

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

CATHERINE BLAKE AU CŒUR DE L'ATELIER : PORTRAIT BIOGRAPHIQUE,  
TECHNIQUE ET ARTISTIQUE

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA  
MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR  
CÉCILE CARON

OCTOBRE 2024

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à exprimer ma gratitude envers ma directrice de recherche, Peggy Davis, pour son soutien constant, patient et rigoureux entre la fin de mon baccalauréat, où j'amorçais une première mouture de ce projet, et les dernières lignes de ce mémoire. Je suis également reconnaissante des opportunités de recherche qu'elle m'a offertes et qui m'ont permis de découvrir tout un pan de l'histoire de l'art québécois, d'Albert Dumouchel aux Ursulines de Québec.

Je remercie ma mère, Brigitte Boisvert, particulièrement pour ses ultimes révisions linguistiques ; et mon père, Jacques Caron, qui aiguise ma curiosité aux arts depuis toujours. Merci à mon amoureux, Frédéric Généreux, qui a attentivement écouté plus d'un monologue sur Catherine Blake durant les deux dernières années et qui m'a assistée avec enthousiasme dans plusieurs séances de remue-méninges.

Merci à mes collègues de la maîtrise, Monika Wright et Charles-Antoine Goulet, pour leur amitié lumineuse et les innombrables rires, cafés et séances de rédaction que nous avons partagés.

Enfin, ce projet a pu être mené à bien grâce au soutien financier du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) et de la Fondation de l'UQAM, et au soutien moral de l'organisme Thésèz-vous.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS .....	ii
TABLE DES MATIÈRES.....	iii
LISTE DES FIGURES .....	v
LISTE DES PLANCHES .....	vii
LISTE DES ABRÉVIATIONS .....	viii
RÉSUMÉ.....	ix
ABSTRACT .....	x
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE 1 Catherine Blake, née Boucher.....	9
1.1 Survol biographique.....	10
1.2 Entourage et réseau de soutien.....	15
1.3 Revue de littérature .....	22
1.3.1 Approche matérielle .....	23
1.3.2 Approche historique .....	24
1.3.3 Approche textuelle .....	27
1.3.4 Approche féministe .....	30
CHAPITRE 2 Au cœur de l’atelier.....	35
2.1 Développement d’un savoir-faire .....	36
2.1.1 Autour de la presse .....	37
2.1.2 Coloration des épreuves .....	40
2.1.3 Expertise et reconnaissance par les pairs.....	42
2.2 Les femmes dans le milieu de l’imprimé anglais.....	45
2.2.1 Accès à la formation professionnelle et artistique.....	46
2.2.2 Épouses d’imprimeurs-graveurs : statut juridique des veuves .....	49
CHAPITRE 3 Portrait d’une artiste.....	55
3.1 Le roman gothique, ou jouer avec les extrêmes.....	56

3.2	Gothique et romantisme dans l'atelier Blake.....	60
3.2.1	Une culture partagée.....	64
3.3	« She became a draughtswoman »: les oeuvres de Catherine Blake .....	65
3.3.1	<i>Agnes</i> .....	65
3.3.2	Portrait et visions.....	71
	CONCLUSION .....	78
	ANNEXE A : Figures.....	85
	ANNEXE B : Planches.....	96
	BIBLIOGRAPHIE .....	99

## LISTE DES FIGURES

- Fig. 1** William Blake d'après Jean-Antoine Watteau, *Morning Amusement*, 1782, gravure en taille-douce, 29,5 x 33 cm, Morgan Library and Museum, New York.. ..... 83
- Fig. 2** William Blake d'après Jean-Antoine Watteau, *Evening Amusement*, 1782, gravure en taille-douce, 29,5 x 33 cm, Morgan Library and Museum, New York. .... 83
- Fig. 3** William Blake d'après Thomas Stothard, *Zephyrus and Flora*, 1784, gravure en pointillé, 27 x 25,5 cm, Fitzwilliam Museum, Cambridge..... 84
- Fig. 4** William Blake, *Little Tom the Sailor*, 1800, gravure au burin colorée à l'aquarelle et à l'encre, 44,9 x 16,1 cm, British Museum, Londres..... 85
- Fig. 5** William Blake, *Little Tom the Sailor*, 1800 (détail) ..... 85
- Fig. 6** William Blake, *The Book of Thel* (exemplaire D, frontispice), 1789, eau-forte en relief colorée à l'aquarelle, 15,5 x 10,7 cm, British Museum, Londres.. ..... 86
- Fig. 7** William Blake, *The Book of Thel* (exemplaire D, p. 4), 1789, eau-forte en relief colorée à l'aquarelle, 15,5 x 10,7 cm, British Museum, Londres..... 86
- Fig. 8** William Blake, *The Book of Thel* (exemplaire R, frontispice), 1789, eau-forte en relief colorée à l'aquarelle, 15,5 x 10,7 cm, Yale Center for British Art, New Haven. .... 87
- Fig. 9** William Blake, *The Book of Thel* (exemplaire R, p. 4), 1789, eau-forte en relief colorée à l'aquarelle, 15,5 x 10,7 cm, Yale Center for British Art, New Haven..... 87
- Fig. 10** William Blake, *Newton*, vers 1795, impression planographique en couleurs, aquarelle et encre, 46 x 60 cm, Tate, Londres. .... 88
- Fig. 11** Johann Heinrich Füssli, *The Nightmare*, 1781, huile sur toile, 101,6 x 127,7 cm, Detroit Institute of Arts, Détroit.. ..... 88
- Fig. 12** William Blake, *Jerusalem* (exemplaire A, p. 33), 1804-1820, eau-forte en relief et aquarelle, 22,6 x 16,3 cm, British Museum, Londres..... 89
- Fig. 13** Charles Few, *A Parody Upon the Poem of Alonzo the Brave and the Fair Imogene*, 1799, publié par Laurie & Whittle, n. 53, Fleet Street, Londres, 42,5 x 26,5 cm, British Museum, Londres. .... 89
- Fig. 14** William Blake, *The Head of the Ghost of a Flea*, vers 1819, crayon graphite sur papier, 18,9 x 15,3 cm, Tate, Londres. .... 90

<b>Fig. 15</b> William Blake, <i>The Ghost of a Flea</i> , vers 1819-1820, tempera et feuille d'or sur panneau de bois, 21,4 x 16,2 cm, Tate, Londres..	90
<b>Fig. 16</b> William Blake, <i>Catherine Blake</i> , vers 1805, crayon graphite sur papier, 28,6 x 22,1 cm, Tate, Londres. ....	91
<b>Fig. 17</b> William Blake, <i>The Night of Enitharmon's Joy (formerly called 'Hecate')</i> , vers 1795, impression planographique en couleurs, aquarelle et encre, 43,9 x 58,1 cm, Tate, Londres. ....	91
<b>Fig. 18</b> George Cumberland, <i>Catherine, wife of William Blake, seated by the fire</i> , vers 1785, aquarelle et craie sur papier, 20 x 17,7 cm, Fitzwilliam Museum, Cambridge. ....	92
<b>Fig. 19</b> George Cumberland, [ <i>Mrs. Blake by George Cumberland</i> ], vers 1783-1785, encre et aquarelle sur papier, 21,5 x 17,8 cm, Essick, Robert N., « Blake in the Marketplace, 2005 », <i>Blake/An Illustrated Quarterly</i> , vol. 39, n° 4, printemps 2006, p. 148-182. ....	92
<b>Fig. 20</b> Frederick Tatham, sans titre, 1828, crayon graphite sur papier, 22,5 x 17,4 cm, British Museum, Londres..	93

## LISTE DES PLANCHES

- Pl. 1** Catherine Blake, *Agnes*, vers 1800, tempera sur toile, 13,7 x 18,1 cm, Fitzwilliam Museum, Cambridge..... 94
- Pl. 2** Catherine Blake, *Head 'taken from something she saw in the fire'*, vers 1830, aquarelle sur papier, 9, 7 x 12 cm, Fitzwilliam Museum, Cambridge. . . . . 95
- Pl. 3** Catherine Blake, *Portrait of the Young William Blake*, vers 1830, crayon graphite sur papier, 15,5 x 10,4 cm, Fitzwilliam Museum, Cambridge. .... 96



## LISTE DES ABRÉVIATIONS

- BR* Bentley, G. E. Jr., *Blake Records : documents (1714-1841) concerning the life of William Blake (1757-1827) and his family, incorporating Blake records (1969), Blake records supplement (1988), and extensive discoveries since 1988*, 2ème éd., New Haven, Yale University Press, Paul Mellon Center for British Art, 2004, 943 p.
- Butlin* Butlin, Martin, *The Paintings and Drawings of William Blake*. Yale University Press, 1981.
- ODNB* British Academy et National Portrait Gallery, *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, Oxford University Press, 2024, <<https://www.oxforddnb.com> >.
- E* Erdman, David V. (dir.), *The Complete Poetry & Prose of William Blake*, New York, Anchor, 1997, 1024 p.

## RÉSUMÉ

Ce mémoire de recherche en histoire de l'art porte sur Catherine Blake (1762-1831), l'épouse du graveur, peintre et poète anglais William Blake (1757-1827). Celle-ci assiste son mari dès leur union en 1782. Pendant que William grave et écrit les poèmes des livres enluminés, Catherine Blake s'affaire à gérer les finances du foyer et à vendre les œuvres de son époux. Dans l'atelier, elle mélange des pigments, prête main-forte à William au moment de l'impression et colore à l'aquarelle les estampes fraîches. Parallèlement à ces activités, Catherine Blake réalise quelques œuvres personnelles, dont trois subsistent aujourd'hui, toutes conservées au Fitzwilliam Museum (Cambridge) : la tempera sur toile *Agnes* (vers 1800), l'aquarelle *Head « taken from something she saw in the fire »* (vers 1830) et le dessin *Portrait of the Young William Blake* (vers 1827-1831). Au décès de William en 1827, Catherine Blake, qui hérite des biens de son époux, poursuit la vente et l'impression de certaines œuvres, ce qui lui permet de subvenir à ses besoins. Dans ce mémoire, j'entends affirmer le rôle de Catherine Blake dans la production et la diffusion des œuvres de son mari William Blake et comme artiste à part entière, en mobilisant les connaissances historiques à son sujet et en les alliant à l'histoire des femmes au 18<sup>e</sup> siècle. Pour ce faire, je réaliserai un portrait tripartite de Catherine Blake, qui soit à la fois biographique, technique et artistique.

