Cats* de T.S. Eliot[10] qui inspira la comédie musicale *Cats*.

Le poème témoigne d'une affection complice pour ces hôtes félins dont la voix reprend et détourne, dans un mouvement parodique, les codes de la poésie élégiaque. Les amours de Po Felina et Snow Grimalkin, dans un brillant exercice de style, font fusionner le lexique de la galanterie et celui de l'anatomie féline avec jubilation, transformant les miaulements de chats en chaleur en serments d'amour tragicomiques : la main vengeresse de l'amante trahie devient « vengeful paw », et sa vengeance « shall tear his fur, and pierce his heart ».

De plus, Darwin met en scène, non sans humour, la différence entre chat sauvage et chat domestique. Les allitérations ronronnantes du premier quatrain, « smooths with nice care his silky fur » et « soft seductive purr », représentent le chat d'intérieur livré à l'oisiveté, qui n'est pas prêt à se battre contre ses rivaux pour gagner le cœur de sa belle. Les refrains mettent en scène, à l'inverse, une esquisse de la survie des plus adaptés dans la nature et de la concurrence intra-espèce : « rough and hardly, bold and free / Be the cat that's made for me », tandis que les couplets illustrent ses qualités de chasseur, partant à l'assaut de la basse-cour du voisin.

Darwin s'amuse ainsi à peindre le tableau héroïcomique d'un *Felino Furioso* digne de l'Arioste : Angélique, après avoir soigné Médor, inspire à Roland une rage passionnelle qui lui fait perdre tout contrôle et laisse libre cours à ses instincts sauvages dans tout leur éclat (« gnash, smash, pash! »). La voix de la promise chante les louanges de son bien-aimé, qui doit prouver sa valeur et, en bon chevalier, terrasser ses rivaux, sans se laisser séduire par le confort d'une vie de chat d'intérieur, tel un paladin las d'aventures.

L'ultime distique, dont les onomatopées semblent évoquer une véritable cacophonie, illustre véritablement cette hésitation entre sauvagerie et domesticité, rugissements furieux et langage articulé. Darwin n'utilise pas les onomatopées courantes pour décrire les miaulements du chat, mais reconstitue un pseudo-langage félin discordant à partir de termes déjà existants (« mow, how, now, quall, wall, pall »), ce qui renforce le caractère comique du poème, mais souligne aussi, par ces écarts langagiers, l'expérience de l'altérité radicale, de l'hybridité humanimale par ce jeu du « je » créateur d'animots.

La réponse d'Anna Seward ne se fait pas attendre : prenant à son tour la voix de la chatte, Po Felina, elle amende la chanson proposée par Darwin pour redonner au chat un rôle de véritable animal de compagnie, parfaitement apprivoisé, en soulignant que le processus de domestication peut changer la nature de l'animal :

[10] Eliot, Thomas Stearns, *Old Possum's Book of Practical Cats*, Londres : Faber and Faber, 1939.

Air: *Affettuoso* (sung with passion)

Oh, should cat of Darwin prove
Foe to pity, foe to love!
Cat, that listens day by day
To mercy's mild and honied lay,
Too surely would the dire disgrace
More deeply brand our future race;
The stigma fix, where'er they range,
That cats can ne'er their nature change.

Should I consent thee to wed,
These sanguine crimes upon my head,
And ere the wish'd reform I see,
Adieu to lapping Seward's tea!
Adieu to purring gentle praise,
Charm'd as she quotes thy master's lays!

[…] Chorus: *Largo* (sung lowly and broadly)
Waal, woee, trone, moan, mall, oll, moule.

On voit ici nettement se dessiner l'opposition de plus en plus marquée au cours du XVIIIe siècle entre les animaux de compagnie et les simples commensaux. Alors que Snow Grimalkin fait figure de commensal, donnant libre cours à ses passions et à ses instincts, libre de déroger aux règles de la vie sociale en chassant les poules de la basse-cour, Po Felina, elle, représente le parachèvement de la domestication, du moins tel qu'il est rêvé par Anna Seward : la chatte est entièrement dépendante de sa maîtresse pour subvenir à ses besoins, « lapping Seward's tea », et considérant les parties de chasse comme autant de « crimes ».

Cette rhétorique de la séduction par le truchement de deux chats pourrait être révélatrice d'un double jeu de séduction, proprement humain. En cette fin d'année 1780, Erasmus Darwin, dix ans après la mort de sa première épouse, Polly Howard, courtisait désormais Elizabeth Pole. Desmond King-Hele suppose dans sa biographie qu'Anna Seward avait des sentiments pour Erasmus Darwin et aurait souhaité qu'il demandât sa main. La voix féminine de la chanson serait-elle destinée à reproduire celle d'Anna Seward sur un mode plus enjoué ? Le « treacherous swain », rebelle à son amour, « rebellious to my tender love », pourrait-il être Erasmus Darwin partagé entre des sentiments contradictoires et se moquant de lui-même ?

Il s'agirait donc bien d'« animots » : Jacques Derrida utilise ce terme pour montrer, par un nominalisme provocateur, que le pluriel du mot « animaux » ne suffit pas à témoigner de toute la multiplicité des formes de vie animales qu'il contient. Il invite ainsi à « donner à

entendre le pluriel d'animaux dans le singulier[11] ». Le terme semble approprié pour désigner cette entité singulière, mi-biologique, mi-littéraire, mais aussi mi-apprivoisée, mi-sauvage et enfin mi-humaine, mi-féline créée par la dynamique de l'échange poétique : une créature hybride, qui ne saurait trouver sa place parmi les galeries d'« animaux » bien sages des volumes d'histoire naturelle. C'est aussi ce que souligne Anne Simon dans ses études sur la zoopoétique, refusant de recourir au terme d' « animalité » si ce n'est pour le déconstruire[12].

On peut donc supposer que ce jeu entre sauvagerie et domesticité est aussi une réflexion sur des affaires véritablement « domestiques » et sur la nature et l'expression des passions : si le discours de Snow Grimalkin offusque Po Felina, il « charme » sa maîtresse. Ces poèmes pourraient ainsi s'inscrire dans une tradition de représentations sociales par le biais de la métaphore zoomorphe, comme Balzac le ferait plus tard avec les *Peines de Cœur d'une Chatte Anglaise*. Erasmus Darwin y dévoile ici une veine comique qu'il n'osera pas exploiter en profondeur dans les poèmes qu'il publiera ultérieurement, mais aussi un attachement amusé pour les animaux domestiques qui lui sont proches.

Erasmus Darwin entretenait en effet un rapport affectueux avec les animaux qui l'entouraient, non sans humour. Ainsi, il se plaisait à appeler son cheval « Doc », comme si c'était l'animal le véritable docteur et non le médecin dont il tirait la voiture[13]. Ces surnoms sont autant de métamorphoses comiques qui montrent, par le biais du jeu littéraire, la proximité entre homme et animal, fondatrice d'une réflexion scientifique sur la domesticité qui atteindra son point culminant un peu plus de dix ans plus tard dans *Zoonomia*.

En effet, dans cet essai, Darwin s'interroge sur les comportements innés et acquis des animaux, que Darwin cherche à démêler en comparant des individus sauvages et domestiques d'une même espèce. Il observe que les chiens et les chats, habituellement ennemis (« he whose nervous paw can take / My lady's lapdog by the neck », chantait Snow Grimalkin) pouvaient, au contact l'un de l'autre, apprendre de nouveaux comportements et les transmettre aux générations suivantes. Ces « traditions » sont ainsi comme autant de connaissances humaines. Darwin donne l'exemple de la consommation d'agrostide des chiens comme purgatif :

---

[11] Derrida, Jacques, *op. cit.*, p. 56.

[12] « [Reprendre le terme derridien d'« animots »] était une manière de dire qu'on s'intéressait aux mots, à la syntaxe, à la phrase, à l'expression, et non à l'animalité comme concept (sinon pour le déconstruire). » *Entretien sur la zoopoétique avec Anne Simon – Animaux, animots : « ce n'est pas une image ! »,* Denis Bertrand et Raphaël Horrein, *Fabula*, 29 avril 2018 [en ligne] <www.fabula.org/colloques/document5368.php>.

[13] L'origine de ce surnom curieux pourrait se trouver dans une vieille plaisanterie très appréciée de la famille Darwin, qu'Erasmus cite dans sa correspondance, et qui vise à se moquer des apothicaires. « He has yesterday bought a horse, and intends to use it as a Physician, saying that a horse is the best Physician, and the best Apothecary an Ass ». King-Hele, Desmond, éditeur, *The Collected Letters of Erasmus Darwin*, Cambridge : Cambridge University Press, 2007, lettre du 21 février 1788 adressée à son fils Robert Darwin, p. 307.

> Our domestic animals, that have some liberty, are also possessed of some peculiar traditional knowledge: dogs and cats have been forced into each other's society, though naturally animals of a very different kind and have hence learned from each other to eat dog's grass (*agrostis canina*) when they are sick, to promote vomiting. I have seen a cat mistake the blade of barley for this grass, which evinces it is an acquired knowledge. (*Z* 1:160).

Le chat n'est pas naturellement attiré par l'agrostide, mais copie un comportement observé par d'autres individus ; son erreur, qui lui fait confondre une tige d'agrostide avec un épi de blé tendre qui lui ressemble, en est effectivement la preuve. Darwin montre ainsi la complexité des relations mutualistes (c'est-à-dire, des relations qui sont mutuellement bénéfiques aux deux espèces) mises en place par le hasard de la domestication rapprochant de force deux espèces dissemblables, tirant des avantages de ces relations, sans que ces avantages soient toutefois redevables à un agent humain.

La poésie, qui avait permis de montrer les frontières mouvantes entre sauvagerie et domesticité, avait ainsi servi de fondation à une réflexion plus vaste. La métaphore hybride héroïcomique de ce chat humain, trop humain, devient une réalité naturelle dans *Zoonomia*, lorsque Darwin stipule que les animaux sauvages, qu'on supposait livrés à leurs instincts innés, peuvent aussi se transmettre des connaissances par imitation, et sont capables de raisonnement : ainsi en est-il des chats passant leur patte derrière leurs oreilles pour leur toilette, « which must originally be an effect of reasoning, because a means is used to produce an effect; and seems afterwards to be taught or acquired by imitation, like the greatest part of human arts » (*loc. cit*.).

Le comportement qu'il prête à son chat Snow Grimalkin, n'est donc pas nécessairement celui d'un chat « sauvage » livré à ses instincts de chasseur : c'est celui d'un animal dont les gestes sont acquis par l'expérience, transmis par une « tradition ». Pour Darwin, les animaux aussi ont une culture. Le choix de faire s'exprimer le chat en vers dont les derniers sont une série d'onomatopées incompréhensible pourrait aussi refléter le caractère insaisissable de cette culture animale, dont on peut comprendre la forme (les vers) mais dont on peine à comprendre le fond (le langage félin, ici exprimé par onomatopées).

William Blake, contrairement à Erasmus Darwin, ne s'amuse pas à faire parler son chat pour envoyer des lettres courtoises à sa voisine. Dans la poésie blakienne, les animaux dits « de compagnie » sont d'ailleurs très peu représentés. Sipsop, le Pythagoricien du pamphlet « An Island in the Moon », est montré en train de s'amuser avec un chat, ce qui est probablement une allusion légère aux croyances des pythagoriciens en la métempsycose, et en leur respect conséquent pour les animaux. Quant aux chiens, ils sont paradoxalement tantôt plaints pour les

mauvais traitements dont ils sont victimes[14], tantôt pris pour des métaphores vivantes de la bêtise humaine[15]. C'est sans doute ce qui poussa un de ses biographes à conclure que Blake préférait les chats aux chiens[16]. Blake semble, en tout cas, faire relativement peu de cas dans sa poésie des animaux alors supposés familiers.

Toutefois, on en trouve une brillante exception dans son travail de graveur, parmi ses illustrations des poèmes de Thomas Gray en 1797-1798, dont la fameuse élégie funèbre de Selima, « Ode on the Death of a Favourite Cat Drowned in a Tub of Gold Fishes ». Le poème dépeint la chute fatale de la ravissante chatte Selima dans un bocal de poissons rouges et sa noyade conséquente. Il commence comme une élégie flatteuse, décrivant avec force hypotyposes la beauté de l'animal, et s'achève sur le ton d'une fable, avec l'injonction faite aux jeunes femmes de se méfier de tout ce qui brille.

Or, les illustrations blakiennes composent un récit sensiblement différent, invitant le lecteur, ou en l'occurrence, le spectateur, à s'interroger sur la nature exacte de l'animal. Ses aquarelles présentent une figure hybride, humanimale, hésitant entre ses instincts sauvages et une forme de spiritualité transcendante. La couverture (fig. 85) ainsi que la première page (fig. 87) présentent une créature mi-femme, mi-chatte, toutefois, son reflet dans l'eau présente, lui, un visage humain. L'animal attiré par les poissons quitte ensuite sa robe (fig. 88) pour révéler une forme entièrement animale, mais une fois dans l'eau, devient tout à fait humain (fig. 89). Enfin, à l'image de la noyade, succède celle d'une résurrection, la jeune femme sortant de l'eau, les mains jointes, regardant vers les cieux (fig. 90).

Ainsi, plus que des illustrations, Blake livre un véritable para-récit, qui élève l'élégie moraliste de Gray vers un récit éco-spiritualiste sur la notion de forme divine comme sur l'âme des animaux. Le poème de Gray, assez conventionnel pour l'époque, comme l'a montré Chase Pielak, se pare ici de couleurs originales, qui préfigurent une autre élégie, celle de Christopher Smart à son chat Jeffrey, l'« ange-tigre » loué au rythme de rhapsodies bibliques. Blake fera un travail similaire sur les fables de Hayley, dont il propose des réinterprétations audacieuses dont l'intelligence formelle dépasse bien souvent celle du texte qu'elles sont censées illustrer.

Cette noyade est pour Blake un baptême : l'animal n'est pas attiré par les formes brillantes des poissons, mais par le reflet de son âme qui revêt une forme humaine, dont il épouse les

---

[14] « The Ox in the slaughter house moans / The Dog at the wintry door » (*BU* 82, image très similaire à celle trouvée dans *The Four Zoas*, FZ 325). Les vers de « Auguries of Innocence » appelle également le lecteur à la pitié, voire à la crainte d'un châtiment divin : « a dog starv'd at his Master's Gate / Predicts the ruin of the State » (*E* 490).

[15] « I have chosen the serpent for a councellor & the dog / For a schoolmaster to my children » (*VDA* 48 et *FZ* 325).

[16] « Blake preferred cats to dogs ». Ackroyd, Peter, *Blake*, Londres : Sinclair-Stevenson, 1985, p. 225. Ce n'est pas l'avis de Bentley dans les *Blake Records*. Cette préférence personnelle demeure cependant anecdotique.

contours en plongeant. Le moment de basculement n'est pas un saut dans la mort, mais au contraire, un bond vers une renaissance possible. Alors que l'eau représentera plus généralement la matérialité, étant liée à Tharmas dans les grands poèmes qui suivront, elle est ici, à l'inverse, un autre Jourdain qui donne aux mortels l'accès à la transcendance. La forme animale ne semble ici qu'une enveloppe, une peau dont se dévêt l'âme, comme la lionne de « The Little Girl Lost » quitte son manteau.

Dans ce même poème, Blake joue également sur l'ambigüité entre humanité et animalité, domesticité et sauvagerie. Tigres et léopards, comme s'ils étaient parfaitement domestiqués, environnent la jeune Lyca de leurs jeux innocents, tandis que le lion et la lionne se substituent à ses parents, lui assurant leur protection : la lionne se dépouille de son manteau pour en couvrir l'enfant. Leur comportement rappelle celui des lions épargnant Daniel, jeté dans la fosse par Darius, témoignant d'un acte de reconnaissance divine de l'innocence de la victime. Ce dénouement inattendu brouille les frontières entre innocence et expérience, comme entre sauvagerie et apprivoisement, pour dessiner une contre-fable bien différente des caricatures que Hayley écrira quelques années plus tard.

On retrouve cette domesticité inattendue parmi les lions à la fin de *Vala*, une fois qu'ont sonné les trompettes du Jugement Dernier et qu'un nouveau cycle commence, marqué par le martèlement du marteau de Los dans sa forge :

> In the deep caves beneath his limbs renewd his Lions roar
> Around the Furnaces & in Evening sport upon the plains
> They raise their faces from the Earth conversing with the Man
> How is it we have walkd thro fires & yet are not consumd
> How is it that all things are changd even as in ancient times (*FZ* 406-407)

Les lions jouent, « sport upon the plains », comme les fauves autour de Lyca. L'attitude étonnamment pacifique des fauves s'explique par le fait qu'ils s'inscrivent dans un bestiaire éco-spirituel blakien. Ils représentent à la fois le moment de la Genèse (« even as in ancient times »), lorsque l'homme vivait en harmonie avec les animaux de la Création dans le Jardin d'Eden, mais aussi la fin, lorsque, selon les termes des prophètes, le lion vivra en paix avec l'agneau dans un monde lavé de ses péchés, après l'apocalypse.

Enfin, on pourrait s'interroger sur les chevaux dans la poésie blakienne, qui sont des créatures doubles, insaisissables, tantôt domptées (les fameux « chevaux de l'instruction »), tantôt indomptables (les chevaux fous du char de Fuzon). Mi-domestique, mi-sauvage, le cheval blakien semble échapper à toute tentative de catégorisation symbolique. Profondément

ambivalent, il est tiraillé entre rationalité froide et passions destructrices. Les chevaux d'Urizen que s'approprie la forme déchue de Luvah deviennent des chevaux de guerre.

Selon Rodney Baine, le cheval est sans doute l'animal le plus fuyant du bestiaire blakien, en termes d'exégèse symbolique[17]. Baine rappelle que Blake assume cette ambivalence et l'explicite dans le *Descriptive Catalogue* de son exposition, sur l'image portant le numéro six, en faisant contraster le cheval de l'inspiration et celui de l'intellect : « A Spirit vaulting from a cloud to turn and wind a fiery Pegasus – Shakespeare. The Horse of Intellect is leaping from the cliffs of Memory and Reasoning ; it is a barren Rock; it is also called the Barren Waste of Locke and Newton » (*E* 546).

Le passionnant chapitre de Kurt Fosso dans *Beastly Blake* propose une approche originale, par l'étude des rapports de Blake aux chevaux qui l'entouraient, dont son fidèle Bruno. Kurt Fosso retrace la façon dont Blake, durant son séjour à Felpham, a pu apprendre à monter à cheval avec l'aide de William Hayley et de son amie Harriet Poole. Durant son séjour, Blake serait devenu plus familier du monde équestre, ce qui l'aurait encouragé à nuancer la représentation des chevaux dans ses gravures comme dans ses poèmes au tournant du XIXe siècle[18].

On voit ainsi des frontières s'estomper entre sauvagerie et domestication, au profit d'une vision nuancée révélant un continuum entre les deux : comme Snow Grimalkin et Po Felina, les « animots » de la fin du XVIIIe siècle louvoient, révélant de nouvelles relations avec l'homme, des capacités d'adaptation biologiques et poétiques, pour se révéler dans toute leur insaisissabilité. Tantôt cachés, tantôt visibles, ils s'offrent ou se dérobent au regard dans toute leur altérité radicale : « chaque animal est un frémissement de l'apparence et une entrée dans le monde. Chaque entrée dans le monde est un monde, un mode d'être au monde », comme le souligne Jean-Christophe Bailly[19].

Or, la proximité nouvelle avec ces animaux dits « de compagnie » nourrit une réflexion originale sur le statut des bêtes : si elles partagent la société de l'homme, n'est-il pas plus juste de les traiter en conséquence ? A quel régime ces commensaux et ces compagnons devraient-ils être soumis ? C'est à ce moment qu'ont lieu les premiers débats sur le droit des animaux en Angleterre.

---

[17] « Perhaps the most complex of the herbivorous animals in Blake's symbolism is the horse ». Baine, Rodney, *The Scattered Portions: Blake's Biological Symbolism*, Athens : University of Georgia, 1986.
[18] Fosso, Kurt, « Blake's Horses of Instruction », dans *Beastly Blake*, édité par Helen Bruder et Tristanne Connolly, Palgrave, 2018. « Blake gained a much more personal understanding of equines and equitation » (p. 45).
[19] Bailly, Jean-Christophe, *Le Parti pris des animaux*, Paris : Christian Bourgeois, 2013, p. 33.

IV.2.3. « Everything that lives is holy » : vers les droits des animaux

Le fait que les catégories du vivant soient bouleversées à la fin du XVIIIe siècle par les premières théories transformistes, aussi fantaisistes soient-elles pour certaines, accompagne un changement de regard sur le vivant, où les strictes délimitations entre hommes, animaux et végétaux deviennent autant de frontières poreuses. Or, ces changements s'accompagnent d'une réflexion philosophique, poétique mais aussi juridique sur l'animal dans la société. En France, la pensée révolutionnaire esquisse les premières ébauches de droits pour les animaux, comme l'a montré Pierre Serna[20].

En Angleterre, la fin du XVIIIe siècle est un moment charnière dans la façon dont la société georgienne perçoit et traite les animaux. Dans son *Introduction to the Principles and Morals of Legislation* (1789), Jeremy Bentham appelle de ses voeux l'établissement d'un droit pour les animaux : « the day may come, when the rest of the animal creation may acquire those rights which never could have been withholden from them but by the hand of tyranny[21] ». Cette même note est conclue par le célèbre questionnement de Bentham invitant à considérer la sensibilité animale et non leur capacité à raisonner pour en faire des sujets de droit : « the question is not, Can they reason ? nor Can they talk ? but Can they suffer ?[22] ».

William Blake eut un aperçu de ces interrogations par l'ouvrage d'un de ses amis, Thomas Taylor, *The Rights of Brutes*, publié en 1792, qui réclame l'institution de droits spécifiques pour les animaux dans la Constitution anglaise. L'auteur livre d'abord un portrait sans complaisance de la cruauté infligée aux animaux : « we, indulging in wantonness and cruelty, destroy many of them in theatrical sports, and in the barbarous exercise of the chase, by which means the brutal energies of our nature grow strong, and savage desires increase[23] ». Il ajoute un argument métaphysique justifiant le droit des animaux : la nature a fait toutes choses égales. « Everything, when minutely and accurately examined, however vile and contemptible it may falsely appear, will be found to be of inestimable value, and intrinsically equal to a thing of the greatest

[20] Serna, Pierre, *L'Animal en république : 1789-1802, Genèse du Droit des Bêtes*, Toulouse : Anacharsis, 2016. Serna propose dans cet ouvrage une lecture de quelques essais présentés au concours de l'Institut National en 1802, sur le thème de la défense des animaux contre les traitements cruels que leur infligent les hommes.
[21] Bentham, Jeremy, *Introduction to the Principles and Morals of Legislation*, Oxford : Clarendon Press, 1879 [1789], p. 311.
[22] *Loc. cit.*
[23] Taylor, Thomas, *A Vindication on the Right of Brutes*, Londres : Thomas Jeffery, 1792, p. 29.

magnitude and worth[24] ». On trouve des arguments similaires dans les traités de Plutarque et des néo-platoniciens, dont Taylor était un grand lecteur, doublé d'un traducteur infatigable.

Or, ce traité de défense des animaux est en réalité satirique. Taylor l'écrivit en réponse à la *Vindication on the Rights of Women* de Mary Wollstonecraft, et propose d'élargir son discours aux droits des végétaux et des minéraux : les cailloux aussi, qui sont régulièrement brisés en morceaux et piétinés, devraient avoir des droits, affirme-t-il. Le caractère humoristique est renforcé par des étymologies fantaisistes : le roi, « basilikon », viendrait du « Basilic » et « to pray » de « to bray »... Cependant, la réflexion sur les droits des animaux est empreinte d'un certain sérieux, rendant l'ouvrage véritablement satirique au sens étymologique (de *satura*, le mélange).

William Blake a-t-il gardé en tête les réflexions mi-comiques mi-sérieuses de son ami Taylor en concevant con propre système métaphysique ? On trouve en tout cas dans son apologie du vivant, « everything that lives is holy », des échos de la pensée taylorienne. Ainsi, Taylor prêtait à tous les animaux une aura de sacré, comme il l'affirme en citant les paroles de prêtres égyptiens : « Men and beasts possess something in common, and do not without the concurrence of the divine will from a savage state become tame, and receive their education together with mankind […] for they venerated the divine power which is exalted in all things[25] ». Taylor veut, par là même, donner un nouveau statut aux animaux qui n'est pas si différent de celui qui leur serait attribué dans la poésie blakienne. Les animaux participent par essence à la puissance divine : ils sont comme autant de « portions éparses » de la forme éternelle définie par Blake. Il y a également dans ce caractère sacré une injonction au respect, que Taylor veut pousser jusqu'à l'établissement d'un droit des animaux motivé à la fois par la science et par la métaphysique.

Or, Blake, contrairement à Taylor, prend le sujet tout à fait au sérieux, comme en témoigne le poème des « Auguries of Innocence » dans le *Pickering Manuscript*. Probablement composées vers 1802-1803, ces « augures de l'innocence » mettent en scène les souffrances des animaux exposés à la cruauté des hommes. Ces cruautés infligées aux créatures les plus faibles sont autant de torts portés à la Création divine dans son ensemble : là encore, les animaux sont investis d'une puissance sacrée. Comme Taylor, Blake tire son inspiration d'une tradition classique : les « augures » sont les présages lus par les prêtres romains dans le ciel, dont le vol des oiseaux.

[24] *Ibid.*, p. 11.
[25] *Ibid*., p. 53.

A Robin Red breast in a Cage
Puts all Heaven in a Rage
A Dove house fill'd with doves & Pigeons
Shudders Hell thro' all its regions
A dog starv'd at his Masters' Gate
Predicts the ruin of the State
A Horse misus'd upon the Road
Calls to Heaven for Human blood
Each outcry of the hunted Hare
A fibre from the Brain does tear
A Skylark wounded in the wing
A Cherubim does cease to sing

Blake se fait ici haruspice : dans un élan shakespearien, il établit une communication entre microcosme et macrocosme, tout comme les animaux dans le *Jules César* de Shakespeare prédisent la chute de l'empereur et le bouleversement de l'ordre politique et divin. Le chant du rouge-gorge dans sa cage monte jusqu'aux cieux, les roucoulements plaintifs des tourterelles trouvent un écho sur les rives du Phlégéthon. Blake montre, dans ce poème, un véritable écosystème de relations complexes, où les sons se répondent d'un bout à l'autre de la longue chaîne des êtres dans une mystérieuse et subtile harmonie. On pourrait voir ici l'influence prolongée de certaines opinions de Thomas Taylor, dont l'idée de correspondances métaphysiques unissant tous les êtres organiques et inorganiques, « the divine power which is exalted in all things[26] ».

David Perkins propose d'aller plus loin, en refusant de voir dans ce tableau de la souffrance animale une simple métaphore de l'innocence face à l'expérience. Dans son article « Animals Rights and Auguries of Innocence », il propose une lecture plus pragmatique de ce poème, en rappelant le quotidien des animaux domestiques en Angleterre au XVIIIe siècle, marqué par les combats de coqs et de taureaux, les bêtes qu'on amenait sur pied pour les tuer au cœur de la ville, bien avant l'invention des abattoirs… Ainsi, dans le couplet « The Lamb misused breeds Public strife / And yet forgives the Butchers Knife », il refuse de voir l'agneau comme le symbole de Jésus, malgré la notion de pardon et de sacrifice qui l'accompagne. Sa lecture va à contre-courant des interprétations de l'animal qui prévalaient alors, comme celles de Kathleen Raine, qui préférait y voir des symboles :

> Auguries are not metaphors. Such interpretations of Blake's couplets are attempts to rationalize connections that Blake deliberately made irrational. Moreover, to read the dog, the

[26] *Loc. cit.*

> cock, the lamb, the wren, the ox, the chafer and so forth as metaphors weakens the protest of the poem against cruelty to animals.[27]

David Perkins établit des parallèles entre ce poème de Blake et d'autres poèmes sur les animaux, notamment les *Ballads: Founded on Anecdotes Related to Animals* de William Hayley, composées à la même période, et que Blake avait illustrées au moment où il vivait aux côtés de Hayley à Felpham. On pourrait néanmoins nuancer ce parallèle : en effet, le poème blakien est supérieur en intérêt et en subtilité à l'ensemble des *Ballads* de Hayley, qui ne sont pour la plupart que des apologues sur les vertus domestiques[28] : les animaux n'y sont, au mieux, que des humains mal déguisés. Ces ballades morales, qui furent illustrées par Blake[29], ne semblent guère comparables aux « Auguries of Innocence », poème autrement plus audacieux par sa forme et par son traitement[30].

En outre, il est curieux que Perkins ne fasse aucune allusion aux premiers débats parlementaires sur le droit des animaux, qui étaient alors relayés par la presse et menés avec vigueur par William Wilberforce. Ces débats se soldent par un échec devant la Chambre des Communes, mais seront les premiers d'une longue série, qui se poursuivra à partir de 1809. Perkins cite certes le sermon de William Drummond, *The Rights of Animals and Man's Obligation to Treat them with Humanity*, mais ce dernier date de 1773. Les premiers débats sur la condition animale à la Chambre ont lieu entre 1800 et 1802, au moment même où Blake écrit les « Auguries of Innocence ». Perkins donne plus de détails sur l'histoire de ces débats dans son ouvrage *Romanticism and Animal Rights*, publié quelques années après son article sur le poème de Blake, mais il conviendrait de les lier plus spécifiquement au contexte d'écriture du poème de Blake[31].

Or, les « Auguries of Innocence » ont également la forme d'une plaidoirie, avec ses chefs d'accusation multiples. Si le poème peut paraître semblable à une liste de commandements bibliques (« tu ne tueras point »), il déploie également une rhétorique presque judiciaire, comme si Blake dressait un réquisitoire à la société pour s'ériger en nouveau Wilberforce. Une juste colère vibre dans ce poème, une indignation véritable qui n'est en effet pas du ressort de la

---

[27] Perkins, David, « Animal Rights and "Auguries of Innocence" », *Blake: An Illustrated Quarterly* 33 : 1 (1999), 4-11, citation p. 8.

[28] William Hayley vante l'esprit de sacrifice des jeunes mères avec des scènes qui frisent parfois l'héroïcomique, comme dans « The Eagle », où une jeune bergère va sauver son enfant capturé par un aigle en montant jusque dans son aire, puis redescend la montagne sur le dos de l'aigle, qui meurt étranglé au bas du vallon.

[29] Les illustrations de Blake sont parfois bien différentes de la ballade qu'elles illustrent : ainsi, dans *The Eagle*, Blake donne à l'aigle un rôle bien plus nuancé et le représente comme l'aigle de Saint Jean, prêtant au bestiaire de Hayley une dimension spirituelle absente du recueil.

[30] On analysera les poèmes de Hayley de façon plus détaillée dans la partie suivante (IV.2.3).

[31] Perkins, David, *Romanticism and Animal Rights*, Cambridge et New York : Cambridge University Press, 2003.

simple métaphore, comme le souligne David Perkins avec justesse. Ce poème s'inscrit dans son temps, même s'il résonne encore aujourd'hui. Il est d'ailleurs fort dommage de le limiter, dans la mémoire collective, à ses quatre premiers vers (« to See a World in a Grain of Sand… ») qui, aussi beaux soient-ils, ne rendent pas justice au courroux prophétique de Blake, ni à son élaboration d'un écosystème poétique et métaphysique.

Erasmus Darwin était-il, lui, en faveur du droit des animaux ? De façon curieuse, il n'évoque jamais ce sujet dans ses œuvres poétiques. Si Darwin s'interroge beaucoup sur le statut de l'homme dans le monde animal, il ne remet jamais en question le statut de l'animal dans le monde de l'homme. Le docteur Darwin est pourtant un homme politiquement et socialement engagé sur bien des fronts, et on sait également la tendresse amusée qu'il avait pour les animaux qui l'entouraient, comme on l'a vu dans la sous-partie précédente avec les lettres de Snow Grimalkin.

Une explication à ce silence réside sans doute dans la volonté de protéger son ami Joseph Priestley, dont le grand public connaissait les expériences menées sur des sujets animaux nombreux et variés. Ashton Nichols, dans *Romantic Natural Histories*, publie des extraits du journal où Priestley faisait le compte-rendu de ses expérimentations sur le gaz et l'électricité[32]. Chiots, chiens adultes, chiennes gravides, chats, souris, grenouilles, campagnols et autres animaux se succèdent à un rythme glaçant dans le laboratoire du savant, l'écrasante majorité étant vouée à une mort certaine et douloureuse.

Or, Darwin admire les découvertes de Priestley, même s'il reste muet sur ses méthodes. Il entretient une correspondance scientifique régulière avec lui et le rencontre fréquemment lors des réunions de la *Lunar Society*. Il loue ses théories innovantes sur le gaz dans les notes de *The Economy of Vegetation* et *The Temple of Nature*. Darwin sait très probablement que de telles théories ont été élaborées au prix d'expérimentations sur des sujets vivants, et il préfère vanter le résultat obtenu plutôt que dénoncer les moyens utilisés pour y parvenir.

Tout le monde n'eut pas toutefois la réserve d'Erasmus Darwin à ce sujet. Anna Barbauld, qui était également l'amie de Joseph Priestley, avait écrit à son intention son célèbre poème « The Mouse's Petition » (1773), que Nichols décrit comme « an unsentimental concern for the welfare of human creatures[33] ». Ces vers contre l'utilisation d'animaux vivants comme sujets d'expérimentation sont d'autant plus frappants que Barbauld, par prosopopée, donne la parole à la souris captive. Le poème, avec humour et subtilité, utilise la métaphore anthropomorphique précisément pour se défaire de l'anthropocentrisme, comme Blake allait le faire plus tard dans

[32] Nichols, Ashton, *Romantic Natural Histories*, Boston et New York : Houghton Mifflin, 2004, p. 88-91.
[33] *Ibid*., p. 74.

son poème « The Fly ». Ajoutons que Barbauld, tout comme Wilberforce, fait converger ses luttes, et donne des échos anti-abolitionnistes à la pétition défendant la condition animale, présentant la souris en des termes très similaires à ceux décrivant les esclaves.[34]

Il est donc tout à fait possible que Darwin ait voulu protéger Priestley, qui était déjà en danger par ses positions radicales : en effet, le 14 juillet 1791, jour anniversaire de la prise de la Bastille, de violentes émeutes antirépublicaines ont lieu à Birmingham et la maison de Priestley est incendiée. Le savant émigrera alors en Amérique. Darwin, par égard pour son ami, n'a sans doute pas voulu prendre publiquement la parole contre l'expérimentation animale, dont la dénonciation serait infailliblement retombée sur Priestley.