Mots clés : Catherine Blake, 18<sup>e</sup> siècle, 19<sup>e</sup> siècle, arts imprimés, Londres

## ABSTRACT

This master thesis in art history focuses on Catherine Blake (1762-1831), the wife of the English engraver, painter and poet William Blake (1757-1827). She assisted her husband from their union in 1782. While William engraved and wrote poems for his illuminated books, Catherine Blake managed the household finances and sold her husband's work. In the studio, she mixed pigments, aided William during printing sessions and colored fresh prints with watercolors. Alongside these activities, Catherine Blake created some personal works, all held at the Fitzwilliam Museum (Cambridge): the tempera on canvas *Agnes* (circa 1800), the watercolor *Head "taken from something she saw in the fire"* (circa 1830) and the drawing *Portrait of the Young William Blake* (circa 1827-1831). On William's death in 1827, Catherine Blake, who inherited her husband's estate, continued selling and printing some works, which enabled her to support herself. In this paper, I intend to affirm Catherine Blake's role in the production and dissemination of her husband William Blake's works and as an artist in her own right, drawing on historical knowledge of her and combining it with the history of women in the 18th century. To this end, I will create a tripartite portrait of Catherine Blake, at once biographical, technical, and artistic.

Keywords : Catherine Blake, 18th century, 19<sup>th</sup> century, print, London

## INTRODUCTION

Pour l'historienne de l'art Linda Nochlin, les artistes femmes « géniales » n'existent pas — le génie artistique est une construction typiquement masculine<sup>1</sup>. Cette réussite miraculeuse<sup>2</sup> serait un privilège inaccessible aux femmes, en raison d'obstacles sociaux et, surtout, institutionnels. En ce sens, à quel type de carrière peut aspirer une femme à qui l'entrée est limitée aux académies, à certains cours, voire à certains genres picturaux<sup>3</sup> ? À la Royal Academy de Londres, inaugurée en 1768, l'accès à cette formation était tout autant restreint pour les femmes — bien que deux d'entre elles, Angelica Kauffman (1741-1807) et Mary Moser (1744-1819) aient fait partie du groupe de membres fondateurs. En Angleterre, au 18<sup>e</sup> siècle, explique l'historienne de l'art Isabelle Baudino, l'accès des femmes au monde de l'art dépendait d'une tutelle masculine — mari, père, mécène — une « garantie à la fois de bonne formation et de bonne moralité<sup>4</sup> ». Dans les cercles à la frontière entre les artisans et les artistes, néanmoins, on retrouve de nombreux exemples de femmes et de filles qui s'impliquent ou même prennent les rênes de l'entreprise familiale, avec succès — c'est le cas dans le monde de l'imprimé<sup>5</sup>.

Dans *Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe* (2003), les historiennes de l'art Melissa Hyde et Jennifer Milam soulignent d'ailleurs qu'au 18<sup>e</sup> siècle, les femmes contournent les obstacles institutionnels de multiples manières pour participer

---

<sup>1</sup> Linda Nochlin, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes? », *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, trad. Oristelle Bonis, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon art », 1993, p. 207.

<sup>2</sup> Nochlin rappelle ici le mythe du génie, qui pose l'artiste comme un être solitaire, brillant, au tempérament mélancolique et détaché du monde matérialiste. *Ibid.*, p. 214.

<sup>3</sup> Par exemple, l'interdiction pour les femmes d'assister au cours de modèle vivant – où les modèles sont nus – fait partie des obstacles institutionnels soulevés par Nochlin. *Ibid.*, p. 240.

<sup>4</sup> Isabelle Baudino, « Vie des femmes artistes à Londres au XVIII<sup>e</sup> siècle : de l'ombre à la lumière? », *XVII-XVIII. Revue de la société d'études anglo-américaines des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, vol. 1, n° 1, 1999, en ligne, <doi: 10.3406/xvii.1999.1446>, p. 252.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 257-258.; Hannah Barker, « Chapter 4: Women, work and the industrial revolution: female involvement in the English printing trades, c 1700–1840 », dans Elaine Chalus et Hannah Barker (dir.), *Gender in Eighteenth-Century England: Roles, Representations and Responsibilities.*, Londres, Longman, 1997.

au monde de l'art<sup>6</sup>. Au-delà de la profession d'artiste, elles pouvaient assumer des rôles de mécènes ou collectionneuses<sup>7</sup> et s'inscrire dans ce que les autrices désignent comme une entreprise collective, pour laquelle la contribution de ses participantes et participants est valorisée, peu importe sa nature. En considérant cet élargissement du champ d'étude de l'histoire de l'art des femmes, des figures autrement mises de côté émergent — c'est le cas de Catherine Blake (1762-1831), la femme du graveur, peintre et poète William Blake (1757-1827)<sup>8</sup>.

Catherine Blake, née Boucher, assiste son mari dès leur union en 1782. Pendant que William Blake grave et écrit les poèmes des livres enluminés, elle s'affaire à gérer les finances du foyer et à vendre les œuvres de son époux. Dans l'atelier, elle mélange des pigments, prête main-forte à William au moment de l'impression et colore à l'aquarelle les estampes fraîches. Sa participation n'est jamais identifiée (par une signature, par exemple) et il est impossible de distinguer la main de Catherine Blake de celle de William Blake, en ce qui a trait à la coloration. Parallèlement à ces activités, Catherine Blake réalise quelques œuvres personnelles, dont trois subsistent aujourd'hui, toutes conservées au Fitzwilliam Museum (Cambridge) : la tempera sur toile *Agnes* (vers 1800, pl. 1), l'aquarelle *Head « taken from something she saw in the fire »* (vers 1830, pl. 2) et le dessin *Portrait of the Young William Blake* (vers 1827-1831, pl. 3). Au décès de William Blake en 1827, Catherine Blake, qui hérite des biens de son mari, poursuit la vente et l'impression de certaines œuvres, ce qui lui permet de subvenir à ses besoins.

---

<sup>6</sup> Melissa Hyde et Jennifer Dawn Milam (dir.), *Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe*, Farnham, Ashgate, 2003, p. 5.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>8</sup> Mark Crosby et Angus Whitehead ont aussi suggéré de conceptualiser la collaboration entre Catherine et William Blake comme une « entreprise collective ». Ceux-ci proposent de comprendre cette collaboration comme celle d'une firme, opérant sous le nom de « Wm Blake » - ainsi qu'il signait plusieurs de ses œuvres. Cette proposition sera explorée dans le chapitre 1, section « Revue de littérature ». *Ibid.*, p. 14.; Mark Christopher Crosby et Angus Whitehead, « Georgian Superwoman or “the maddest of the two”? : Recovering the Historical Catherine Blake, 1761-1831 », *Re-envisioning Blake*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2012, p. 98.

Ce n'est qu'à partir des années 2000 que son implication fut concrètement étudiée<sup>9</sup>. Dans le sillage des études féministes en histoire de l'art, l'absence de Catherine Blake frappe. Au contraire de nombreuses artistes femmes, elle n'a pas été « retrouvée » ou « redécouverte » après la publication du texte de Nochlin, et ce malgré son soutien constant et bien connu dans l'atelier de son époux, ironiquement perçu comme l'une des figures de proue du romantisme anglais<sup>10</sup>. La présence discrète de Catherine Blake dans les salles d'exposition est un exemple frappant de cet oubli. En 2019, lors de l'exposition *William Blake* (Tate Britain, Londres), les commissaires ont choisi de reconnaître la contribution de Catherine Blake en identifiant clairement son apport à la carrière de son époux dans le catalogue : « It is surely significant that his life as a creative artist only really started to take shape after they had married, when he had a life-partner to care for him and for the household, to help prepare and execute his prints, and to believe in him<sup>11</sup> ». Du côté de l'archive numérique *The William Blake Archives*, qui comprend presque l'entièreté des œuvres de William Blake, Catherine Blake est identifiée dans plusieurs cartels comme imprimeuse, mais cette contribution n'est que peu détaillée<sup>12</sup>. L'exposition récente *William Blake's Universe* (Fitzwilliam Museum, Cambridge, 2024), qui porte sur des artistes européens gravitant autour des mêmes thèmes de prédilection que Blake, occulte presque totalement la présence de Catherine Blake. Son *Portrait of the Young William Blake*<sup>13</sup>, présenté avec un ensemble d'autres portraits du graveur, est la seule mention de sa présence pourtant centrale à son univers.

---

<sup>9</sup> Voir chapitre 1, « Revue de littérature ».

<sup>10</sup> L'assistance de Catherine Blake à son mari était connue de ses contemporains. Par exemple, dans la correspondance de William Blake avec des clients, celui-ci relate le travail effectué par sa femme, qui lui est essentiel pour mener à bien ses commandes. Cet aspect sera abordé dans le chapitre 2.

<sup>11</sup> Martin Myrone et Amy Concannon, *William Blake (catalogue d'exposition)*, Londres, Tate, 2019, p. 87.

<sup>12</sup> Par exemple, pour *The Book of Thel* (exemplaire D, 1797), William Blake est décrit comme « author, inventor, delineator, etcher, printer, colorist », tandis que Catherine Blake est décrite comme « printer ». On sait toutefois qu'elle a contribué à la coloration de nombreux livres enluminés, dont *The Book of Thel*. *The William Blake Archives*, 2022, Chapel Hill, University of North Carolina et University of Rochester, 1995 (2023). En ligne: <https://www.blakearchive.org/copy/thel.d?descId=thel.d.illbk.01>.