Darwin s'est-il lui-même livré à ce genre d'expérimentation ? Il est très probable que cela ait été le cas durant ses années d'études à la Faculté de Médecine d'Edimbourg. Plus tard, il évoquera l'expérimentation animale dans sa correspondance, mais en s'y référant abstraitement et à titre d'exemple[35]. Le sujet n'est jamais abordé, et quand Darwin se hasarde à évoquer l'expérimentation sur des animaux vivants dans *Zoonomia*, il se fait le relais des observations d'autres scientifiques, principalement dans la partie liée aux processus digestifs, dont les démonstrations ne peuvent se faire que sur des sujets vivants[36].

La cruauté de nombre de ces expérimentations n'est cependant qu'un aspect parmi bien d'autres de la maltraitance animale à l'époque georgienne, si bien qu'elle n'est même pas évoquée dans les premiers débats au Parlement : les premiers animaux concernés sont le bétail, les chevaux et les chiens, et les bêtes utilisées dans les spectacles meurtriers : taureaux, coqs, chiens de combat. Il faudra attendre 1822 pour qu'une proposition de loi (portant seulement sur les chevaux et le bétail) soit validée par les deux chambres par Richard Martin, puis 1835 pour que la loi devienne plus générale et interdise les combats d'animaux par le *Cruelty to Animals Act*[37].

Qu'en est-il néanmoins de l'abattage des animaux à visée alimentaire et de la consommation de chair ? Le débat sur l'alimentation carnée n'est certes pas nouveau. Thomas

---

[34] La souris est en effet dite « née libre », mais emprisonnée sous la coupe d'un « tyran », qu'elle supplie de bien vouloir reconnaître en elle une « âme-frère », « brother-soul », utilisant la rhétorique anti-abolitionniste dans le but de donner une voix à ceux qui ne sont pas entendus.

[35] Voir par exemple à cet égard la réponse de Darwin à un magistrat, qui fait appel à ses compétences de médecin légiste pour élucider un crime. Darwin reconstitue la scène en proposant une expérience sur le corps d'un coq. King-Hele, Desmond, éditeur, *The Collected Letters of Erasmus Darwin*, Cambridge : Cambridge University Press, 2007, p. 75. Lettre datée du 7 février 1767, destinataire inconnu.

[36] Il cite notamment les expériences de De Haeu. Ce dernier injecte plusieurs litres d'eau dans le rectum d'un chien au moyen d'une seringue pour observer le trajet inverse des aliments dans le côlon et l'œsophage, jusqu'à la régurgitation (*Z* 1 : 307). Il cite également le professeur Kratzenstein, qui a ligaturé les urètres d'un chien avant de lui vider la vessie, pour observer l'existence d'un autre passage entre les reins et la vessie.

[37] Quant à la loi interdisant la chasse à courre en Grande-Bretagne, elle sera votée… en 2005.

Taylor, grand admirateur de Pythagore et de Plutarque, a pu contribuer à diffuser leurs arguments en faveur d'un régime végétarien. Cela a-t-il eu quelque influence sur Blake ? Blake, qui condamne les pratiques des bouchers dans ses « Auguries of Innocence » était-il végétarien ?

Cela demeure incertain. Blake évoque pendant son séjour à Felpham le prix de la viande, comparativement moins élevé qu'à Londres, avant de faire un éloge lyrique du murmure du vent et du chant des oiseaux[38], mais nous n'en savons pas davantage, et on ne trouve rien à ce sujet dans ses premières biographies (Gilchrist) comme dans les plus tardives (Ackroyd). Du reste, si cette question est importante pour des poètes comme Shelley, pour lesquels le végétarisme est étroitement lié à une conception poétique et philosophique du vivant, elle demeure plus accessoire pour Blake.

Erasmus Darwin, lui, n'était pas végétarien, comme le souligne Desmond King-Hele dans sa biographie : « Darwin is not a vegetarian: he believes in eating both animal and vegetable food, because human teeth and intestines are structurally midway between 'those of the carnivorous and phytivorous animals'[39] ». Darwin ne se considère donc pas lui-même comme une créature « phytivore » et n'hésite d'ailleurs pas à recommander la consommation de viande à ses patients de constitution fragile. Toutefois, il semblait lui-même en faire une consommation relativement modérée[40]. La question de la nécessité d'un régime végétarien conduisant vers une société plus juste n'est pas non plus évoquée dans *The Progress of Society* ni dans ses autres œuvres poétiques.

Bien au contraire, selon Darwin, l'alimentation carnée est naturelle à l'homme, comme il l'explique dans *Zoonomia* : « flesh-meats as well as vegetables are the natural diet of mankind; with these a glutton may be crammed up to the throat, and fed fat like a stalled ox; but he will not be diseased, unless he adds spirituous or fermented liquor to his food » (*Z* 1:247). Darwin considère donc que la consommation de viande ne pourrait avoir d'effets pernicieux : à l'inverse, il la recommande à nombre de ses patients pour leur redonner de la vigueur. On retrouve la viande dans ses prescriptions médicales aux côtés de ses remèdes préférés, tels que l'opium et le quinquina.

---

[38] « Meat is cheaper than in London; but the sweet air and voices of the winds, trees, and bords, and the odours of the happy ground, make it a dwelling for the immortals ». Gilchrist, Alexander, *The Life of William Blake*, Londres : The Bodley Head, 1928 [1863], p. 152.

[39] King-Hele, Desmond, *Erasmus Darwin: A Life of Unequalled Achievement*, Londres : Giles de la Mare, 2007 [1998], p. 337.

[40] Erasmus Darwin avait en effet « a sweet tooth », un penchant pour le sucré, « eating an almost immeasurable abundance of sweet things » (*ibid*., p. 230).

Pour Erasmus Darwin, le seul aliment qui ait véritablement contribué à la corruption de l'homme n'est pas la viande, mais l'alcool. Dans *The Loves of the Plants*, il propose ainsi une interprétation originale au mythe de Prométhée : Prométhée, après avoir inventé le feu, permet aux hommes de distiller le suc des fruits et fabriquer l'alcool. L'aigle qui lui dévore le foie n'est autre que la fatale conséquence de cette découverte : la métaphore de la cirrhose. Aussi la figure prométhéenne est-elle initialement liée à Vitis, la vigne, dans l'imaginaire darwinien, comme il le justifie dans ses notes :

> The antient story of Prometheus, who concealed in his bosom the fire he had stolen, and afterwards had a vulture perpetually gnawing his liver, affords so apt an allegory for the effects of drinking spirituous liquors, that one should be induced to think the art of distillation […] had been known in times of great antiquity. (*LP* 117)

C'est précisément contre ces positions que Percy Shelley écrira son traité *A Vindication of Natural Diet* (1813). Shelley, par ailleurs grand admirateur de Darwin, n'en est pas moins en profond désaccord avec le savant sur la question de la consommation des chairs animales par l'homme. C'est en partie en réponse directe à Darwin qu'il rédige ses arguments principaux, en commençant par le régime naturel de l'homme : « Comparative anatomy teaches us that man resembles frugivorous animals in every thing, and carnivorous in nothing; he has neither claws wherewith to seize his prey, nor distinct and pointed teeth to tear the living fibre[41] ».

On peut y voir ici des souvenirs de la courte formation de Shelley en chirurgie à Londres et des réflexions médicales et philosophiques qu'il en a tirées[42]. Or, Shelley prend également le contre-pied de Darwin, en proposant une nouvelle interprétation du mythe de Prométhée. Le don du feu aux hommes leur aurait permis de cuire la viande et de passer d'un régime essentiellement frugivore à une alimentation carnée, source de corruption physique et morale, en l'habituant au goût du sang :

> The story of Prometheus, is one likewise which, although universally admitted to be allegorical, has never been satisfactorily explained. […] Prometheus, (who represents the human race) effected some great change in the condition of his nature, and applied fire to culinary purposes; thus inventing an expedient for screening from his disgust the horrors of the shambles. From this moment his vitals were devoured by the vulture of disease.[43]

[41] Shelley, Percy, *A Vindication on Natural Diet*, Londres : F. Pitman, 1884 [1813], p. 12-13.
[42] Shelley avait suivi les cours d'Abernethy à Londres et avait effectué des visites à St Bartholomew's Hospital avec son ami Charles Grove, étudiant en médecine. (Pour plus de détails, on peut se référer à : Ruston, Sharon. *Shelley and Vitality*, Palgrave Macmillan, 2005, p. 78).
[43] Shelley, Percy, *A Vindication on Natural Diet*, *op. cit*., p. 10.

Shelley réutilise ainsi la métaphore poétique darwinienne de Prométhée pour la réinventer. On peut d'ailleurs observer que l'évolution poétique de Prométhée sous la plume de Darwin et Shelley est, là encore, tout à fait similaire : représentant d'abord l'origine des maux de l'humanité, il devient ensuite la figure du héros rebelle s'opposant à la tyrannie de Jupiter, dans *The Economy of Vegetation*, où il prend les traits de Benjamin Franklin, et dans *Prometheus Unbound*, attestant du caractère progressiste et optimiste de l'un comme de l'autre.

On voit donc comment, peu à peu, évolue l'imaginaire et la pensée de la condition animale : les dénonciations de maltraitance, si elles sont parfois strictement anthropocentristes ou satiriques, peuvent aussi, dans le cas des « Auguries of Innocence », être spirituelles et étroitement articulées à l'évolution des droits juridiques accordés aux animaux. Les expérimentations sur des animaux vivants, tout comme la consommation de chair animale, suscitent également nombre d'interrogations, où philosophie et poésie sont également associées à des ambitions politiques. Les révolutions animales semblent ainsi nourrir d'autres révolutions, dessinant les contours d'un univers écopoétique où tous les combats se révèlent étroitement liés.

IV.2.3. « Conversing with the animal forms of Wisdom » : un bestiaire spirituel ?

En cette fin de XVIIIe siècle, l'animal change de statut : la figure de l'animal de compagnie prend de plus en plus de place dans des espaces où l'urbanisation s'accélère ; les premiers débats sur le statut juridique de l'animal agitent les deux Chambres du Parlement anglais… La poésie d'Erasmus Darwin, elle, suggère même que l'homme ne serait qu'une espèce parmi d'autres, et aurait des ancêtres communs avec les autres animaux. Face à ces changements, comment évolue le statut spirituel de l'animal ? Les animaux, s'ils ont des droits, auraient-ils aussi une âme ?

Les philosophes du XVIIIe siècle s'interrogent sur cette question en remettant en question la philosophie cartésienne et mécaniste. Étienne Bonnot de Condillac, dans son *Traité des Animaux* (1754), condamne le caractère simpliste et réducteur de telles vues. Il invite à repenser le *cogito* cartésien et la distinction entre matière et esprit par l'unité des sensations dans une perspective empiriste : « je ne sens pas d'un côté mon corps, et de l'autre mon âme ; je sens mon âme dans mon corps […] l'unité de personne suppose nécessairement l'unité de l'être

sentant[44] ». Il dénonce ainsi la contradiction énoncée par Buffon : les corps animaux seraient mécaniques, mais capables de recevoir des sensations. Or, selon Condillac, guidé par les principes d'une logique inflexible, « si les bêtes sentent, elles sentent comme nous[45] ». Les animaux ont donc bel et bien une âme.

Cependant, cette âme n'est pas tout à fait comme celle des hommes. Condillac affirme qu'« il n'y a point d'obligations pour des êtres qui sont absolument dans l'impuissance de reconnaître les lois[46] ». Il applique les mêmes principes au niveau supérieur de la justice, la justice divine, pour établir en conclusion que les animaux n'ont qu'une âme mortelle, fermée à tout possibilité de transcendance. Pire, les mauvais traitements dont les hommes les accablent se trouvent moralement neutralisés :

> Incapables de mérite et de démérite, elles n'ont aucun droit sur la justice divine. Leur âme est donc mortelle [...] Si elles éprouvent quelquefois des tourments [...] c'est qu'il faut que ces tourments soient une suite de lois physiques que Dieu a jugé à propos d'établir, et qui ne doit pas changer pour elles.[47]

Les animaux ne sont donc pas davantage maîtres de leur sort que s'ils étaient des animaux-machines, puisque, dépourvus de toute forme d'agentivité morale, ils sont relégués à la marge de toute vie spirituelle, et leurs souffrances ne comptent pour rien. Les empiristes britanniques, tels que John Locke ou David Hume, n'étaient pas aussi implacables dans leurs propres essais sur les passions des animaux.

Erasmus Darwin, lui aussi, s'oppose aux vues mécanistes. Toutefois, il ne pousse pas la logique empiriste de Condillac aussi loin. On pourrait croire au premier abord qu'il ne fait guère de cas de la question : aucun chapitre de son essai *Zoonomia* n'y est consacré. Lorsqu'il évoque l'âme, ce n'est que par détour ou par commodité : le philosophe David Hartley prétend que l'âme, malgré sa qualité immatérielle, est modelée par les actions de l'individu, et peut en conserver la trace par-delà la mort. Darwin change l'hypothèse métaphysique en conjecture physique : il s'appuie sur la réflexion de Hartley pour imaginer que le corps animal garde des traces de sa vie embryonnaire, déjà modelée par un environnement organique particulier. Ainsi commence la section XXXIX de *Zoonomia*, consacrée à la « génération » : par une comparaison

---

[44] Condillac, Étienne Bonnot de, *Traité des Animaux*, Paris : Fayard, 1984 [1754], p. 317.
[45] *Ibid*., p. 320.
[46] *Ibid*., p. 396. Emmanuel Kant développera plus tard une réflexion similaire dans la *Critique de la Raison Pratique* sur les fondements de la loi morale : pour comprendre où s'arrêtent ses droits, il faut comprendre où commencent ceux des autres.
[47] *Loc. cit.*

qui, d'emblée, montre que Darwin ne s'intéresse pas à la vie spirituelle après la mort, mais bien plutôt à la vie physique, après la naissance.

Toutefois, Darwin le poète n'est pas bien loin de Darwin le médecin philosophe. C'est ce Darwin-là qui ouvre *Zoonomia* : l'auteur se présente comme « author of the *Botanic Garden* », ce qui est courageux de sa part, puisqu'il a longtemps été réticent à associer sa carrière médicale à ses œuvres poétiques. De plus, c'est sur une citation poétique de Virgile sur la métempsycose que s'ouvre le traité. Darwin cite le passage du Livre VI de l'*Énéide* où le héros éponyme retrouve son père Anchise aux Enfers et où celui-ci lui explique les cycles de vie et de mort auxquels sont soumises les âmes, ou plutôt la grande âme universelle unissant tous les êtres qui peuplent la terre : « totamque infusa per artus / Mens agitat molem, et magno se corpore miscet », ce que Darwin traduit par : « One Mind inhabits, one diffusive Soul / Wields the large limbs, and mingles with the whole[48] ».

C'est également dans sa poésie que Darwin accordera une plus large place à la métempsycose avec ses notes sur ce qu'il nomme « the transmigrating Ens », inspiré des théories de transmigration des âmes selon Pythagore. La théorie de la séparation de l'esprit et de la matière, discutée par Darwin dans *The Loves of the Plants*, cède finalement la place à une théorie audacieuse où l'esprit n'est finalement qu'une forme de « matière immortelle » dans *The Temple of Nature* :

> Organic forms with chemic changes strive,
> Live but to die, and die but to revive!
> Immortal matter braves the transient storm,
> Mounts from the wreck, unchanging but in form. (*TN* 46)

Darwin s'affranchit ainsi totalement du dualisme pour embrasser la philosophie matérialiste d'un Helvétius. Darwin admire le monisme qui définit l'unité du cosmos tout entier par celle de la matière, sans pour autant priver la nature d'une dimension religieuse, au sens étymologique du terme : *re-ligere*, réunir, rassembler. Il s'agit d'une religiosité de l'union, prônée par Darwin très tôt, dès ses premières traductions de Linné, où il affirme dans sa préface une unité de tous les êtres vivants par la matière. Il n'est en cela pas si éloignée des principes écologiques actuels, dont le discours (logos) prône l'unité du monde (oikos) à travers une série de réseaux : un courant majeur de la pensée écologique est justement le néo-matérialisme, *New Materialism*, tel qu'il est défini par Jane Bennett[49].

---

[48] La citation, se trouvant sur la page de titre du premier volume de *Zoonomia*, n'est pas paginée (Z 1:0).

[49] Jane Bennett, dans *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* (Duke University Press, 2010), se propose de redéfinir la matière par une ontologie à la fois deleuzienne et latourienne, où humains et non-humains sont

Toutefois Darwin, contrairement à un Julien de la Mettrie, refuse d'observer le corps à la lumière d'une analogie strictement mécaniste : il préfère le remplacer par un paradigme véritablement biologique et se méfie des *reductio ad mechanicum*. C'est justement dans *Zoonomia* qu'il rejette la vision mécaniste, avec maintes démonstrations, dont les premières sont les expériences visuelles de persistance rétinienne : si l'œil était une machine, les « spectres » n'apparaîtraient pas. Des expériences très simples, que Darwin souhaite mettre à la portée de tous, montrent les limites du mouvement mécaniste lui-même pour donner au matérialisme des perspectives nouvelles, subvertissant le mécanique par l'organique. On aurait grand tort de voir en *Zoonomia* un traité matérialiste classique : c'est bien plutôt un manifeste pour une nouvelle forme de matérialisme, un matérialisme biologique[50], dont tout le système est fondé sur une approche dynamique du vivant.

Hommes, animaux et même végétaux partagent donc cette vaste âme universelle, *anima* ou *spiritus* selon les termes virgiliens, âme qui n'est autre qu'une matière immortelle, non soumise aux aléas de la vie organique. Darwin réinvente un matérialisme inspiré à la fois du modèle antique et de ses propres observations pour l'enrichir de vues nouvelles. Toutefois, il ne saurait évoquer la question de la matière immortelle, ce matérialisme paradoxalement impalpable qui tient lieu d'esprit, qu'en termes poétiques dans son *Zoonomia*, en guise de *quod non demonstrare potest*, ce qu'il ne peut pas démontrer.

Ce matérialisme biologique, malgré son caractère relativement innovant, n'en reste pas moins sacrilège aux yeux d'un William Blake, pour qui l'esprit ne saurait être pleinement identifié à la matière. C'est pour Blake une des illusions créées par le déisme aveugle et la philosophie baconienne, attribuées tantôt à la forme déchue de Tharmas, englué dans la Mer du Temps et de l'Espace, tantôt à Vala, du moins avant sa régénération à la fin de *The Four Zoas*. Son Newton est également plongé dans l'océan du matérialisme, entouré de plantes aquatiques, le regard détourné des cieux. À ce titre, les bêtes sont peut-être plus directement liées au divin, comme Blake le suggère dans les « Auguries of Innocence », puisqu'elles ne raisonnent pas.

Blake va même plus loin encore dans la déconstruction de la philosophie matérialiste dans *The Marriage of Heaven and Hell*. Prenant habilement le contrepied de la philosophie de la

---

imbriqués dans une série de réseaux dans une structure horizontale du vivant. Au mot « objets », pris dans une conceptualisation proprement humaine, ou à celui de « choses », elle préfère le terme d'« actants », faisant de la matière une entité libre de représentation, « vibrante » d'altérité. Elle s'oppose à l'environnementalisme en ceci qu'il fait de la nature un objet passif face à l'intervention humaine, et propose de voir humains et non-humains comme autant d' « actants » politiques.

[50] Selon l'*Oxford English Dictionary*, le terme « biology » aurait été utilisé pour la première fois dans ce sens de « science de la vie » par un ami d'Erasmus Darwin, Thomas Beddoes, en 1799. « Biology, n. », *OED Online*, Oxford University Press, mars 2020, www.oed.com/view/Entry/19228. Accès le 1er mai 2020.

« matière immortelle », considérant que l'esprit n'est qu'une partie de la matière, Blake affirme à l'inverse que c'est la matière qui n'est qu'un état de l'esprit : « Man has no Body distinct from his Soul for that calld Body is a portion of Soul discernd by the five Senses. the chief inlets of Soul in this age » (*MHH* 34). Néanmoins, il n'est ici question que de l'homme, « Man ». Qu'en est-il de l'ensemble des animaux de la Création ?

Homme et animaux semblent étroitement liés dans la poésie blakienne. Rodney Baine rappelle, dans son introduction à son ouvrage sur le symbolisme biologique dans l'oeuvre de Blake, que l'homme est au centre du système de Blake, comme dans ceux de Jacob Boehme et Emmanuel Swedenborg. Les animaux ne seraient ainsi que les « portions éparses » de la forme éternelle de l'homme : « So Man looks out in tree & herb & fish & bird & beast / Collecting up the scatterd portions of his immortal body / Into the Elemental forms » (*FZ* 385).

Baine prend ainsi le parti d'une représentation animale strictement symbolique, obéissant à une grille de lecture allégorique figée et emblématique, ce qui le conduit à faire de son essai un vaste catalogue de références érudites, qui en disent beaucoup sur les sources de Blake, mais très peu sur ses idées et son système. Aussi incongru que cela puisse paraître, le statut de l'animal n'est que très peu abordé, si ce n'est dans l'introduction, pour réduire animaux et végétaux à des sous-représentations de la forme humaine divine et éternelle.

Kevin Hutchings va bien plus loin dans son ouvrage écocritique consacré à Blake[51] : il prête aux animaux de Blake non seulement un statut symbolique mais une véritable agentivité. De fait, Blake élargit ainsi la vision darwinienne de *Zoonomia* : les animaux ne participent pas simplement au mouvement de la génération mais aussi à celui de la régénération. Toutes ses fresques épiques et spirituelles mettent en scène le cortège des animaux de la Création pour une Apocalypse qui est également une nouvelle Genèse. Suivant le modèle mystique de Jean et d'Ezéchiel, Blake immole toutes les bêtes dans une mer de flammes pour les faire renaître, à l'instar du tigre. Le lion, à la fin de *Jerusalem,* ayant à la fois retrouvé la parole et une forme humaine, s'étonne de ne pas avoir été consumé par le feu divin. Il en va de même dans *Vala* et dans *Milton, A Poem*.

En effet, la fin de *Milton* met en scène l'ensemble des animaux pour l'apocalypse : « All Animals upon the Earth, are prepar'd in all their strength / To go forth to the Great Harvest & Vintage of the Nations » (*M* 144), tout comme Blake le refera à la fin de *Vala* au moment de la renaissance du cosmos : « [The Sun] walks upon the Eternal Mountains raising his heavenly voice / Conversing with the Animal forms of wisdom night & day / That risen from the Sea of

[51] Hutchings, Kevin, *Imagining Nature: Blake's Environmental Poetics*, Montréal et Ithaca : McGill-Queen's University Press, 2002.

fire renewed walk o'er the Earth » (*FZ* 406). De même, à la fin de *Jerusalem*, tous les animaux sont présents et revêtent des formes humaines : « Lion, Tyger, Horse, Elephant, Eagle Dove, Fly, Worm, / And the all wondrous Serpent clothed in gems & rich array Humanize » (*J* 258).

Kevin Hutchings livre de ce dernier passage une analyse approfondie : il remarque que les animaux ici sont les mêmes que ceux qui, après la création du polype, plus tôt dans *Jerusalem*, ont choisi de s'abandonner aux lois de la génération et de vivre séparés des hommes (« They return not: but generate in rocky places desolate. / They return not; but build a habitation separate from Man » *J* 216). L'« humanisation » finale des créatures est donc une réconciliation nécessaire entre agents humains et non-humains, qui vient clore le cycle de la génération sur la régénération. Hutchings insiste également sur le fait que la Nature elle-même n'est pas source d'horreur pour Blake : seule l'est sa conception matérialiste. Vala comme le Polype ne représentent pas la Nature, mais une nature essentiellement discursive, conceptuelle[52].

C'est désormais cette ligne que suivent les critiques étudiant le bestiaire blakien et son statut dans l'imaginaire spirituel du poète. Helen Bruder et Tristanne Connolly prennent une position bien différente de celle de Baine, affirmant qu'animaux et végétaux, étant doués d'une agentivité propre dans le récit, occupent des places qui d'ordinaire sont l'apanage des hommes, ce qui, malgré le caractère central de la forme humaine, décentralise les hommes : « it is not so much to alter and absorb the animal as to extend to other forms of existence a level of agency and value typically reserved for humans. This, on the contrary, radically decentralises the human[53] ». Elles ajoutent que, si la forme humaine, d'après la tradition mystique, est la forme ultime du cosmos et du divin, elle n'est cependant pas réservée aux seuls hommes qui peuplent la terre : « [Blake's system] does not necessarily place humans as the only ones who can ultimately claim such cosmic divinity; quite the contrary, if it is the form of all creation[54] ».

Néanmoins, une telle conception semble encore réductrice pour l'animal. Peut-être est-ce la définition même de l'« humanité » qu'il conviendrait de remettre en question, en séparant l'espèce humaine telle qu'elle est biologiquement définie de la forme humaine divine qui, elle, peut embrasser l'ensemble du vivant. Ainsi, plutôt que de traiter d'anthropocentrisme, on pourrait ici évoquer un humanocentrisme ouvert et éclairé. Cet humanocentrisme n'exclue pas l'animalité, mais plutôt va de pair avec la construction d'une vision globale du vivant, dans

[52] « This horrific monster [the Polypus] signifies what becomes of nature as a result of the way nature is conceptualized – indeed the way it discursively materializes – in contexts supporting human political strife and corporeal warfare. » *Ibid*., p. 216.
[53] Bruder, Helen et Tristanne Connolly, éditrices, *Beastly Blake*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2018, p. 3.
[54] *Ibid*., p. 12.

laquelle la division entre l'espèce humaine et les espèces animales n'a plus vraiment lieu d'être. C'est dans cette humanité régénérée que les « animots » blakiens trouvent tout leur sens, affranchis de toute taxonomies scientifique et philosophique.

Cette analyse se prête également particulièrement bien aux gravures que Blake réalisa pour les fables de William Hayley durant son séjour à Felpham, en 1801-1802. Dans ces fables, Hayley a véritablement de l'animal une vision figée, comme celle que Baine tendrait à attribuer à Blake. Aigles de la tyrannie, chiens fidèles, tigres sanguinaires et agneaux innocents se succèdent sans grande originalité : plutôt que des « Animal Forms of Wisdom », le lecteur critique y verrait plutôt des « Animal Forms of Foolishness », ce qui a dû être le cas d'une partie de l'opinion puisque l'ouvrage, bien qu'il gagnât significativement en nuances par les superbes illustrations de Blake, fut un échec commercial.

Les animaux tels qu'ils sont décrits par Hayley n'ont pour ainsi dire « pas d'âme » : ils ne sont autres que des figures peintes qu'il ferait glisser contre un décor de bois. Sans relief, elles apparaissent comme des marionnettes aux mouvements artificiels et prévisibles. Dans nombre de ses ballades, les animaux n'apparaissent qu'en qualité de figurants, pour mettre en exergue les vices et les vertus de l'humanité. Nombre de fables sont bâties sur le même modèle fictionnel : celui d'une mère courageuse se sacrifiant pour sauver son enfant, face à une bête cruelle (« The Eagle », « The Horse », « The Lion ») ou un animal miroir de son abnégation (« The Stork »).

On pourrait certes ajouter que certains animaux de Hayley sont investis d'une puissance spirituelle dans la mesure où ils incarnent des valeurs morales. Le chien qui sauve son maître représente la fidélité inconditionnelle ; la panthère qui épargne l'homme qui l'a délivrée d'un piège, la reconnaissance ; l'éléphant sauvant un jardinier d'un tigre, le courage… Cependant, l'ouvrage de Hayley est bien plus un cabinet d'allégories ou un recueil d'*exempla* que des ballades à la mode ou des anecdotes colorées, comme le prétend son titre non sans une certaine lourdeur (« ballads founded on anecdotes related to animals »). Blake n'hésite cependant pas à remanier un peu ces ballades dans ses choix d'illustration pour en faire des récits au suspense haletant. Ainsi, dans la ballade intitulée « The Dog », Blake transfigure le récit assez plat de Hayley sur un chien nommé Fido qui sauve son maître de l'attaque d'un crocodile : il imagine une composition verticale extrêmement dramatique où le chien tombe dans la gueule béante d'un nouveau Léviathan, qu'on identifierait aujourd'hui plus volontiers à un mosasaure qu'à un crocodile par son caractère monstrueux, et fait passer l'acte héroïque de l'animal devant la leçon de morale du narrateur humain (fig. 91).

Blake parvient également à donner à ces créatures une profondeur que leur auteur lui-même ne daigne pas leur accorder, pour redessiner les contours d'une relation spirituelle entre humanité et animalité qui concorde avec celle qu'il a déjà commencé à esquisser dans *Milton: A Poem* à la même période. Sous le burin du graveur, les bêtes plates de Hayley s'animent, gagnent en relief et en lumière, et sont soudain investies d'une véritable aura de sacré. Il est d'ailleurs frappant de reconnaître sur le frontispice tout le bestiaire blakien : Adam est entouré du bélier et du bœuf des *Songs of Experience*, du serpent de *America*, de l'aigle du *Marriage of Heaven and Hell*… Blake innerve ainsi le récit de Hayley de ses propres visions spirituelles. De plates paraboles, les « anecdotes » se font récits prophétiques, bruissant des révolutions passées et à venir, fables faussement simplistes où la fierté du paon, loin d'être synonyme d'arrogance, reflète la gloire divine.

L'exemple de l'aigle est tout à fait emblématique : s'il a le rôle d'un tyran de pacotille dans le texte des *Ballads*, il gagne à la fois en substance et en subtilité dans les illustrations. Le texte présente Jessy, jeune bergère gardant son troupeau de brebis au fond d'un vallon. Un jour, un aigle fond sur son troupeau et à défaut d'un agneau, enlève le bébé de Jessy et le transporte jusqu'à son aire. La jeune mère courageuse, prête à tout pour son enfant, gravit la montagne, récupère son bébé d'une main, agrippe le cou de l'aigle de l'autre, et redescend sur le dos de l'animal qui meurt étranglé au bas du vallon. On laissera au lecteur le soin d'apprécier ce « morceau de bravoure » :

> Behold! her arms its neck enchain,
> And clasp her babe below:
> Th' entangled bird attempts in vain
> Its burthen to o'erthrow.
>
> […] No! No! thank Heaven! O nobly done!
> O marvellous attack!
> I see thee riding in the sun,
> Upon the Eagle's back.
>
> […] She lives unhurt—unhurt too lies
> The baby in her clasp;
> And her aerial tyrant dies
> Just strangled in her grasp.[55]

Le récit semble tourner à l'héroïcomique en dépit des efforts de son auteur ; il aurait presque été plausible si Hayley l'avait situé en Nouvelle-Zélande au XIIIe siècle, à l'époque où

[55] Hayley, William, *Ballads Founded on Anecdotes Related to Animals*, Chichester : J. Seagrave, 1805, non paginé. Il s'agit de la troisième ballade, illustrée par trois gravures de Blake.

les aigles de Haast étaient encore susceptibles de semer la terreur[56]. Si l'absence totale de réalisme peut friser le ridicule, Hayley place néanmoins son aigle dans une tradition de représentations marquée par Buffon, qui voit dans tous les rapaces le symbole universel de la tyrannie des puissants[57]. Peut-être peut-on y voir aussi une allusion politique à la montée en puissance de Napoléon qui, devenu Premier Consul depuis son coup d'Etat du 18 Brumaire, a déjà adopté pour emblème l'aigle impériale et représente une menace potentielle pour l'Angleterre.

Hayley mentionne avec humour le travail de Blake illustrant l'aigle dans une lettre du 28 juin 1802 : « our alert Blake is preparing, *con spirito*, to launch his eagle, with a lively hope of seeing him superior to the elephant, and "sailing with superior dominion / Through the deep azure of the air"[58] ». Il cite les vers de Thomas Gray dans « The Progress of Poesy, A Pindaric Ode » (1757). Dans les vers de Gray, l'aigle représente Pindare, « the Theban Eagle » : il est observé par le poète moderne, avatar de Gray, qui l'admire avec des yeux d'enfant, « infant's eyes », en rêvant de pouvoir un jour voler aussi haut par la grâce de sa lyre.

Or, l'aigle semble bien plus complexe dans les trois gravures que Blake réalise pour cette ballade que dans le poème original de Hayley, et le « con spirito » de Hayley n'aurait pas pu être plus vrai. La première de ces illustrations reste, certes, relativement fidèle à l'esprit de l'auteur : l'aigle plane au-dessus du nourrisson endormi (fig. 92). Blake a mis beaucoup de soin dans cette gravure datée du 1er juillet 1802. Le plumage de l'animal est gravé avec force détails : Blake distingue rémiges (plumes des ailes), rectrices (plumes caudales) et tectrices (duvet) avec une grande précision. Près de l'enfant endormi, une chaise d'osier, un rouet et une maison de ferme aux vitres croisées forcent également l'admiration par la netteté de leur exécution.

Hayley était particulièrement admiratif de la finesse de ce travail, et les compliments qu'il adresse à Blake à cet égard témoignent sans doute des exigences auxquelles est alors soumis le travail de l'artiste : « engraving, of all human works, appears to require the largest portion of patience, and [Blake] happily possesses more of that inestimable virtue than I ever saw united before to an imagination so lively and prolific », remarque William Hayley en octobre 1801[59].

---

[56] Les aigles de Haast étaient les plus grands oiseaux de proie qui aient jamais existé. Endémiques à la Nouvelle-Zélande, ils se seraient éteints au début du XVe siècle. Un aigle de Haast pesant près de 200 kilos pour trois mètres d'envergure, aurait aisément pu enlever un enfant dans les airs, ce qui n'est évidemment pas le cas des aigles actuels.

[57] Buffon, Georges-Louis Leclerc, comte de, *Histoire Naturelle des Oiseaux*, Paris : Imprimerie Royale, 1780, tome 1. « Tous les oiseaux de proie ont plus de dureté dans le naturel et de férocité que les autres oiseaux […] ils portent une âme de colère qui influe sur toutes leurs actions, détruit tous les sentiments doux, et affaiblit même la tendresse maternelle » (p. 66-67). Buffon les nomme aussi « tyrans » (p. 65).