<sup>13</sup> Esther Chadwick et David Bindman (dir.), *William Blake's Universe (catalogue d'exposition)*, Londres, Philip Wilson Publishers, 2024, p. 28.

Les Blake ont passé presque toute leur vie à Londres et c'est dans ce cadre que se situent les limites de cette étude. La vie de Catherine Blake — entre 1762 et 1831 — est marquée par une série de profonds changements sociaux qui traversent toute l'Europe. Londres, la plus grande ville d'Europe, est aussi le siège d'un immense empire colonial qui, au lendemain de la guerre de Sept Ans (1756-1763), s'étend sur cinq continents<sup>14</sup>. Les révolutions française (1789-1799) et américaine (1775-1783) sont portées par un désir d'émancipation hérité des Lumières et secouent les esprits en Grande-Bretagne, tandis que la révolution industrielle (entre le milieu du 18<sup>e</sup> et le début du 20<sup>e</sup> siècle) modifie complètement le paysage urbain et rural<sup>15</sup>. Culturellement parlant, les arts en Grande-Bretagne ne suivent pas la même trajectoire que dans les autres régions d'Europe, en partie en raison d'un contexte institutionnel qui lui est propre. Ainsi, la Royal Academy (1768), calquée sur le modèle français de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1648), constitue la première institution pour la diffusion et la formation des arts au pays. C'est aussi durant cette période que s'articule la « sensibilité romantique<sup>16</sup> ». Cette tendance complexe et inclassable<sup>17</sup>, d'abord née dans les pays protestants, explore la subjectivité individuelle en réaction directe au rationalisme des Lumières<sup>18</sup>. Différentes variantes régionales, comme le *Sturm und Drang* allemand et le *gothic revival* anglais, représentent les préoccupations propres à chaque nation. Enfin, entre 1770 et 1780, Londres s'affirme en tant que plaque tournante du marché et de la production de l'imprimé en Europe, au

---

<sup>14</sup> Robert O. Bucholz et Joseph P. Ward, *London: A Social and Cultural History, 1550–1750*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 2.

<sup>15</sup> Barker et Chalus nuancent néanmoins que ces changements, particulièrement marqués entre 1700 et 1750, se sont effectués de manière graduelle. L'industrialisation des petits villages du Yorkshire ne s'est pas produite au même rythme qu'à Londres ou Birmingham, par exemple. Hannah Barker et Elaine Chalus (dir.), *Women's History, Britain 1700-1850: An Introduction*, Londres, Taylor & Francis Group, 2005, p. 2.

<sup>16</sup> Barthélémy Jobert, « Romantisme, préromantisme : quelques propositions », dans Frédéric Dassas (dir.), *L'invention du sentiment: aux sources du romantisme (catalogue d'exposition)*, Paris, Le Musée : Réunion des musées nationaux, 2002, p. 44.

<sup>17</sup> Pierre Wat, *Naissance de l'art romantique: peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2013, p. 20.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 19.

détriment de la France<sup>19</sup>. Cet essor est étroitement lié à la croissance économique et industrielle de l'État<sup>20</sup>. William Blake devient graveur dans ce contexte d'effervescence et d'activité intense.

### *Problématique et objectifs*

Catherine Blake ressort des *Blake Studies* comme une ombre aux contours imprécis, dont on s'arrache des bribes d'informations et au sujet de laquelle circulent des idées parfois saugrenues concernant sa vie privée<sup>21</sup>. Certains considèrent son travail comme bien inférieur à celui de son mari<sup>22</sup>, tandis que d'autres louent sa créativité<sup>23</sup>.

---

<sup>19</sup> Antony Griffiths, *The Print Before Photography: An Introduction to European Printmaking, 1550 - 1820*, London, The British Museum Press, 2016, p. 221.; Timothy Clayton, *The English Print, 1688-1802*, New Haven, Yale University Press, 1997, p. xii.

<sup>20</sup> Ce contexte sera détaillé dans le chapitre 2. Antony Griffiths, *The Print Before Photography: An Introduction to European Printmaking, 1550 - 1820*, *op. cit.*, p. 219-220.

<sup>21</sup> Ces « fabulations » font d'ailleurs l'objet d'un chapitre par Angus Whitehead et Joel Gwynne. Les auteurs y explorent les descriptions de la vie sexuelle de Catherine Blake dans la fiction contemporaine. Ces récits alternatifs puisent dans des sources historiques où Blake est toujours perçue à travers le regard de ses pairs masculins. Dans la littérature scientifique, la vie privée de Blake est aussi source de discussions, au détriment d'une véritable compréhension des rares preuves matérielles qu'elle a laissées derrière elle. Whitehead, Angus et Gwynne, Joel, « The Sexual Life of Catherine B.: Women Novelists, Blake Scholars and Contemporary Fabulations of Catherine Blake », dans Helen P. Bruder et Tristanne Connolly (dir.), *Sexy Blake*, Londres, Palgrave Macmillan UK, 2013, p. 193-210, en ligne, <<http://link.springer.com/10.1057/9781137332844>>, consulté le 12 janvier 2023; Germaine Greer, « Chapter 10: "No Earthly Parents I confess": the Clod, the Pebble and Catherine Blake », *Women Reading William Blake*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007, p. 78-90, en ligne, <<http://catdir.loc.gov/catdir/enhancements/fy0662/2006047262-t.html>>.

<sup>22</sup> Dans le catalogue de l'exposition William Blake (Tate Britain, 2019), le conservateur Martin Myrone remarque cette tendance à sous-estimer le travail de Catherine Blake : «This is evident in the case of the series of twenty-eight illustrations to the popular religious allegory by the non-conformist preacher John Bunyan, entitled *The Pilgrim's Progress from This World, to That Which Is to Come* (1678). These once belonged to the Frick Collection in New York, and were deaccessioned by the museum on the grounds of Catherine's supposed role in their colouring, which accorded them a secondary importance ». En effet, ces illustrations pour *The Pilgrim's Progress* (1824-1827) ont été mises aux enchères par la Frick Collection en 1996 et acquises par un collectionneur privé. Voir également : «Illustrations To John Bunyan's « *The Pilgrim's Progress* » (Composed c. 1824-27 », *The William Blake Archives*, 2022, Chapel Hill, University of North Carolina et University of Rochester, 1995. En ligne : <https://blakearchive.org/copy/but829.1>. Martin Myrone et Amy Concannon, *William Blake*, *op. cit.*, p. 191.

<sup>23</sup> Cet aspect sera abordé dans le chapitre 3.



Dans ce mémoire, j’entends affirmer le rôle de Catherine Blake dans la production et la diffusion des œuvres de son mari William Blake et comme artiste à part entière, en mobilisant les connaissances historiques à son sujet et en les alliant à l’histoire des femmes au 18<sup>e</sup> siècle. J’ai également l’objectif d’explorer ses traces matérielles d’un point de vue visuel, de décrire la nature de son travail à l’atelier dans un contexte d’effervescence de l’imprimé et d’offrir des pistes de solution pour réhabiliter son apport au succès posthume de son époux.

### *Méthodologie et cadre théorique*

Ce mémoire de recherche s’inscrit dans le cadre de l’histoire sociale de l’art et adopte une approche résolument féministe. Bien souvent décrite comme une assistante indispensable, à la manière d’une ombre à la suite de son mari<sup>24</sup>, Blake ne fait pourtant l’objet que d’une poignée d’articles et de chapitres de livres — ce qui est bien peu en regard de la masse critique dont bénéficie William<sup>25</sup>. Combinée à la rareté des sources écrites de sa main, une approche matérielle ne suffit pas à rendre compte de la portée de sa contribution auprès de William. C’est par ailleurs la spécificité de mon objet d’étude : très peu d’œuvres sont attribuées à Catherine Blake. Hormis son corpus personnel, qu’elle ne signe d’ailleurs pas, c’est au nom de William Blake que sont attribuées les œuvres imprimées dans l’atelier familial. Même si des chercheurs comme Joseph Viscomi s’affairent à retrouver, de manière quasi archéologique, les traces ultimes de Catherine Blake à travers différents types de documents<sup>26</sup>, force est de constater que son travail n’a pas encore fait l’objet d’une

---

<sup>24</sup> Voir G. E. Bentley, « Blake’s Shadow at Work. Catherine Blake’s Assistance to her Husband », *Notes and Queries*, vol. 64, n° 1, 2017, p. 38-46, en ligne, <doi: 10.1093/notesj/gjw282>.

<sup>25</sup> Morris Eaves décrit ainsi la production vertigineuse accumulée sur William Blake à travers les années, toutes disciplines confondues: « Blake is not a cornerstone of truth but a giant intersection in a vast network of facts, ideas, and speculations that run in all directions. In this way he may offer the ultimate centrifugal artistic experience ». Morris Eaves, *The Cambridge Companion to William Blake*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 13.

<sup>26</sup> Voir entre autres Joseph Viscomi, « Posthumous Blake: The Roles of Catherine Blake, C. H. Tatham and Frederick Tatham in Blake’s Afterlife », *Blake - An Illustrated Quarterly*, vol. 53, n° 2, 2019; Whitehead, Angus, « “An excellent saleswoman”: The last years of Catherine Blake », *Blake - An Illustrated Quarterly*, vol. 45, 2011, p. 76.

étude exhaustive, particulièrement en ce qui concerne son corpus. Ainsi, l'histoire sociale de l'art offre un cadre pertinent pour combler ces manques. En ce sens, cette approche me permettra de réfléchir au rôle de Catherine Blake dans la mise en marché et la diffusion des œuvres de son mari. Cette notion m'aidera aussi à aborder l'implication des femmes dans le marché de l'imprimé londonien de la fin du 18<sup>e</sup> siècle.