[58] Hayley, William, *Memoirs of the Life and Writings of William Hayley, Esq. The Friend and Biographer of Cowper*, Londres : Henry Colburn, 1823, vol. 2, p. 141.

[59] *Ibid*., p. 126.

Blake, mettant un soin tout particulier dans ces gravures, a pu vouloir impressionner favorablement son mécène et ami. Hayley avait également raison de vanter l'imagination de Blake.

En effet, cette imagination et cet esprit, « spirito », apparaissent avec toute leur vigueur dans l'audacieuse réinterprétation que Blake livre du poème dans sa seconde gravure. Alors que l'aigle est dépeint par Hayley comme un tyran sanguinaire, celui de Blake semble, à l'inverse, déployer des ailes protectrices au-dessus de l'enfant (fig. 93). Ce dernier, loin de manifester une quelconque terreur, fait preuve d'une grande sérénité : le regard paisible levé vers les cieux, avec le sourire doux de l'innocence qu'on lui voit déjà sur la première gravure, il tend une main gracieuse en direction du cou de l'oiseau qui l'abrite de ses puissantes ailes.

L'aigle et l'enfant forment ainsi un couple spirituel. L'oiseau, d'ennemi, devient adjuvant, aidant l'enfant à révéler une dimension de l'esprit qui échappe aux cinq sens. Comme Adam sur le frontispice du recueil est aux côtés d'un lion qui lui lèche les pieds, comme le prophète Daniel dans la fosse aux lions, ou comme Lyca auprès des fauves, le nourrisson semble protégé du danger que représente la bête sauvage par une aura divine, tel un autre Saint Jean, dont le symbole est l'aigle. Sa mère Jessy, les bras écartés, surplombe la scène en étant elle-même enveloppée d'un rayon de lumière : elle ne paraît pas autant terrifiée que stupéfaite devant le miracle se déroulant sous ses yeux.

Enfin, sur la dernière gravure, Blake s'écarte tout à fait de Hayley : l'héroïne, Jessy, disparaît totalement, pour laisser la place à l'aigle, couché sur le dos, les aigles déployées, au-dessus de l'enfant qui, l'air extatique, ouvre ses bras, comme une version rajeunie d'« Albion Rise » (fig. 94). Cette séquence n'est pas sans évoquer celle de l'« Ode on a Favourite Cat » de Thomas Gray : dans les deux cas, la mort de l'animal semble précéder une forme de renaissance sous une forme humaine et divine. Au-dessus du corps de la chatte Selima et du cadavre de l'aigle, s'élève leur forme immortelle. C'est par le sacrifice de leur forme animale périssable qu'ils peuvent accéder à la régénération. L'aigle est bien davantage un aigle blakien, emblème de « the Animal form of Wisdom », qu'un aigle de Hayley.

L'illustration de Blake s'éloigne donc volontairement du poème pour guider son lecteur vers un autre chemin, s'inscrivant dans une réflexion tout à fait blakienne sur l'âme et la matière, l'homme et l'animal. Il est également possible que Blake ait voulu peindre en l'aigle le symbole du génie poétique comme c'était le cas dans son *Marriage of Heaven and Hell* : « When thou seest an Eagle, thou seest a portion of Genius. Lift up thy head! » (*MHH* 37). C'est également le cas dans le poème de Thomas Gray à Pindare que Hayley cite en référence au travail de Blake sur ces gravures : Blake avait illustré Gray peu de temps auparavant et

connaissait sans doute ce poème, mais il a pu le relire avec Hayley, ce dernier souhaitant parfaire l'éducation classique de Blake, qu'il surnomme « le Grec[60] ».

Ainsi Erasmus Darwin et William Blake, en revisitant les théories de la métempsycose, proposent-ils une nouvelle approche spirituelle de l'animal en interrogeant la possibilité d'une âme des bêtes : âme universelle issue d'un matérialisme poétique pour l'un, ou âme divine parée tantôt d'une forme animale, tantôt d'une forme humaine pour l'autre. Ainsi l'animal, parce qu'on le découvre de plus en plus proche de l'homme, semble-t-il gagner un statut poétique, social et spirituel nouveau.

La situation tendra à s'inverser lorsque, un demi-siècle plus tard, l'Eglise verra publiée la théorie de l'évolution de Charles Darwin : alors que l'animal, puisque qu'il était proche de l'homme, semblait pouvoir posséder une âme, il se trouve désormais que l'homme, puisqu'il est si proche de l'animal, pourrait bien en être dépossédé. Le débat continuera à agiter l'Eglise de façon régulière, jusqu'à aujourd'hui. Dans son ouvrage de vulgarisation sur l'expression des émotions chez les animaux, Peter Wohlleben, sans avoir la prétention de se faire métaphysicien, propose une réflexion personnelle digne d'intérêt sur la question de l'âme des animaux au prisme de l'évolutionnisme :

> Depuis quand les hommes vont-ils au ciel ? Depuis deux mille ans ? Quatre mille ans ? Ou bien depuis que l'homme existe ? Soit environ deux cent mille ans. Et où se trouve alors la rupture avec les formes antérieures, avec les êtres qui nous ont précédés ? Le processus dont l'homme est issu ne fut pas brusque, mais extrêmement progressif, fait de petits changements au fil de l'évolution, de génération en génération. Il n'y a pas de limite stricte, et l'on peut continuer à remonter ainsi jusqu'à nos ancêtres primitifs, jusqu'aux primates, aux premiers mammifères, aux sauriens, aux poissons, aux plantes et aux bactéries. Or, s'il n'existe pas d'instant *t* marquant l'apparition soudaine de l'espèce *Homo sapiens*, alors la naissance de l'âme n'est pas datée non plus.[61]

Sans doute est-il plus sage de s'en remettre à la distinction opérée par Stephen Jay Gould entre science et religion : alors que la première s'interroge sur le comment, la seconde se réserve la question du pourquoi. Gould considère ainsi que ces deux champs, loin d'être mutuellement exclusifs, sont au contraire tout à fait complémentaires. On retrouve sans doute aussi une telle distinction, dans une certaine mesure, dans la différence opérée par Erasmus Darwin entre prose et poésie, science démonstrative et science spéculative. Pour Blake, une telle question ne se posait tout simplement pas, puisque la démonstration passe par la révélation, ou plutôt la

[60] *Ibid.*, p. 137 : Hayley surnomme Blake, qui apprend alors le Grec ancien sous sa tutelle, « the new Grecian ».
[61] Wohlleben, Peter, *La Vie secrète des animaux*, traduit par Lise Deschamps, Paris : Les Arènes, 2017, p. 253.

Révélation, avec un « r » majuscule : celle de l'apocalypse qui, par une ultime régénération, redonnera sa forme humaine et divine à l'âme animale, *anima animalis*.

IV.3. *Facing Gaia* : vers une vision globale du vivant ?

One of the great enigmas of Western history is not that "there are still people naïve enough to believe in animism," but that many people still hold the rather naïve belief in a supposedly deanimated "material world."

Bruno Latour, *Facing Gaia. Eight Lectures on the New Climatic Regime* [1]

Le règne animal comme le règne végétal ne sont pas les seuls à être animés dans l'imaginaire poétique et scientifique de la fin du XVIIIe siècle : dans cette dernière partie, on s'intéressera à trois autres grandes catégories, *per aspera ad astra* : la Terre, les astres et l'imagination poétique. La Terre elle-même est douée de ce que Bruno Latour nomme agentivité, en s'inscrivant au sein d'une vaste dynamique du vivant. Ainsi, par l'image des montagnes calcaires formées par l'accumulation d'organismes marins sur des millions d'années, Erasmus Darwin montre le caractère hybride, biogéologique, de ces « monuments of past delight » (*TN* 165). En parfait polymathe, le poète-naturaliste propose une vision spéculative audacieuse qui inspirera des hommes de sciences, comme William Herschel, aussi bien que des poètes, comme William Blake. On verra comment le paradigme biologique est également appliqué à l'astronomie, à la faveur d'un renversement poétique et épistémologique appliquant aux « fleurs-étoiles » une taxonomie et des observations dignes de celles de Linné : les astres ne sont plus de simples objets soumis à des lois immuables, mais des forces vives qui naissent, croissent et meurent dans le silence assourdissant des cieux. Cet imaginaire dramatique n'est cependant pas incompatible avec les lois newtoniennes, dont il conviendra de réévaluer la portée, en particulier dans les représentations physiques et astronomiques de la cosmologie blakienne. Enfin, l'imagination poétique elle-même pourra être conçue comme une puissance créatrice hybride, s'inscrivant dans les réseaux du vivant à la fois matériels et spirituels : elle aurait, selon Darwin, un pouvoir direct sur la formation du fœtus, et par là même un rôle-clé dans la dynamique transformiste.

IV.3.1. Terre vivante : une géopoésie en mouvement

Dans son introduction à *Romantic Rocks, Aesthetic Geology*, Noah Heringman souligne que les épithètes les plus souvent associés aux rochers dans la poésie du XVIIIe siècle sont

[1] Latour, Bruno, *Facing Gaia. Eight Lectures on the New Climatic Regime*, traduit par Catherine Porter, Cambridge : Polity Press, 2017 [2015], p. 70.

« rude », « savage » et « romantic ». Ces adjectifs connotent, selon Heringman, un certain malaise quant à la matérialité brute de la roche qui résiste aux sens comme à l'interprétation, et se prête de fait plus volontiers à une esthétique gothique[2]. L'image poétique du rocher demeure ainsi figée, comme prisonnière de sa propre opacité physique et herméneutique : pierre nue, symbole du complet dépouillement où paradoxalement peut se rencontrer la transcendance, comme dans la définition originale de la « wilderness », désert biblique de sable et de rocaille.

Néanmoins, dans la lignée de la *Sacred Theory of the Earth* (1688) de Thomas Burnet[3], les grandes études géologiques du XVIIIe siècle concourent à dessiner l'image d'une planète Terre dynamique, dont les roches qui la constituent sont elles-mêmes en mouvement dans le temps et l'espace. Selon la théorie neptunienne, les roches seraient issues de la cristallisation de minéraux présents dans l'eau ; à l'inverse, selon la théorie plutonienne, ce sont les phénomènes volcaniques qui seraient principalement à l'origine de la formation du relief terrestre. Malgré leur concurrence, ces deux théories rivales offrent toutes les deux l'image d'une terre mouvante, soumise à ses propres passions.

Neptunisme et plutonisme seront finalement subsumés sous les principes de l'uniformitarisme de James Hutton qui publie sa propre *Theory of the Earth* exactement cent ans après l'ouvrage de Burnet, en 1788, prenant le soin de soustraire le terme « sacred » de son titre. Il y présente une théorie des cycles géologiques de destruction ou de réparation : les roches terrestres finissent par s'effriter sous l'effet de l'érosion, gagnent la mer, où elles se transforment sous l'effet de la pression et de la chaleur, pour finalement ressurgir à la surface par les feux souterrains. La preuve en est démontrée par ce qu'on nomme aujourd'hui « unconformity » : la limite visible entre deux strates de composition différente, indicateur des âges géologiques. Toutefois, cette théorie fait de la terre une simple machine géologique dépossédée de passions et d'histoire, selon les termes de Stephen Jay Gould[4].

Erasmus Darwin, ami de James Hutton, demeure fasciné par ses théories. Toutefois, il n'accepte pas l'idée d'une terre-machine. Suivant les idées d'un autre de ses amis, John

---

[2] Heringman, Noah, *Romantic Rocks, Aesthetic Geology*, New York et Londres : Cornell University Press, 2010, p. 11.

[3] Thomas Burnet envisageait une surface terrestre entièrement plate à l'origine avant d'être modelée par le Déluge : les montagnes sont donc le reflet de la colère de Dieu contre les hommes, inspirant à la fois peur, respect et émerveillement. On pourrait y voir une préfiguration du caractère sublime qui leur sera attaché un siècle plus tard dans l'essai d'Edmund Burke.

[4] Gould, Stephen Jay, *Time's Arrow and Time's Cycle: myth and metaphor in the discovery of geological time*, Cambridge : Harvard University Press, 1987. Gould intitule son chapitre sur les théories huttoniennes « a machine without a history » (p. 61).

Whitehurst[5], il souligne que nombre de roches ne sont autres que des débris de matière organique pétrifiée. Calcaire et marbre sont ainsi issus de milliards de débris d'os et de coquilles fossilisés : la roche, loin d'être « rude » ou « savage », se ranime sous la plume du poète pour retrouver sa forme originale et se révéler grouillante de vie. Le marbre froid et dur se pare soudain de formes et de couleurs nouvelles : il est formé autant d'organismes qui se sont multipliés et accumulés en quantités formidables pendant des millions d'années pour former des îles et des montagnes, comme Darwin le retrace dans le chant I de *The Temple of Nature*, consacré à l'apparition de la vie :

> On earth's firm crust testaceous tribes reside;
> Age after age expands the peopled plain,
> The tenants perish, but their cells remain;
> Whence coral walls and sparry hills ascend
> From pole to pole, and round the line extend.
> Next when imprison'd fires in central caves
> Burst the firm earth, and drank the headlong waves;
> And, as new airs with dread explosion swell,
> Form'd lava-isles, and continents of shell;
> Pil'd rocks on rocks, on mountains mountains raised,
> And high in heaven the first volcanoes blazed;
> In countless swarms an insect-myriad moves
> From sea-fan gardens, and from coral groves… (*TN* 28-29)

Darwin semble presque dresser ici un tableau de l'Atlantide ou de Pompéi, dont les ruines avaient été récemment identifiées en 1763. Il dépeint des nations entières d'organismes marins à coquilles, « testaceous tribes », qui meurent en laissant leurs habitations vides s'amonceler au fond des océans pendant des millions d'années, « age after age ». Puis l'éruption de volcans sous-marins, d'une violence inouïe, fait remonter des débris de coquilles et de corail pétrifié, dont l'accrétion forme de nouveaux continents et des montagnes. La vie reprend ensuite son cours, et un nouveau cycle commence. En quelques vers d'une grande puissance dramatique, Darwin condense les éléments-clés d'une théorie sur la formation de la terre et l'évolution de la vie, dont il montre avec grâce l'étonnante complémentarité.

Parmi ces éléments-clés, se trouve le feu central, « imprison'd fires in central caves », au cœur de la théorie de James Hutton, ancien plutonien. On retrouve ce feu central sur le schéma que Darwin a adjoint à *The Economy of Vegetation*, montrant une coupe de la terre (fig. 99). Hutton remarque que plusieurs roches, qu'on pensait sédimentaires, sont des roches ignées,

[5] John Whitehurst avait publié avant Hutton son propre traité de géologie, *An Inquiry into the Original State and Formation of the Earth* (Londres : publié par l'auteur, 1778). Whitehurst était un membre actif de la Lunar Society, alors que James Hutton n'avait assisté qu'à quelques séances.

c'est-à-dire métamorphiques : elles se sont peu à peu formées par solidification sous terre sous l'action de la chaleur et de la pression. Le granite en fait partie, comme Darwin le montre sur son schéma, entourant le feu central. Des couches de calcaire, de sable et d'argile se superposent au-dessus.

Un second élément-clé permet de lier biologie et géologie[6] : les ammonites, *cornua ammonis*, « testaceous tribes », qui lui avaient déjà inspiré ses premières réflexions transformistes dans *The Botanic Garden*. Darwin répond en fait dans *The Temple of Nature* à la question qu'il se posait à leur sujet dans *The Economy of Vegetation* : « Were all the ammoniae destroyed when the continents were raised? […] Or do some animals change their forms gradually and become new genera? » (*EV* 268). Les deux s'avèrent possibles. En effet, dans *The Temple of Nature*, Darwin établit que la destruction des ammonites a formé de nouveaux territoires au-dessus du niveau des océans. Or, il montre également à l'œuvre la complexification progressive des structures du vivant, des micro-organismes marins jusqu'aux grands mammifères terrestres.

La conception géologique de Darwin se fonde donc sur des cycles unissant géologie et biologie, matière minérale et matière organique. Or, ces cycles se retrouvent également dans sa pratique même de la poésie. Par sa structure elle-même métamorphique, Darwin compose des cycles géopoétiques. Une fois le chant I de *The Temple of Nature* terminé, c'est un autre cycle qui s'ouvre. Darwin reproduira dans le chant IV, « Of Good and Evil », le récit de la création de la terre au chant I :

> The marble mountain, and the sparry steep,
> Were built by myriad nations of the deep,—
> Age after age, who form'd their spiral shells,
> Their sea-fan gardens and their coral cells;
> Till central fires with unextinguished sway
> Raised the primeval islands into day
> […] Thus the tall mountains, that emboss the lands,
> Huge isles of rock, and continents of sands,
> Whose dim extent eludes the inquiring sight,
> Are mighty Monuments of past Delight;
> Shout round the globe, how Reproduction strives
> With vanquish'd Death,—and Happiness survives… (*TN* 165-166)

[6] Notons cependant que de tels termes sont presque anachroniques pour l'époque : le terme de « geology » n'est alors que peu employé. Hutton lui-même, dans sa première dissertation sur sa théorie de la terre présentée à la Royal Society d'Edimbourg en 1785, ne l'emploie pas une seule fois, préférant inscrire ses travaux dans le champ plus vaste de l'histoire naturelle. Il n'emploiera ce terme que dix ans plus tard, dans la nouvelle édition de sa *Theory of the Earth*. Quant au terme « biology », il est, selon l'*Oxford English Dictionary*, employé pour la première fois dans le sens qu'on lui connaît aujourd'hui par Thomas Beddoes en 1799.

Dans ce passage très similaire au premier, Darwin réécrit exactement le procédé évoqué, en reprenant nombre de ses propres images et expressions : on retrouve, « age after age », les « tribes » et « insect myriads » devenues « myriad nations », toujours dans leur « sea-fan gardens » et leurs chambres de corail. Les « lava-isles, and continents of shells » se font « huge isles of rocks, ad continents of sand », les « sparry hills » deviennent des « sparry steeps », et le feu central de la poésie brûle toujours au centre du récit… Ainsi, en gardant exactement la même imagerie à laquelle il apporte juste de légers changements, Darwin montre à l'œuvre, poétiquement, la théorie uniformitariste de Hutton : les paysages changent de couleurs et de formes, mais on retrouve les mêmes principes structuraux d'un cycle à l'autre, ou d'un chant à l'autre.

Darwin va cependant encore un peu plus loin dans ce chant II consacré au « bien et au mal ». L'allitération de « marble mountain » se coule en « mighty monuments of past Delight ». Darwin se plaît ainsi à jouer avec l'imaginaire attaché aux pierres : la matérialité opaque cède pour révéler aux yeux du lecteur les anciennes amours (« past Delight ») des millions d'organismes marins qui se sont reproduits avant de mourir, laissant des millions de carcasses et de coquilles s'agréger pour former des continents. Plus qu'une théorie de la terre, Darwin élabore une philosophie du vivant inspirée de l'utilitarisme et de l'optimisme des Lumières, dans laquelle la génération triomphe de la destruction, comme l'amour de la mort, dans un équilibre digne de Jeremy Bentham[7].

William Blake semble également fasciné par les fossiles. Dans *The Book of Ahania,* le chant d'Ahania semble faire écho à la bio-géologie darwinienne, en la présentant néanmoins sous un jour autrement plus sombre que ne le fait Darwin. Après la mort de leur fils Fuzon, crucifié par son père sur l'arbre à poison, Ahania déplore la jalousie et la peur qui animent Urizen. Blake fait de lui un savant dont les vues sont limitées à l'horizon de la génération. Contrairement à Darwin, Blake refuse de voir un quelconque plaisir, « Delight », dans les amoncellements d'os et de coquilles fossilisés formant des montagnes, dont il offre une description sombre et désincarnée :

> But now alone over rocks, mountains
> Cast out from thy lovely bosom:
> Cruel jealousy! selfish fear!
> Self-destroying: How can delight,
> Renew in these chains of darkness

[7] Martin Priestman, dans *The Poetry of Erasmus Darwin: Enlightened Spaces, Romantic Times* (Londres : Routledge, 2013) reste très prudent sur la filiation intellectuelle entre Darwin et Bentham, mais souligne des points de concordance sur la notion de plaisir et de douleur.

Here bones of beasts are strown
On the bleak and snowy mountains
Where bones from the birth are buried
Before they see the light. (*BU* 90)

Le paysage rocheux reflète ici le paysage intérieur d'Urizen tel qu'il est vu par Ahania : malgré sa science féconde, il est condamné à la stérilité spirituelle. Urizen fait corps avec les rochers qui sortent de sa poitrine (« mountains / Cast out fromthy lovely bosom ») : il a littéralement un cœur de pierre. Les os de bêtes monstrueuses disparues dans la nuit des temps, « bones of beasts », s'empilent ici pour former une montagne d'une blancheur mortelle et demeurent enfouies dans des profondeurs inaccessibles au plaisir pur, « delight ». L'univers créé par Urizen semble dans ce passage bien plutôt un univers thanato-géologique que bio-géologique : toute vie est absente de ce désert de roches froides, qui n'est même plus *wilderness* mais *barrenness*, du moins au niveau spirituel, car son égoïsme aveugle le plonge dans les ténèbres. La métaphore géologique permet ici à Blake de renouveler l'imaginaire gothique pour présenter un sombre reflet inversé de la géologie darwinienne.

Dans ses écrits postérieurs, Blake tentera d'aller plus loin encore en conciliant récit géologique et cosmogonie poétique et spirituelle. Au début du second chapitre de *Jerusalem*, Albion est pris au piège de Vala, qui a également séduit Jérusalem, comme on le voit sur la première illustration en demi-page de ce chapitre, où les deux femmes se tiennent embrassées. Blake donne, dans le texte qui est accolé à cette image, son propre récit de la fossilisation dans la bouche d'Albion, qui évoque les montagnes d'or de l'Eden, « every ornament of perfection, and every labour of love » (*J* 174) :

All these ornaments are crimes, they are made by the labours
Of loves: of unnatural consanguinities and friendships
Horrid to think of when enquired deeply into; and all
These hills & valleys are accursed witnesses of Sin
I therefore condense them into solid rocks, stedfast!
A foundation and certainty and demonstrative truth:
That Man be separate from Man, & here I plant my seat. (*J* 174)

Le fait qu'Albion soit possédé par Vala qui incarne, comme l'a souligné Kevin Hutchings[8], une nature strictement discursive et systématique, lui révèle une vision nouvelle : celle d'une terre tout entière soumise à des lois rigoureuses, à la fois physiques et morales.

[8] Hutchings, Kevin, *Imagining Nature: Blake's Environmental Poetics*, Montréal et Ithaca : McGill-Queen's University Press, 2002, voir notamment p. 175 la discussion sur l'interprétation de Vala par Northrop Frye, que Hutchings juge nécessaire de nuancer.

Albion voit soudain les reliefs terrestres, collines et vallées, formés par des générations d'organismes marins qui se sont accouplés et multipliés à l'envi, et ont peut-être même évolué (« unnatural consanguinities »). Ces organismes sont illustrés dans les *marginalia* qui ornent cette même page.

Albion, tout comme Urizen, pétrifie alors ces éléments naturels pour mieux les ancrer dans le matérialisme : les collines et les vallées, faites de l'accumulation d'organismes marins, sont « condensées » en rocs solides. Telle la femme de Lot se retournant une dernière fois vers Sodome, elles passent de l'état organique à l'état minéral par la contemplation des péchés qu'elles laissent derrière elles. La terre vivante chute dans la matière, répondant à des lois physiques d'une rigueur quasi-newtonienne (« certainty and demonstrative truth ») qui font éclater l'unité humaine du monde en milliers de portions éparses, que seule l'ultime rédemption pourra rassembler.

Dans les *marginalia*, juste en face de ces vers, on aperçoit une créature de fantaisie : il s'agit d'un petit être anthropomorphe coiffé d'un chapeau en coquillage (fig. 47b). Il est entouré par des coquillages de formes diverses. Il pourrait s'agir ici d'une des rares représentations de fossiles par Blake. Son caractère anthropomorphe pourrait suggérer la forme spirituelle (humaine) de la nature avant qu'elle soit pétrifiée par Albion, possédé par Vala. Son attitude prostrée témoigne, elle, du regret de la chute dans la matérialité.

On peut y voir une double influence ici : celle de *The Temple of Nature*, publié quelques mois avant que Blake ne commence *Jerusalem*, en 1804, mais aussi peut-être celle d'un grand ami de Blake, George Cumberland, passionné de géologie et auteur d'un traité sur les encrines[9]. Cumberland, fervent croyant, tente alors de concilier le récit du Déluge avec les dernières découvertes paléontologiques. Blake a pu être tenté d'élaborer son propre système à partir des théories de Darwin, mais aussi de la *Natural Theology* de William Paley, et de son propre imaginaire scientifico-mythologique.

Néanmoins, biologie et géologie vont bel et bien de pair dans l'imaginaire blakien, qui associe la roche à la matérialité du corps anatomique. Urizen fait tout entier corps avec les rochers sur le frontispice du *Livre de Los* (fig. 96) ou sur la huitième planche du *Livre d'Urizen* (fig. 97) où sa silhouette épouse les contours de la caverne, comme « Earth » dans *The Gates of Paradise* (fig. 95). Selon David Worrall, le vocabulaire géologique pouvait favoriser de tels

[9] Cumberland, George, *Reliquiae Conservatae*, Bristol : J. M. Gulch, 1826. L'ouvrage, rédigé et illustré avec une grande précision scientifique, témoigne des connaissances pointues de Cumberland en matière de géologie et de paléontologie, qui sont au-delà de celles du simple amateur éclairé.

rapprochements : les « veines » terrestres pouvaient, par métaphore, donner de la terre l'image d'un vaste corps organique[10].

Comment expliquer cette apparente contradiction ? La terre, dans l'imaginaire blakien, est-elle morte ou vivante ? Il nous faut comprendre que les roches représentent le premier pas vers une matérialité mortifère, tout en étant associées à un imaginaire anatomique, donc vivant : « rockiness is indeed the first or "primordial" state of materialization for many phenomena in his prophetic books, but materiality itself is adventitious[11] ». Les roches sont vivantes, mais cette notion de « vie » est, pour Blake, le synonyme de la chute dans le monde matériel, la « vie » véritable étant spirituelle. Il est donc tout à fait cohérent que les roches dans la poésie blakienne soient à la fois synonymes de mort et de matérialité, tout en étant associées à un imaginaire organique et anatomique.

Heringman ajoute que, pour Blake, le devenir-pierre incarne le traumatisme de l'ossification du corps au stade embryologique, comme on peut l'observer dans le *Livre d'Urizen*. En effet, dans le livre d'Urizen, composé un an plus tôt, les rochers dessinent déjà les contours du créateur du cosmos, véritable corps-prison géologique dans lequel il se trouve aliéné malgré lui : après avoir été détaché de Los, Urizen voit son propre corps se former, avec un vocabulaire entièrement emprunté à la géologie (« rifting », « sulphureous », « pitch & nitre », *BU* 74). La roche représente la solidification, la chute brutale de l'esprit dans la matière ou, dans une interprétation néo-platonicienne, l'entrée dans la caverne, comme le suggère Kathleen Raine[12].

Toutefois, malgré ce symbolisme, la roche, en tant qu'élément naturel, peut aussi revêtir une forme spirituelle : ainsi, dans *Milton, A Poem*, Blake représente les falaises crayeuses de Douvres et celles de Durness en Ecosse, qui forment des passerelles spirituelles, « Gates ». Elles entourent symboliquement Albion, la première étant au sud de l'Angleterre et la seconde au nord de l'Écosse. Blake rappelle, au-dessous de la seconde, que « every Natural Effect has a Spiritual Cause » (*M* 124). Le blanc immaculé des falaises se détache du fond richement coloré de dégradés de jaunes et de rouge, comme si Blake reproduisait graphiquement le procédé de sublimation, purifiant la matière par le feu de l'alchimie (fig. 98).

---

[10] Worrall, David, éditeur, *The Urizen Books*, Princeton : Princeton University Press, 1995, p. 37. Cité par Heringman, *op. cit.*, p. 100.
[11] Heringman, *op. cit.*, p. 94.
[12] Raine, Kathleen, *Blake and Tradition*, Princeton : Princeton University Press, 1962, vol. 1, p. 82. Raine précise que le motif de la caverne dans l'imaginaire blakien pourrait aussi être associé à leur représentation par Porphyre et les Pythagoriciens : la grotte représente symboliquement la chute dans la génération.

Les puissances cosmiques et spirituelles épousent ainsi harmonieusement les forces telluriques dans une nouvelle genèse cosmogonique. David Worrall et Nelson Hilton, dans leurs articles respectifs, établissent tous deux un parallèle entre les récits géopoétiques de Darwin et Blake[13]. Darwin, dans *The Botanic Garden*, montre que la terre serait née de l'éruption d'un volcan solaire. Blake, de façon similaire, montre Urizen, associé étroitement au symbolisme de la roche, naissant de Los, symbolisé par le feu du soleil (Los / Sol).

Le cas du volcanisme est également intéressant et fascine l'imagination scientifique du XVIIIe siècle, dévoilant toute la violence des passions terrestres. Darwin y consacre de nombreuses notes et se plaît à formuler d'audacieuses hypothèses sur les phénomènes volcaniques, notamment sur les volcans solaires, mais aussi sur la nature de certaines montagnes, dont le Puy de Dôme. Puisque des traces de chaux poudreuse ont été découvertes sur la chaîne des Puys, parmi des couches de calcaire et de trachyandésite, ne pourraient-elles pas être d'anciens volcans (fig. 100) ? Si Erasmus Darwin avait eu la chance de voyager en Auvergne, il aurait sans nul doute trouvé bien d'autres preuves qui auraient confirmé que son intuition était bonne[14].

Toutefois, Darwin ne représente pas systématiquement les éruptions volcaniques comme des phénomènes sublimes ou terribles. Dans *The Economy of Vegetation*, l'hypotypose initiale est certes destinée à impressionner le lecteur par ses gerbes d'étincelles furieuses et ses laves bouillonnantes, mais cède étonnamment la place à une comparaison maternelle rassurante, dans laquelle le poète compare les feux souterrains qui réchauffent la terre à une mère-oiseau couvant ses petits sous ses ailes : « So when the Mother-bird selects their food / With curious bill, and feeds her callow brood; / Warmth from her tender heart eternal springs, / And pleased she clasps them with extended wings » (*EV* 50). Darwin esquisse ici l'image d'une terre-mère protectrice qui nourrit et protège, véritable phénix qui, de cycle en cycle géologique, d'éruption en éruption, renaît toujours de ses cendres.

De telles descriptions, selon Heringman, nourrissent un imaginaire à la fois poétique et géologique de plus en plus populaire au cours du XVIIIe siècle, culminant dans l'imagerie de la « révolution » française, terme à la fois historique et géologique : elle est comparée tantôt à

---

[13] Voir à cet égard : Worrall, David, « William Blake and Erasmus Darwin's Botanic Garden », *Bulletin of the New York Public Library* 79 (1975), 397-417 (sur la géologie, voir en particulier les p. 405-410). Nelson Hilton développe des idées similaires dans son article « The Spectre of Darwin », *Blake: An Illustrated Quarterly* 15 : 1 (été 1981), 36-48, en particulier les p. 38-39, sur « Blake's geophysics ».

[14] « Mr. Monnet found lime in powder in the mountains of Auvergne, and suspected it of volcanic origin. Kirwan's Min. p. 22 » (*EV* 189). Le traité de minéralogie de son ami Richard Kirwan cite en effet le journal de voyage d'Antoine-Grimoald Monnet, chimiste de l'École des Mines, qui a recueilli ces observations en 1783 et fut un des premiers à supposer que les montagnes de la chaîne des Puys étaient d'anciens volcans.

un séisme, tantôt à une éruption volcanique. Darwin, lui, n'associe pas la révolution à de telles images, auxquelles il préfère la métaphore de l'éclair libérateur de Franklin, faisant passer la flamme de la liberté d'une rive à une autre de l'Atlantique. Toutefois, une telle association n'est sans doute pas si éloignée de l'imagination darwinienne, puisque le Géant de la Liberté qui se dresse sur les plaines de Gallia est inséré entre deux descriptions d'éruptions volcaniques.

Or, c'est exactement l'inverse qui se produit dans la poésie blakienne : dans *The French Revolution*, Blake fait en effet allusion au « feu central », « Central Fire », mais ce feu est celui du roi face aux révolutionnaires : « [The King] ceas'd, silent pond'ring, his brows folded heavy, his forehead was in affliction, / Like the central fire » (*FR* 289). En effet, dans *The French Revolution*, en 1791, Blake associe systématiquement la métaphore volcanique aux régimes monarchiques : les nobles qui entourent le roi ont le visage « brûlant » de « chaude colère », « in flames of red wrath burning », le roi « rougeoie », « glow'd », « like the sun of old time quench'd in clouds ». Les paroles royales font l'effet d'une effroyable éruption : « In their darkness the King stood, his heart flam'd, and utter'd a with'ring heat, and these words burst forth ».

David Worrall voit dans ce « central fire » l'influence d'Erasmus Darwin, que Blake avait commencé à illustrer en 1791, ce qui paraît d'autant plus probant que Blake fait allusion à « the central fire », avec l'article défini. Blake souhaite ici ériger la monarchie française en puissance saturnienne, voire chtonienne : une force des ténèbres souterraine qui réprime la révolte par le feu. La prise de la Bastille n'est ni un séisme, ni un volcan en éruption, mais c'est au contraire le soulèvement héroïque des hommes contre la tyrannie de la destruction. Le « Central Fire » n'est pas la mère-oiseau protectrice de Darwin, mais, une fois encore, un père-démiurge autoritaire, pris au piège de son propre matérialisme.

Enfin, les phénomènes para-géologiques sont aussi évoqués par des métaphores biologiques, concourant à dessiner l'image d'une terre vivante et mouvante. C'est le cas de certains phénomènes climatiques, comme les vents de la mousson auxquels Darwin prête une origine volcanique. Dans une note sur Chunda dans *The Loves of the Plants*, complétée par d'autres notes dans *The Economy of Vegetation* sur le simoun, Darwin explique le phénomène des vents du désert. Selon son hypothèse, la rencontre entre des nuées de soufre émises par une conduite volcanique et des masses d'air d'une densité différente produiraient un choc électrique qui, dans un mouvement de vortex, créerait une colonne d'air en mouvement. Dans le chant IV de *The Temple of Nature*, il invoque les Sylphes qui déchaînent les tempêtes, représentées par la personnification de « Tornado » :

You seize TORNADO by his locks of mist,
Burst his dense clouds, his wheeling spires untwist;
Wide o'er the West when borne on headlong gales,
Dark as meridian night, the Monster sails,
Howls high in air, and shakes his curled brow,
Lashing with serpent-train the waves below,
Whirls his black arm, the forked lightning flings,
And showers a deluge from his demon-wings. (*EV* 132)

Par ses allitérations roulant comme un grondement de tonnerre (« wide o'er the West… »), son audacieux oxymore (« meridian night ») et la démultiplication des verbes de mouvement (seize, burst, untwist, shakes, lashing…), Darwin brosse un portrait poétique saisissant de la Tornade. Il en fait une créature monstrueuse et composite, douée d'une crinière de brume, d'ailes démoniaques et d'une physionomie serpentine. La tornade est ici d'autant plus terrifiante qu'elle est animée avec un grand sens de la mise en scène. Cette description extrêmement vive retiendra l'attention de Fuseli qui en proposera une illustration gothique et fantaisiste, que William Blake sera chargé de reproduire.

Sur l'illustration de Fuseli et Blake, se dresse une créature redoutable, au faciès léonin, choix sans doute motivé par la crinière de vent de la description de Darwin (fig. 8). Il fait corps avec un dragon à la queue reptilienne qui lui prête ses ailes de chauve-souris pour voler au-dessus de l'océan déchaîné, un éclair à la main, au milieu de nuages menaçants. Cette illustration ne sera ajoutée que dans la troisième édition du *Botanic Garden*, publiée en 1795[15].

Au même moment où Darwin travaille à cette illustration d'après Fuseli, en 1794, il compose *Europe: A Prophecy*. Au bas de la page du Prélude, on trouve la même créature : une figure humaine hurlante, avec des ailes de chauve-souris et enveloppée d'un long turban aux formes serpentines. Blake l'accompagne du discours de la femme sans nom, « the shadowy female », probablement la fille d'Urthona qui fut violée par Orc dans *America*, annonçant la révolution à venir comme une terrible tempête :

I am faint with travel!
Like the dark cloud disburden'd in the day of dismal thunder
[…] I wrap my turban of thick clouds around my lab'ring head;
And fold the sheety waters as a mantle round my limbs.
Yet the red sun and moon,
And all the overflowing stars rain down prolific pains.

[15] Bentley, Gerald Eades, *Blake Bibliography: Annotated Lists of Works, Studies, and Blakeana*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1964, p. 107.

La fille d'Urthona épouse la forme même de la tempête, comme Tornado, à la différence que le second est la force vive qui agite l'ouragan, alors que la première est tout à la fois créatrice et victime, tout comme Enitharmon, dans l'ensemble du poème, est à la fois celle qui annonce la révolution et la retient. À la différence de Chunda, la fleur darwinienne qui, sans craindre le simoun, se libère de son turban et dévoile ses formes gracieuses dans le vent, la fille d'Urthona garde son turban et referme sur elle les pluies d'eau, d'éclairs et d'étoiles.

En jouant avec l'image redoutable de Tornado pour composer cette figure ambiguë, Blake se réapproprie les codes darwiniens du sublime et du terrible et fait de la révolution elle-même un mouvement organique, une partie intégrante des phénomènes terrestres. Le fait que la porteuse de la révolution soit associée au simoun, tempête causée par les activités volcaniques, est tout à fait cohérent avec *The French Revolution* où le roi et l'ensemble de la noblesse sont le « central fire », le volcan souterrain émettant des nuages toxiques en surface qui conduisent à des explosions électriques et à la formation de tornades dévastatrices.

Les phénomènes terrestres sont donc la source d'une véritable géopoésie, qui peut aboutir à la métaphore écopoétique d'une terre-mère, comme chez Darwin, ou à la métaphore écopolitique d'une planète en double révolution. L'imaginaire de la roche brute, lui, se révèle complexe et parfois contradictoire, pouvant donner lieu à l'apologie épicurienne du vivant comme à sa sinistre chute dans la matérialité. Or, si la terre, dans chaque cas, est elle-même conçue non comme une machine mais comme un ensemble organique, en est-il de même pour le cosmos ? Le paradigme biologique pourrait-il aussi, par le biais de la poésie, s'appliquer à la physique et à l'astronomie ?

IV.3.2. Fleurs-étoiles : la biologie du cosmos

En 1789, William Herschel présente à la Royal Society un nouveau catalogue des nébuleuses, ordonnées de façon originale : pour la première fois, un astronome classe les différents groupes d'étoiles selon leur nombre et leur brillance, comme un botaniste linnéen classerait les fleurs selon le nombre de leurs étamines. Ouvrant son catalogue sur la métaphore des fleurs-étoiles, il se propose d'observer non seulement les lois qui régissent leurs courses célestes, comme Newton, mais aussi leur naissance, leur croissance et leur mort, *rise, progress and decay,* comme si les astres étaient des entités organiques douées d'une agentivité propre, « agency » :

> Why should [astronomers] be less inquisitive than the natural philosopher, who sometimes, even from an inconsiderable number of specimens of a plant, or an animal, is enabled to present us with the history of its rise, progress, and decay? Let us then compare together, and class some of these numerous sidereal groups, that we may trace the operations of natural causes as far as we can perceive their agency.[16]

Ce terme de « agency » présente les astres comme autant d'acteurs célestes ayant leur rôle à jouer dans le vaste théâtre de l'univers. Si le terme n'est sans doute pas aussi fort qu'il le deviendra sous la plume de Bruno Latour[17], il prête en tout cas aux objets célestes un rôle actif, en les considérant comme des corps géologiques avec leur vie propre.

Il est probable que Herschel ait pris pour modèle les récentes traductions de Linné par son ami Erasmus Darwin, *A System of Vegetables* (1783) et, plus récemment, *The Families of Plants* (1787) qui établit un catalogue des espèces végétales et retrace leurs mouvements dans sa préface, proposant une vision du vivant unie et harmonieuse. Au moment où Herschel adresse son discours, son ami vient également de publier *The Loves of the Plants*, paru deux mois plus tôt, en avril 1789, ouvrage qui illustre superbement la méthode de classification linnéenne comme l'agentivité des plantes par personnification.

Comme Darwin regroupe les espèces, Herschel veut regrouper les étoiles et retracer leurs mouvements et la genèse de leurs formations. L'astronomie, comme l'histoire naturelle, n'est plus réduite à un catalogue figé, mais constitue une dynamique, avec ses cycles propres de mort et de renaissance. En outre, la perspective d'une histoire naturelle des cieux propose une vision de l'univers quelque peu provocatrice, en s'écartant du modèle d'un univers strictement mathématique de Newton au profit d'un modèle vivant : la mécanique céleste semble ainsi céder la place à un paradigme biologique.

Ce paradigme, même s'il s'écarte du modèle newtonien, n'est pas ouvert à l'incertitude : les statistiques de Herschel laissent le moins de place possible au hasard dans ses démonstrations. Le modèle de l'histoire naturelle vient bien plutôt combler les incertitudes que les renforcer : Herschel suggère par exemple que les groupements d'étoiles (« clustering stars ») qu'il observe ne peuvent excéder certaines limites de taille, dans les mêmes proportions qu'un individu d'une espèce végétale donnée ne peut dépasser de beaucoup d'autres individus de cette même espèce.

---

[16] Herschel, William, « Catalogue of a second thousand of new nebulæ and clusters of stars; with a few introductory remarks on the construction of the heavens » [adresse à la Royal Society lue le 11 juin 1789], *Philosophical Transactions*, 79 (1789), p. 214.

[17] « We all agree that, far from being a Galilean body stripped of any other movements than that of billiard balls, the Earth has now taken back all the characters of a full-fledged actor. » Latour, Bruno, « Agency at the time of the Anthropocene », *New Literary History* 45 (2014), 1-18, p. 1). Latour y développe une conception de la Terre comme agent de la « géohistoire ».

Le modèle vivant permet aussi à Herschel de réfléchir à l'âge des nébuleuses : l'âge et la taille ne sont que des notions relatives, et un chêne immense peut être très jeune, alors qu'un arbuste de taille plus modeste peut être déjà sur le point de mourir. De même, une nébuleuse composée de millions d'astres peut être encore jeune, alors qu'une plus petite peut avoir atteint plus vite sa forme définitive. La préface s'achève sur la métaphore végétale des fleurs-étoiles et des nébuleuses-arbres : « [The skies] now are seen to resemble a luxuriant garden, which contains the greatest variety of productions, in different flourishing beds[18] ».

Darwin, à son tour, reprendra la métaphore des fleurs-étoiles dans *The Botanic Garden* : « flowers of the sky » (*EV* 143), pour raconter leur naissance, leur vie et leur mort. Il rend hommage à Herschel dans le chant IV de *The Economy of Vegetation*, consacré à l'air, dans une personnification pour ainsi dire sidérante des étoiles :

> So, late descry'd by Herschel's piercing sight,
> Hang the bright squadrons of the twinkling Night;
> Ten thousand marshall'd stars, a silver zone,
> Effuse their blended lustres round her throne…
> […] Roll on, YE STARS! exult in youthful prime,
> Mark with bright curves the printless steps of Time;
> Near and more near your beamy cars approach,
> And lessening orbs on lessening orbs encroach;—
> Flowers of the sky! ye too to age must yield,
> Frail as your silken sisters of the field! (*EV* 143)

Si cet hommage semble, comme l'ouverture du premier chant, une fiction poétique éblouissante, une lecture attentive révèle que ces vers sont en fait le tableau des dernières découvertes de l'astronome. « Late descry'd » évoque ses plus récents travaux : le deuxième catalogue de nébuleuses publié en 1789. Pourquoi les étoiles sont-elles décrites sous cette métaphore martiale, « escadrons » et « en rangs » ? Parce que c'est Herschel qui les a « mises en rangs », en proposant pour la première fois un classement des différents types de nébuleuses. Les étoiles sont ainsi rangées au garde-à-vous devant le trône de la Nuit.

L'ultime métaphore, « flowers of the sky », cinq vers plus loin, renvoie à celles utilisées par Herschel lui-même dans son catalogue : l'étoile doit mourir, comme la fleur doit se faner. Le vers semble reprendre un topos poétique célèbre dans lequel on pourrait entendre l'écho de l'impératif de Ronsard, adressé non à Hélène, mais aux étoiles : « cueillez, cueillez votre jeunesse... » avant de contempler le tableau de la vanité. Ainsi, les objets célestes ne sont pas des objets célestes immuables, dont les courbes illustreraient la perfection mathématique de

[18] Herschel, *op. cit.*, p. 226.

l'univers, mais des entités soumises aux mêmes aléas que les objets terrestres. Le paradigme biologique est ici réinvesti dans des vers puissamment dramatiques.

On retrouve ces deux personnifications des étoiles chez Blake : les astres-soldats et les fleurs célestes. Les premiers sont présents dans « The Tyger ». Selon Desmond King-Hele, la métaphore astrale de « The Tyger » (« when the stars threw down their spears / And watered heaven with their tears » *SE* 25) pourrait être inspirée des étoiles martiales de Darwin, rangées en ordre de bataille par Herschel. King-Hele ajoute que la première note additionnelle de *The Economy of Vegetation* comporte une image très similaire[19] : « there were seen horsemen running in the air, in cloth of gold, and armed with lances, like a band of soldiers […] casting darts » (*EV* 161).

Néanmoins, cette citation de Darwin est en fait une citation biblique du Livre des Macchabées, que Darwin attribue à la vision d'aurores boréales, phénomène qui aurait pu causer l'effroi de populations enclines à la superstition : « a description of them, as might probably be given by an ignorant and alarmed people » (*EV* 161), commentaire qui n'aurait certainement pas été du goût de Blake… Il est donc sans doute plus vraisemblable que Blake se soit directement inspiré d'une image biblique, même si d'autres poèmes des *Songs of Expérience* témoignent bel et bien d'une réappropriation de certaines images poétiques darwiniennes, comme « A Poison Tree ».

La métaphore des fleurs-étoiles trouve également un reflet singulier dans la poésie blakienne. On peut observer par ailleurs que William Blake inversera cette métaphore dans son célèbre poème du Pickering Manuscript, invitant le lecteur à observer les cieux dans une fleur sauvage, « a Heaven in a Wild Flower », et dans toutes ses descriptions de fleurs : ce ne sont pas les étoiles qui sont périssables comme les fleurs dans un univers matériel, mais les fleurs qui sont immortelles comme les étoiles dans un paradis spirituel, celui de Beulah. Blake tend un miroir inversé à Darwin et Herschel, pour changer les fleurs des cieux en étoiles des prés.

Blake est également captivé par le récit darwinien de la création de l'univers. Dans *The Botanic Garden*, Darwin suppose que les étoiles ou soleils, ces deux termes étant synonymes[20], auraient été projetés du Chaos par une explosion qui les aurait envoyées dans toutes les directions à travers l'espace infini, de telle sorte que les lois newtoniennes de l'attraction et de la gravitation ne suffisent pas à les ramener à leur point de départ : avant Stephen Hawking,

[19] King-Hele, Desmond, *Erasmus Darwin and the Romantic poets*, Londres : Saint Martin's Press, 1986, p. 49.
[20] Herschel propose de donner un emploi générique au terme « soleil », dont il fait le synonyme d' « étoile », c'est-à-dire tout objet céleste suivant une course fixe (contrairement à une comète) et émettant sa propre lumière (contrairement à une planète). Darwin utilise ces termes tels qu'ils sont définis par Herschel.

Darwin propose une première théorie d'un « Big Bang » originel. Ce passage flamboyant reste un des grands morceaux de bravoure du *Botanic Garden*, et fera grande impression sur Horace Walpole, qui le décrira comme le plus beau passage en vers qu'il ait jamais lu, toutes langues confondues[21] :

> —LET THERE BE LIGHT!" proclaim'd the ALMIGHTY LORD,
> Astonish'd Chaos heard the potent word;—
> Through all his realms the kindling Ether runs,
> And the mass starts into a million suns;
> Earths round each sun with quick explosions burst,
> And second planets issue from the first;
> Bend, as they journey with projectile force,
> In bright ellipses their reluctant course
> Orbs wheel in orbs, round centres centres roll,
> And form, self-balanced, one revolving Whole. (*EV* 47)

Qu'on ne s'y trompe pas cependant : malgré le recours manifeste à un hypotexte biblique (« let there be light »), le Seigneur Tout-Puissant, « Almighty Lord », n'est pas le Dieu de la Genèse, mais… Eros, dieu de l'amour, qui fait face au Chaos : Darwin subvertit ainsi le récit de création biblique au profit d'une version païenne inspirée de la cosmogonie d'Hésiode et d'Ovide[22]. Il y ajoute la personnification de l'Ether qui, flamme vivante, parcourt le chaos pour le faire éclater en millions de soleils. Ces astres nouveaux explosent à leur tour et donnent naissance à des planètes gravitant autour d'eux. Darwin s'écarte ici du modèle newtonien pour proposer une vision audacieuse de la genèse de l'univers, appliquant au cosmos tout entier l'idée de cycles naturels, comme Hutton a imaginé des cycles géologiques.

Darwin composera lui-même un cycle poétique en reprenant cette description dans *The Temple of Nature* quelques années plus tard, en se contentant de légères réadaptations : il évacue toute intertextualité avec la Genèse pour assumer un récit exclusivement inspiré de la mythologie grecque et fusionne l'Ether et le Chaos en une seule personnification, « flaming Chaos ». Comme pour mieux montrer que l'univers obéit à un cycle cosmique, comme la terre à un cycle géologique, il se fait « monde », « circling world », unissant le microcosme terrestre et le macrocosme cosmique. Le résultat, dans le distique final, reste néanmoins inchangé :

---

[21] « The twelve verses that by miracle describe and comprehend the creation of the Universe out of Chaos, are in my opinion the most sublime passage in any author, in any of the few languages with which I am acquainted ». Cité par Desmond King-Hele, *Erasmus Darwin: A Life of Unequalled Achievement*, Londres : Giles de la Mare, 2007 [1999], p. 259.

[22] Notons que le Chaos est également personnifié par Milton dans *Paradise Lost*, où il préside à la création du monde avec la Nuit et adresse la parole à Satan dans le livre II. Le fait que Darwin associe le Chaos à Eros révèle néanmoins une inspiration des sources antiques ici, et non de la poésie miltonienne, même si l'influence de Milton est perceptible dans d'autres passages.

Ere Time began, from flaming Chaos hurl'd
Rose the bright spheres, which form the circling world;
Earths from each sun with quick explosions burst,
And second planets issued from the first. (*TN* 19-20)

Darwin applique ainsi à l'astronomie la même méthode qu'à la biologie : il cherche à remonter la chaîne des causes des phénomènes, pour s'aventurer toujours plus près de la cause première, *ens entium* ou, en l'occurrence, *stella stellarum*, la première étoile qui aurait donné naissance à toutes les autres. Cette approche de l'astronomie a pu séduire Blake par sa puissante personnification poétique des différents éléments, par l'adoption d'un modèle cyclique pour l'univers que Blake peut superposer à ses propres cycles d'apocalypse et de régénération, et par sa réécriture originale de la Genèse, exercice auquel Blake se livre lui-même peu de temps après avoir illustré *The Botanic Garden*, dans *The Book of Urizen* et *The Book of Los*.

Au moment où Blake compose *The Book of Los*, en 1795, il vient de se replonger dans *The Botanic Garden* pour réaliser l'illustration de Tornado sous l'égide de Fuseli. Le *Livre de Los* fait partie de la « Bible de l'Enfer » de Blake et son récit se recoupe avec celui d'Urizen, en adoptant un autre point de vue. C'est le souvenir d'Eno, « aged mother », qui guide le char de Leutha et évoque les temps immémoriaux de la création de l'univers.

Les critiques ont repéré des éléments de détail darwiniens, mais en omettant de noter que la structure même est modelée sur celle de *The Economy of Vegetation*. En effet, le poème de Blake est divisé en quatre chapitres, dont chacun est dominé par un des quatre éléments, qui suivent le même ordre que celui de Darwin : feu, terre, eau, air. Dans le premier chapitre, Blake fait figurer le feu flottant dans l'abîme de la non-entité, avant de narrer la création des planètes et des étoiles dans le chapitre II, l'apparition de la vie organique dans l'eau au chapitre III, et les organismes complexes au chapitre IV. *The Book of Los* s'inscrit ainsi dans la lignée des poèmes encyclopédiques, qu'il revisite par l'ajout d'une mythologie personnelle et audacieuse. Il s'agit sans doute d'un des poèmes les plus darwiniens de Blake, avec *Urizen* et *America*.

La création de l'univers dans le chapitre II reprend les idées darwiniennes, lorsque Blake évoque l'explosion du Roc de l'Eternité en des millions de fragments :

Rent; rent, the vast solid
With a crash from immense to immense
Crack'd across into numberless fragments.
The Prophetic wrath, strug'ling for vent
Hurls apart, stamping furious to dust
And crumbling with bursting sobs (*BL* 92).

Les effets de répétition, « rent, rent » ou « immense to immense », que Blake utilise à loisir dans l'ensemble du chapitre, rappellent ceux de Darwin, « orbs wheel in orbs, round centres centres roll », et la proximité des anaphores produit une impression de démultiplication des objets au bord de l'anarchie. Blake reproduit, par cette description puissante et sonore, le mouvement de la création darwinienne, ce « big bang » initial.

Cependant, la cause première est différente : alors que Darwin l'attribue à Eros et au Chaos, Blake, lui, fait de ce démantèlement de matière la conséquence d'une « colère prophétique ». David Worrall, avec un certain pragmatisme, affirme que la puissance évocatrice des vers darwiniens a pu paraître suffisante à Blake pour dépeindre, en termes sublimes, le courroux divin qui a présidé à la création du cosmos : « [Darwin's passage on the creation of the universe] supplies Blake with images of solar and telluric earthquake and volcanic action clear and powerful enough to match his concept of 'Prophetic wrath,' and he uses them widely in his books of creation, *The Book of Urizen* and *The Book of Los*[23] ».

Le mouvement n'est pas exactement le même cependant : alors que Darwin montre un éclatement de toutes parts, afin de rendre sa théorie compatible avec les lois newtoniennes universelles d'attraction, Blake, lui, concentre sa description sur un mouvement de chute. Ce mouvement reproduit celui de Satan sur la terre, comme celui de la chute dans la matière. Il est illustré, quelques vers plus loin, par la chute de Los :

> Falling, falling! Los fell & fell
> Sunk precipitant heavy down down
> Times on times, night on night, day on day
> Truth has bounds. Error none: falling, falling:

La chute de Los est symbolique de celle du soleil (Los / Sol) : son mouvement suit celui des millions de soleils darwiniens détachés du chaos primordial. Les anaphores, de plus en plus marquées, redoublent l'impression de dispersion par l'éclatement des syntagmes de la phrase, comme si la matière poétique elle-même était en proie à l'explosion et au délitement.

Dans *The Book of Urizen*, ce n'est pas la création de l'univers, mais celle de la terre elle-même qui est évoquée en détail. Ce poème, composé un an plus tôt, en 1794, présente l'avènement d'*Urizen* qui, après avoir été arraché à Los, telle la terre arrachée au soleil, instaure sa Loi unique, le livre de bronze à la main. Los prend pitié de lui mais est impuissant face aux chaînes qu'Urizen a forgées, aliénant le monde et lui-même dans la matérialité. La naissance

[23] Worrall, David, « William Blake and Erasmus Darwin's *Botanic Garden* », *Bulletin of the New York Public Library* 79 (1975), 397-417, citation p. 411.

d'Orc comme de Fuzon, les fils rebelles de Los et Urizen, annonce les révoltes de *America* et du *Livre d'Ahania.* À la fin d'Urizen, la terre est prise dans les filets de la religion, les maladies apparaissent et l'homme commence à dégénérer, son corps se tordant en formes reptiliennes.

Le poème, comme *The Book of Los,* narre donc la chute dans la matérialité à partir des puissances cosmiques primordiales. On a vu précédemment que le récit cosmogonique de *The Book of Urizen* était imprégné de l'imaginaire géologique darwinien. Or, cet imaginaire n'est pas seulement géologique, mais cosmo-géologique, s'étendant à la création de la terre elle-même durant les temps primordiaux. Dans ce livre, Blake reprend point par point les grandes étapes détaillées par Darwin dans le second chant de *The Economy of Vegetation*.

Tout d'abord, Blake décrit un grand vide n'obéissant pas aux lois de l'attraction et meublé uniquement d'eau, de nuages et de ténèbres (*BU* 71-72). Darwin, lui, présente un « vide stupéfiant » (« astonished void »), où l'air vaporeux s'unit aux torrents et aux océans avant de céder aux forces newtoniennes (*EV* 74 ; II, 1). Blake emploie le même vocabulaire que Darwin, traitant de « void » et de « attraction » pour décrire les premières forces physiques à l'œuvre dans la création, simple nuage d'eau et de gaz. Notons cependant qu'une telle description est également proche de celle de la Genèse, l'attraction newtonienne en moins, bien entendu : « and the earth was without form, and void; and darkness was upon the face of the deep. And the spirit of God moved upon the face of the waters[24] ».

Puis, la terre s'étant solidifiée par les éruptions solaires, et Urizen ayant formé son propre univers détaché de celui de Los, elle est couverte d'un océan sans rivages : « Ocean wrap'd [Earth] in its azure robe », affirme Darwin (*EV* 75 ; II, 2), que Blake décrit comme un « infinite ocean » (*BU* 73). L'image d'un océan primordial reviendra sous leur plume pour évoquer l'apparition de la vie sur Terre, ou l'Océan de la matière de Tharmas. Un tel océan figure également dans la Genèse : il emplit à la fois la terre et le ciel, et l'action de Dieu les sépare pour créer le firmament.

Les premiers volcans apparaissent alors : le Los blakien reprend le rôle des Gnomes darwiniens pour créer les feux souterrains à partir du soufre et du nitrate (*BU* 74 ; *EV* II, 3). La croûte terrestre est remodelée par cette activité volcanique : Darwin la nomme « shell », terme qu'on retrouvera également dans la poésie blakienne, mais plus tard, dans *Milton, A Poem*, pour

[24] *The Holy Bible containing the Old and New Testaments* [King James], Cambridge : Cambridge University Press, Emerald Text Edition, non daté, p. 1 (Genèse 1:2).

évoquer la « Mundane Shell », cette protection créée par Los pour abriter l'homme après la chute dans le monde tridimensionnel du temps et de l'espace[25].

Enfin, les acides et les cristaux se forment à grand renfort d'allitérations, dans la forge d'Asbestos : « cubic forms phosphoric Fluor prints » (*EV* 85 ; II, 5) comme dans celle d'Urizen : « surging / Sulphureous fluid his phantasies » (*BU* 75), où dominent le fluor et le soufre. Bien que King-Hele voie dans le terme « Sulphur » de Blake un autre emprunt à Darwin[26], cet élément est également très présent dans *Paradise Lost* où il est associé à Satan, dont la chute est suivie d'une pluie sulfureuse.

Blake s'empare donc du récit darwinien pour le refaçonner et composer sa propre fiction démiurgique, en inscrivant la Terre dans une épopée fondatrice où elle joue un rôle pionnier. La terre est vivante, et elle mérite d'avoir sa propre histoire. Le livre d'Urizen dessine une troublante continuité entre géologie et biologie à l'issue de ce poème de formation :

> And a roof, vast petrific around,
> On all sides He fram'd: like a womb;
> Where thousands of rivers in veins
> Of blood pour down the mountains to cool
> The eternal fires beating without
> From Eternals; & like a black globe
> View'd by sons of Eternity, standing
> On the shore of the infinite ocean
> Like a human heart strugling & beating
> The vast world of Urizen appear'd. (*BU* 73)

La terre ici fait littéralement corps avec Urizen : bien que pétrifiée, elle voit couler des veines de sang tout autour de son enveloppe ; les feux des volcans brûlent sous sa poitrine, suivant un rythme de diastole et de systole, cœur doublement révélateur de vie matérielle et de chute spirituelle, mais aussi de matrice (« like a womb »). Blake rejoint ici l'image darwinienne des volcans protecteurs, comparés à une mère-oiseau étendant ses ailes au-dessus de sa couvée pour les abriter d'une douce chaleur. C'est donc, in fine, un premier visage de « Gaïa » qui est donné ici à voir, avec toutes ses nuances.

L'image de la terre, mais aussi du cosmos dans son ensemble, tend ainsi à s'écarter d'une stricte mécanique des cieux newtonienne pour suivre un paradigme biologique. Cela ne signifie pas, néanmoins, le rejet de la science newtonienne dont Darwin est un grand admirateur : il cite

---

[25] On peut supposer que le « Mundane Egg » blakien aurait pu être inspiré de l'œuf de la Nuit, mentionné par Darwin dans un autre passage de *The Economy of Vegetation* : « Thus when the Egg of Night, on Chaos hurl'd, / Burst, and disclosed the cradle of the world; / First from the gaping shell refulgent sprung / IMMORTAL LOVE, his bow celestial strung » (*EV* 41).
[26] King-Hele, *op. cit.*, p. 43.

d'ailleurs souvent ses travaux dans ses abondantes notes de bas de page, avec un intérêt tout particulier pour son étude de l'optique et des couleurs. La seule raison pour laquelle Darwin ne cite pas le nom de Newton dans le corps de son poème est qu'il ne cite que les noms de ses contemporains, afin de rendre hommage aux plus récentes découvertes et aider à leur diffusion : il cite ainsi Herschel, Wedgwood, Franklin, mais aussi des femmes comme Anne Daymer, sculptrice… Newton, lui, n'a pas besoin de publicité.

Quant à Blake, le regard réel qu'il portait sur Newton a déjà été largement étudié, et l'étude magistrale de Donald Ault à ce sujet, publiée en 1974, fut la première à révéler des rapports bien plus ambivalents qu'on ne pourrait le croire au premier abord[27]. Blake ne s'oppose pas frontalement aux théories de Newton, mais bien plus au langage de ces théories, qui structurent la façon de concevoir l'univers et limitent l'imagination. Paradoxalement, si Blake fait sien le vocabulaire de Newton, c'est pour mieux en montrer les limites et pour inviter à le réinventer : « because Newton's system, and Descartes' before him, submerged such powerful metaphors under a logically consistent structure of reality, it is no accident that Blake […] could appreciate the threat these powerful images posed to the human imagination[28] ».

Le vortex en est un bon exemple. Il est bel et bien tiré des débats sur les théories newtoniennes et non de Darwin, qui n'a recours à ce terme que dans son étude des vents, de façon très marginale. Ault rappelle que le vortex est l'élément-clé de la théorie des tourbillons de Descartes, dont le modèle s'oppose à la théorie de la gravitation de Newton. Or, Blake associe souvent les vortex à Newton : « In uniting the Cartesian system of vortices and the Newtonian void, Blake reveals their imaginative consistency as polar aspects of the same psychological drive[29] ».

On pourrait ajouter que certaines représentations de Blake concordent avec celles de Newton : ainsi, dans le poème Milton, le héros éponyme traverse les galaxies et pénètre au cœur de chaos, dans le sillage d'une comète, dans un mouvement qui pourrait rappeler celui de Satan dans *Paradise Lost* :

> Onwards his Shadow kept its course among the Spectres; call'd
> Satan, but swift as lightning passing them, startled the shades
> Of Hell beheld him in a trail of light as of a comet
> That travels into Chaos: so Milton went guarded within.

[27] Ault, Donald, *Visionary Physics: Blake's Response to Newton*, Chicago : University of Chicago Press, 1974.
[28] *Ibid.*, p. 50.
[29] *Ibid.*, p. 149.

On retrouve ces voyages imaginaires à travers le cosmos avec Newton pour héros dans nombre de poèmes de l'époque, en France, sous la plume de Voltaire, comme en Angleterre, sous celle de Thomson dans son poème-hommage, « A Poem Sacred to the Memory of Isaac Newton », où le savant s'envole dans les cieux pour suivre le tracé elliptique des comètes : « He, first of men, with awful wing pursu'd / The comet through the long elliptic curve, / As round innumerous worlds he wound his way[30] ».

De tels poèmes révèlent en fait un imaginaire nouveau et stimulant : l'œuvre de Newton est, selon l'expression de Pierre Carboni, « l'origine du dévoilement d'un nouvel imaginaire cosmique[31] ». Loin de figer l'imagination poétique, elle lui donne à l'inverse un nouvel élan : « l'intuition newtonienne a révélé un univers nouveau, invisible à la perception commune, que le poète s'approprie dans l'exercice même de l'éloge[32] ». C'est donc à une nouvelle poésie, inspirée par la science plus que par la muse antique, que se réclame Thomson, avec des principes qu'un de ses grands admirateurs, John Aikin, reprendra dans son *Essay on the Application of Natural History to Poetry*.

Blake souhaite lui aussi renouveler la poésie pour se détacher d'une longue tradition d'inspiration antique, mais non au profit de la science : ses muses sont celles de l'imagination spirituelle, même si les images blakiennes attachées à Milton sont très proches de celles de la poésie célébrant Newton. Peut-être, par une ultime ironie de l'histoire littéraire, pourrait-on s'amuser à voir dans le système blakien un modèle néo-newtonien de l'âme humaine, qui par ses élans démiurgiques donne à l'imagination l'ampleur cosmique d'un univers. Il reste néanmoins à voir quel est le statut de cette imagination, pour Blake comme pour Darwin, et si elle obéit elle aussi à un paradigme biologique. On peut en tout cas rêver de voir émerger en Blake un paradoxal « Newton pour l'âme de l'homme » auquel rêvait Sully Prudhomme :

> Newton, voyant tomber la pomme,
> Conçut la matière et ses lois,
> Oh ! Surgira-t-il une fois
> Un Newton pour l'âme de l'homme ?
>
> Comme il est dans l'infini bleu,
> Un centre où les poids se suspendent,
> Ainsi toutes les âmes tendent
> À leur centre unique, à leur Dieu.

---

[30] Thomson, James, « A Poem Sacred to the Memory of Isaac Newton », *The Complete Poetical Works of James Thomson*, Oxford : Oxford University Press, 1951 [poème publié en 1727], 436-442, citation p. 438.
[31] Carboni, Pierre, « Explorer la lumière, faire entendre l'harmonie des sphères. La science newtonienne au cœur du projet poétique de James Thomson (1700-1748) » dans *Poésie et Astronomie : de l'Antiquité au Romantisme,* dirigé par Florian Barrière et Caroline Bertonèche, Université Grenobles-Alpes Éditions, 2020, à paraître.
[32] *Ibid.*

> […] Qui sondera cet univers
> Et l'attrait puissant qui le mène ?
> Viens, ô Newton de l'âme humaine
> Et tous les cieux seront ouverts ![33]

IV.3.3. L'imagination créatrice : la pensée vivante

Dans *L'Évolution Créatrice*, Henri Bergson condamne la pensée finaliste : celle qui contribue à voir dans l'évolution l'œuvre d'un dessein de Dieu ou de la nature[34]. Au premier abord, on pourrait être tenté naïvement de lier la pensée finaliste aux thèses d'Erasmus Darwin. Dans le droit sillage de la pensée des Lumières, le naturaliste voit dans les transformations successives des espèces un constant perfectionnement, comme il espère, dans *The Progress of Society*, voir l'homme atteindre un âge d'or philosophique. Il le résume ainsi dans *Zoonomia* :

> As the habitable parts of the earth have been, and continue to be, perpetually increasing by the production of sea-shells and corallines, and by the recrements of other animals, and vegetables; so from the beginning of the existence of this terraqueous globe, the animals, which inhabit it, have constantly improved, and are still in a state of progressive improvement. (*Z* 1: 528)

Bergson y verrait la marque d'une pensée finaliste : ce perfectionnement ne fait que remplacer l'idée de Dieu par celle du Progrès, « improvement ». Dans les deux cas, toute perspective de changement est subordonnée à une téléologie. Aujourd'hui encore, les partisans de l'évolutionnisme comme Richard Dawkins fustigent ceux qui soutiennent le dessein intelligent (*intelligent design*), appliquant à la nature le même schéma providentiel que les créationnistes.