Par ailleurs, j'ai choisi de désigner Catherine Blake par son nom complet ou son nom de famille (« Blake »), plutôt que de la nommer par son prénom comme c'est traditionnellement le cas pour les artistes femmes. Ainsi que l'explique Paris A. Spies-Gans dans *A Revolution on Canvas*<sup>27</sup>, les artistes femmes sont souvent, par convention, identifiées par leur prénom. Le nom de famille permet de les traiter avec une certaine distance historique, la même à laquelle les artistes hommes ont droit. D'ailleurs, « Catherine Blake » est le nom qu'elle a utilisé toute sa vie. Parfois surnommée Kate par son époux, elle abandonne son nom de jeune fille, Boucher, après son mariage en 1782. Par souci de clarté, William Blake sera quant à lui désigné par son prénom ou son nom complet.

Cette étude se divise en trois chapitres, de manière à réaliser un portrait tripartite de Catherine Blake, à la fois biographique, technique et artistique. Dans le **premier chapitre**, je ferai d'abord un survol de sa biographie. Cette section sera suivie d'une présentation des principaux membres de son réseau social, naturellement calqué sur celui de son mari : amis, collègues, collectionneurs et autres clients. Je terminerai par une revue de littérature, incontournable pour comprendre les différentes approches utilisées pour aborder son travail. L'objectif de ce survol biographique est de brosser un portrait précis des connaissances actuelles sur la vie de Catherine Blake.

Le **deuxième chapitre** portera sur le rôle de Catherine Blake au cœur de l'atelier familial — l'entreprise collective soulignée par Hyde et Milam — tout en considérant le contexte d'effervescence de l'imprimé en Angleterre. J'y expliciterai la division des tâches dans

---

<sup>27</sup> Paris A. Spies-Gans, *A Revolution on Canvas: The Rise of Women Artists in Britain and France, 1760-1830*, Londres, Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2022, p. 15.

l'atelier en m'appuyant sur différentes études de cas tirées de la production artistique et commerciale des Blake. J'entends aussi discuter de la question suivante : dans quelle mesure l'implication de Catherine Blake correspond-elle aux normes sociales attendues des femmes de son époque ? Pour y répondre, j'explorerai la place des femmes dans le domaine de l'imprimé, en m'attardant particulièrement à leurs conditions de formation. Je comparerai de plus le cas de Catherine Blake à celui de l'une de ses contemporaines, la graveuse Caroline Watson, afin d'éclairer les spécificités de son rôle.

Enfin, le **troisième chapitre** sera consacré à la production de Catherine Blake. Malgré un corpus restreint — trois œuvres — cette production répond de manière très personnelle au contexte culturel dans lequel elle a évolué, marqué par la culture gothique et le romantisme naissant. Ce chapitre vise à explorer comment cette culture s'inscrit dans l'œuvre de Catherine Blake. Par ailleurs, se distingue-t-elle de la production de son mari et, si oui, comment ?

## CHAPITRE 1

### Catherine Blake, née Boucher

Catherine Sophia Boucher est née à Battersea, au sud-ouest de Londres, en 1762. Cette banlieue, bordant la Tamise, était alors une région réputée pour ses terres agricoles. On y cultive notamment de la lavande, des céréales et des asperges<sup>28</sup>. Isolée de la métropole par le fleuve, la paroisse s'ouvre à un développement industriel continu dès 1771, à la suite de la construction du pont de Battersea qui la relie à Chelsea<sup>29</sup>, sur la rive nord. Catherine est la cadette d'une famille de maraîchers dont le nom, Boucher, indique possiblement une filiation avec des ancêtres huguenots, ces protestants français établis à Londres au cours du 17<sup>e</sup> siècle<sup>30</sup>.

On en connaît peu sur ses occupations de jeune fille. Catherine aurait vraisemblablement travaillé en tant que domestique ou auprès de ses parents, William Boucher et Mary Davis. Son statut de femme « illettrée » est d'ailleurs un trait martelé dans les textes à son sujet<sup>31</sup>, et on rapporte régulièrement que Catherine aurait signé d'un X<sup>32</sup> son contrat de mariage — une preuve de son analphabétisme présumé. Comme l'expliquent Crosby et Whitehead, Catherine aurait probablement été capable d'écrire son nom lors de son mariage — ses sœurs l'on fait — mais manque peut-être d'assurance lors de cette occasion empreinte de sérieux<sup>33</sup>. Catherine Boucher, « perhaps the only female on Earth, who could have suited

---

<sup>28</sup> Andrew Saint, *Survey of London: Battersea*, vol. 49, New Haven, Yale University Press, 2013, p. 31-26.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 25-26.

<sup>30</sup> BR xxxiv; BR 1-2.

<sup>31</sup> Voir par exemple le passage portant sur le mariage des Blake, dans l'encyclopédie Britannica: « In 1781 Blake fell in love with Catherine Sophia Boucher (1762–1831), the pretty, illiterate daughter of an unsuccessful market gardener from the farm village of Battersea across the River Thames from London. » G. E. Jr. Bentley, « William Blake », dans *Britannica*, 2024. Le degré d'alphabétisation de Catherine Blake reste incertain. Au début de son mariage, elle possédait peut-être des rudiments de lecture et d'écriture que William aurait ensuite consolidés tout en la formant à l'atelier.

<sup>32</sup> BR 49.

<sup>33</sup> Mark Christopher Crosby et Angus Whitehead, « Georgian Superwoman or “the maddest of the two”? : Recovering the Historical Catherine Blake, 1761-1831 », *Re-envisioning Blake*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2012, p. 88.

Him [William Blake] exactly<sup>34</sup> », souligne William Hayley en 1802, devient malgré tout une partenaire précieuse pour le graveur et poète. Ainsi que le soulève Angus Whitehead, brosser le portrait biographique de Blake est une tâche complexe : « Biographical information concerning any period of the life of Catherine Sophia Blake, née Boucher, remains lamentably sparse<sup>35</sup> ». En dépit de ces lacunes concernant la vie de Blake, je commencerai par faire un survol de sa biographie en abordant aussi son réseau social, afin d’approfondir ce manque. Je conclurai avec une revue de la littérature portant directement sur Catherine Blake, qui me permettra de cerner les différentes approches utilisées pour aborder son travail.

## 1.1 Survol biographique

### *Battersea ; Londres (1762-1800)*

Londres, avec son million d’habitants, est la plus grande ville d’Europe à la fin du 18<sup>e</sup> siècle<sup>36</sup>. Les Londoniens vivaient dans ce qui est aujourd’hui le centre de la ville et les banlieues comme Battersea, pas encore assimilées à la métropole, étaient encore très rurales. Catherine et William Blake resteront dans la ville durant toute leur vie commune — quarante-cinq ans — à part pour une courte parenthèse à Felpham, dans le Sussex, entre 1800 et 1803.

Catherine Boucher rencontre William Blake en 1781, alors que celui-ci est locataire chez ses parents. Une fois mariés, en 1782, elle et il quittent Battersea pour s’installer dans un premier appartement au cœur de Londres au 23, Green Street, dans le quartier Mayfair. La décennie 1780 marque le début de la carrière de William Blake en tant qu’illustrateur et graveur. Il travaille à la fois pour des commandes commerciales et à l’élaboration de ses

---

<sup>34</sup> BR 140.

<sup>35</sup> Whitehead, Angus, « “An excellent saleswoman”: The last years of Catherine Blake », *Blake - An Illustrated Quarterly*, vol. 45, 2011, p. 76.

<sup>36</sup> Mark Philp, *Radical Conduct: Politics, Sociability and Equality in London 1789-1815*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020, p. 6.

premières expérimentations autour du livre enluminé, avec *The Book of Thel* (1789, fig. 6 et 7, p. 40). Ses premières commandes commerciales se constituent surtout d'illustrations de livres<sup>37</sup> et de reproductions gravées d'œuvres d'art. Par exemple, il reproduit pour le marchand de tableaux et d'estampes Thomas Macklin<sup>38</sup> deux œuvres du peintre français Antoine Watteau (1684-1781), *Rendez-vous de chasse* (vers 1717-1718) et *Les Champs-Élysées* (vers 1720-1721). Les versions de William Blake réalisées à la manière de crayon, *Morning Amusement* (1782, fig. 1) et *Evening Amusement* (1782, fig. 2), diffèrent légèrement de l'original de Watteau, par leur format ovale et la réécriture de leur titre. Catherine Blake, de son côté, travaille dès leur union auprès de son époux : elle l'aide d'abord dans son atelier-boutique, tenu avec James Parker (1750-1805)<sup>39</sup>, puis apprend rapidement les tâches délicates d'une aide-imprimeuse<sup>40</sup>. L'estampe *Zephyrus and Flora* (vers 1784, fig. 3), dessinée par le peintre Thomas Stothard (1755-1834) et gravée par William Blake, aurait peut-être été imprimée par elle<sup>41</sup>.

### *Felpham (1800-1803)*

Parallèlement à ces activités, William Blake développe un réseau avec plusieurs clients et mécènes (plus de 1800, rapporte Martin Myrone<sup>42</sup>). De ce nombre, environ quatre-vingts mécènes collectionnent ses œuvres plus personnelles — livres enluminés, dessins, peintures

---

<sup>37</sup> Il illustre des titres aussi variés que *Fencing Familiarized* (1780), *Introduction to Natural Philosophy* (1782) ou encore *Complete Geographical Dictionary* (1782). G. E. Jr. Bentley, *William Blake in the Desolate Market*, Montréal ; Kingston, McGill-Queen's University Press, 2014, p. 10.

<sup>38</sup> Shearer West, « Macklin, Thomas », dans *Oxford Art Online*, 2003, en ligne, <<http://www.oxfordartonline.com/groveart/documentID/oa0-9781884446054-e-7000052910>>, consulté le 12 mars 2024.

<sup>39</sup> William Blake et son collègue James Parker, qui a aussi été apprenti chez le graveur James Basire, ouvrent un atelier-boutique entre 1784 et 1785 pour y vendre et y publier des estampes. L'entreprise se soldera par un échec financier et commercial.