Est-ce à dire que, paradoxalement, ce serait la théorie d'Erasmus Darwin, hautement spéculative et colorée, mais fondée sur le progrès (« improvement »), qui serait sans imagination, par rapport à la nature imprévisible dépeinte par son petit-fils avec une logique rigoureuse et implacable ? Ce serait là l'avis de Bergson, qui prône l'élan vital de la nature, son caractère surprenant par la multiplicité des variations, retenues ou non par la sélection naturelle, selon qu'elles concourent au salut de l'individu. Dans la théorie évolutionniste, la nature improvise et se réinvente sans cesse, alors que, dans la théorie transformiste, elle répète un spectacle déjà méticuleusement chorégraphié en vue du grand finale.

---

[33] Prudhomme, Sully, « Le Monde des Âmes », *Poésies 1865-1866*, Paris : Alphonse Lemerre, 1883, p. 44-45.
[34] Bergson, Henri, *L'Évolution Créatrice*, Paris : Félix Alcan, 1907.

Cependant, il faut montrer une certaine prudence avec le terme « improvement ». La théorie transformiste, si elle est effectivement fondée sur la double notion de « gradual transformation and improvement », n'est pas pour autant finaliste : à aucun moment Erasmus Darwin ne considère que ce progrès doive aboutir à une fin, ou qu'une espèce doive avoir trouvé sa forme définitive. Bien au contraire : il s'agit d'un progrès perpétuel, lui-même constamment renouvelé par les circonstances toujours changeantes. S'il est indéniablement question de progrès, il s'agit d'un progrès relatif et non absolu : le progrès dans l'adaptation d'une espèce particulière à un environnement donné.

Le transformisme d'Erasmus Darwin est en fait tout le contraire d'une pensée finaliste ou de ce qu'on nomme aujourd'hui l'*intelligent design* : il concède la possibilité de l'agentivité d'une puissance cosmique lors de la Création de l'Univers, mais nie toute autre possibilité d'action à cette même puissance dans les milliards d'années qui suivent. Comme les dieux de Lucrèce, ceux de Darwin se contentent de tirer le coup de feu pour donner le signal du départ, le « Big Bang » initial qui marque la création du cosmos, mais ils laissent ensuite l'univers évoluer seul.

Le terme « improvement » ne doit pas nous induire en erreur : s'il semble facile de le lier à une téléologie progressiste, fréquente dans la pensée des Lumières, il semble surtout le synonyme d'adaptabilité sous la plume d'Erasmus Darwin. C'est d'ailleurs dans ce même sens que Charles Darwin utilisera le terme « improvement » dans *On the Origin of Species* un demi-siècle plus tard[35]. Si Erasmus Darwin ajoute que cette idée de « greater perfection » est « consonant to the dignity of the Creator of all things », c'est bien plutôt pour se protéger d'une accusation d'athéisme que pour ériger un autel à la gloire du Très-Haut. On peut également l'interpréter, de façon plus certaine, comme un Dieu lucrétien donnant au monde le *primum mobile*[36].

On peut donc dire, avec Bergson, que la pensée transformiste d'Erasmus Darwin est une pensée où la nature est animée d'imagination, et où l'imagination épouse harmonieusement les formes du vivant par cette profusion de subtiles variations inattendues. S'il ne s'agit pas

[35] Charles Darwin utilise en effet le terme d'« improvement » pour qualifier des espèces domestiquées qui, par la sélection des éleveurs, sont plus adaptées aux besoins humains, mais aussi pour désigner des espèces sauvages qui, par sélection naturelle, sont plus adaptées à leur environnement. « Natural selection would thus have free scope for the work of improvement ». Darwin, Charles. *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, Londres : John Murray, 1859, p. 82.

[36] Les épicuriens considèrent que les dieux n'ont plus d'influence sur le monde après sa création et sont plongés dans une éternelle ataraxie. « Omnis enim per se divom natura necessest / immortali aevo summa cum pace fruatur, / semota ab nostris rebus seiunctaque longe » : « La nature des dieux doit tout entière / jouir de l'immortalité dans la paix suprême, / à l'écart, bien loin des choses de ce monde ». Lucrèce, *De Rerum Natura*, traduit par José Kany-Turpin, Paris : Flammarion, 1998, chant I, v. 44-46, p. 54-55.

d'évolution, dans la mesure où Erasmus Darwin n'a pas défini le procédé de sélection naturelle avec autant de rigueur que son petit-fils, il s'agit du moins d'une transformation créatrice. On verra, après avoir défini cette imagination et ses applications à la fois poétiques et biologiques, comment elle s'inscrit au cœur de la théorie transformiste, et comment elle se distingue du rôle de l'imagination blakienne, elle-même au cœur du système blakien.

Comment Erasmus Darwin définit-il cette imagination ? Dans *Zoonomia*, l'imagination est une opération du siège de la sensibilité, ou *sensorium,* comme la perception et le souvenir (« recollection »). Darwin situe sa réflexion dans le sillage de celle des empiristes et suppose que, plutôt qu'une création pure *ex nihilo,* divinement inspirée, l'imagination est d'abord une suspension de la faculté de volition s'accompagnant d'une réorganisation créatrice : une recomposition d'images à partir de sensations et de perceptions passées, qu'on considère momentanément pour vraies, quand bien même on ne doute pas de leur caractère fictionnel.

La volition est une des quatre catégories principales de ce *sensorium* (sensation, irritation, volition, association) ; elle est liée à la volonté : il s'agit plus exactement de notre pouvoir de décision et d'appréhension du monde qui nous entoure. Dans le cas du sommeil, les rêves sont la conséquence de cette suspension de la volition au profit de l'imagination, qui stimule fortement les passions du dormeur et lui fait perdre la notion du temps. Un exemple particulièrement frappant est celui de la paralysie du sommeil, que Darwin décrit dans son commentaire du « Nightmare » de Fuseli.

L'imagination est donc elle-même vivante, dans la mesure où elle est définie par un effet physiologique puissant sur le sujet plongé dans le sommeil. Or, l'imagination peut également être stimulée à l'état d'éveil, de façon tout aussi puissante, par la littérature : lorsque le lecteur est intéressé, il se trouve dans un état de rêverie, mais lorsqu'il est pleinement absorbé par sa lecture, ou accorde toute son attention à une pièce de théâtre, sa volition se trouve momentanément suspendue, tout comme dans le rêve :

> So when we are enveloped in deep contemplation of any kind, or in reverie, as in reading a very interesting play or romance, we measure time very inaccurately; and hence, if a play greatly affects our passions, the absurdities of passing over many days or years, and or perpetual changes of place, are not perceived by the audience; as is experienced by every one, who reads or sees some plays of the immortal Shakespear; but it is necessary for inferior authors to observe those rules of the πιθανον and πρεπον inculcated by Aristotle, because their works do not interest the passions sufficiently to produce complete reverie. (*Z* 1: 106-107)

On pourra voir se prolonger de telles réflexions dans les *Plays on the Passions* (1798) de Joanna Baillie qui, dans sa préface, s'interroge sur les effets des passions mises en scène sur les

planches. Darwin, lui, prête au théâtre plus de force encore sur l'imagination, par la représentation forte et directe des passions, qui se trouvent, par association, mêlées à celles du spectateur, démultipliant leur intensité. L'écriture, qu'elle soit conçue ou non pour la scène, se doit donc d'être théâtrale, dramatique, pour persuader le lecteur de s'y abandonner complètement.

Le commentaire de Darwin sur l'imagination littéraire dans *Zoonomia* nous renseigne sur une des fonctions essentielles de la littérature pour Erasmus Darwin : elle doit captiver, pouvoir « intéresser les passions » et ravir l'imagination, au sens propre comme au figuré : retenir le sujet prisonnier, plongé dans une « rêverie complète » dont il ne songe même pas à sortir par la suspension de sa volonté et de sa conscience du réel : il accepte de ce fait de concéder à la fiction une part de réalité.

Il n'est pas impossible que Coleridge se soit inspiré de cette suspension de la volition pour théoriser la « suspension volontaire d'incrédulité » (« willing suspension of disbelief »), dans la *Biographia Literaria*, qui repose sur les mêmes principes :

> It was agreed, that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic, yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith.[37]

Desmond King-Hele note par ailleurs de nombreux rapprochements poétiques entre Coleridge et Darwin[38], et rappelle que les deux hommes se sont rencontrés en janvier 1796, alors que Coleridge avait vingt-trois ans et qu'il était un fervent admirateur de Darwin. Coleridge fut toutefois choqué par la légèreté sarcastique avec laquelle Darwin se plaisait à évoquer le sujet religieux, au point d'apparaître comme un athée convaincu[39]. Cette rencontre allait l'amener à renier Darwin, et la rupture allait être consommée au moment de la publication des *Lyrical Ballads* deux ans plus tard. Dans sa *Biographia Literaria*, Coleridge allait se montrer extrêmement sévère envers Darwin, dont il décrit la poésie comme un « palais de

[37] Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia Literaria, or, Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions*, Londres : Rest Fenner, 1817, vol. II, chapitre XIV, p. 2.
[38] King-Hele, Desmond, *Erasmus Darwin and the Romantic Poets*, Londres : Saint Martin's Press, 1986. Voir en particulier le chapitre 5, « Darwin and Coleridge ».
[39] Darwin, découvrant les opinions religieuses du jeune homme, s'amusa à le taquiner sur le sujet : « he had heard that I was a Unitarian and bantered incessantly on the subject of religion ». Darwin décrivit notamment la pensée des Unitariens comme le « lit de plumes sur lequel tombent les chrétiens qui ont péché » (« the feather-bed to catch a falling Christian », plaisanterie à laquelle Coleridge goûta peu... King-Hele, Desmond, *Erasmus Darwin: A Life of Unequalled Achievement*, Londres : Giles de la Mare, 2007 [1998], p. 301-302.

glace » : « I remember to have compared Darwin's work to the Russian palace of ice, glittering, cold and transitory[40] ».

Or, cette rupture poétique est aussi une rupture dans la définition même de l'imagination. Dans sa *Biographia Literaria*, Coleridge se propose de faire par la philosophie ce que Darwin avait accompli par la physiologie pour redéfinir l'imagination poétique, par une distinction originale entre « fancy » et « imagination ». L'imagination primaire seule a la fonction créatrice, et le pouvoir d'unifier ou d'idéaliser des éléments connus pour leur donner une forme entièrement nouvelle. L'imagination secondaire, ou « fancy », ne fait que trier les souvenirs par les lois de l'association : ce n'est qu'une fonction de la mémoire. La première est l'âme, alors que la seconde n'est que le drapé : « GOOD SENSE is the BODY of poetic genius, FANCY its DRAPERY, MOTIONS its LIFE, and IMAGINATION the SOUL that is everywhere, and in each, and forms all into one graceful and intelligent whole[41] ».

Coleridge, tout comme Darwin, donne au génie poétique une structure organique : le génie prend corps. Or, contrairement aux définitions de Darwin dans *Zoonomia*, ce génie poétique n'est pas réduit à la simple somme des souvenirs réagencés par les lois de l'association, mais il se fait puissance créatrice pure, au croisement des forces biologiques et spirituelles. Les termes de « fancy » et d'« imagination » sont toujours équivalents sous la plume de Darwin. Coleridge accuse donc la poésie darwinienne d'être elle-même réduite à une « fancy » : elle n'est qu'un drapé chatoyant, un palais de cristal qui, bien qu'il attire le regard, demeure vide et sans âme véritable. On sent ici le ressentiment de Coleridge face à un Darwin qui, par ses boutades anticléricales, a dû lui paraître attacher plus d'importance au corps qu'à l'âme du poète.

Pourtant, la pensée holiste avec laquelle Coleridge conclut ce chapitre (« one graceful and intelligent whole ») est elle-même directement inspirée de Darwin. Dans son poème conversationnel « The Eolian Harp », Coleridge fait l'éloge de l'unité harmonieuse de l'univers, « one life within us and abroad », et compare la diffusion de l'amour universel à une harpe éolienne sur laquelle jouent les vents : « Methinks, it should have been impossible / Not to love all things in a world so filled ». Or, cette image est en fait empruntée à Darwin, comme le souligne Desmond King-Hele : on la retrouve dans *The Economy of Vegetation*, au chant IV, consacré à l'air, où Darwin lie la musique de la harpe éolienne et l'amour universel : « YOU melt in dulcet chords, when Zephyr rings / The Eolian Harp, and mingle all its strings […] And Love and Music soften savage hearts » (*EV* 139).

---

[40] Coleridge, *op. cit.*, vol. I, chap. I, p. 19.
[41] *Ibid.*, vol. II, chap. XIV, p. 12.

Ainsi, dans la pensée de Coleridge comme de Darwin, l'imagination poétique s'inscrit harmonieusement dans un ensemble plus vaste, qu'on pourrait également qualifier de vivant, puisque Coleridge n'hésite pas le décrire comme « one life » : dans un élan organiciste, l'imagination poétique est un trait d'union entre microcosme et macrocosme, entre l'identité individuelle et le vaste corps dont elle fait partie. Ainsi, bien que Coleridge refuse de réduire l'âme à un simple concept poétique et l'utilise pour définir les contours de l'imagination romantique, la structure de son système est très proche de celle de Darwin.

William Blake définit sa propre conception de l'imagination dans *A Vision of the Last Judgment*, composée vers 1810 pour accompagner le catalogue de son exposition. Bien avant la publication de la *Biographia Literaria* de Coleridge, Blake distingue différentes formes d'art poétique, qui obéissent à des mouvements de l'esprit bien différents. La fable et l'allégorie sont les œuvres de la mémoire (ce que Coleridge allait nommer « fancy »), alors que la poésie de l'imagination est l'œuvre de l'inspiration (l' « imagination primaire » selon Coleridge). Il opère la même distinction que Coleridge, distinguant la simple copie d'après nature, régie par la mémoire, du *véritable modus operandi* de l'imagination créatrice :

> Vision or Imagination is a Representation of what Eternally Exists. Really & Unchangeably. Fable or Allegory is Formd by the Daughters of Memory. Imagination is Surrounded by the daughters of Inspiration who in the aggregate are calld Jerusalem. (*E* 554)

Blake va cependant bien plus loin que Coleridge, en considérant que, au-delà d'une conception organiciste et holiste unissant l'univers sous la forme d'un grand corps, ce corps divin est éternel. L'imagination poétique est sœur de la vision prophétique. Desmond King-Hele souligne le rôle similaire de la vision dans la poétique de Blake comme de Darwin, toutes les deux animées par une imagination puissante, charnelle et colorée. Cette vision est toutefois de nature sensiblement différente : alors que la poésie de Darwin n'est que visuelle, celle de Blake est, quant à elle, visionnaire.

De plus, l'imagination poétique est, pour Blake, ce qui permet de discerner l'unité du monde : contrairement au « vegetative eye », l'œil de l'imagination voit l'unité cachée derrière la matérialité des choses. Il reconnaît le génie poétique planant dans le vol de l'aigle, voit la fierté de Dieu dans la roue sublime du paon, ou discerne les anges cachés dans les arbres de Peckham Rye. L'œil de l'imagination est au-delà des contingences matérielles et des banalités poétiques qui réduisent le soleil à un disque d'or :

> When the Sun rises do you not see a round Disk of fire somewhat like a Guinea O no no I see an Innumerable company of the Heavenly host crying Holy Holy Holy is the Lord God Almighty I question not my Corporeal or Vegetative Eye any more than I would Question a Window concerning a Sight I look thro it & not with it.

Dans cet ultime paragraphe de *A Vision of the Last Judgment*, on comprend que Darwin observe le monde avec son « vegetative eye », alors que Blake le voit à travers et tente d'accéder à une dimension spirituelle supérieure. Blake ne rejette toutefois pas cet « œil végétatif » : il est complémentaire à l'œil de l'imagination. Le monde de l'imagination ne consiste pas pour Blake à fermer les yeux pour pénétrer dans un univers parallèle : il consiste à l'inverse à garder les yeux grand ouverts, et à apprendre à voir. Blake peut donc s'autoriser à emprunter des images poétiques à Darwin pour nourrir son imagination en se les réappropriant : il voit à travers elles, et non en elles.

L'imagination est donc source de vie spirituelle… et, pour Darwin, biologique : l'imagination est créatrice, elle est aussi procréatrice, puisqu'elle joue un rôle déterminant dans la conception des organismes complexes à l'état de fœtus. Erasmus Darwin avance cette hypothèse dans le chapitre « Génération » de son ouvrage *Zoonomia,* en partant d'un simple constat botanique : les plantes à bulbes, se reproduisant sans partenaire sexuel, sont par défaut mâles ; or, les nouvelles générations de plantes à bulbe ressemblent à leurs pères respectifs ; donc, c'est l'action du père qui donne sa forme à sa descendance.

Cette réflexion n'est pas si audacieuse, car il était alors commun de penser que le corps de la femelle n'était qu'un simple réceptacle destiné à accueillir la semence mâle (pollen ou sperme) qui, seule, était véritablement porteuse de vie. Erasmus Darwin va toutefois plus loin en supposant que le mâle ne donne pas seulement une forme à l'embryon par sa semence, mais aussi par son imagination, faculté à laquelle il prête au moins autant d'importance qu'aux structures anatomiques indispensables au développement d'une graine ou d'un fœtus. L'imagination est ainsi créatrice de vie et de forme. Darwin la compare à l'action d'un sculpteur qui, sous ses doigts, fait apparaître les contours de la vie, tel Pygmalion sculptant délicatement le marbre pour donner naissance à Galatée :

> I conclude, that the imagination of the male at the time of copulation, or at the time of the secretion of the semen, may so affect this secretion by irritative or sensitive association […] as to cause the production of similarity of form and of features, with the distinction of sex; as the motions of the chissel of the turner imitate or correspond with those of the ideas of the artist. (Z 1: 519)

La nature est donc artiste puisque, tout comme la peinture, la sculpture ou la poésie, elle se reproduit par le fruit de l'imagination, ce qui fait de la théorie transformiste darwinienne une

théorie profondément poétique. On peut réciproquement considérer que la poésie imite la nature, et qu'elle donne elle-même naissance à des scènes qui, en colorant l'esprit des lecteurs, deviennent elles-mêmes fécondes. Les vignettes colorées de *The Loves of the Plants* imprègnent la matrice de l'imagination et font vivre leurs personnages par la puissance de leur évocation.

Il est par ailleurs amusant de constater que Charles Darwin, un demi-siècle plus tard, évoquera avec cette même métaphore la *paternité* de son œuvre, écrivant même à son éditeur John Murray, en novembre 1859, au moment où il tient la première version imprimée de *On the Origin of Species* : « I am infinitely pleased at the appearance of my child[42] ». Même s'il s'agit ici d'une métaphore relativement consensuelle pour évoquer le rapport de l'écrivain à son œuvre, on peut sans peine concevoir qu'elle ait paru séduisante au poète-naturaliste qu'était Erasmus Darwin, au point d'en faire un élément-clé de ses spéculations scientifiques et poétiques sur la notion de génération.

Cependant, cette faculté semble l'apanage du sexe masculin. Erasmus Darwin minimise l'importance de l'imagination féminine pour mieux souligner la vigueur de celle de leurs partenaires, en se perdant dans des hypothèses qui demeurent, elles, peu fertiles, en suggérant par exemple un lien entre la finesse des fibres de la rétine et celle des testicules, qui donneraient à l'imagination masculine une sensibilité extrême, et serait gage de fertilité. Le sexe de l'enfant à naître dépendrait des pensées du mâle au moment de l'acte, qui peuvent inclure l'image de la femelle, mais aussi de lui-même, pouvant aboutir à une descendance femelle ou mâle selon l'image dominante.

Les naissances dites monstrueuses sont elles aussi expliquées par ce biais, comme les siamois. L'imagination est si puissante qu'une simple image étrangère venant l'exciter au moment de l'union charnelle du couple suffit à créer des anomalies biologiques profondes et irréversibles. Darwin donne l'exemple singulièrement pittoresque d'un dindon qui, au moment de couvrir une femelle, aperçoit un lapin qui séduit son imagination, et forme fatalement dans la matrice de sa congénère l'embryon d'un dindon à quatre pattes :

> For instance, I can conceive, if a turkey-cock should behold a rabbit, or a frog, at the time of procreation, that it might happen, that a forcible or even a pleasurable idea of the form of a quadruped might so occupy his imagination, as to cause a tendency in the nascent filament to resemble such a form, by the apposition of a duplicature of limbs.

[42] Darwin, Charles, *On the Origin of Species*, New York : Sterling Signature, 2011 [1859 pour la première édition]. Introduction de David Quammen, p. X.

Si de telles idées semblent hautement fantaisistes aujourd'hui, elles étaient pourtant très populaires à l'époque, et ont continué à circuler tout au long du XIXe siècle.

Si Darwin minimise l'importance de l'imagination féminine dans la conception biologique, cela n'est pas dans le but de discréditer l'imagination littéraire et artistique des femmes, qu'il admire, comme en témoignent par exemple ses lettres à Anna Seward. Ces remarques ont plutôt pour effet de disculper la femme des anomalies rencontrées dans la formation du fœtus. La femme était alors souvent mise en cause dans les pathologies de toutes sortes affectant l'enfant à la naissance, ces « monstruosités ». Darwin rétablit l'équilibre : si seul l'homme est considéré responsable de la forme de l'enfant, et si la femme n'est qu'un réceptacle, alors l'homme doit être aussi considéré comme responsable des « monstruosités ».

On peut en tout cas inférer de ces hypothèses audacieuses que, si l'imagination a bien un rôle dans la formation biologique, et si toutes les espèces sont soumises à de lentes transformations, l'imagination participe pleinement à l'élan de perfectionnement qui les sous-tend. L'imagination, bien qu'elle puisse donner naissance à des aberrations de la nature si elle est cauchemardesque, peut aussi, par la puissance du rêve, être conjuguée au transformisme, guidant les mutations des espèces d'une génération à l'autre : le transformisme darwinien voit ainsi, plus encore que l'évolutionnisme qui le suivra, l'imagination créatrice à l'œuvre, si chère à Bergson.

William Blake répugne à réduire le pouvoir de l'imagination aux seuls fruits de la génération ; toutefois, c'est une image organique qu'il choisit pour évoquer sa fécondité spirituelle : le chêne peut mourir sur pied, mais son Image Éternelle demeure, sublimée par le génie poétique, comme son enveloppe corporelle se renouvelle par ses glands. L'imagination, ici encore, porte la vie, mais la vie éternelle, une vie néo-platonicienne qui germe grâce à la semence de la pensée contemplative :

> The Nature of Visionary Fancy or Imagination is very little Known & the Eternal nature & permanence of its ever Existent Images is considerd as less permanent than the things of Vegetative & Generative Nature yet the Oak dies as well as the Lettuce but Its Eternal Image & Individuality never dies, but renews by its seed, just [as] the Imaginative Image returns [by] the seed of Contemplative Thought (*E* 555)

Blake s'oppose également à Darwin en soulignant l'individualité de l'arbre en tant qu'être divin, alors que Darwin compare l'arbre à un polype par son mode de génération (les glands du chêne sont comme une colonie d'individus distincts unis sur le même corps, mais capables de s'en séparer pour fructifier et former de nouveaux individus, comme un polype).

La définition même de l'imagination se révèle donc mouvante et changeante, du concept empiriste de Berkeley jusqu'aux visions blakiennes, en passant par les observations physiologiques de Darwin et les distinctions philosophiques de Coleridge. L'imagination romantique se dessine peu à peu, non par une brusque révolution, mais par une lente transformation du langage poétique où, dans un mélange subtil d'admiration et de rejet, l'imitation laisse peu à peu place à la recréation, permettant à de nouvelles formes de vie poétiques de naître, croître et se multiplier.

Conclusion

Dans *Les Mots et les Choses* (1966), Michel Foucault décrit la fin du XVIIIe siècle comme un moment-clé de transition épistémologique entre âge classique et modernité[748]. L'épistémé de l'âge classique se fonde sur l'ordre et la classification des êtres et des savoirs, sur des représentations mécaniques de la nature et une mathématisation des lois physiques. L'épistémé de l'âge moderne introduit un certain nombre de ruptures, récusant la fixité des savoirs établis au profit d'un paradigme du mouvant et du vivant, avec le glissement de l'histoire naturelle vers la biologie ou de la grammaire vers la linguistique.

Cette rupture de l'épistémé est tout à fait perceptible par une comparaison de l'œuvre de Linné et de celle de Darwin. Linné, résolument fixiste, cherche à nommer et classifier des plantes que Dieu a créées selon un système bien ordonné. Darwin, même s'il prétend illustrer la théorie de Linné, révèle par sa poésie la diversité et la plasticité du vivant à l'œuvre dans une nature non soumise à la volonté divine : l'absence totale de classification, comme les rapprochements multiples entre animaux et végétaux par personnifications et prosopopées, posent les fondements d'une épistémé moderne, ouverte à l'hybridité et à la fluctuation.

William Blake semble avoir été sensible à ce changement de paradigme. L'imaginaire blakien tend peu à peu à s'éloigner de l'histoire naturelle pour se rapprocher de la biologie au cours des années 1790, au moment où paraît *The Botanic Garden* qu'il est chargé d'illustrer : l'œuvre de Blake propose alors une réflexion embryologique sur le développement du vivant, notamment dans *The First Book of Urizen*, *The Book of Los* et *The Book of Ahania*. Cette vision sensible du vivant, et les passions des bêtes et des plantes qui l'animent, serait-elle redevable à l'imaginaire darwinien ? Quel est le sens de cette inflexion dans l'imaginaire blakien ?

En réalité, la poésie d'Erasmus Darwin n'a été pour Blake ni une révolution, ni une révélation. Qu'en est-il des amours des plantes ou des métaphores humaines-végétales ? Blake les évoque déjà bien avant Darwin : ses poèmes de jeunesse comme « Love and Harmony Combine » ou « To Autumn » décrivent les veines des arbres palpitantes de sève et de désir. Une réflexion écophilosophique sur les liens d'interdépendance au sein de la nature ? Là encore, Blake n'a pas besoin de Darwin : sa réflexion sur le vivant dans *Thel* est bien plutôt le fruit d'une longue maturation intellectuelle et poétique, une pensée riche et complexe, nourrie par un « combat mental », « Mental Fight » (*M* 96) contre Hume, Lavater et Swedenborg.

Certes, Blake se nourrit de la poésie darwiniennne, et la présence de figures darwiniennes dans *Thel* est indéniable, mais c'est précisément parce que cette poésie est dans le prolongement des propres intuitions poétiques et spirituelles de Blake sur le vivant : il s'agit d'une confluence,

[748] Foucault, Michel, *Les Mots et les Choses. Une Archéologie des sciences humaines*, Paris : Gallimard, 1966.

bien plus que d'une influence. Blake aime le radicalisme politique d'Erasmus Darwin dans lequel il retrouve ses valeurs : *America* emprunte nombre de métaphores à Darwin et, contrairement à ce qu'affirment David Erdman et Nelson Hilton, c'est sans doute là, bien plus que *Thel,* le poème le plus darwinien de Blake. Blake apprécie également la réflexion de Darwin sur les passions végétales, où il retrouve ses lectures d'Ovide. Il a certainement aimé illustrer *The Botanic Garden,* un poème si puissamment visuel et riche en symboles. Force est toutefois de le reconnaître : de 1789 à 1793, pour Blake, il n'y a pas de révolution darwinienne.

En revanche, à partir de 1794, une forme de terreur gagne la poésie blakienne. Pourquoi ? Parce que Darwin, ce poète qu'il a lu, illustré et admiré jusque-là, publie *Zoonomia,* un traité en prose où il expose ses vues transformistes, où les arbres sont comparés à des polypes, où le vivant, dans une approche qui n'a néanmoins rien de mécaniste, est considéré comme strictement biologique. Les passions elles-mêmes, et toute l'épistémologie de la sensibilité sur laquelle elles se fondent, sont réduites à des effets de la contraction des fibres. La naissance spirituelle pythagoricienne des poèmes darwiniens, qu'on retrouve dans la citation de Virgile en épigraphe à *Zoonomia*[749], n'est plus expliquée par des vers inspirés et colorés, mais par les lois de la « génération » au chapitre XXXIX qui porte ce titre. Il s'agit donc non d'une « terreur » historique, mais d'une terreur face à un doute épistémologique profond qui colore la poésie blakienne.

Or, c'est précisément à cette date que la poésie blakienne se métamorphose. D'un coup, fleurissent les images empruntées à l'embryologie, les arbres-polypes, et une réflexion obsédante sur la notion de « generation ». Bien sûr, la notion de génération a été brillamment analysée par d'éminents critiques blakiens : citons Kathleen Raine et son analyse du néo-platonisme de Blake dans son ouvrage fondamental *Blake and Tradition* de 1968, qui a fait date dans l'histoire des études blakiennes[750]. Toutefois, cette « tradition » (références à la mythologie, à l'ésotérisme, à la philosophie antique) peut également être conjuguée à un renouveau inspiré par la modernité scientifique, dont Blake va s'inspirer précisément pour renouveler son système symbolique. On en voit un bel exemple dans *Jerusalem,* où on retrouve une puissante imagerie biologique comprenant l'arbre-polype, les hermaphrodites, la division des sexes, la fusion des corps dans une logique de transformisme bio-spirituel…

[749] Il s'agit d'une citation du chant VI de l'*Énéide,* où Anchise explique à son fils Énée les lois qui régissent la métempsycose : « Spiritus intùs alit, totamque infusa per artus / Mens agitat molem, et magno se corpore miscet », que Darwin traduit par : « One Mind inhabits, one diffusive Soul / Wields the large limbs, and mingles with the whole » (*Z,* page de titre).
[750] Raine, Kathleen, *Blake and Tradition*, Princeton : Princeton University Press, 1968, vol.1-2.

Pourquoi Blake ne cite-t-il jamais Darwin, comme il cite Newton, Bacon et Locke dans sa triade infernale ? Peut-être parce que Darwin, s'il a, par ses hypothèses biologiques les plus avancées, éveillé des visions cauchemardesques, a aussi amorcé la transition de l'épistémé classique, rejetée par Blake, vers l'épistémé moderne. Peut-être aussi parce que Darwin, contrairement à Newton ou à Locke, est un auteur contemporain de Blake, et ne jouit pas du même statut. Enfin, Blake a illustré Darwin : critiquer Darwin n'aurait sans doute pas été bien perçu, surtout aux yeux de leur éditeur commun, Joseph Johnson. Si Blake n'avait pas peur du paradoxe, sans doute craignait-il l'incohérence aux yeux de ses lecteurs. Enfin, Darwin, contrairement à Newton, Bacon et Locke, était de la même famille que Blake : celle des poètes démiurges, des auteurs rêvant de retracer l'épopée du vivant.

On peut dire, en fin de compte, que l'imaginaire blakien, tel qu'il évolue entre 1789 et 1826, dates qui concordent avec le moment de transition décrit par Foucault, représente précisément un moment de doute épistémologique profond, entre fascination et répulsion. Un moment de confluence initial témoigne de l'espoir incarné dans une nouvelle science des passions végétales par *The Loves of the Plants*, et dans des passions où l'étude de la nature rejoint celle de la politique dans *The Economy of Vegetation*, par un double radicalisme. Toutefois, le tableau s'assombrit à la publication de *Zoonomia* puis de *The Temple of Nature*, où Darwin se fait plus strictement matérialiste, régressant aux yeux de Blake vers l'épistémé classique de Newton, quand bien même Darwin rejette toute vue mécaniste sur la nature.

La critique avait, jusque-là, identifié des points de contact entre poésie darwinienne et poésie blakienne, notamment sur l'imaginaire embryologique et géologique dans la « Bible de l'Enfer ». Desmond King-Hele, multipliant les parallèles, voulait y voir une influence de Darwin[751] ; David Charles Leonard, une critique déguisée[752] ; Nelson Hilton, une réminiscence spectrale[753] ; Matthew Green, un terrain d'entente cordiale[754]. Il convenait de faire une étude synthétique, non limitée à un poème ou un motif en particulier, pour voir l'évolution poétique complexe de l'imaginaire du vivant blakien aux prises avec la révolution épistémologique de la fin des Lumières.

Par ces analyses et réflexions, on espère avoir montré les phénomènes complexes de confluence biologique et poétique entre Darwin et Blake, avant et après le tournant de la

[751] King-Hele, Desmond, « Blake », dans *Erasmus Darwin and the Romantic poets*, Londres : Saint Martin's Press, 1986, 35-61.
[752] Leonard, David Charles, « Erasmus Darwin and William Blake », *Eighteenth Century Life* 4 (mars 1978), 79-81.
[753] Hilton, Nelson, « The Spectre of Darwin », *Blake: An Illustrated Quarterly*, 15 : 1 (été 1981), 36-48.
[754] Green, Matthew, « Blake, Darwin and the Promiscuity of Knowing: Rethinking Blake's Relationship to the Midlands Enlightenment », *Journal for Eighteenth-Century Studies* 30 : 2 (juin 2007), 193-208.

« terreur » poétique et épistémologique de 1794, en étudiant les représentations du vivant ouvertes à une épistémologie de la sensibilité. S'appuyant sur les réflexions des Lumières, en particulier celles de David Hume, Darwin et Blake suivent leur propre voie, représentant une « nature » dissoute et diffuse, palpitante de passions contraires, mais réunie dans un système cohérent soumis à un long processus de transformisme, biologique pour l'un et spirituel pour l'autre. Blake a trouvé dans la poésie darwinienne des images (notamment le polype, l'arbre à poison, les fleurs sensibles, les chariots de feu, les images prométhéennes révolutionnaires, le géant de Gallia, le Cauchemar de Fuseli, et potentiellement les sources d'Orc et d'Urizen…) ainsi que des idées (récit cosmogonique, développement embryologique, géologie, transformisme…) qui ont fait forte impression sur sa conception de ce qu'on appellerait aujourd'hui le vivant.

Ces images et ces idées ont nourri une réflexion profondément originale, à la fois poétique, biologique et métaphysique, qui l'ont conduit à rejeter par Vala la notion même de « nature », comme y invitent aujourd'hui les théoriciens de l'écocritique à l'instar de Timothy Morton[755] et Bruno Latour[756]. Elle marque également le passage difficile de l'épistémé classique à l'épistémé moderne, par une transition où la fascination initiale cède à l'angoisse existentielle, lorsque Blake y décèle l'ombre d'une nouvelle théorie matérialiste, qu'il assimile à une physique newtonienne du vivant, soumise entièrement aux lois de la génération et à une mécanique des passions, ce que Foucault nommerait une structure de contrôle biopolitique. Alors que nombre de critiques ont longtemps soutenu que Blake détestait la nature, ou que celle-ci était réduite à un ensemble de symboles figés, on découvre aujourd'hui que la vision de Blake, était peut-être, à l'inverse, bien plus complexe et audacieuse que celle de tous les poètes romantiques qui l'ont suivi.

Certes, soutenir une telle thèse n'est pas sans difficultés : d'abord, parce qu'Erasmus Darwin, grand partisan de la Révolution Industrielle, ne semble pas la figure idéale pour incarner des ambitions écopoétiques avant l'heure. On a traité de tels problèmes dans la dernière partie. Soulignons par ailleurs que ce problème ne put être reconnu que de façon postérieure, tout comme le terme de « révolution industrielle », et que Darwin, s'il rêvait de canaux, de puits artésiens et de machines à vapeur, était sans doute à cent lieues d'imaginer la rapidité et l'ampleur du développement industriel dans les décennies qui suivirent sa mort en 1802, ainsi

[755] Morton, Timothy, *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge, Massachusetts, et Londres : Harvard University Press, 2007.
[756] Latour, Bruno, *Facing Gaia. Eight Lectures on the New Climatic Regime*, traduit par Catherine Porter, Cambridge : Polity Press, 2017.

que son impact sur l'environnement. Sans doute Darwin aurait-il imaginé bien d'autres fleurs du mal s'il avait eu connaissance de l'action destructrice des pesticides et des organismes génétiquement modifiés : un vaste champ de plantes stériles, poussant sans passion dans le silence étouffant du printemps, comme l'avait décrit Rachel Carson dans *Silent Spring* (1964)[757].

Autre difficulté : peut-on véritablement qualifier la réflexion de Blake d'écopoétique, alors même que le système blakien semble anthropocentriste et réduit les animaux à des formes symboliques ? On a donné plusieurs éléments de réponse à cette question, notamment dans la première et la dernière partie. Rappelons-en la teneur en analysant le provocant proverbe : « Without Man, Nature is Barren » (*MHH* 38). On pourrait facilement imaginer que, sans l'aide d'un bon jardinier, la nature devient incontrôlable et ses productions gâtées : ce serait sans doute l'interprétation d'un cartésien, pour qui l'homme doit être maître et possesseur de la nature. Néanmoins, Blake ne goûtait que peu au cartésianisme. Il faut ici comprendre que « Man » ne désigne pas l'homme en qualité d'espèce qui serait biologiquement supérieure, mais fait référence à une puissance spirituelle qui, par l'œil de l'imagination, est capable de percevoir l'unité cachée de l'univers, en considérant les objets de la nature comme autant de portions éparses, « scatter'd portions » (*FZ* 385). La « Nature », si elle est à l'inverse perçue par l'œil végétatif, ou par celui d'une science réductrice qui la place sur le lit de Procuste de la physique, est nécessairement stérile, « barren ». Vala incarne ces deux natures : une nature discursive, fruit de l'épistémé baconienne et newtonienne, puis, à la fin de *Jerusalem*, une nature réconciliée avec ses propres passions, qui partage son temps avec Luvah dans le jardin de l'amour.

De plus, si l'homme semble au centre du système, il n'est pas non plus une entité qui domine biologiquement et théologiquement toutes les autres : c'est bien plutôt le fondement d'une réflexion qu'on nommerait aujourd'hui écopoétique, qui permet de reconnaître, par-delà l'altérité radicale de l'animal ou de la plante, une correspondance. Si plantes et animaux peuvent avoir le statut de symbole dans la poésie blakienne, ces forêts de symboles l'observent néanmoins toujours *avec un regard familier,* selon la formule de Baudelaire : le nuage dans lequel Blake décèle la forme d'un visage, le souci qui prend une silhouette humaine pour s'adresser à Thel, le lion et les bêtes de l'apocalypse qui s'humanisent à la fin de *Vala* et de

[757] Carson, Rachel, *Silent Spring,* Boston : Houghton Mifflin, 1962. Il s'agit du premier ouvrage dénonçant les effets délétères du DDT sur l'environnement. Le printemps est « silencieux » car les oiseaux des champs sont morts faute d'avoir pu trouver des moyens de subsistance : tous les insectes ont été éliminés par les pesticides de synthèse.

Jerusalem sont autant de correspondances par lesquelles il est possible d'établir ce réseau familier au sein d'une nature en apparence étrangère. L'imagination poétique, qui discerne ces correspondances par paréidolie ou par personnification, transcende les clivages biologiques pour proposer ce qui est à la fois une vision de concorde et de concordance : si l'Homme est partout, les distinctions entre humain et non-humain n'ont plus lieu d'être. Le discours poétique est donc, par essence, *éco-logique*, puisqu'il réunit ce qui est épars dans le foyer du langage, *oikos* et *logos*.

La vision symbolique de l'animal blakien, héritée principalement de Swedenborg et davantage présente dans les premiers poèmes de Blake, peut donc se superposer et coexister avec une vision écopoétique, présente très tôt mais construite et enrichie au fil des années, qui trouve sans doute son expression la plus remarquable dans les poèmes plus tardifs de Blake, *Vala* et *Jerusalem*. On pourrait dire que cette approche symbolique participe à la reconnaissance de correspondances et d'une unité écopoétique : l'identification du paon à la fierté, si elle peut paraître conventionnelle au premier abord, est aussi assimilée à la gloire divine, et non à un péché d'arrogance, qui l'inscrit dans un ensemble plus vaste au-delà des distinctions biologiques (« the Pride of the Peacock is the Glory of God », *MHH* 36). Blake inscrit sa réflexion en contrepoint des analyses de Hume, qui dans son *Traité de la Nature Humaine,* accorde la vanité aux animaux, et dans son *Traité sur l'Immortalité de l'âme* les déclare mortels, comme l'homme.

On a choisi, dans cette thèse, de ne pas s'interroger en profondeur sur le lien entre le transformisme d'Erasmus Darwin et l'évolutionnisme de Charles Darwin, relativement annexe à notre sujet. On peut à cet égard se référer à plusieurs études récentes sur Erasmus Darwin, comme celles de Desmond King-Hele[758] et de Sophie Musitelli[759]. On pourrait également ajouter quelques pistes au sujet de Samuel Wilberforce. Ce dernier, évêque d'Oxford, avait publié dans la *Quarterly Review* en 1860 un article dans lequel il se moquait des théories d'Erasmus Darwin pour tourner en dérision celles de son petit-fils. On peut supposer qu'il utilisa des arguments similaires au cours du débat d'Oxford l'opposant à Thomas Henry Huxley le 30 juin 1860. On pourrait dès lors y voir ce qui poussa Charles à ajouter une note peu élogieuse sur son aïeul dans la préface à l'édition suivante de *On the Origin of Species* (la troisième, janvier 1861), pour mieux souligner l'originalité et la pertinence de ses propres travaux. Cela n'empêche pas de penser que la poésie de son grand-père aurait constitué un

[758] King-Hele, Desmond, *Erasmus Darwin and Evolution*, Sheffield : Stuart Harris, 2014.
[759] Laniel-Musitelli, Sophie, « Erasmus Darwin : de la métamorphose au transformisme », *Darwin dans le combat des idées*, édité par Michel Prum, Paris : L'Harmattan, 2012, 33-45.

réservoir poétique d'idées, comme nous y invite Marc Porée en citant Michel Serres : « la littérature serait la réserve de la science, "contes en réserve pour la science à venir", "images de l'imaginaire, ces premiers modèles en réserve de l'abstraction" *(Feux* 173)[760] ».

On n'a pas non plus évoqué la totalité du bestiaire blakien dans ces travaux. Si on a évoqué toutes les figures essentielles (agneaux, aigles, chevaux, insectes, lions, polypes, serpents, tigres…), certaines n'ont pas fait l'objet de commentaires détaillés. C'est notamment le cas d'animaux n'apparaissant que sur les illustrations et non dans les poèmes, comme le cochon, le sanglier ou la chauve-souris. On peut, pour une analyse complémentaire de certains animaux bien précis, se reporter à l'ouvrage de Rodney Baine, *The Scatter'd Portions: William Blake's Biological Symbolism*. Si l'étude de Baine ne livre pas une réflexion synthétique et nuancée sur les représentations du vivant dans la poésie blakienne, elle propose en revanche un excellent catalogue du bestiaire blakien assorti de références érudites.

Enfin, d'autres pistes de recherche se dégagent peu à peu, notamment sur Erasmus Darwin, qui demeure bien moins étudié que Blake. Il pourrait être intéressant d'inscrire la poésie darwinienne dans une étude plus vaste sur la perception du temps profond en géologie, « deep time », pour mieux comprendre son impact sur l'imaginaire de la préhistoire développée par les romantiques, comme Byron, pris d'une singulière fascination pour les mammouths dans *Don Juan, The Deformed Transform'd* ou *Cain*[761], ou Keats évoquant de monstrueux fossiles de sauriens dans *Endymion*[762]. Darwin était en effet le premier auteur anglais à envisager explicitement le temps sur des millions d'années, à la différence de ses amis géologues comme Hutton ou Whitehurst, restant tous deux délibérément très vagues sur le sujet. Cette étude complèterait celle de Noah Heringman sur les motifs géologiques dans la poésie romantique, *Romantic Rocks*, en liant les perceptions esthétiques sur la matérialité de la roche à une épistémologie de l'immatériel et un imaginaire du temps profond souvent cauchemardesque, déjà mis en place à la fin du XVIIIe siècle, bien avant Cuvier. Un chapitre va paraître à ce sujet dans un ouvrage dirigé par Sophie Musitelli sur la perception du temps dans le romantisme

[760] Porée, Marc, « La méthode Serres », dans *Regards sur la critique littéraire moderne*, édité par Pierre Arnaud, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996, 43-56, p. 48.

[761] « So Cuvier says: […] / Like to the notions we now entertain / Of Titans, giants, fellows of about / Some hundred feet in height, not to say miles, / And mammoths, and your winged crocodiles. » *The Major Works of Lord Byron*, édité par Jerome McGann, Oxford : Oxford University Press, 2008. L'extrait est tiré de *Don Juan*, chant IX, XXXVIII, p. 687.

[762] « Then skeletons of man, / Of beast, behemoth, and leviathan, / And elephant, and eagle, and huge jaw / Of nameless monster ». Keats, John, *Endymion: A Poetic Romance*, Londres : Taylor and Hessey, 1818, p. 111.

anglais, *Romanticism and Time*, actuellement en cours de publication[763] et dans la continuité de celui de Gisèle Séginger et Niklas Bender, *Biological Time, Historical Time*[764].

De plus, l'intérêt d'Erasmus Darwin pour les fossiles, qui fait l'objet d'un article récent de Sophie Laniel-Musitelli, pourrait servir de fondement à d'autres recherches plus vastes sur l'imaginaire poétique de la préhistoire avant le développement de la paléontologie. Si Robert Hooke avait bien identifié les fossiles comme des structures organiques pétrifiées et non comme de simples roches ornées, leur identification n'a pas été immédiate. John Philips, dans son poème didactique *Cyder*, s'interroge ainsi sur les ossements énormes que le laboureur découvre par hasard en retournant son champ, et les interprète comme les os des géants ancestraux qui auraient été les premiers habitants d'Albion, suivant les mythes fondateurs de l'Angleterre popularisés depuis Geoffrey de Monmouth. On pourrait percevoir, par une étude de plus grande ampleur que celles qui ont été menées jusqu'à présent sur ce sujet, la transition de l'historiographie à la paléontologie, du temps court de l'histoire humaine au temps long de la biologie. Une telle étude permettrait de compléter *The Earth on Show*, de Ralph O'Connor[765], qui étudie les représentations littéraires de la préhistoire à l'époque victorienne, en s'aventurant parfois du côté des romantiques.

Il reste également des choses à découvrir sur le rapport d'Erasmus Darwin à l'astronomie, sujet qui paraît tout naturel pour l'homme qui fut à la tête de la *Lunar Society*. Quelques pistes ont été envisagées par Desmond King-Hele mais portent surtout sur la structure des récits de création, qu'on pourrait associer à la théorie du « Big Bang » de Stephen Hawking. D'autres pistes sont envisagées dans un autre ouvrage à paraître, dirigé par Caroline Bertonèche et Florian Barrère, *Poésie et Astronomie : de l'Antiquité au romantisme*, sur les relations entre Erasmus Darwin et William Herschel[766], et la façon dont les deux scientifiques combinent poésie et sciences, mais aussi astronomie et biologie, pour créer de nouvelles formes épistémopoétiques. Il conviendrait cependant de compléter ces recherches par des études méthodiques, qui donnent une plus juste place aux femmes qui ont marqué l'astronomie à la fin du XVIIIe siècle, à l'instar de Caroline Herschel et Mary Sommerville. Il faudrait également compléter la correspondance de Darwin par celle de Herschel, dont certains textes demeurent

[763] Dauphin, Caroline, « A brief history of deep time in Romantic Poetry » dans *Romanticism and Time*, édité par Sophie Laniel-Musitelli et Céline Sabiron (ouvrage à paraître).
[764] Bender, Niklas et Gisèle Séginger, *Biological Time, Historical Time: Transfers and Transformations in 19th century Literature*, Leyde : Brill et Rodopi, 2019.
[765] O'Connor, Ralph, *The Earth on Show. Fossils and the Poetics of Popular Science, 1802-1856*, Chicago : University of Chicago Press, 2007.
[766] Dauphin, Caroline, « Flowers of the sky: Erasmus Darwin et William Herschel », dans *Les Astres dans la poésie et les arts de l'Antiquité au romantisme*, édité par Florian Barrière et Caroline Bertonèche, Université Grenoble-Alpes Éditions (en cours de publication).

encore inédits, et consulter le *Commonplace Book* d'Erasmus Darwin en détail, qui sommeille encore dans les archives et gagnerait à être édité, ne serait-ce que sous la forme d'un fac-similé avec une introduction et des notes scientifiques. De telles recherches pourraient faire l'objet d'un ouvrage à part entière.

De façon plus générale, l'écocritique offre de nouveaux outils et concepts pour l'analyse littéraire : elle est désormais très développée pour les auteurs romantiques grâce aux études rigoureuses de Jonathan Bate[767] et les essais de forme plus libre de Fiona Stafford[768]. Elle a permis une approche plus nuancée de la notion de « nature » dans la poésie blakienne. La méthodologie de l'écocritique a également été appliquée de façon plus large en amont et en aval du romantisme : au transcendantalisme américain, comme l'a synthétisé James McKusik dans son étude *Green Romanticism*[769], et à la poésie britannique du XVIIIe siècle, comme Pierre Carboni l'a montré avec son étude des *Seasons* de Thomson[770]. Elle a aussi récemment été utilisée pour analyser le bestiaire de DH Lawrence à l'occasion de la trente-troisième conférence annuelle de la Société d'Études Lawrenciennes en 2018 (« DH Lawrence and the Anticipation of the Ecocritical Turn »). Il reste encore bien d'autres terrains à explorer pour les études écocritiques, notamment dans des perspectives interdisciplinaires, comme le suggère Greg Garrard qui s'intéresse de plus près aux rapports entre poésie, cinéma et environnement, ainsi qu'aux croisements entre études *queer* et écocritique[771].

L'écocritique, tout comme l'écopoésie, revêtent sans doute aujourd'hui une importance toute particulière. À une heure où les animaux viennent à peine d'être reconnus comme êtres sensibles par la loi, et où le trafic d'espèces et la destruction des habitats accélèrent la perte de la biodiversité, il peut être salutaire de méditer sur les « Auguries of Innocence » de Blake, vibrant réquisitoire écophilosophique contre la cruauté envers les animaux. À une heure où les grandes industries de biotechnologie agricole vendent à des milliers d'exploitants des pesticides de synthèse et des semences stériles génétiquement modifiées, il peut être révélateur de relire *The Loves of the Plants* de Darwin, célébration du désir qui anime le monde végétal et des relations d'interdépendance entre les espèces. À une heure, enfin, où l'incertitude règne sur

---

[767] Bate, Jonathan, *Wordsworth and the Environmental Tradition*, Londres : Routledge, 1991.
[768] Stafford, Fiona, *The Long, Long Life of Trees*, New Haven et Londres : Yale University Press, 2017.
[769] McKusik, James, *Green Writing : Romanticism and Ecology*, Palgrave Macmillan, 2000. McKusik, en se concentrant sur Coleridge, Wordsworth, Clare, Blake et Mary Shelley, veut aussi souligner leur influence sur Thoreau et Emerson, ainsi que sur John Muir, figure fondatrice de l'écologie américaine.
[770] Carboni, Pierre, « La nature et la cité dans l'œuvre poétique de James Thomson », dans *La Nature citadine en France et au Royaume-Uni*, dirigé par Pierre Carboni *et al.*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2015, 53-69.
[771] On peut consulter à cet égard le manuel d'écocritique publié par Greg Garrard : *Ecocriticism*, Londres : Routledge, 2012.

l'ensemble des conditions économiques, sanitaires et environnementales qui composeront le monde de demain, peut-être est-ce autant de poésie que de science dont nous avons besoin, comme le soulignait Joy Harjo, poétesse lauréate américaine en janvier 2020, alors que le Covid-19 commençait à se répandre : « We always turn to poetry in times of great desperation. Falling in love. Falling out of love. Losing a child. Losing a country. Losing hope[772] ». Si nous avons besoin de la poésie pour avancer, c'est parce que la poésie est *motus*, à la fois émotion et mouvement ; loin d'être restreinte à un didactisme froid, elle combine voir et savoir ; par son rythme, elle épouse le mouvement des passions qu'elle décrit.

Les écopoètes d'aujourd'hui poursuivent cette tâche, mais contrairement à Lucrèce, qui écrivait sur la nature des choses, ils montrent les choses par-delà la nature : ce vaste réseau de relations mutualistes et parasitaires qui se confondent *en une ténébreuse et profonde unité*, comme le disait le poète des *Correspondances*. Joy Harjo se fait écopoète dans « Speaking Tree », où, comme William Blake deux siècle plus tôt, elle franchit par la poésie la barrière qui sépare les hommes de la vie végétale :

> Some humans say trees are not sentient beings
> But they do not understand poetry—
> Nor can they hear the singing of trees when they are fed by
> Wind, or water music—
> Or hear their cries of anguish when they are broken and bereft[773]

C'est ici la poésie qui crée une communauté du sensible entre vie humaine et vie végétale. Le trimètre trochaïque « wind, or water music » recompose la psalmodie muette de la forêt, et contraste avec le vers suivant, cri de douleur paradoxalement silencieux, dont le lecteur, ou l'auditeur, peut néanmoins capter toute l'intensité par le rythme cassé et l'allitération dure de « broken and bereft », avec sa double occlusive. C'est cette compréhension de la poésie qui permet de créer un langage du sensible alternatif et de créer une brèche dans l'altérité radicale qui sépare le sujet humain de ce qu'il n'est pas, par-delà les structures conventionnelles du discours, ici rejetées au profit d'une typographie libre de contraintes, comme abandonnée au vent qui siffle de feuille en feuille. La rhapsodie poétique porte ici en germe une « natureculture » faite d'interpénétration de l'humain et du non-humain. On y entend gémir les âmes damnées des arbres blakiens, mais aussi le chant harmonieux de la musique liquide qui les berce, cette même musique que Blake avait peut-être entendue lorsqu'il composait un de ses

[772] Entretien de Joy Harjo à la librairie Mille Pages de Vincennes, jeudi 9 janvier 2020.
[773] Harjo, Joy, « Speaking Tree », *Conflict Resolution for Holy Beings*, New York et Londres : Norton and Company, 2015, p. 117.

premiers poèmes, « Love and Harmony combine », en mélodieux tétramètres iambiques, et que Darwin avait peut-être entendue aussi lorsqu'il décrivait, dans *The Economy of Vegetation*, le mouvement de l'eau et de la sève dans les arbres. Harjo revendique d'ailleurs l'héritage blakien de sa poésie dans son autobiographie[774].

Néanmoins, Bruno Latour souligne la fissure entre la temporalité longue de la poésie romantique, fascinée par l'abîme du temps géologique et l'extraordinaire diversité du vivant, et la temporalité réduite, presque instantanée de la poésie contemporaine, qui doit faire face à un déclin extrêmement rapide de l'environnement. Les vers de Shelley vantant l'éternité du Mont Blanc ne semblent plus aptes à décrire ses glaciers fondant un peu plus chaque année. Latour ne peut contenir son amertume à la lecture du poème shelleyen :

> "The everlasting universe of things"? We mustn't count on this any longer! We have stopped believing that waterfalls will "leap forever" and that "a vast river over its rocks" will "ceaselessly burst and rave." If there is still a chiasmus to nourish the blend of "melancholy" and "splendour" that accompanies the feeling of the sublime, it is not because we see poor ephemeral humans bustling about on the stage of an everlasting nature, but because we are compelled to see humans obstinately deaf and dispassionately seated, immobile, while the past setting of their past intrigues is disappearing at a frightening pace! Sublime or tragic, I don't know, but one thing is sure: it is no longer a spectacle that we can appreciate from a distance. We are part of it.[775]

On pourrait cependant nuancer la réflexion de Latour, teintée d'ironie amère, sur cette nature prétendument éternelle des romantiques : la poésie de Blake comme de Darwin, qui ont développé leur propre système écophilosophique, permettent précisément de trouver un point de jonction entre humain et non-humain, et articuler par le langage poétique un réseau de passions communes qui nourrissent encore l'écopoésie aujourd'hui, dont celle de Joy Harjo. C'est la prise de conscience de ce réseau d'interactions qui peut, comme par la magie de l'aphérèse, pousser à l'action, *be part of it*. C'est ce que souligne Stephen Hunt, universitaire spécialisé dans les études romantiques mais aussi écologiste engagé, dans son ouvrage au titre évocateur : *Green Romanticism: The Natural World and Human Well-Being, 1775-1900*, proposant d'observer la continuité de la pensée romantique sur un long dix-neuvième siècle, articulée au développement de la pensée anticapitaliste[776]. Hunt va jusqu'à évoquer le « néo-

---

[774] Harjo, Joy, *Crazy Brave : Le chant de mes combats*, traduit de l'anglais par Nelcya Delanoë et Joëlle Rostkowski, Paris : Globe, 2020. « Cette sélection de poèmes était vaste. Elle allait d'Elizabeth Bishop et son spectaculaire "Poisson" au "Tigre" de William Blake et ses vers obsédants […] l'ensemble de ces poèmes constituait un résumé de mes états d'âme à ce moment crucial de mon histoire personnelle » (p. 46).

[775] Latour, Bruno, *Facing Gaia, Eight Lectures on the New Climactic Regime*, Londres : Polity Press, 2017 [2015], p. 109.

[776] Hunt, Stephen, *Green Romanticism: The Natural World and Human well-being, 1775-1900*, Sarrebruck: VDM Publishings, 2011. Hunt revendique son affiliation au « Bristol Radical History Group », offrant de l'histoire une

romantisme » des soldats des jardins, « guerilla gardeners », des groupes militants *Earth First !* et *Reclaim the Streets*[777].

En outre, l'écopoésie d'aujourd'hui peut également être pleinement engagée. Simon Armitage, nommé poète Lauréat britannique en 2019, est ainsi l'auteur d'une écopoésie dénonçant les dérives de l'Anthropocène dans une veine où la satire se mêle à la mélancolie. Dans son poème « The Ark », les passions animales se sont tues : la colombe envoyée par quelque Noé moderne a les ailes engluées dans un « arc-en-ciel d'huile » et les pattes prisonnières d'un filet de pêche. Le récit de la Genèse est subverti en une ultime réécriture, où un navire vogue sur un océan noir, formé non par la colère de Dieu, mais par la folie des hommes :

> through the rafts and pads
> of wrappers and bottles and nurdles and cans,
> the bergs and atolls and islands and states
> of plastic bags and micro-beads
> and the forests of smoke[778]

Les nombreuses espèces animales de l'Arche sont ici remplacées par la démultiplication des déchets, marquée par un douloureux polysyndète et par un vigoureux anapeste qui accentue l'accélération de la dégradation. Les procédés rhétoriques d'accumulation, si prisés par Erasmus Darwin pour louer la profusion du vivant en termes épicuriens, sont paradoxalement utilisés pour nier toute présence organique. Le vers se raccourcit peu à peu, comme l'espace naturel rétrécissant progressivement, jusqu'à n'être plus qu'un continent de plastique et des forêts de gaz polluants, « forests of smoke ».

Dans *Vala*, c'est par une expression similaire que les tigres rôdent dans les forêts d'un monde dégénéré : « his tygers roam ill the redounding smoke / In forests of affliction » (*FZ* 353). Kathleen Raine explique que, selon Paracelse, la fumée est la métaphore du corps : il est dispersé jusqu'à ce que l'âme lui donne sa forme. Vala est « the Demoness of Smoke » (*FZ* 395), car elle incarne, pour Blake, la nature réduite à son anatomie, telle qu'elle est décrite par une science strictement empirique. Dans le poème de Simon Armitage, ces

---

lecture conjuguant néomarxisme et écologie militante : le terme « radicalisme » retrouve là encore son origine première, celle de « racine ».

[777] *Id.*, « The Echoing Greens: The Neo-Romanticism of *Earth First!* and *Reclaim the Streets* in the U.K. », Capitalism Nature Socialism 24 : 2 (2013), 83-101. Les actions menées par les activistes de Reclaim the Streets depuis les années 2000 s'inscrivent, selon Stephen Hunt, dans la continuité d'une pensée shelleyenne conciliant rébellion politique et conscience environnementale : « Participants were reviving and continuing a long legacy of Green romanticism » (p. 83).

[778] Le poème, composé en l'honneur du British Antarctic Survey, est publié sur le site officiel du Poète Lauréat, sous forme de texte et de lecture filmée. Armitage, Simon, « The Ark », 2019, www.simonarmitage.com/ark-video/ .

« forests of smoke », nuages d'ammoniac et de dioxyde de carbone, sont aussi l'image d'un monde dégénéré, d'un environnement entièrement dissous dans la chaleur du réchauffement climatique, d'une nature qui a perdu corps et âme.

Le poème de Simon Armitage est scandé par l'appel répété : « bring back, bring back the leaf », injonction à la colombe de rapporter une preuve de la fin de la catastrophe. Derrière l'anaphore de « bring back » s'ajoutent des espèces menacées ou déjà éteintes, et les glaciers de Shelley : « Sit the glacier down on its highland throne, / put the snow cap back on the mountain peak[779] ». L'arche est ainsi le symbole nostalgique d'un environnement perdu, qu'on cherche à reconstituer après le désastre. Dans ce poème tragiquement post-diluvien, Armitage invoque, à rebours du récit biblique, les eaux du Déluge et de la mer : « bring back, bring back the leaf / bring back the river and sea[780] ». Il s'érige ainsi en contre-prophète, témoin d'une apocalypse qui a déjà eu lieu. Comme il le dit dans un autre poème, « the future was a beautiful place, once ».

Peut-être faut-il entendre aussi dans le mot « leaf » la feuille sur laquelle s'inscrit la poésie, qui fusionne sémiotiquement avec celle du rameau d'olivier, symbole d'une concorde entre l'homme et des puissances qui le dépassent. Par ce terme double, poétique et biologique, le poète inscrit sa démarche au cœur du monde qui l'entoure, un monde qu'il sait fragile, et qu'il contribue à préserver et à défendre par les mots. Ces mots, cependant, peuvent être tout aussi fragiles. Ce n'est pas un hasard si le mot « culture » a lui-même un double sens, l'un attaché aux fruits de la terre et l'autre à ceux de l'esprit. Darwin et Blake avaient montré que l'imagination était créatrice, et que le langage poétique pouvait être sujet à des transformations et des procédés de sélection similaires à ceux régissant les règnes du vivant. Si la poésie est vivante, faisons au moins en sorte qu'elle ne devienne pas à son tour une espèce en voie d'extinction. Protégeons les animots menacés[781], évitons les cultures prosaïques intensives, luttons pour préserver des espaces écopoétiques dans les jardins de la mémoire. La littérature est aussi un environnement dont il faut prendre soin. On ne peut qu'espérer y avoir un peu contribué par le présent travail.

---

[779] *Loc. cit.*
[780] *Loc. cit.*
[781] On emprunte ici le terme à Jacques Derrida, comme une invitation à penser l'animal autrement.

Bibliographie

1. Corpus

1.1. Œuvres poétiques d'Erasmus Darwin

The Loves of the Plants, Londres : Joseph Johnson, 1789.

The Botanic Garden; A Poem, in Two Parts. Part 1: The Economy of Vegetation; Part II: The Loves of the Plants, Londres : Joseph Johnson, 1791 [en fait paru en 1792].

The Botanic Garden by Erasmus Darwin, vol. I: *The Economy of Vegetation* ; vol. II: *The Loves of the Plants*, édité par Adam Komisaruk et Allison Dushane, Londres : Routledge, 2017.

The Progress of Society, édité par Martin Priestman, A Romantic Circles Electronic Edition, University of Maryland, 2006, annexe à l'édition de *The Temple of Nature*. <romantic-circles.org/editions/darwin_temple/progress/progress.html> [1798-1800].

The Temple of Nature; or The Origin of Society, Londres : Joseph Johnson, 1803.

The Temple of Nature by Erasmus Darwin, édité par Martin Priestman, A Romantic Circles Electronic Edition, University of Maryland, 2006. <www.rc.umd.edu/editions/darwin_temple/index.html>

Poems of Lichfield and Derby, édité par Desmond King-Hele, Sheffield : Stuart Harris, 2011.

1.2. Œuvres de William Blake (poésie et gravures)

Blake's Illustrations to the Divine Comedy, édité par Albert S. Roe, Princeton : Princeton University Press, 1953.

Blake: Complete Writings with Variant Readings, édité par Geoffrey Keynes, Oxford : Oxford University Press, 1979 [1966].

The Notebook of William Blake. A Photographic and Typographic Facsimile, édité par David Erdman, Oxford : Clarendon Press, 1973.

The Illuminated Blake: All of William Blake's Illuminated Works with a Plate-by-Plate Commentary, édité par David Erdman, Londres : Anchor Press, 1974.

The Complete Poetry and Prose of William Blake. A Newly Revised Edition, with a Commentary by Harold Bloom, édité par David Erdman, New York et Londres : Anchor Books, Doubleday, 1988.

The William Blake Archive, édité par Morris Eaves *et al.*, Library of Congress, 1996. <www.blakearchive.org>

Blake: The Complete Poems, édité par William Henry Stevenson, Londres et New York : Pearson Longman, 2007.

Blake's Poetry and Designs, édité par Mary Lynn Johnson et John Grant, New York : Norton Critical Edition, 2008.

2. Sources secondaires

2.1. Œuvres en prose d'Erasmus Darwin

[Publié anonymement], « On Mr Fuseli's Nightmare », *The Universal Magazine of Knowledge and Pleasure* 70 (1782), 165.

[sous le nom de : « A Botanical Society at Lichfield »], *A System of Vegetables, According to their Classes, Orders, Genera and Species, with their Characters and Differences* [traduction du *Systema Vegetabilium* de Linné], Lichfield : John Jackson, 1783, vol. 1-2.

[sous le nom de : « A Botanical Society at Lichfield »], *The Families of Plants, with their Natural Characters, according to the Number, Figure, Situation and Proportion of all the Parts of Fructification* [traduction du *Genera Plantarum* de Linné], Londres et Lichfield : John Jackson et Joseph Johnson, 1787.

Zoonomia; or, the Laws of Organic Life, Londres : Joseph Johnson, 1794 (vol. 1), 1796 (vol. 2).

A Plan for the Conduct of Female Education in Boarding Schools, Derby et Londres : J. Drewry et Joseph Johnson, 1797.

Phytologia: or the Philosophy of Agriculture and Gardening. With the Theory of Draining Morasses, and with an Improved Construction of the Drill Plough, Londres : Joseph Johnson, 1800.

2.2. Œuvres littéraires citées antérieures à 1850

AIKIN, John, *An Essay on the Application of Natural History to Poetry*, Londres : J. Johnson, 1777.

_____, *Letters from a Father to his Son on Various Topics, Relative to Literature and the Conduct of Life, Written in the Years 1792 and 1793*, Londres : J. Johnson, 1796.

BARBAULD, Anna, « The Caterpillar », dans *The Works of Anna Laetitia Barbauld, with a memoir by Lucy Aikin*, Londres : Longman, 1825, vol. 1.

BYRON, George, *English Bards, and Scotch Reviewers; A Satire*, Londres : James Cawthorne, 1809.

_____, *Selected Poems of Lord Byron*, édité par Paul Wright, Ware, Hertfordshire : Wordsworth Poetry Library, 2006.

COLERIDGE, Samuel Taylor, *Biographia Literaria, or, Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions*, vol. 1-2, Londres : Rest Fenner, 1817.

COWPER, William, *The Life and Works of William Cowper*, édité par T. S. Grimshawe, Londres : Saunders and Otley, 1835, vol. 1-8.

DEFOE, Daniel, *The History and Remarkable Life of Colonel Jacque*, dans *The Works of Daniel Defoe*, vol. 10, Londres : George D. Sproul, 1905.

ELIOT, Thomas Stearns, *Old Possum's Book of Practical Cats*, Londres : Faber and Faber, 1939.

FIELDING, Henry, « Some Papers to be read before the [Royal] Society, concerning the Terrestrial Chrysipus, Golden-Foot or Guinea, an Insect or Vegetable Resembling the Polypus […] collected by Petrus Gualterus », dans *Miscellanies*, Londres : Millar, 1743, vol. 1, p. 250-277.

FRENCH, R. N., « Elegiac verses to the memory of Erasmus Darwin », dans *Verses*, Derby : Wilkins, 1808.

GODWIN, William, *Saint Leon, A Tale of the Sixteenth Century*, Londres : Colburn et Bentley, 1831 [1799].

HAYLEY, William, *Ode, Inscribed to John Howard*, Londres : Dodsley, 1781.