<sup>40</sup> Ces tâches seront abordées en profondeur dans le chapitre deux.

<sup>41</sup> Six épreuves de cette estampe ont été retracés. Catherine Blake aurait possiblement coloré certains d'entre eux à l'aquarelle, selon Bentley. G. E. Jr. Bentley, *William Blake in the Desolate Market*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>42</sup> Martin Myrone et Amy Concannon, *William Blake* (catalogue d'exposition), Londres, Tate, 2019, p. 86.

— considérées comme des objets de luxe<sup>43</sup>. L'un de ces mécènes, le poète William Hayley (1745-1820), est présenté à Blake par son ami le sculpteur John Flaxman<sup>44</sup>. En 1800, Hayley convainc William de déménager à Felpham, en échange d'un salaire et d'un logement, pour travailler avec lui sur divers contrats (en particulier les illustrations pour *The Life and Posthumous Writings of William Cowper*<sup>45</sup>). Amy Concannon et Martin Myrone relèvent que ce déménagement à la campagne, près de la mer, est partiellement motivé par la santé fragile de Catherine Blake<sup>46</sup>. Quitter la ville pour une vie simple et heureuse dans un petit village s'annonçait comme un projet emballant, écrit-elle : « Away to Sweet Felpham for Heaven is there<sup>47</sup> ». Son mari, aussi très enthousiaste, transmet son impatience de partir à Hayley le 16 septembre 1800 :

To William Hayley Esq<sup>re</sup> at Miss Pooles, Lavant  
near Chichester, Sussex

H. B. Lambeth Sept 16. 1800 Leader of My Angels

My Dear & too careful & over joyous Woman has Exhausted her strength to such a degree with expectation & gladness added to labour in our removal that I fear it will be Thursday before we can get away from this—— City I shall not be able to avail myself of the assistance of Brunos fairies. But I invoke the Good Genii that Surround Miss Pooles Villa to shine upon my journey thro the Petworth road which by your fortunate advice I mean to take but whether I come on Wednesday or Thursday That Day shall be marked on my calendar with a Star of the first magnitude

Eartham will be my first temple & altar My wife is like a flame of many colours of precious jewels whenever she hears it named Excuse my haste & recieve [sic] my hearty Love & Respect

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 86 et G. E. Bentley, *William Blake in the Desolate Market*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2014, p. 105. Pendant cette période, malgré le développement d'une clientèle pour ses œuvres personnelles, les activités commerciales de William Blake constituent sa principale source de revenus.

<sup>44</sup> Martin Myrone et Amy Concannon, *William Blake, op. cit.*, p. 113-114.

<sup>45</sup> Ce contrat sera abordé dans le chapitre deux.

<sup>46</sup> Martin Myrone et Amy Concannon, *William Blake, op. cit.*, p. 113-114.

<sup>47</sup> E 708.

I am Dear Sir  
Your Sincere WILLIAM BLAKE My fingers Emit sparks of fire with  
Expectation of my future labours<sup>48</sup>

Les Blake se désillusionnent toutefois rapidement et reviennent à Londres en 1803, pour s'installer au 17, South Molton Street — le couple y reste dix-sept ans. Divers facteurs motivent les Blake à quitter Felpham : un différend avec Hayley, un conflit avec un soldat ivre qui a dégénéré et des soucis de santé de Catherine<sup>49</sup>. William décrit la condition de sa femme à Thomas Butts, le 10 janvier 1803, alors qu'il vit toujours à Felpham : « [...] The Ague & Rheumatism have been almost her constant Enemies which she has combated in vain ever since we have been here, & her sickness is always my sorrow of course[...]»<sup>50</sup>.

*Mayfair; Covent Garden (1803-1827)*

Comme l'expliquent Concannon et Myrone, la décennie suivant le retour à Londres des Blake est sans doute la plus éprouvante de leur vie : « The period from 1808 to 1812 represented a distinct episode in Blake's life, the moment of his greatest public recognition followed by elevated ambitions, and crushing defeat<sup>51</sup> ». Après un épisode de relative indépendance, William Blake tente diverses opérations commerciales pour publiciser son travail et qui seront assez mal reçues<sup>52</sup>. Par exemple, son exposition de tableaux d'histoire en 1809, accompagnée de la publication d'un catalogue, entraîne un échec cuisant alors que Blake espérait une reconnaissance critique de l'événement<sup>53</sup>. Cette « défaite écrasante » est

---

<sup>48</sup> E 709.

<sup>49</sup> En 1803, un soldat ivre, John Schofield, s'imisce dans le jardin des Blake, à Felpham. William le pousse à quitter les lieux, un peu brusquement, et Schofield l'accuse formellement d'avoir insulté le roi. Ce malentendu a résulté en un procès, en 1804, durant lequel Blake a été acquitté. Martin Myrone et Amy Concannon, *William Blake, op. cit.*, p. 113-114.

<sup>50</sup> E 723.

<sup>51</sup> Martin Myrone et Amy Concannon, *William Blake, op. cit.*, p. 155.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 153. En 1809, William Blake expose seize de ses tableaux, réalisés à l'aquarelle et à la tempera, dans un local au-dessus de la mercerie de son frère, sur Broad Street. L'objectif de cet événement était de faire connaître Blake comme peintre d'histoire et le *Descriptive Catalogue* (1809) permettait de faire



aussi associée à une période de grande pauvreté, rapporte Gilchrist : « [...] he and his wife being now, according to Cromek, 'reduced so low as to be obliged to live on half a guinea a week'<sup>54</sup> ». Catherine Blake, toutefois, se montre prévoyante dans la gestion de l'économie familiale, comme le dit Frederick Tatham : « Mrs. Blake [...] always kept a guinea or sovereign for any Emergency, of which Blake never knew, even to the day of his Death. This she did for years<sup>55</sup> ».

En 1821, les Blake déménagent dans un plus petit logement au 3, Fountain Court, dans Covent Garden, près de la Tamise. Cette période est marquée par de nouvelles amitiés (pensons au graveur et peintre John Linnell et à l'astrologue John Varley) et de nouveaux projets<sup>56</sup> (comme les illustrations pour le livre *Treatise on Zodiacal Physiognomy*, publié en 1828 ; et celles pour la *Divine comédie*, 1824), en faisant possiblement la phase la plus stable et sereine de la vie de William<sup>57</sup>. C'est aussi à ce moment-là que s'est cristallisée l'image d'un poète génial et incompris<sup>58</sup>, adulé par un groupe de jeunes artistes, les Anciens de Shoreham<sup>59</sup>.

---

comprendre cette démarche aux visiteurs. L'exposition s'est conclue par un échec : avec une seule (mauvaise) critique publiée et de rares visiteurs, elle est complètement passée sous le radar. Elle est considérée comme une des premières expositions rétrospective, de surcroît réalisée par l'artiste lui-même.

<sup>54</sup> Alexander Gilchrist, *Life of William Blake : With Selections from his Poems and Other Writings. Volume 1*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 220.

<sup>55</sup> G. E. Bentley, « Blake's Shadow at Work. Catherine Blake's Assistance to her Husband », *Notes and Queries*, vol. 64, n° 1, 2017, en ligne, <doi: 10.1093/notesj/gjw282>, p. 40.

<sup>56</sup> Martin Myrone et Amy Concannon, *William Blake, op. cit.*, p. 162-166.

<sup>57</sup> G. E. Bentley, *The Stranger from Paradise: A Biography of William Blake*, New Haven; Londres, Yale University Press, 2001, p. 363-364.

<sup>58</sup> Martin Myrone et Amy Concannon, *William Blake, op. cit.*, p. 166.

<sup>59</sup> G. E. Bentley, *The Stranger from Paradise: A Biography of William Blake, op. cit.*, p. 400-401.

### *Mayfair ; Fitzroy Square (1827-1831)*

En 1827, quand William décède, il ne laisse à peu près rien à Catherine, outre ses biens et son matériel artistique. Grâce à ce legs, elle sera capable de subvenir à ses besoins en poursuivant la vente et l'impression des œuvres de son mari, ce qu'elle a d'ailleurs fait tout au long de leur vie commune. Un réseau de contacts solide (dont John Linnell, Frederick Tatham et d'anciens mécènes), lequel sera abordé dans la prochaine section, l'appuie jusqu'à la fin de sa vie. Catherine Blake séjourne brièvement chez Linnell (entre septembre 1827 et mars 1828), puis chez Tatham (entre mars 1828 et avril 1829), et termine ses jours au 17, Upper Charlton Street, dans Fitzroy Square (entre avril 1829 et octobre 1831, l'année où elle décède)<sup>60</sup>.

Dans sa biographie *Life of Blake*, Alexander Gilchrist décrit le caractère déterminé de Catherine Blake : « She had mind and the ambition which follows. Not only did she prove a good housewife on straitened means, but in after-years, under his tuition and hourly companionship, she acquired, besides the useful arts of reading and writing, that which very few uneducated women with the honestest effort ever succeed in attaining: some footing of equality with her husband<sup>61</sup> ». Les Blake, à travers une relation d'échange et de support — surtout économique, domestique et pratique, du côté de Catherine — réussissent à ainsi atteindre une forme d'équité dans leur union. Toute relative qu'elle est, cette équité pointée par Gilchrist témoigne d'une union heureuse où Catherine Blake a pu, dans une certaine mesure, s'épanouir.

#### 1.2 Entourage et réseau de soutien

Le réseau social des Blake comprend principalement des membres de la famille (pensons par exemple à Robert Blake, le jeune frère de William, très près du couple jusqu'à son

---

<sup>60</sup> Whitehead, Angus, « An excellent saleswoman », *loc. cit.*, p. 86.