_____, *Ballads Founded on Anecdotes Related to Animals*, Chichester et Londres : John Seagrave et Richard Phillips, 1805.

KEATS, John, *Endymion: A Poetic Romance*, Londres : Taylor and Hessey, 1818.

LANDSEER, Thomas, *Monkey-Ana, or Men in Miniature*, Londres : F.G. Moon, 1827.

LOFFT, Capel, *Eudosia, or a Poem on the Universe*, Londres : Richardson et Dilly, 1785.

LUCRÈCE, *De la nature*, traduction, introduction et notes de José Kany-Turpin, Paris : Flammarion, 1997.

MICHELET, Jules, *La Montagne ; L'Insecte*, Paris : Flammarion, 1898.

MILTON, John, *Paradise Lost*, édition de Robert Vaughan, illustrée par Gustave Doré, Chicago : Charles Thompson, 1900 [1667].

OVIDE, *Metamorphoses*, édité par Samuel Garth, Londres : Tonson, 1736, vol. 1 : livres 1 à 6 et vol. 2 : livres 7 à 15.

PARRY, James, *Mimosa, or The Sensitive Plant; A Poem. Dedicated to Mr Banks*, Londres : W. Sandwich, 1779.

PEACOCK, Thomas Love, *Nightmare Abbey / Crotchet Castle*, Londres : Penguin Classics, 1969 [1818].

POLWHELE, Richard, *The Unsex'd Females,* Londres : Cadell and Davies, 1798.

POPE, Alexander, *Essay on Man*, Oxford : Clarendon Press, 1869 [1733-1734].

RADCLIFFE, Ann, « On the Supernatural in Poetry », *New Monthly Magazine* 16 : 1 (1826), 145-152.

ROWDEN, Frances Arabella, *A Poetical Introduction to the Study of Botany*, Londres : Whittaker, 1818 [troisième édition].

SEWARD, Anna, *An Elegy on Captain Cook*, Londres : Dodsley, 1780.

SHAKESPEARE, William, *Antony and Cleopatra. Œuvres complètes de Shakespeare*, édition bilingue, Paris : Robert Laffont, 1995.

SHELLEY, Mary, *Frankenstein, or the Modern Prometheus*, Londres : Colburn, 1831 [1818].

SHELLEY, Percy, *Complete Works*, édité par Thomas Hutchinson, Oxford : Oxford University Press, 1923.

THOMSON, James, « A Poem Sacred to the Memory of Isaac Newton », dans *The Complete Poetical Works of James Thomson*, Oxford : Oxford University Press, 1951, 436-442 [poème publié en 1727].

_____, *The Seasons, to which is prefixed… An Essay on the Plan and Character of the Poem, by John Aikin*, Hambourg : Herold, 1791 [1730].

VOLTAIRE, François-Marie Arouet (dit), *L'Homme aux quarante écus*, dans *Œuvres Complètes de Voltaire*, Garnier, 1877 [1768], tome 21, 305-368.

WOLLSTONECRAFT, Mary, *Original Stories from Real Life, with Conversations Calculated to Regulate the Affections, and Form the Mind to Truth and Goodness. A New Edition*, Londres : Joseph Johnson, 1796 [1788].

WORDSWORTH, William et Samuel Taylor Coleridge, *Lyrical Ballads*, Londres et New York : Routledge Classics, 2005 [1798], édité par R.L. Brett et A. R. Jones, avec une introduction de Nicholas Roe.

WYNNE, John Huddleston, *Fables of Flowers, for the Female Sex, with Zephyrus and Flora, a Vision*, Londres : Newbery, 1773.

YOUNG, Edward, *The Complaint: or, Night Thoughts on Life, Death, and Immortality. A New Edition, Corrected by the Author*, Londres : Rivington *et al.*, 1773.

2.3. Œuvres littéraires citées postérieures à 1850

ARMITAGE, Simon. « The Ark », site officiel de Simon Armitage, 2019 [en ligne], <www.simonarmitage.com/ark-video/> .

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal, Seconde édition, augmentée de trente-cinq poèmes nouveaux*, Paris : Poulet-Malassis et De Broise, 1861.

FLEURY, Édouard, *Biographie de Camille Desmoulins*, Laon : Édouard Fleury (imprimeur), 1850.

HARJO, Joy, *Conflict Resolution for Holy Beings: Poems*, New York et Londres : Norton and Company, 2015.

_____, *Crazy Brave : Le chant de mes combats*, traduit de l'anglais par Nelcya Delanoë et Joëlle Rostkowski, Paris : Globe, 2020.

HOFER, Mathew et Gary SCHARNHORST, éditeurs, *Oscar Wilde in America: The Interviews*, Urbana et Chicago : University of Illinois Press, 2010.

LEE, Sidney, éditeur, *Dictionary of National Biography*, Londres : Smith, Elder and Co, 1885-1900, vol. 63, *Wordsworth – Zuylestein*.

MAUROIS, André, *Don Juan ou la vie de Byron*, Paris : Grasset, 2006 [1930].

ORWELL, George, *Animal Farm*, Londres : Penguin, 2008 [1945].

O'TOOLE, Betty, *Ada, the Enchantress of Numbers: A Selection from the Letters of Lord Byron's Daughter and Her Description of the First Computer*, Mill Valley, Californie : Strawberry Press, 1992.

PRUDHOMME, Sully, *Poésies 1865-1866*, Paris : Alphonse Lemerre, 1883.

ROUAUD, Jean, *La Splendeur escamotée de Frère Cheval ou le mystère des grottes ornées*, Paris : Grasset, 2018.

2.4. Ouvrages d'histoire naturelle

[ANONYME], « An Extract from a Survey of the Wisdom of GOD in the Creation of INSECTS », *The Arminian Magazine for the Year 1784, consisting of Extracts and Treatises on Universal Redemption* 7 (octobre 1784), 531-535.

[ANONYME], « An account of the inhuman method of executing criminals in the Island of Java, by the gum of the Upas Tree, the most deadly poison tree in the world, extracted from the memorandum of a well-known traveller », *The Town and Country Magazine, or The Universal Repository of Knowledge* 68 (octobre 1786), 514-515.

[ANONYME], « An account of the inhuman method of executing criminals in the Island of Java, by the gum of the Upas Tree, the most deadly poison tree in the world, extracted from the memorandum of a well-known traveller », *The Scots Magazine* 48 (octobre 1786), 504.

[ANONYME], « Life of the Count de Buffon », *The Literary Magazine and British Review for 1788.* Vol. 1, Londres : Forster, 1789.

[ANONYME], « The Upas Tree », *Scientific American* 13 : 47 (juillet 1858), 374.

BARR, James, *Barr's Buffon. Buffon's Natural History, Containing: A Theory of the Earth, A History of Man, of the Brute Creation, and of Vegetables, Minerals, &tc.*, vol. 8, Londres : J. S. Barr, 1792.

BUFFON, Georges-Louis Leclerc, comte de, *Histoire naturelle, générale et particulière*, Paris : Imprimerie Royale, 1756, 36 volumes.

_____, *Histoire Naturelle des Oiseaux*, Paris : Imprimerie Royale, 1780, tome 1.

CHAMBERS, Robert, *Vestiges of the Natural History of Creation*, Londres : John Churchill, 1844.

CONDILLAC, Étienne Bonnot de, *Traité des Animaux*, Paris : Fayard, 1984 [1754].

CUMBERLAND, George, « Mr Cumberland in Defence of the Mosaic System » [Lettre ouverte à John Aikin, rédacteur en chef du *Monthly Magazine*], *The Monthly Magazine* 40 : 1 (août 1815), 18-20.

_____, *Reliquiae Conservatae*, Bristol : J. M. Gulch, 1826.

DARWIN, Charles, *The Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, Londres : John Murray, 1872 [sixième et dernière édition, première édition publiée en 1859].

_____, Charles, *On the Origin of Species, with an introduction by David Quammen*, New York : Sterling Signature, 2011.

DE MAILLET, Benoît, *Telliamed, ou Entretiens d'un philosophe indien sur la diminution de la mer avec un philosophe français*, 2 vol., La Haye : Pierre Gosse, 1775.

DIDEROT, Denis, éditeur, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de Gens de Lettres, Mis en ordre et publié par Mr. ****, Neufchâtel : Faulche (Samuel et Compagnie), 1765, vol. 11.

FITZGERALD, Keane, *Experiments with Chinese Hemp seed. In a letter to Joseph Banks, Bart. F.R.S., Philosophical Transactions* 72 (17 janvier 1782), 46-49.

FOERSCH, N.P., « Description of the Poison-tree, in the island of Java, by N. P. Foerch. Translated from the original Dutch by Mr Heydinger », *The Hibernian Magazine, or Compendium for Entertaining Knowledge*, sans numéro de volume, appendice (1783), 701-704.

_____, « Of the Poison tree of Java », traduit par Heydinger, *The London Magazine or The Gentlemen's Monthly Intelligence*, 1 (décembre 1783), 511-517.

_____, « A Description of the Poison Tree, in the Island of Java: translated from the original Dutch of N. P. Foresch », *The Arminian Magazine for the Year 1784, consisting of Extracts and Universal Treatises on Universal Redemption* 7 (article sur deux numéros consécutifs : juillet et août 1784), 384-386 pour juillet; 439-441 pour août.

_____, « Natural History of the Bohon-Upas, or Poison-Tree of the Island of Java », *The New London Magazine* 1 (septembre 1785), 115-120.

_____, « Observations on the Bohon-Upas, or Poison-Tree on the Island of Java. From the travels of Mr Foersech, a Dutch surgeon », *The Literary Magazine and British Review for 1788*, 1 (décembre 1788), 426-430.

GOLDSMITH, Oliver, *History of the Earth and Animated Nature*, Londres : Nourse, 1774, vol. VIII.

HERSCHEL, William, « Catalogue of a second thousand of new nebulæ and clusters of stars; with a few introductory remarks on the construction of the heavens » [adresse à la Royal Society lue le 11 juin 1789], *Philosophical Transactions*, 79, (1789), 212-255.

HOOKE, Robert, *Micrographia, or, Some Physiological Descriptions of Minute Bodies Made by Magnifying Glasses. With Observations and Inquiries Thereupon*, Londres : John Martyn pour la Royal Society, 1665.

HUTTON, James, *Abstract of a Dissertation read in the Royal Society of Edinburgh, upon the seventh of March, and fourth of April, MDCCLXXXXV, concerning the System of the Earth, its Duration, and Stability*, Édimbourg : Royal Society, 1785.

LAMARCK, Jean-Baptiste, *Encyclopédie Méthodique de Botanique*, tome VIII, Paris : Agasse, 1808.

MONBODDO, Jame Burnett, dit Lord, *Of the Origin and Progress of Language*, Édimbourg : Balfour, 1774, vol. 1.

PALEY, William, *Natural Theology; Or, Evidences of the Existence and Attributes of the Deity, Selected from the Appearances of Nature*, Londres : Faulder, 1803 [1802].

PENNANT, Thomas, *British Zoology*, Vol. 2 : *Birds*, Londres : Benjamin White, 1776.

RAY, John, *Historia Plantarum*, Londres : Faithorne et Kersey, 1686, 3 vol..

SHELLEY, Percy, *A Vindication on Natural Diet*, Londres : F. Pitman, 1884 [1813].

SMELLIE, William, *The Philosophy of Natural History*, Édimbourg : Charles Eliott *et al.*, 1790.

TAYLOR, Joseph, *Anecdotes of Remarkable Insects, selected from Natural History, and Interspersed with Poetry. Illustrated with cuts*, Londres : Baldwin *et al.*, 1817.

TAYLOR, Thomas, *A Vindication on the Right of Brutes*, Londres : Thomas Jeffery, 1792.

TREMBLEY, Abraham, « Observations and experiments Upon the fresh-water Polypus, by Monsieur Trembley, at the Hague », *Philosophical Transactions of the Royal Society of London* 467 (1743).

WHITEHURST, John, *An Inquiry into the Original State and Formation of the Earth*, Londres : publié par l'auteur, 1778.

[WILBERFORCE, Samuel], « [Review of] *On the Origin of Species* », *Quarterly Review* 108 (1860), 225-264.

2.5. Autres sources secondaires (philosophie, religion, critique, biographie)

The Holy Bible containing the Old and New Testaments, Translated Out of the Original Tongues and with the Former Translations Diligently Compared and Revised by his Majesty's Command [King James], Cambridge : Cambridge University Press, Emerald Text Edition, non daté.

[ANONYME], « Laura, By Capel Lofft [a review] », *The Augustan Review* 3 (juillet à décembre 1816), 524-526.

[ANONYME], *A Catalogue of the Very Valuable and Extensive Library of the Late William Hayley, Esq. Removed from his Seat at Felpham […] which will be sold at auction by Mr Evans, at his House, N. 93, Pall-Mall, on Tuesday February 13th, and Twelve Following Days (Sunday's Excepted),* Londres : Bulmer and Nichol, 1821.

ADDISON, Joseph, *The Spectator,* Londres : Tonson, 1753 [première publication en 1712], 6 : 414, mercredi 25 juin 1712, 76.

_____, *Interesting Anecdotes, Memoirs, Allegories, Essays, and Poetical Fragments, Tending to Amuse the Fancy, and Inculcate Morality*, Londres : sans nom d'éditeur, 1797.

AIKIN, Lucy, *Memoir of John Aikin, M.D.*, Londres : Baldwin, 1823.

BENTHAM, Jeremy, *Introduction to the Principles and Morals of Legislation*, Oxford : Clarendon Press, 1879 [1789]

BURKE, Edmund, *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Londres : Dodsley, 1757.

BYRON, George, *The Parliamentary Speeches of Lord Byron*, Londres : Rodwell, 1824.

CHAMBERS, Robert, *The Book of Days: A Miscellany of Public Antiquities*, Londres : William and Robert Chambers, 1832, vol. 1-2.

DUNCOMBE, John, « From the second edition of Mr Duncombe's *Horace*. Book IV, Ode IV », *The London Magazine, Or, Gentleman's Monthly Intelligencer*, vol. 36, 1768 [pour l'année 1767], p.475-476.

FRANKLIN, Benjamin, « Observations concerning the increase of mankind », *The Gentleman's Magazine, and Historical Chronicle* 35 (1755), 483-485.

FRANKLIN, William Temple, *The Private Correspondence of Benjamin Franklin,* , Londres : Colburn, 1817, vol. 1-2.

FERGUSON, Adam, *An Essay on the History of Civil Society*, Kitchener, Ontario : Batoche Books, 2001 [1767].

GILPIN, William, *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel, and on Sketching Landscape*, Londres : Blamire, 1792.

HAYLEY, William, *A Philosophical, Historical, and Moral Essay on Old Maids. By a Friend of the Sister-Hood*, Londres : T. Cadell, 1784.

_____, *Memoirs on the Life and Memoirs of William Hayley, Esq., the Friend and Biographer of Cowper, Written by himself*, Londres : Henry Colburn, 1823.

HOBBES, Thomas, *Leviathan or the Matter, Form and Power of a Commonwealth, Ecclesiastical and Civil*, Cambridge : Cambridge University Press, 1904 [1651].HOWARD, John, *The State of the Prisons in England and Wales, with Preliminary Observations and an Account on some Foreign Prisons*, Warrington : William Eyres, 1777.

_____, *Historical Remarks and Anecdotes on the Castle of the Bastille*, Londres : Cadell, 1780.

HUME, David, « On the Immortality of the Soul » [1777], dans *The Philosophical Works of David Hume*, Édimbourg : Adam Tait, 1826, vol. IV.

_____, *Dialogues Concerning Natural Religion*, édité par Henry Aiken, New York : Hafner Publishing Company, 1948 [1779, posthume].

JOHNSON, Samuel, *A Dictionary of the English Language*, Londres : Rivington *et al.*, 1785, vol. 1-2.

LAVATER, John Caspar, *Essays on Physiognomy*, traduit par Thomas Holcroft, Londres : William Tegg and Co, 1878 [première édition traduite parue en 1789; édition originale en 1775-1778].

RAPIN DE THOYRAS, Paul, *The History of England*, traduit du français à l'anglais par N. Tindal, Londres : Knapton, 1732.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Amsterdam : Marc Michel Rey, 1755.

SCHIMMELPENNINCK, Mary-Ann, *Life of Mary-Ann Schimmelpenninck, Author of 'Select Memoirs of Port Royal' and Other Works*, Londres : Longman *et al.*, 1858.

STEDMAN, John Gabriel, *Narrative, of a five years' expedition, against the revolted Negroes of Surinam, in Guiana, on the wild coast of South America, from the year 1772, to 1777*, vol. 1-2, Londres : Joseph Johnson, 1796.

SWEDENBORG, Emmanuel, *Angelic Wisdom concerning the Divine Love and the Divine Wisdom*, Londres : Swedenborg Society, British and Foreign, 1883.

WALPOLE, Horace, *The Letters of Horace Walpole*, vol. VIII: 1771-1774, Oxford : Clarendon Press, 1904.

WILKINS, John, *Of the Principles and Duties of Natural Religion: Two Books*, Londres : Chiswell *et al.*, vol. 1, 1691.

WOLLSTONECRAFT, Mary, *A Vindication on the Rights of Woman: with Strictures on Moral and Political Subjects*, Londres : Joseph Johnson, 1796.

3. Ouvrages et articles savants

3.1. Études spécifiques sur Blake et Darwin

GREEN, Matthew, « Blake, Darwin and the Promiscuity of Knowing: Rethinking Blake's Relationship to the Midlands Enlightenment », *British Journal for Eighteenth-Century Studies*, 30 : 2 (2007), 193-208.

HILTON, Nelson, « The Spectre of Darwin », *Blake: An Illustrated Quarterly*, 15 : 1 (été 1981), 36-48.

KING-HELE, Desmond, « Blake », dans *Erasmus Darwin and the Romantic poets*, Londres : Saint Martin's Press, 1986, 35-61.

_____, « Disenchanted Darwinians: Wordsworth, Coleridge and Blake », *The Wordsworth Circle*, 25 : 2 (1994), 114-118.

LANIEL-MUSITELLI, Sophie, « De la pierre à la chair : sciences et poésie d'Erasmus Darwin à William Blake », dans *Romanticism and the Philosophical Tradition*, édité par Thomas Constantinesco et Sophie Laniel-Musitelli, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 2015, 185-201.

LEONARD, David Charles, « Erasmus Darwin and William Blake », *Eighteenth Century Life* 4 (1978), 79-81.

WORRALL, David, « William Blake and Erasmus Darwin's Botanic Garden », *Bulletin of the New York Public Library* 70 (1975), 397-417.

WU, Ya-Feng, « Blake's Critique of Erasmus Darwin's Botanic Garden », *The Wordsworth Circle* 50 : 1 (hiver 2019), 55-73.

3.2. Corpus critique sur Erasmus Darwin

[ANONYME], « Art. XIII. [A review of] *The Botanic Garden*. Containing, *The Loves of the Plants*; a Poem, with Philosophical Notes. 4to. pp. 184 », *The Monthly Review* 80 (avril 1789), 337-343.

[ANONYME], « [A review of] *The Botanic Garden*, part II. Containing *The Loves of the Plants*, A Poem, with Philosophical Notes. Volume the Second. 4to. », *The Critical Review, or: Annals of Literature* 68 (novembre 1789), 375-381.

[ANONYME], « [A review of] The Memoirs of Dr Darwin », *The Philosophical Magazine* 29 (octobre 1807), 38-47.

[ANONYME], « Erasmus Darwin », *The Biographical Magazine: Containing Portraits of Eminent and Ingenious Persons of Every Age and Nation, with their Lives and Characters* 1 (1819), non paginé.

AIKIN, John, « The Temple of Nature, or, The Origin of Society: A Poem, with Philosophical Notes, by Erasmus Darwin, M.D., F.R.S. », *The Monthly Magazine, or British Register*, 15 : 1 (1803), 632-636.

BEWELL, Alan, « Erasmus Darwin's Cosmopolitan Nature », *English Literary History* 76 : 1 (printemps 2009), 19-48.

BROWNE, Janet, « Botany for Gentlemen: Erasmus Darwin and the Loves of the Plants », *Isis* 80 : 4 (décembre 1989), 593-621,

BUTLER, Samuel, *Evolution, Old and New: or, The Theories of Buffon, Dr. Erasmus Darwin, and Lamarck, as Compared with that of Mr. Charles Darwin*, Londres : Hardwicke et Bogue, 1879.

CAMPBELL, Thomas, *Specimens of the British Poets; with Biographical and Critical Notes, and an Essay on British Poetry*, Londres : John Murray, 1819, vol. 7.

COLP, Ralph, « The Relationship of Charles Darwin to the Ideas of his Grandfather, Dr. Erasmus Darwin », *Biography* 9 : 1 (1986), 1-24.

DARWIN, Charles, *The Life of Erasmus Darwin*, édité par Desmond King-Hele, Cambridge : Cambridge University Press, 2003 [1879].

DAUPHIN, Caroline, « Erasmus Darwin ou la théorie de la séduction naturelle », *L'Atelier* 10 : 1 (2018), 1-24.

DELEUZE, Joseph Philippe FRANÇOIS, traducteur, *Les Amours des Plantes de Darwin : Poëme en quatre chants*, Paris : De Digeon, an VIII [1800].

EDGEWORTH, Richard Lovell et Maria, *Memoirs of Richard Lovell Edgeworth*, Londres: R. Hunter, successeur de Joseph Johnson, 1821, vol. 1-2.

FARA, Patricia, *Erasmus Darwin: Sex, Science and Serendipity*, Oxford : Oxford University Press, 2012.

FULFORD, Tim, « Coleridge, Darwin, Linnaeus: The Sexual Politics of Botany », *The Wordsworth Circle* 28 : 3 (1997), 124–30.

HASSLER, Donald, *The Comedian as the Letter D: Erasmus Darwin's Comic Materialism*, La Haye : Martinus Nijhoff, 1973.

KING-HELE, Desmond, « Erasmus Darwin: Man of Ideas and Inventor of Words », *Notes and Records of the Royal Society of London* 42 : 2 (juillet 1988), 149-180.

_____, « Disenchanted Darwinians: Wordsworth, Coleridge and Blake », *The Wordsworth Circle*, 25 : 2 (1994), 114-118.

_____, *Erasmus Darwin: A Life of Unequalled Achievement*, Londres : Giles de la Mare, 2007 [1999].

_____, éditeur. *The Collected Letters of Erasmus Darwin*, Cambridge : Cambridge University Press, 2007.

_____, *Erasmus Darwin and Evolution*, Sheffield : Stuart Harris, 2014.

LANIEL-MUSITELLI, Sophie, « Erasmus Darwin : de la métamorphose au transformisme », dans *Darwin dans le combat des idées*, édité par Michel Prum, Paris : L'Harmattan, 2012, 33-45.

_____, « La poésie d'Erasmus Darwin entre science, mythe et pastorale », dans *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*, édité par Muriel Louâpre, Hugues Marchal et Michel Pierssens, ouvrage électronique mis en ligne en janvier 2014 sur le site *Épistémocritique*, 113-131, <epistemocritique.org/la-poesie-derasmus-darwin-entre-science-mythe-et-pastorale>

MATHIAS, Thomas James, *The Pursuits of Literature, A Satirical Poem, in Four Dialogues, with Notes*, Dublin:

MCNEIL, Maureen, « The Scientific Muse: The Poetry of Erasmus Darwin », dans *Languages of Nature: Critical Essays on Science and Literature*, édité par Ludmilla Jordanova, New Brunswick : Rutgers University Press, 1986, 159-203.

_____, *Under the banner of science: Erasmus Darwin and his age*, Manchester : Manchester University Press, 1987.

OLDSCHOOL, Oliver, *The Portfolio*, Philadelphie : Harrison Hall, 1823, vol. 15.

PACKHAM, Catherine, « The Science and Poetry of Animation: Personification, Analogy, and Erasmus Darwin's Loves of the Plants », *Romanticism* 10 : 2 (2004), 191-208.

PRIESTMAN, Martin, *The Poetry of Erasmus Darwin: Enlightened Spaces, Romantic Times*, Farnham : Ashgate, 2013.

RICHARDSON, Alan, « Erasmus Darwin and the Fungus School », *The Wordsworth Circle* 33 : 3 (2002), 113-117.

ROBINSON, Eric, « Erasmus Darwin's *Botanic Garden* and Contemporary Opinion », *Annals of Science*, 10 : 4 (1954), 314-320.

SAM, George, « Carl von Linneus, Erasmus Darwin and Anna Seward: botanical poetry and female education », *Science and Education* 23 : 3 (2014), 673-694.

SEWARD, Anna, *Memoirs on the Life of Dr Darwin*, Londres : Joseph Johnson, 1804.

SMITH, Christopher et Robert ARNOTT, éditeurs, *The Genius of Erasmus Darwin*, Aldershot : Ashgate, 2005.

UGLOW, Jenny, *The Lunar Men: The Friends who Made the Future*, Londres : Faber & Faber, 2003.

3.3. Corpus critique sur Blake

ACKROYD, Peter, *Blake*, Londres : Sinclair-Stevenson, 1995.

AULT, Donald, *Visionary Physics: Blake's Response to Newton*, Chicago et Londres : University of Chicago Press, 1974.

BAINE, Rodney et Mary, « Blake's Other Tigers, and "The Tyger" », *Studies in English Literature, 1500-1900* 15 : 4 (automne 1975), 563-578.

BAINE, Rodney, *The Scattered Portions: Blake's Biological Symbolism*, Athens : University of Georgia, distribué par l'auteur, 1986.

BENTLEY, Gerald Eades, *Blake: The Critical Heritage*, Londres : Routledge, 1975.

_____, *Blake Bibliography: Annotated Lists of Works, Studies, and Blakeana*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1964.

BLOOM, Harold, *Blake's Apocalypse. A Study in Poetic Argument*, New York : Doubleday, 1963.

BRUDER, Helen et Tristanne CONNOLLY, éditrices, *Sexy Blake*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2013.

_____, éditrices, *Beastly Blake*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2013.

CALÈ, Luisa, « Bestial Metamorphoses: Blake's Variations on Transhuman Change in Dante's Hell », dans *Beastly Blake*, dirigé par Helen Bruder et Tristanne Connolly, Basingstoke, Hampshire : Palgrave Macmillan, 2018, 153-182.

DAMON, Samuel Foster, *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*, Hanover, New Hampshire: Dartmouth College Press, 2013 [1965].

ERDMAN, David, *Blake, prophet against empire : a poet's interpretation of the history of his own times*, Princeton : Princeton University Press, 1954.

FOSSO, Kurt, « Feet of Beasts: Tracking the Animal in Blake », *European Romantic Review* 25 : 2 (2014), 113-138.

_____, « Blake's Horses of Instruction », dans *Beastly Blake*, édité par Helen Bruder et Tristanne Connolly, Basingstoke, Hampshire : Palgrave Macmillan, 2018.

FRYE, Northrop, *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*, Princeton : Princeton University Press, 1947.

GILCHRIST, Alexander, *Life of William Blake, Pictor Ignotus: with Selections from his Poems and Other Writings*, Londres : Macmillan, 1863.

GRANT, John, « The Art and Argument of The Tyger », *Texas Studies in Literature and Language* 2 : 1 (printemps 1960), 38-60.

HAGSTRUM, Jean, « William Blake Rejects the Enlightenment », dans *Critical Essays on William Blake*, édité par Hazard Adams, Boston : G.K. Hall, 1991 [première publication du chapitre de Hagstrum en 1963].

HIMY, Armand, *William Blake*, Paris : Fayard, 2008.

HUTCHINGS, Kevin, *Imagining Nature: Blake's Environmental Poetics*, Montréal et Ithaca : McGill-Queen's University Press, 2002.

KEYNES, Geoffrey, éditeur, *The Letters of William Blake,* Londres : Rupert Hart-Davies, 1956.

KING-HELE, Desmond, « A Twist in the Tale of the Tiger », *Blake: An Illustrated Quarterly* 23 : 2 (automne 1989), 104-106.

KREITER, Carmen, « William Blake and Evolution », *Studies in Romanticism* 4 : 2 (janvier 1965), 110-118.

LUSSIER, Mark, « Blake's Deep Ecology », *Studies of Romanticism* 35 : 3 (automne 1996), 393-408.

MINER, Paul, « The Tyger: Evolution and Genesis in the Poetry of William Blake », *Criticism* 4 : 1 (1962), 198-205.

PALEY, Morton, *Energy and the Imagination: A Study of the Development of Blake's Thought,* Oxford University Press, 1970.

PARSONS, Coleman, « Tygers before Blake », *Studies in English Literature, 1500-1900* 8 : 4 (automne 1968), 573-592.

PEDLEY, Colin, « Blake's Tiger and the Discourse of Natural History », *Blake: An Illustrated Quarterly* 24 : 1 (été 1990), 238-245.

PERKINS, David, « Animal Rights and "Auguries of Innocence" », *Blake: An Illustrated Quarterly* 33 : 1 (1999), 4-11.

PIQUET, François, « Quelques aspects de l'Eros chez Blake », dans *Hobbes, Blair, Blake : Hommage à François Piquet,* édité par Denis Bonnecase, Paris : Michel Houdiard, 2018, 39-41.

PUNTER, David, « Blake: His Shadowy Animals », *Studies in Romanticism* 36 : 2 (été 1997), 227-238.

PHILLIPS, Michael, *William Blake : recherches pour une biographie*, préfacé par Yves Bonnefoy et traduit par Philippe Jacottet, Paris : Belles Lettres, 1995.

RAINE, Kathleen, « Who Made the Tyger? », *Encounter* 2 : 6 (juin 1954), 43-49.

_____, *Blake and Tradition*, Princeton : Princeton University Press, 1968, vol.1-2.

SINGER, June, *Blake, Jung, and the Collective Unconscious: The Conflict Between Reason and Imagination*, York Beach, Maine : Nicholas Hays, 2000.

STAUFFER, Andrew, « Blake's Poison Trees », *Blake Quarterly* 35 : 2 (automne 2001), 36-39.

WELCH, Dennis, « Essence, Gender, Race : Blake's Visions of the Daughters of Albion », *Studies in Romanticism* 49 : 1 (printemps 2010), 105-131.

WITCUTT, William Purcell, *Blake: A Psychological Study*, Londres : Hollis & Carter, 1946.

WORRALL, David, éditeur, *The Urizen Books*, Princeton : Princeton University Press, 1995.

3.4. Romantisme, science et environnement

BATE, Jonathan, *Wordsworth and the Environmental Tradition.* Londres : Routledge, 1991.

_____, *The Song of the Earth.* Londres : Picador, 2000.

BERTONÈCHE, Caroline, « Bloody Poetry : On the Role of Medicine in John Keats' Life and Art », dans *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*, édité par Muriel Louâpre, Hugues Marchal et Michel Perssens, ouvrage électronique mis en ligne en janvier 2014 sur le site *Épistémocritique*, 153-169 <epistemocritique.org/bloody-poetry-on-the-role-of-medicine-in-john-keatss-life-and-art>

_____, « Le poète, veilleur des cieux : l'influence astrale de Homère à Keats », dans *Les Astres dans la poésie et les arts de l'Antiquité au romantisme*, dirigé par Caroline Bertonèche et Florian Barrière, Université Grenoble-Alpes Éditions, à paraître.

BEWELL, Alan, « Jacobin Plants: Botany as Social Theory in the 1790s ». *The Wordsworth Circle* 20 : 3 (1989), 132-139.

BINDMAN, David, « How the French became frogs: English caricature and a national stereotype », *Apollo: The International Magazine of the Arts*, 158 : 458 (août 2003), 15-21.

BROGLIO, Ron, *Beasts of Burden: Biopolitics, Labor, and Animal Life in British Romanticism*, New York : Suny Press, 2017.

CARBONI, Pierre, « La nature et la cité dans l'œuvre poétique de James Thomson », dans *La Nature citadine en France et au Royaume-Uni*, dirigé par Pierre Carboni *et al.*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2015, 53-69.

_____, « Explorer la lumière, faire entendre l'harmonie des sphères. La science newtonienne au cœur du projet poétique de James Thomson (1700-1748) », dans *Poésie et Astronomie : de l'Antiquité au Romantisme,* dirigé par Florian Barrière et Caroline Bertonèche, Grenoble : Université Grenoble-Alpes Éditions, 2020 [à paraître].

CHATEL, Laurent, « “Modern Moral Gardens”: Nature, National Trust and the Modernity of Eighteenth-Century “English” Gardens », *XVII-XVIII, Revue de la Société d’Études Anglo-Américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, Hors-série n° 3, « Hommage à Alain Bony » (2013), 243-259.

FOURNIER, Jean-Marie, « “Empty spaces” and the Poetics of Silence in John Keats’s Poetry », *Études Anglaises* 63 : 1 (2010), 88-98.

DONALD, Diana, *Picturing Animals in Britain: 1750-1850*, New Haven et Londres : Yale University Press, 2007.

GIBSON, Susannah, *Animal, Vegetable, Mineral? How Eighteenth-Century Science Disrupted the Natural Order*, Oxford : Oxford University Press, 2015.

GIGANTE, Denise, *Life: Organic Form and Romanticism*, New Haven et Londres : Yale University Press, 2009.

GOULD, Stephen Jay, *Time’s Arrow and Time’s Cycle: myth and metaphor in the discovery of geological time*, Cambridge : Harvard Universty Press, 1987.

HADOT, Pierre, *Le Voile d’Isis : Essai sur l’histoire de l’idée de Nature*, Paris : Gallimard, 2004.

HERINGMAN, Noah, *Romantic Rocks, Aesthetic Geology*, Ithaca, New York et Londres : Cornell University Press, 2004.

HOLMES, Richard, *The Age of Wonder: How the Romantic Generation Discovered the Beauty and Terror of Science*, Londres : Harper Press, 2008.

HUNT, Stephen, *Green Romanticism: The Natural World and Human well-being, 1775-1900*, Sarrebruck: VDM Publishings, 2011.

_____, « The Echoing Greens: The Neo-Romanticism of *Earth First!* and *Reclaim the Streets* in the U.K. », Capitalism Nature Socialism 24 : 2 (2013), 83-101.

KELLEY, Theresa, *Clandestine Marriage: Botany and Romantic Culture*, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2012.

KENYON-JONES, Christine, *Kindred Brutes: Animals in Romantic-period writing*, Londres : Ashgate, 2001.

MCKUSIK, James, *Green Writing: Romanticism and Ecology*, New York : Palgrave Macmillan, 2000.

MITCHELL, Robert, *Experimental Life: Vitalism in Romantic Science and Literature*, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2013.

MOORE, Bryan, *Ecology and Literature: Ecocentric Personification from Antiquity to the Twenty-First Century*, New York : Palgrave Macmillan, 2008.

MORTON, Timothy, *The Poetics of Spice: Romantic Consumerism and the Exotic*, New York: Cambridge University Press, 2000.

MUSITELLI, Sophie, '*The Harmony of Truth' : Sciences et poésie dans l'œuvre de P. B. Shelley*, Lyon et Grenoble : Presses Universitaires de Lyon et Presses Littéraires et Linguistiques de l'Université de Grenoble, 2012.

NICHOLS, Ashton, *Romantic Natural Histories. Charles Darwin, William Wordsworth, and Others*, Boston et New York : New Riverside Editions, Houghton-Mifflin, 2004.

_____, *Beyond Romantic Ecocriticism: Towards Urbannatural Roosting*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2011.

O'CONNOR, Ralph, *The Earth on Show. Fossils and the Poetics of Popular Science, 1802-1856*, Chicago : University of Chicago Press, 2007.

PERKINS, David, *Romanticism and Animal Rights*, Cambridge et New York : Cambridge University Press, 2003.

PORÉE, Marc, « La méthode Serres », dans *Regards sur la critique littéraire moderne*, édité par Pierre Arnaud, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996, 43-56.

PIELAK, Chase, *Memorializing Animals during the Romantic Period*, Londres : Routledge, 2016.

RUSTON, Sharon, *Shelley and Vitality*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2005.

SAM, George, *Botany, Sexuality and Women's Writing. From forward shoot to modest plant*, Manchester : Manchester University Press, 2007.

SHA, Richard, *Imagination and Science in Romanticism*, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2018.

SCHWARTZ, Janelle, *Worm Work: Recasting Romanticism*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 2012.

SHTEIR, Ann, *Cultivating Women, Cultivating Science: Flora's Daughters and Botany in England, 1760 to 1860*, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1999.

STAFFORD, Fiona, *The Long, Long Life of Trees*, New Haven et Londres : Yale University Press, 2017.

WEBSTER, Charles, « The Recognition of Plant Sensitivity by English Botanists in the Seventeenth Century », *Isis* 57 : 1 (1966), 5-23.

WU, Duncan, « The Romantics hated the sciences », dans *Thirty Great Myths about the Romantics*. Chichester, West Sussex : John Wiley & Sons, 2015.

3.5. Pensée écologique

BAILLY, Jean-Christophe, *Le Parti pris des animaux*, Paris et Villeneuve-d'Ascq : Christian Bourgeois, 2013.

BARATAY, Éric, *Biographies animales : Des vies retrouvées*. Paris : Seuil, collection « L'univers historique », 2017

BASTIN, John, « New Light on J. N. Foersch and the celebrated poison tree of Java », *Journal of the Malaysian Branch of the Royal Asiatic Society* 58 : 2 (1985), 25-44.

BENDER, Niklas et Gisèle SÉGINGER, *Biological Time, Historical Time: Transfers and Transformations in 19th century Literature*, Leiden et Boston : Brill, Rodopi, 2019.

BERGSON, Henri, *L'Évolution Créatrice*, Paris : Félix Alcan, 1907.

CARSON, Rachel, *Silent Spring*, Boston : Houghton Mifflin, 1962.

ÉTIENNE, Jean-Louis, *Aux arbres, citoyens ! Pour renouveler avec l'écosystème Terre*, Paris : Paulsen, 2019.

FONTENAY, Elisabeth de, *Le Silence des bêtes : La philosophie à l'épreuve de l'animalité,* Paris : Points, 1998.

GARRARD, Greg, *Ecocriticism*, Londres : Routledge, 2012.

HALLÉ, Francis, *Plaidoyer pour l'Arbre*, Arles : Actes Sud, 2005.

HARRISON, Robert Pogue, *Forests: The Shadow of Civilization*, Chicago : University of Chicago Press, 1992.

LATOUR, Bruno, « Agency at the time of the Anthropocene », *New Literary History* 45 (2014), 1-18.

_____, *Facing Gaia, Eight Lectures on the New Climactic Regime*, Cambridge : Polity Press, 2017 [initialement publié en 2015].

LECOINTRE, Guillaume et Hervé LE GUYADER, *Classification Phylogénétique*, Paris : Belin, 2001.

MAGNIN-GROZE, Joëlle, *Histoire de la botanique*, Paris : Delachaux et Niestlé, 2004.

MORTON, Timothy, *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge, Massachusetts, et Londres : Harvard University Press, 2007.

MOULIN, Joanny, *Darwin : une scandaleuse vérité*, Paris : Autrement, 2009.

PATOINE, Pierre-Louis, « Habiter les écologies fantasy : la littérature face au dispositif vidéoludique », *Hybrid* 5 (2018), <www.hybrid.univ-paris8.fr/lodel/index.php?id=1004>

RAUSCHER, Émilie. « Pré-Vivants : les Composomes vivent la vie d'avant la vie », *Science et Vie*, 1218, (mars 2018), 68-73.

SERNA, Pierre, *L'Animal en république : 1789-1802, Genèse du Droit des Bêtes*, Toulouse : Anacharsis, 2016.

_____, *Comme des bêtes : Histoire politique de l'animal en révolution (1750-1840)*, Paris : Fayard, 2017.

SERRES, Michel, *Le Contrat naturel*, Paris : Flammarion, 1992 [1990].

SIMON, Anne. *Entretien sur la zoopoétique avec Anne Simon – Animaux, animots : « ce n'est pas une image ! »*, Denis Bertrand et Raphaël Horrein, *Fabula*, 29 avril 2018 [en ligne] <www.fabula.org/colloques/document5368.php>.

SINGER, Peter, « La libération animale », dans *Les animaux aussi ont des droits*, édité par Boris Cyrulnik *et al.*, Paris : Points, 2013.

SCHMITZ, Hélène et Nils UDENBERG, *Linné : le Rêve de l'ordre dans la nature,* traduction de Michel Laurin, Paris : Belin, 2007.

STOTT, Rebecca, *Darwin's Ghosts: The Secret History of Evolution*, New York : Spiegel and Grau, Penguin Random House, 2012.

WILLIAMS, Raymond, *The Country and the City*, Londres : Chatto and Windus, 1973.

WOHLLEBEN, Peter, *La Vie secrète des animaux*, traduit par Lise Deschamps, Paris : Les Arènes, 2017.

3.6. Épistémologie de la sensibilité

AHERN, Stephen, *Affect Theory and the New Literary Practice: A Feel for the Text*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2019.

BAILLIE, Johanna, *A Series of Plays in which it is Attempted to Delineate the Stronger Passions of the Mind. Each Passion being the Subject of a Tragedy and a Comedy*, Londres : T. Cadell, 1798.

BENNETT, Jane, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, Caroline du Nord : Duke University Press, 2010.

BOUR, Isabelle, « Epistemological Ambiguities: Reason, Sensibility and Association of Ideas in Mary Wollstonecraft's *Vindication of the Rights of Woman* », *XVII-XVIII. Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècle*s 49 (1999), 299-310.

_____, « Sensibility, Medicine and the Novel in the Late Hanoverian Period », *XVII-XVIII. Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles* 64 (2007), 307-320.

DARWIN, Charles, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, Londres : John Murray, 1872.

FAFLAK, Joel et Richard SHA, éditeurs, *Romanticism and the Emotions*, Cambridge : Cambridge University Press, 2014.

GRIFFIN, Aurélie. *La Muse de l'humeur noire :* Urania *de Lady Mary Wroth, une poétique de la mélancolie*, Paris : Classiques Garnier, 2018.

HUME, David, *A Treatise on Human Nature, Being an Attempt to Introduce the Experimental Method of Reasoning into Moral Subjects*, livre II : *On the Passions*, édité par T.H. Green et T.H. Grose, Londres : Longmans, 1909 [1739-1740].

JOY, Louise, *Eighteenth Century Literary Affections*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, Palgrave Studies in Affect Theory and Literary Criticism, 2020.

MORÈRE, Pierre, *Sens et sensibilité : Pensée et poésie dans la Grande-Bretagne des Lumières*, Grenoble et Lyon : Éditions Littéraires et Linguistiques de l'université de Grenoble et Presses Universitaires de Lyon, 2015.

MUCHEMBLED, Robert, *L'Orgasme et l'Occident : une histoire du plaisir du XVIe siècle à nos jours*, Paris : Seuil, 2005.

NICHOLS, Ashton, « The Loves of Plants and Animals: Romantic Science and the Pleasures of Nature », Romanticism and Ecology, édité par James McKusik, Romantic Circles Edition [en ligne], <romantic-circles.org/praxis/ecology/nichols/nichols.html>

PINCH, Adela, *Strange fits of passion: Epistemologies of emotion, Hume to Austen*, Stanford , Californie : Stanford University Press, 1996.

ROBINSON, Jeffrey Cane, *The current of romantic passions*, Madison et Londres : University of Wisconsin Press, 1991.

SCARPA, Sébastien, *Poétiques de l'affect : la poésie préromantique anglaise en contexte*, Paris : Michel Houdiard, 2018.

SHA, Richard, *Perverse Romanticism: Aesthetics and Sexuality in Britain, 1750-1832*, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2009.

TOMKINS, Silvan, *Affect Imagery Consciousness*, Londres : Tavistock, 1962-1963 (vol. 1-2) et New York : Springer, 1991-1992 (vol. 3-4).

3.7. Théorie critique et littéraire

BACHELARD, Gaston, *L'Air et les songes : Essai sur l'imagination du mouvement,* Paris : José Corti, 1968 [1943].

BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris : Seuil, 2014 [1973].

BAYARD, Pierre, *Le Plagiat par anticipation,* Paris : Éditions de Minuit, 2009.

BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence*, Oxford : Oxford University Press, 1973.

BUTLER, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subersion of Identity*, Londres : Routledge, 1990.

DELEUZE, Gilles, et Félix GUATTARI, *Mille Plateaux* : *Capitalisme et Schizophrénie*, Paris : Éditions de Minuit, 1980.

DERRIDA, Jacques, *L'Animal que donc je suis,* Paris : Galilée, 2006 [1997].

FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris : Gallimard, 1966.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et Punir*, dans *Œuvres,* Paris : Gallimard, 2015 [1975], Bibliothèque de la Pléiade, vol. 2.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur,* Paris : Seuil, 1980.

FREUD, Sigmund, *Das Unheimlich : L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Paris : Gallimard, 1998 [1919].

GUSDORF, Georges, *Naissance de la conscience romantique au siècle des Lumières*, Paris : Payot, 1976.

PANOFSKY, Erwin, *Hercule à la croisée des chemins*, traduit par D. Cohn, Paris : Flammarion, 1999 [1930].

ROTHSTEIN, Eric, *Restoration and Eighteenth-Century Poetry, 1660-1780*, Londres : Routledge, 1981.

SNOW, Charles Percy, *The Two Cultures*, Cambridge : Cambridge University Press, 2001 [1959].

Index

A

Addison, Joseph, 56, 126, 280, 337, 366, 368, 369, 456
Adonis, 59, 88, 163, 164, 165, 252, 362
Aikin, John, 26, 33, 36, 61, 97, 337, 362, 422, 450
Aikin, Lucy, 35, 354, 356, 450, 456
Akenside, Mark, 56
Albion Mill, 338
Andromède, 193
Antéchrist, 146
Anubis, 27, 326
Aristote, 106, 107, 216, 236, 255, 256, 257, 258, 268, 287
Atlantide, 403
Auvergne, 409

B

Babylone, 138, 259, 338
Bacon, Francis, 16, 51, 57, 58, 60, 101, 108, 324, 436
Baillie, 169, 170, 204, 425, 469
Banks, Joseph, 50, 108, 129, 359, 360, 361, 363, 364, 451, 454
Barbauld, Anna, 175, 354, 355, 356, 357, 385, 450
Barr, James, 47, 52, 85, 86, 87, 97
Bartolozzi, Francesco, 50, 162
Basire, James, 44, 47, 50, 51, 61, 280
Bastille, 139, 145, 155, 162, 386, 410, 457
Beddoes, Thomas, 311, 392, 404
Bergerac, Cyrano de, 7, 242
Beulah, 78, 121, 122, 277, 415
Bewick, Thomas, 45
Blake, William
America, A Prophecy, 3, 8, 15, 26, 29, 76, 122, 136, 138, 139, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 153, 154, 173, 177, 211, 216, 222, 260, 281, 287, 296, 299, 358, 364, 396, 411, 417, 419, 435, 452, 457
An Island in the Moon, 8, 12, 13, 48, 70, 73, 82, 83, 85, 91, 122, 217, 231, 287, 316, 377
Europe, A Prophecy, 8, 105, 120, 137, 159, 162, 246, 299, 364, 411
Illustrations des *Ballads* de Hayley, 27, 77, 396, 450
Illustrations du *Botanic Garden*, 11, 27, 50, 148, 150, 159, 162, 294, 295, 296, 326, 410, 412, 417
Jerusalem, 4, 8, 10, 20, 26, 57, 59, 70, 72, 78, 80, 89, 92, 93, 99, 100, 101, 102, 103, 122, 145, 174, 191, 192, 208, 211, 218, 235, 253, 260, 268, 274, 275, 276, 294, 298, 300, 302, 303, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 330, 337, 338, 339, 345, 364, 393, 394, 406, 407, 428, 435, 438, 439
Milton, A Poem, 8, 60, 70, 78, 92, 99, 102, 121, 229, 244, 254, 268, 274, 275, 277, 278, 285, 287, 298, 300, 301, 337, 357, 393, 408, 419
Poèmes du Pickering Manuscript, 22, 77, 260, 329, 370, 378, 382, 383, 384, 387, 389, 392, 442, 463
Poetical Sketches, 8, 44, 113, 114, 115, 117, 217
Songs of Innocence and of Experience, 7, 8, 14, 44, 45, 47, 49, 74, 76, 78, 79, 83, 84, 90, 105, 114, 116, 117, 124, 132, 134, 211, 217, 218, 221, 222, 276, 281, 290, 291, 293, 294, 322, 340, 396, 415
The Book of Ahania, 8, 76, 134, 276, 345, 346, 405, 434
The Book of Los, 8, 26, 76, 92, 94, 97, 99, 100, 103, 285, 417, 419, 434
The Book of Thel, 8, 24, 25, 48, 49, 52, 74, 105, 116, 117, 119, 120, 130, 134, 146, 147, 154, 180, 209, 221, 223, 253, 288, 294, 318, 434, 435, 438
The First Book of Urizen, 8, 14, 17, 26, 76, 78, 221, 316, 417, 418, 419, 434
The Marriage of Heaven and Hell, 8, 75, 107, 122, 148, 154, 211, 253, 257, 258, 268, 280, 296, 326, 327, 329, 392, 396, 398, 465
Vala, or The Four Zoas, 8, 48, 71, 74, 79, 83, 85, 100, 122, 123, 253, 291, 292, 325, 330, 378, 379, 393, 438, 445
Visions of the Daughters of Albion, 29, 75, 119, 120, 134, 154, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 180, 200, 209, 212, 222, 330, 358
Boehme, Jacob, 218, 289, 327, 328, 329, 330, 331, 393
Boyle, Robert, 57, 60, 63, 107
Britannia, 96, 153, 158, 160
Brown, Lancelot, dit Capability, 184, 337, 366
Bryant, Jacob, 61, 146, 280, 340
Buffon, Georges-Louis Leclerc, comte de, 47, 52, 56, 64, 66, 73, 85, 86, 87, 88, 91, 97, 167, 168, 170, 201, 236, 237, 238, 242, 255, 256, 257, 260, 261, 262, 303, 304, 307, 331, 389, 397, 453, 459
Burke, Edmund, 69, 200, 213, 225, 248, 334, 402, 456
Burnet, Thomas, 402
Burney, Frances, 197
Butts, Thomas, 55, 77, 212, 326
Byron, George Gordon Noel, Lord, 6, 18, 111, 231, 232, 339, 343, 344, 370, 371, 372, 440, 450, 453, 456

C

Catulle, 371
Chambers, Robert, 129, 245, 454, 456
Chaos, 244, 273, 299, 323, 416, 418, 421
Chatterton, Thomas, 51
Clare, John, 349
Cleland, John, 207
Clytie, 118, 360
Coleridge, Samuel Taylor, 10, 17, 23, 43, 137, 201, 204, 214, 227, 279, 283, 317, 362, 363, 426, 427, 428, 432, 442, 450, 452, 458, 460
Collins, William, 33, 72

Condillac, Etienne Bonnot de, 262, 389, 390, 454
Cook, James, 164, 195, 363, 451
Cowper, William, 41, 46, 77, 78, 108, 110, 203, 372, 397, 450, 457
Cumberland, George, 11, 26, 48, 52, 244, 245, 329, 340, 346, 407, 454

D

Dante, 26, 291, 292, 326, 331, 335
Daphné, 145, 281, 282, 293
Darwin, Charles, 2, 14, 19, 30, 246, 249, 264, 303, 304, 339, 399, 424, 430, 439, 459, 466, 476
Darwin, Erasmus
A Plan for the Conduct of Female Education, 35, 193, 197, 206, 280, 449
A System of Vegetables, 41, 42, 109, 305, 360, 413, 449
Phytologia, 26, 27, 136, 138, 142, 143, 297, 305, 349, 351, 352, 353, 354, 355, 449
The Economy of Vegetation, 8, 11, 15, 27, 49, 61, 74, 88, 89, 102, 103, 137, 140, 145, 149, 152, 153, 159, 160, 163, 173, 205, 209, 221, 269, 270, 271, 272, 283, 284, 285, 287, 296, 297, 303, 309, 315, 323, 325, 340, 342, 343, 344, 345, 346, 350, 351, 358, 385, 389, 403, 404, 409,410, 414, 415, 417, 419, 420, 427, 436, 444, 448
The Families of Plants, 39, 41, 306, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 413, 449
The Loves of the Plants, 8, 11, 13, 21, 27, 29, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 43, 48, 49, 50, 71, 74, 110, 111, 112, 113, 114, 116, 117, 118, 120, 122, 123, 125, 128, 129, 130, 131, 134, 138, 139, 140, 148, 157, 158, 159, 162, 163, 172, 176, 181, 182, 183, 184, 185, 188, 189, 191, 192, 194, 195, 197, 199, 202, 204, 205, 206, 209, 213, 215, 216, 217, 221, 225, 259, 265, 266, 269, 271, 272, 277, 282, 283, 284, 285, 288, 294, 296, 297, 303, 308, 309, 313, 314, 315, 318, 345, 351, 360, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 387, 391, 410, 413, 430, 436, 442, 448, 459, 461
The Progress of Society, 138, 139, 142, 143, 162, 163, 252, 343, 350, 387, 423, 448
The Temple of Nature, 8, 27, 42, 43, 52, 58, 59, 68, 69, 77, 129, 137, 138, 139, 142, 148, 163, 232, 235, 238, 241, 243, 244, 246, 248, 249, 250, 251, 252, 260, 261, 262, 272, 275, 303, 304, 305, 307, 312, 313, 315, 320, 323, 343, 373, 385, 391, 403, 404, 407, 410, 416, 436, 448, 459
Zoonomia, 8, 14, 19, 21, 23, 27, 38, 41, 43, 52, 57, 66, 67, 68, 71, 76, 77, 78, 79, 88, 89, 90, 92, 98, 99, 102, 104, 137, 143, 160, 191, 197, 206, 227, 248, 249, 260, 261, 283, 298, 305, 307, 311, 312, 313, 319, 322, 353, 365, 376, 377, 386, 387, 390, 391, 392, 393, 423, 425, 426, 427, 429, 435, 436, 449
Darwin, Robert, 311, 376
Defoe, Daniel, 156, 157, 158, 450
Delille, Jacques, 349
Derby Society for Political Information, 140
Descartes, René, 16, 56, 58, 65, 66, 421
Deucalion, 239
Diderot, Denis, 1, 10, 55, 57, 454
Doré, Gustave, 84, 115, 192, 240, 262, 321, 326, 334, 451
Douvres (falaises de), 408
Drummond, William, 384
Dryden, John, 190, 280, 349
Duncombe, John, 96, 97, 101, 456
Dyer, John, 63

E

Emerson, Ralph Waldo, 442
Enion, 23, 78, 123, 254, 276
Enitharmon, 122, 246, 273, 276, 285, 291, 292, 330, 412
Entuthon-Benython, 290, 300, 301, 302
Eros, 2, 126, 221, 225, 324, 416, 418, 463, 476
Esope, 352

F

Felpham, 12, 26, 55, 76, 77, 78, 244, 302, 340, 380, 384, 387, 395, 456
Ferguson, Adam, 30, 246, 247, 251, 255, 457
Fielding, Henry, 96, 97, 450
Fitzgerald, Keane, 361, 362, 454
Flaxman, John, 12, 335
Foersch, N. P., 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 133, 454, 467
Frankenstein, 17, 79, 231, 232, 233, 451
Franklin, Benjamin, 13, 96, 101, 139, 146, 154, 173, 389, 456
Franklin, Rosalind, 236
Fuseli, Henry, 11, 12, 50, 58, 59, 81, 122, 150, 151, 159, 171, 200, 209, 213, 224, 225, 226, 227, 228, 231, 296, 318, 335, 411, 417, 425, 449
Fuzon, 20, 81, 134, 337, 345, 346, 379, 405, 419

G

Gaïa, 30, 337, 420
Gallia (Géant de), 140, 141, 144, 145, 149, 342, 352, 358, 410, 437
George III, 144, 145, 149, 153, 164, 348, 357, 358
Géryon, 333, 334, 335
Gilchrist, Alexander, 47, 50, 80, 387, 462
Gillray, James, 143, 352
Gilpin, William, 337, 366, 369, 457
Goldsmith, Oliver, 44, 47, 52, 64, 86, 95, 97, 455
Golgonooza, 290, 338, 339
Gray, Thomas, 33, 276, 378, 397, 398

H

Halley, Edmund, 61, 63
Hanbury-Williams, Charles, 95
Hartley, David, 11, 169, 390

Hayley, William, 12, 26, 27, 51, 55, 63, 77, 78, 126, 127, 162, 203, 244, 302, 331, 378, 379, 380, 384, 395, 396, 397, 398, 399, 450, 456, 457
Heister, Lorenz, 200
Helvétius, Claude Adrien, 260, 261, 391
Hercule, 350, 351, 471
Herschel, William, 6, 14, 401, 412, 413, 414, 415, 421, 441, 455
Hésiode, 63, 416
Hobbes, Thomas, 30, 221, 235, 246, 247, 248, 253, 255, 258, 259, 457, 463
Hogarth, William, 198, 381
Hooke, Robert, 107, 228, 229, 236, 441, 455
Horace, 40, 160, 226
Howard, John, 159, 161, 162, 375, 450, 457
Hume, David, 19, 20, 29, 30, 64, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 74, 75, 78, 79, 89, 90, 91, 105, 166, 168, 246, 247, 248, 249, 251, 255, 258, 259, 287, 312, 319, 322, 323, 324, 390, 434, 437, 439, 457, 469
Hutton, James, 14, 402, 403, 404, 405, 416, 440, 455
Huxley, Thomas Henry, 439
Hyacinthe, 281, 362

I

Iphigénie, 193, 214

J

Johnson, Joseph, 10, 12, 90, 143, 147, 170, 171, 193, 225, 260, 294, 436, 448, 449, 452, 457, 458, 460, 461
Johnson, Samuel, 242

K

Keats, John, 6, 16, 21, 111, 355, 440, 451, 464, 465
Keir, James, 67
Kew Gardens, 47, 144, 359

L

Lamarck, Jean-Baptiste, chevalier de, 55, 266, 303, 455, 459
Landseer, Thomas, 263, 264, 451
Langhorne, John, 212
Laocoon, 290, 333, 334, 335
Lavater, John Caspar, 11, 12, 72, 73, 74, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 91, 92, 228, 330, 434, 457
Leeuwenhoek, Antonie von, 94
Lenclos, Ninon de, 193, 194, 195, 196, 197
Lennox, Charlotte, 197
Leucothoé, 118, 360
Léviathan, 79, 154, 224, 246, 248, 253, 254, 258, 294, 364, 395
Linné, Carl von, 26, 28, 33, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 44, 48, 52, 56, 59, 60, 109, 112, 119, 120, 128, 172, 183, 184, 185, 186, 187, 189, 201, 202, 208, 256, 259, 261, 266, 268, 271, 281, 282, 283, 285, 296, 298, 305, 306, 308, 310, 312, 359, 360, 364, 366, 367, 391, 401,413, 434, 449, 468
Linnell, John, 331, 335
Locke, John, 16, 21, 51, 57, 170, 319, 324, 380, 390, 436
Lofft, Capel, 61, 62, 63, 451, 456
Los, 79, 80, 100, 122, 220, 245, 254, 255, 277, 285, 294, 301, 319, 320, 321, 322, 325, 379, 407, 408, 418, 419
Lucrèce, 14, 34, 214, 242, 243, 250, 263, 424, 443
Lunar Society, 12, 13, 385, 403, 441, 461
Luvah, 63, 220, 253, 330, 346, 347, 380, 438
Lyca, 24, 83, 84, 331, 379, 398
Lyrical Ballads, 34, 35, 43, 348, 349, 358, 426, 452

M

Maillet, Benoît de, 241, 242, 243, 244, 255, 256, 257, 304, 454
Marie de France, 114
Marivaux, Pierre Carlet, dit, 168, 169
Mason, William, 43, 63
Mathew, Harriet, 12, 47, 82, 452
Médée, 182, 345, 346
Ménades, 290, 291, 292
Mettrie, Julien de la, 55, 392
Milton, John
Il Penseroso, 37
Paradise Lost, 44, 83, 84, 115, 149, 192, 240, 254, 259, 262, 321, 326, 416, 420, 421, 451
Moïse, 157, 215
Monboddo, James Burnett, dit Lord, 235, 252, 256, 257, 258, 260, 261, 262, 304, 455
More, Hannah, 168
Muir, John, 442

N

Nabuchodonosor, 138, 235, 258, 259
Napoléon, 356, 357, 397
Narcisse, 190, 194, 281, 362
Newton, Isaac, 16, 44, 51, 54, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 70, 92, 243, 254, 324, 380, 392, 412, 413, 421, 422, 423, 436, 451, 461
Nietzsche, Friedrich, 330
Nodder, Frederick Polydore, 50, 360, 367

O

Oothoon, 208
Orc, 79, 102, 134, 136, 145, 146, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 173, 177, 220, 224, 253, 276, 281, 287, 299, 316, 326, 346, 358, 411, 419, 437
Orphée, 290
Ovide, 17, 37, 39, 60, 111, 118, 148, 164, 184, 190, 235, 239, 240, 242, 280, 281, 282, 291, 292, 293, 299, 301, 324, 345, 351, 416, 435, 451

P

Paine, Thomas, 153

Paley, William, 51, 407, 455
Parménide, 300, 301, 307, 312, 324
Parry, James, 108
Peacock, Thomas Love, 257
Pennant, Thomas, 34, 35, 46, 455
Philips, John, 63, 441
Pline, 34, 47, 287
Plutarque, 370, 382, 386
Polwhele, Richard, 201, 202, 203, 204, 207, 451
Pompéi, 403
Pope, Alexander, 14, 42, 43, 54, 63, 190, 204, 239, 263, 267, 307, 363, 372, 451
Porphyre, 58, 276, 408
Priestley, Joseph, 13, 47, 109, 174, 175, 355, 385, 386
Prométhée, 153, 154, 155, 173, 174, 177, 180, 388
Pygmalion, 429
Pyrrha, 239
Pythagore, 271, 370, 386, 391

R

Radcliffe, Ann, 200, 214, 451
Ray, John, 106, 108, 109, 280
Réaumur, René-Antoine Ferchault de, 94, 95, 97, 99
Rossetti, Dante Gabriel, 372
Rousseau, Jean-Jacques, 30, 42, 58, 68, 70, 183, 235, 246, 247, 248, 253, 255, 256, 290, 306, 457
Rowden, Frances Arabella, 183, 184, 185, 186, 187, 365, 366, 367, 368, 451
Ruskin, John, 111

S

Satan, 84, 85, 128, 259, 263, 275, 277, 321, 326, 329, 333, 416, 418, 420, 421
Seward, Anna, 36, 70, 77, 164, 183, 194, 195, 196, 204, 363, 372, 373, 374, 375, 385, 431, 461
Shakespeare, William, 33, 220, 240, 290, 291, 292, 299, 301, 380, 451
Shelley, Mary, 231, 232, 233, 442
Shelley, Percy, 105, 283, 303, 388
Smart, Christopher, 378
Smellie, William, 86, 201, 249, 455
Smith, Charlotte, 179, 197
Society for the Abolition of the Slave Trade, 156
Southey, Robert, 38, 110, 137
Spenser, Edmund, 59, 111, 148, 220
Stedman, John Gabriel, 260, 364, 457
Steevens, George, 129, 130, 131
Swedenborg, Emmanuel, 49, 72, 73, 74, 75, 79, 92, 113, 117, 231, 280, 324, 327, 328, 329, 393, 434, 439, 458
Swinburne, Algernon Charles, 80

T

Taylor, Thomas, 26, 73, 122, 221, 287, 301, 381, 383, 386
Tharmas, 78, 123, 220, 243, 254, 276, 379, 392, 419
Thomson, James, 6, 29, 30, 34, 36, 43, 44, 45, 46, 49, 56, 63, 270, 273, 277, 286, 342, 422, 442, 451, 464
Thoreau, Henry David, 290, 442
Tolkien, John Ronald Reuel, 300
Trembley, Abraham, 94, 95, 97, 99, 455

V

Varley, John, 227, 230, 231, 233
Virgile, 34, 35, 63, 331, 333, 334, 349, 391, 435
Voltaire, François Arouet, dit, 70, 235, 242, 422, 452

W

Walpole, Horace, 96, 372, 416, 458
Watt, James, 10, 13, 252, 342, 343, 345, 348, 361
Wedgwood, Josiah, 11, 12, 13, 47, 50, 138, 156, 157, 159, 361, 363, 421
Whitehurst, John, 403, 440, 455
Wilberforce, Samuel, 439
Wilberforce, William, 156, 157, 384
Wilde, Oscar, 216, 452
Withering, William, 307, 309, 311
Wollstonecraft, Mary, 11, 21, 29, 137, 166, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 176, 177, 178, 179, 198, 358, 382, 452, 458, 469
Wordsworth, William, 10, 19, 34, 42, 43, 46, 110, 466
Wynne, John, 29, 37, 140, 178, 179, 180, 181, 182, 188, 190, 196, 212, 215, 216, 217, 218, 222, 223, 452

Y

Young, Edward, 11

Éros et Uranie : passions animales et végétales dans la poésie d'Erasmus Darwin et de William Blake

Fleurs amoureuses, baleines révolutionnaires ou arbres-polypes angoissés : la nature est représentée de façon bien singulière dans l'œuvre d'Erasmus Darwin et de William Blake. Erasmus Darwin, grand-père de Charles Darwin, présente ce qu'on pourrait nommer une « théorie de la séduction naturelle » dans ses poèmes scientifiques : l'amour et le plaisir sont au cœur de son système épicurien du vivant, sous l'égide de la muse Uranie. William Blake, qui a illustré les poèmes darwiniens, nourrit ses poèmes prophétiques de l'imagerie et des idées de Darwin, en les articulant à sa propre vision spirituelle de la nature, avec Vala, emblème d'une nature discursive et matérialiste. Le but du présent travail est d'observer comment se dessine le tableau d'une nature nouvelle au croisement des Lumières et du romantisme, entre confluences et divergences. Vibrante de passions, cette nature se situe dans le prolongement de l'*age of sensibility* du long XVIIIe siècle : les animaux comme les plantes sont doués d'émotions et de sensations propres, comme Darwin aime à le souligner. Or, elle incarne aussi un renouveau scientifique, quand l'épistémé classique cède la place à l'épistémé moderne, selon les termes de Michel Foucault : l'histoire naturelle se fait biologie ouverte au transformisme, qui fait l'objet pour Blake d'une fascination mêlée de terreur. La réinvention des codes du langage poétique épouse cette transition épistémologique, mais aussi politique, les passions de la nature se conjuguant aux passions révolutionnaires dans un même élan poétique radical, pour dessiner un système écophilosophique repensant les relations entre humain et non-humain avec une étonnante modernité.

Mots-clés : Blake, Darwin, sciences, poésie, écocritique, épistémologie, vivant, sensibilité

Eros and Urania: the passions of plants and animals in the poetry of Erasmus Darwin and William Blake

In the poetry of Erasmus Darwin, as well as in Blake's, appears a singular vision of nature: flowers are pining for love, whales and tigers are revolutionary animals, and trees merge with polypi. Erasmus Darwin was Charles Darwin's grandfather: in his scientific poems, he develops what one might call an Epicurean "theory of natural seduction" at the heart of which are love and pleasure, under the aegis of the Muse Urania. William Blake, who illustrated Darwin's poems, articulates the Darwinian imagery with his own prophetic poems, with Vala, embodying a discursive nature subjected to materialism. The present work aims at observing how a new vision of nature is imagined at the intersection of the Enlightenment and Romanticism from Darwin to Blake. This nature, teeming with passions, is in the wake of the age of sensibility of the long 18th century: plants and animals are endowed with emotions and sensations. It is also remodeled by the transition from the classical episteme to the modern episteme, according to Michel Foucault's terminology: natural history becomes biology and opens itself to transformism, which arouses a mixture of terror and fascination in Blake's imagination. The reinvention of the codes of poetic representation goes along with this epistemological transition, which is also a political one: indeed, the passions of nature reflect the revolutionary passions in Blake's and Darwin's radical poetry, in an original ecophilosophical system reinventing the relationship between human and non-human in a surprisingly modern way.

Keywords: Blake, Darwin, sciences, poetry, ecocriticism, epistemology, life, sensibility

---

ED 625 MAGIIE
Mondes Anglophones, Germanophones, Iraniens, Indiens et Études Européennes
Maison de la Recherche, 4 rue des Irlandais, 75005 Paris