<sup>61</sup> Alexander Gilchrist, *Life of William Blake : With Selections from his Poems and Other Writings. Volume 1*, *op. cit.*, p. 39-40.

décès en 1787), des confrères issus du monde de l'art et différents *patrons* : mécènes, collectionneurs et acheteurs. Certaines personnes parmi ce groupe ont eu une relation particulière avec Catherine Blake.

Prenons d'abord le sculpteur et dessinateur John Flaxman (1755-1826), l'un des plus proches amis de William Blake<sup>62</sup>. Tous deux se rencontrent en 1779<sup>63</sup>, juste après les années de formation de William auprès de James Basire. Leur correspondance abondante<sup>64</sup> témoigne de leur complicité, mais aussi des échanges entre les deux artistes. Flaxman recommande ainsi Blake à ses clients à plusieurs reprises<sup>65</sup>. Par ailleurs, Blake et Flaxman se marient à quelques semaines d'intervalle, en 1782. Les deux couples se fréquentent souvent, et on peut présumer que pour Catherine Blake, la compagnie d'Anne Flaxman (1760-1820) est autant appréciée que celle de John l'est pour William. Dans une de ses rares lettres<sup>66</sup>, datée du 14 septembre 1800, Catherine Blake témoigne chaleureusement de son affection à Anne, peu avant de quitter Londres pour Felpham :

My Dearest Friend

I hope you will not think we could forget your Services to us. or any way neglect to love & remember with affection even the hem of your garment. We indeed presume on your kindness in neglecting to have call'd on you since my Husbands return from Felpham. We have been incessantly busy in our great

---

<sup>62</sup> G. E. Bentley, « Blake's Engravings and His Friendship with Flaxman », *Studies in Bibliography*, vol. 12, Bibliographical Society of the University of Virginia, 1959, p. 161.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>64</sup> G. E. Bentley fait d'ailleurs la synthèse de cette correspondance dans son article. G. E. Bentley, « Blake's Engravings and His Friendship with Flaxman », *loc. cit.*

<sup>65</sup> Par exemple, c'est Flaxman qui recommande à William Hayley et Josiah Wedgwood de faire affaire avec William Blake – ces épisodes seront abordés dans le chapitre 2.

<sup>66</sup> E 708; Blake, Catherine Boucher «To Ann Flaxman, 1800 September 14», Morgan Library and Museum, numéro d'accession MA 6048, en ligne : <https://www.themorgan.org/literary-historical/404684> . Cette lettre est clairement rédigée par William, sa calligraphie et sa signature, à la suite du poème et à côté de celle de Catherine Blake, ne laissent planer aucun doute. William écrit aussi à John Flaxman un court message suivi d'un poème le 12 septembre 1800, où il aborde également le départ imminent pour Felpham. Néanmoins, la lettre est explicitement attribuée à Catherine, par la signature et des indices dans la narration : « my Husbands return », « My husband has been obliged ».

removal but can never think of going without first paying our proper duty to you & M<sup>r</sup> Flaxman. We intend to call on Sunday afternoon in Hampstead. to take farewell All things being now nearly completed for our setting forth on Tuesday Morning. it is only Sixty Miles & Lambeth was On-Hundred for the terrible desert [*sic*] of London was between My husband has been obliged to finish several things necessary to be finishd before our migration the Swallows call us fleeting past our window at this moment. O how we delight in talking of the pleasure we shall have in preparing you a summer bower at Felpham. & we not only talk but behold the Angels of our journey have inspired a song to you [...]<sup>67</sup>

Cette lettre laisse supposer que l'amitié qui unit John et William déteint aussi sur les deux femmes. Catherine manifeste sa hâte d'héberger les Flaxman à la résidence de Felpham, dans un décor bucolique, loin du « terrible désert londonien ».

Un autre couple gravite autour des Blake. Thomas Butts (1759-1845), un fonctionnaire travaillant pour l'armée britannique, et Elizabeth Mary Butts (1754-1825), son épouse institutrice, gèrent tous deux une école pour jeunes filles<sup>68</sup> dans le quartier de Soho. Thomas Butts rencontre William en 1799 et devient rapidement l'un de ses commanditaires les plus importants. Parmi les œuvres achetées ou commandées par les Butts, on compte entre autres une série de cinquante-trois peintures illustrant la Bible, plusieurs livres enluminés et des portraits miniatures de la famille<sup>69</sup>. Au-delà de cette relation d'affaires, William enseigne également la gravure au fils de Thomas Butts, Tommy, et écrit des poèmes à Elizabeth<sup>70</sup>. Il semblerait que cette complicité soit aussi partagée par Catherine

---

<sup>67</sup> E 708. La deuxième partie de la lettre contient un poème composé par William Blake et dédié à Anne (« Anna ») Flaxman.

<sup>68</sup> Martin Myrone et Amy Concannon, *William Blake, op. cit.*, p. 85.

<sup>69</sup> « PAINTINGS ILLUSTRATING THE BIBLE (COMPOSED C. 1799–1803) » dans *The William Blake Archives*, 2022, Chapel Hill, University of North Carolina et University of Rochester, 1995. En ligne. <<https://blakearchive.org/work/biblicaltemperas>>

<sup>70</sup> Voir « The Phoenix to Mrs Butts », E 517.

qui, juste avant le départ pour Felpham, offre une peinture de petit format à Elizabeth, *Agnes* (1800)<sup>71</sup>.

Outre ces amitiés féminines empreintes d'affection, deux autres personnes ont eu une incidence sur la vie de Catherine Blake, particulièrement après le décès de son mari. La première, le graveur et peintre John Linnell (1792-1882) rencontre William Blake en 1818<sup>72</sup>, alors que celui-ci est âgé de 61 ans. Linnell, à la fois mécène, ami et admirateur de Blake, est responsable de ses derniers contrats d'envergure comme *The Book of Job* (1826) et les aquarelles pour la *Divine comédie* (1827). C'est aussi lui qui le présente à John Varley, son ancien maître, avec qui Blake collaborera dès 1818<sup>73</sup>, ainsi que le groupe des Anciens de Shoreham. Pendant les cinq ans que durera leur amitié, abruptement interrompue par le décès de William le 18 août 1827, Linnell considère les Blake comme des membres de sa famille. En février 1827, Linnell propose à William, dont la santé déclinait rapidement, d'habiter sans frais chez lui avec Catherine au 6 Cirencester Place, à Londres, logement dont il fréquentait seulement l'atelier<sup>74</sup>, or Blake refuse. À son décès, après avoir organisé les funérailles à Bunhill Fields, Linnell réitère son invitation à Catherine Blake. Elle accepte alors d'emménager chez lui en échange de tâches domestiques<sup>75</sup> le 11 septembre 1827, précédée par la presse de son mari<sup>76</sup>. Joseph Viscomi suggère que la présence de Catherine était appréciée par Linnell : « A working rolling press

---

<sup>71</sup> Cet épisode sera abordé de manière plus détaillée dans le chapitre 3.

<sup>72</sup> Katharine Crouan, *John Linnell, a centennial exhibition*, Cambridge, Cambridge University Press ; Fitzwilliam Museum; Yale Center for British Art, 1982, 107 p. p. xiii.

<sup>73</sup> Blake et Varley développent ensemble la série des *Visionary Heads*. Ces œuvres seront abordées dans le chapitre 3.

<sup>74</sup> Linnell, David, *Blake, Palmer, Linnell and Co : the life of John Linnell*, Lewes, Book Guild, 1994, p. 108.

<sup>75</sup> Whitehead, Angus, « An excellent saleswoman », *loc. cit.*, p. 77.

<sup>76</sup> Linnell, David, *Blake, Palmer, Linnell and Co : the life of John Linnell*, *op. cit.*, p. 110. Chez John Linnell, Catherine Blake poursuit la vente et l'impression de diverses oeuvres. Ces occupations seront abordées dans le chapitre 2.

in the studio would certainly have been to Linnell's advantage—as would a tenant who was a skilled printer<sup>77</sup> ».

Vers mars 1828, Linnell quitte Cirencester Place, donc Blake déménage au 1, Queen Street (Mayfair) auprès du peintre Frederick Tatham (1805-1878), le fils de l'architecte Charles Heathcote Tatham (1772-1842)<sup>78</sup>, un ami de longue date de William<sup>79</sup>. Selon Viscomi, la presse aurait également suivi Blake dans ce second déménagement, étant donné qu'elle a pu imprimer durant cette période<sup>80</sup>. Angus Whitehead relève que Tatham considérait Catherine Blake comme une figure maternelle, une relation renforcée par leur différence d'âge (Tatham a vingt-trois ans tandis que Blake en a soixante-six) et des soucis de santé du jeune artiste, forçant Blake à rester à son chevet<sup>81</sup>. Les rôles seront renversés à la fin de la vie de Catherine Blake, alors que Tatham fils et son épouse la veillent jusqu'à son décès<sup>82</sup>. À leurs côtés, Blake continue à imprimer et vendre des œuvres<sup>83</sup>, et à en produire possiblement deux : l'aquarelle *Head 'Taken from Something She Saw in the Fire'* (vers 1830) et le dessin au graphite *Portrait of the Young William Blake* (vers 1827-1831). Après son ultime déménagement, au 17, Upper Charlton Street, à Fitzroy Square<sup>84</sup>, Catherine Blake reste en contact avec les Tatham.

---

<sup>77</sup> Joseph Viscomi, « Posthumous Blake: The Roles of Catherine Blake, C. H. Tatham and Frederick Tatham in Blake's Afterlife », *loc. cit.*, p. 4. Bien que Viscomi suggère que Blake aurait pu aider Linnell, aussi graveur, à imprimer ses estampes, aucune preuve concrète ne confirme cette collaboration supposée.

<sup>78</sup> Whitehead, Angus, « An excellent saleswoman », *loc. cit.*, p. 80. Whitehead explique par ailleurs les facteurs qui auraient pu forcer Catherine Blake à quitter Cirencester Place. Cette année-là, la famille de John Linnell, alors installée à la campagne, à Hampstead, déménage à Porchester Terrace, dans Westminster. Également, la santé de Linnell décline durant cette période.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>80</sup> Joseph Viscomi, « Posthumous Blake: The Roles of Catherine Blake, C. H. Tatham and Frederick Tatham in Blake's Afterlife », *loc. cit.*, p. 7 et 12.

<sup>81</sup> Whitehead, Angus, « An excellent saleswoman », *loc. cit.*, p. 81.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>83</sup> Ces activités seront détaillées dans le chapitre deux.

<sup>84</sup> Whitehead retrouve l'adresse exacte du dernier lieu où a habité Catherine Blake dans son article. Whitehead, Angus, « An excellent saleswoman », *loc. cit.*, p. 86-89.

Lorsque Catherine Blake décède, le 18 octobre 1831, John Linnell apprend la nouvelle par une lettre de Frederick Tatham :

17 Charlton Street  
Fitzroy Sq :  
Tuesday Oct. 18, 1831.  
Dear Sir,

I have the unpleasant duty of informing you of the death of Mrs Blake, who passed from death to life this morning, at ½ past 7 – After bitter pains, lasting 24 hours, she faded away as the whisper of a breeze.

Mrs Tatham & myself have been with her during her suffering & have promised to those who die in the Lord. That we all may thus be transferred from wretchedness to joy, from pain to bliss

Is Sir  
The sincere desire of yr  
Obliged Servant  
Frederick Tatham

After a night of painful anxiety & watching I write this hardly knowing whether to rejoice or tremble<sup>85</sup>

L'enterrement discret de Catherine Blake a lieu au cimetière de Bunhill Fields, le 23 octobre 1831<sup>86</sup>. Si William a pu donner ses dernières instructions à sa femme sur son lit de mort, le décès de celle-ci marque la fin de leur noyau familial. En l'absence du testament de Blake, Tatham se proclame héritier du couple et dispose comme bon lui semble<sup>87</sup> de l'ensemble du legs des Blake. John Linnell l'apprend deux ans plus tard, en 1833, ce qui provoque une querelle entre les deux hommes : selon Linnell, les biens auraient dû revenir à la sœur de William, qui s'appelait d'ailleurs elle aussi Catherine<sup>88</sup>. Linnell tente donc de rectifier le tir en retrouvant le testament, sans résultats, comme lui écrit Thomas Palmer qui est affecté à cette tâche administrative :

---

<sup>85</sup> BR 546.

<sup>86</sup> BR 547. Six personnes étaient présentes aux obsèques: Frederick et Louisa Tatham; George et Julia Richmond; le sculpteur Joseph Denham et le peintre Isaac F. Bird.

<sup>87</sup> BR 555: Tatham aurait vendu une partie des œuvres, tandis que le reste aurait été brûlé ou perdu.

<sup>88</sup> Linnell, David, *Blake, Palmer, Linnell and Co : the life of John Linnell, op. cit.*, p. 147.

My dear Mr Linnell

I spent the greater part of three hours to-day at Doctors Commons, searching the Books, and there appears no account of either Mr or Mrs Blake's effects having been administered to at all. I was not satisfied by examining for the Will of the Latter in 1831 but I also went through 1832, supposing it possible that, as she died so late in the year 1831 as the 18th of Octr the administration might have been neglected, or deferred, to the full length of time allowed, which, I believe, is Six Months from the decease of the party; but there is no trace of any Will or Administration.

I am afraid everything is not quite as it should be relative to the disposal of the Estates of Mr and Mrs Blake; but I suppose that must be left, unless any further steps should be taken to annoy you.

I am very affectionately

Yrs Thos. Palmer<sup>89</sup>

Dans les passages soulignés, Palmer observe que les affaires administratives des Blake n'ont fait l'objet d'aucun contrat officiel, laissant ainsi la succession du couple plutôt incertaine. Cette incertitude justifie pourquoi Frederick Tatham, très proche de Catherine Blake pendant les dernières années de sa vie, a pris possession de ses biens.

Le réseau social connu de Catherine Blake, naturellement calqué sur celui de son mari, est constitué à la fois d'amis de longue date, de collègues artistes et de commanditaires alliés de William. Toutefois, les origines de sa propre famille, les Boucher, sont peu documentées<sup>90</sup>. Même si elle vient d'une grande famille – rappelons que Catherine Sophia est la cadette d'une fratrie de treize enfants – il n'existe à peu près pas de traces d'échanges avec les siens, expliquent Crosby et Whitehead :

Sustained accounts of those who probably knew Catherine best, including members of her intimate female circle – Elizabeth Butts, Elizabeth Cumberland,

---

<sup>89</sup> BR 554, je souligne.

<sup>90</sup> BR xxxiv.



Nancy Flaxman, Sarah Banes (née Boucher), Mary Enoch, Eleanor L'arche Martin (and perhaps Letitia Lohr) – as well as the unidentified female neighbour who was with Catherine when her husband died, have not survived. Due to the paucity of information on Catherine, the current picture of her is somewhat nebulous<sup>91</sup>.

Faute de traces matérielles et tangibles de sa présence, ce sont les preuves et témoignages parallèles de ses proches, comme une lettre de William qui parle de l'état de santé de sa femme, qui permettent de tracer la vie de Catherine Blake.

### 1.3 Revue de littérature

Les *Blake Studies* — ou l'étude de l'ensemble de l'œuvre de William Blake — reposent sur une production au volume immense. Cette masse critique englobe à la fois l'histoire de l'art et les études littéraires, tout en empruntant à l'histoire sociale et à la philosophie. Dans le cadre de cette recherche, j'ai choisi un sujet qui fait partie intégrante de la constellation Blake, mais qui, sans surprise, ne bénéficie pas du même traitement critique. L'objectif de cette section est d'exposer la revue de littérature effectuée au sujet de Catherine Blake en résumant particulièrement les principales approches utilisées pour aborder son travail.

Les textes ont été sélectionnés à partir de deux critères prioritaires : ils ont été révisés par les pairs et portent directement sur Catherine Blake. Ils sont organisés en ordre thématique, selon les approches des auteurs, qu'elles soient matérielle, historique, textuelle ou féministe. Notons aussi que ces catégories peuvent s'entrecroiser. Certaines monographies traitant de William Blake abordent le travail de Catherine Blake sans véritablement approfondir son rôle dans le sillage de son mari. C'est par exemple le cas de *Blake and the Desolate Market* : dans cette biographie de William Blake, G. E. Bentley Jr. s'intéresse, par une approche matérielle, aux conditions de vie des Blake. Le chapitre 5, « The Blakes as Printers, 1784–1827 », met en scène le quotidien dans l'atelier et décrit brièvement l'implication de

---

<sup>91</sup> Mark Christopher Crosby et Angus Whitehead, « Georgian Superwoman or “the maddest of the two”? : Recovering the Historical Catherine Blake, 1761-1831 », *op. cit.*, p. 84.

Catherine Blake, souvent affectée à l'impression des gravures commerciales<sup>92</sup>. Bien que le titre laisse penser que Bentley abordera les Blake en tant qu'équipe, l'apport de Catherine Blake est traité de manière plutôt superficielle. Ce type de référence a donc été exclu de cet état des lieux<sup>93</sup>.

### 1.3.1 Approche matérielle

À partir de preuves matérielles, que ce soit les œuvres elles-mêmes ou la reconstitution de leurs procédés de fabrication, il est possible d'évaluer l'implication de Catherine Blake dans l'atelier de William. Par exemple, le chercheur Joseph Viscomi<sup>94</sup> remarque une méconnaissance des procédés de gravure de William Blake et de ses méthodes de travail en général, qui présentent plusieurs variations au fil du temps. Avec une approche plus technique, qu'on pourrait même qualifier d'histoire de l'art expérimentale, il reproduit dans *Blake and the Idea of the Book* (1993) les matrices en cuivre de William (à la manière d'un fac-similé) et il les imprime en utilisant les outils disponibles entre 1780 et 1827. En étudiant la composition des motifs sur les matrices, l'encrage, l'impression, les types de papiers et les différences entre les éditions, Viscomi tente de comprendre comment les livres enluminés (comme les *Continental Prophecies* ou *The Marriage of Heaven and Hell*) ont été conçus.

Parmi ses conclusions, l'auteur relève la division précise des tâches dans l'atelier des Blake. En ce sens, William encra, tandis que Catherine imprime sur une *rolling press*, ou presse à rouleaux<sup>95</sup>. Selon Viscomi, le contrôle de l'encrage par William lui permet de poursuivre

---

<sup>92</sup> G.E. Bentley, « Chapter 5: The Blakes as Printers, 1784–1827 », *William Blake in the Desolate Market*, McGill-Queen's University Press, 2014, consulté le 12 janvier 2023, p. 41-44.

<sup>93</sup> Néanmoins, le corpus général sur l'œuvre de William Blake s'est révélé indispensable et fait partie intégrante de ce projet de recherche.

<sup>94</sup> Joseph Viscomi, *Blake and the Idea of the book*, Princeton, N.J, Princeton University Press, 1993, 453 p.; Joseph Viscomi, « Posthumous Blake: The Roles of Catherine Blake, C. H. Tatham and Frederick Tatham in Blake's Afterlife », *loc. cit.*

<sup>95</sup> Voir le chapitre trois, « Presswork ». Joseph Viscomi, *Blake and the Idea of the book*, *op. cit.*, p. 103.

les itérations de ses œuvres<sup>96</sup>. Deux planches (ou « pages » des livres enluminés) étaient imprimées à la fois. Les Blake fabriquaient aussi leurs aquarelles, comme c'était généralement le cas chez les artistes professionnels vers la fin du 18e siècle<sup>97</sup>. La séquence de coloration se résume ainsi : William Blake rehaussait à l'aquarelle un premier exemplaire « modèle » à partir des planches fraîchement imprimées, puis sa femme réalisait la suite. On compte plusieurs variations au sein d'une même édition d'un livre enluminé (que ce soit par un changement de couleur ou l'ajout de détails), mais il est impossible de déterminer qui est responsable de ces changements. Dans « Posthumous Blake : The Roles of Catherine Blake, C. H. Tatham and Frederik Tatham in Blake's Afterlife », Viscomi se penche sur les exemplaires des livres enluminés imprimés après le décès de William Blake, en 1827. Pourquoi, comment et par qui ont-ils été réalisés ? Selon l'auteur, ce corpus nécessite d'étudier, en plus des œuvres elles-mêmes, des éléments concrets concernant l'emplacement exact du matériel de Blake, comme sa presse,<sup>98</sup> et les déplacements de Catherine Blake entre 1827 et 1831. Retracer ces éléments permet donc, indirectement, de documenter les dernières années de Catherine Blake.

### 1.3.2 Approche historique

Certains auteurs adoptent une approche historique pour documenter la vie de Catherine Blake. Ils utilisent un ensemble d'archives – lettres, cartes et registres- et empruntent à l'histoire sociale de l'art pour étudier ses réseaux sociaux<sup>99</sup> et son environnement, comme les lieux où elle a vécu.

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>97</sup> Viscomi explique d'ailleurs que c'était généralement le cas chez les aquarellistes professionnels vers la fin du 18e siècle, malgré la commercialisation récente des godets d'aquarelle. C'était pour William Blake un autre moyen de contrôler la qualité de ses matériaux. *Ibid.*, p. 129.

<sup>98</sup> Joseph Viscomi, « Posthumous Blake: The Roles of Catherine Blake, C. H. Tatham and Frederick Tatham in Blake's Afterlife », *loc. cit.*, p. 1.

<sup>99</sup> Voir par exemple Whitehead, Angus, « An excellent saleswoman », *loc. cit.*

Dans une série de textes<sup>100</sup>, le professeur de littérature anglaise Angus Whitehead rend compte des activités de Catherine Blake durant les quatre années suivant le décès de William (entre 1827 et 1831). Selon l'auteur, ces quatre années sont généralement oubliées par les spécialistes de William, même si Blake continue à diffuser les œuvres de son mari et que les premières biographies à son sujet sont publiées<sup>101</sup>. Son objectif est clair : il propose une recension de la vie de Catherine, tout en prônant une juste appréciation de son travail : « we attempt to reclaim the historical Catherine, jettisoning the unreliable mythology and sentimental accretions of the nineteenth and twentieth centuries, to present a talented and loyal, as well as wilful and complex woman<sup>102</sup> ».

Ainsi, Whitehead retrace précisément les lieux de résidence, les occupations et une partie du réseau de contacts de Catherine Blake<sup>103</sup>. On y apprend qu'après avoir hérité de l'entièreté de l'œuvre de William à son décès, elle en poursuit la vente auprès d'un petit groupe de collectionneurs avec qui elle a pu prendre contact alors qu'elle logeait chez le graveur John Linnell, entre 1827 et 1828. C'est durant cette période que Blake réimprime certains livres enluminés, peut-être assistée par Linnell<sup>104</sup>. Whitehead souligne qu'elle y aurait peut-être terminé des projets inachevés de William et qu'elle peint au moins une œuvre personnelle, *Head* « *taken from something she saw in the fire* » (vers 1828). Parmi

---

<sup>100</sup> Angus Whitehead, « The Uncollected Letters of William Blake », *Huntington Library Quarterly*, vol. 80, n° 3, University of Pennsylvania Press, 2017, p. 423-435; Whitehead, Angus, « An excellent saleswoman », *loc. cit.*; Mark Christopher Crosby et Angus Whitehead, « Georgian Superwoman or “the maddest of the two”?: Recovering the Historical Catherine Blake, 1761-1831 », *op. cit.*; Whitehead, Angus et Gwynne, Joel, « The Sexual Life of Catherine B.: Women Novelists, Blake Scholars and Contemporary Fabulations of Catherine Blake », dans Helen P. Bruder et Tristanne Connolly (dir.), *Sexy Blake*, Londres, Palgrave Macmillan UK, 2013, p. 193-210, en ligne, <<http://link.springer.com/10.1057/9781137332844>>, consulté le 12 janvier 2023.

<sup>101</sup> Voir par exemple John Thomas Smith, *Nollekens and his Times: Comprehending a Life of that Celebrated Sculptor, and Memoirs of Several Contemporary Artists*, vol. 2, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge library collection. Art and architecture », 1828, 488 p.

<sup>102</sup> Mark Christopher Crosby et Angus Whitehead, « Georgian Superwoman or “the maddest of the two”?: Recovering the Historical Catherine Blake, 1761-1831 », *op. cit.*, p. 86.

<sup>103</sup> Il puise ses informations dans un ensemble de lettres provenant de fonds variés, des fonds d'archives, des plans et des registres de Londres.

<sup>104</sup> Whitehead, Angus, « An excellent saleswoman », *loc. cit.*, p. 79.

les autres événements importants décrits par l’auteur, notons qu’au printemps 1829, Blake déménage dans ses propres quartiers<sup>105</sup>, ce qui signifie qu’elle atteint, pour la première fois de sa vie, l’indépendance financière. La vente de *The Characters of Spenser’s Faerie Queene* (une aquarelle sur papier, réalisée par William vers 1825) en juillet 1829 à George O’Brien Wyndham y a grandement contribué<sup>106</sup>. En plus de relater les activités de Catherine Blake, Whitehead aborde le réseau de contacts intime de Catherine Blake durant cette période, particulièrement ses liens avec Louisa et Frederick Tatham<sup>107</sup>.

Whitehead poursuit cette exploration dans le chapitre « Georgian Superwoman or ‘the maddest of the two’? : Recovering the Historical Catherine Blake, 1761–1831<sup>108</sup> » avec Mark Crosby : les auteurs structurent leur texte en se basant sur trois facettes de la vie de Blake, soit ses activités domestiques, ses tâches à l’atelier et ses dernières années<sup>109</sup>. Ce faisant, ils suggèrent une manière pour approcher et qualifier le travail d’équipe du couple, qui pourrait faire justice à Catherine Blake (ou, du moins, réitérer son rôle déterminant dans la carrière de son mari). Ainsi, ils considèrent cette collaboration comme celle d’une entreprise, opérant sous le nom de « Wm Blake » (une signature qui varie parfois d’une année à l’autre). Cette firme aurait cessé d’exister au décès de William ; or Catherine Blake en reprend les activités dès 1829, avec ses réimpressions des livres enluminés dont les matrices portent toujours la signature de William<sup>110</sup>. Selon les auteurs, cette révision du rôle de Blake valorise des œuvres qui seraient autrement jugées comme inférieures<sup>111</sup>.

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>108</sup> Mark Christopher Crosby et Angus Whitehead, « Georgian Superwoman or “the maddest of the two”? : Recovering the Historical Catherine Blake, 1761-1831 », *op. cit.*

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 98. William Blake note ainsi son appréciation du travail de sa femme : « My Wife has undertaken to Print the whole number of the Plates for Cowpers work which she does to admiration & being under my own eye the prints are as fine as the French prints & please every one. ».

<sup>110</sup> Par exemple, *Europe a Prophecy* (exemplaire I, imprimé en 1829) porte toujours la mention « Printed by Will Blake 1794 » sur sa page titre. « Europe a Prophecy » dans *The William Blake Archives*, 2022, Chapel

La méthodologie de Whitehead permet de revisiter la biographie de Blake : loin de dépendre entièrement de son mari<sup>112</sup>, elle se montre compétente et habile en affaires après sa mort, ce qui la rend autonome à la fin de sa vie, à l'âge de 67 ans. Toutefois, en se concentrant sur des preuves prenant principalement la forme d'un corpus d'archives, Whitehead discute peu des éléments visuels qu'il mentionne au passage, comme l'aquarelle *Head* « *taken from something she saw in the fire* ».

### 1.3.3 Approche textuelle

Blake est aussi étudiée à partir de ressources textuelles. Cette approche englobe différents types de documents : des archives, particulièrement la correspondance ; la prose poétique de William Blake ; et les œuvres de fiction contemporaine<sup>113</sup>. Notons aussi que l'étude de textes n'empêche pas d'amalgamer les résultats à des documents historiques, ainsi que le fait Gerald Eades Bentley, spécialiste de William Blake qui a entre autres édité les *Blake Records*<sup>114</sup>. Cet ouvrage, qui comprend lettres, reçus, articles de presse et autres documents écrits, se veut une anthologie exhaustive<sup>115</sup> d'à peu près toutes les archives qui ont été

---

Hill, University of North Carolina et University of Rochester, 1995 (2023). En ligne: <https://www.blakearchive.org/copy/europe.i?descId=europe.i.illbk.02> .

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 106.; Geoffrey Keynes et Edwin Wolf, *William Blake's illuminated books: a census*, New York, Grolier Club, 1953, p. 20-22. Pour certains auteurs, dont Geoffrey Keynes, la main de Catherine Blake est synonyme d'une oeuvre de moindre qualité.

<sup>112</sup> Voir Germaine Greer, « Chapter 10: "No Earthly Parents I confess": the Clod, the Pebble and Catherine Blake », *Women Reading William Blake*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007, p. 78-90, en ligne, <<http://catdir.loc.gov/catdir/enhancements/fy0662/2006047262-t.html>>.

<sup>113</sup> L'expression « approche textuelle » peut sembler imprécise et subjective, mais me permet de mieux diviser et commenter les références selon le type de documents sur lesquelles elles s'appuient.

<sup>114</sup> G. E. Jr. Bentley, *Blake Records : documents (1714-1841) concerning the life of William Blake (1757-1827) and his family, incorporating Blake records (1969), Blake records supplement (1988), and extensive discoveries since 1988*, 2ème éd., New Haven, Yale University Press, Paul Mellon Center for British Art, 2004, 943 p.

<sup>115</sup> Malgré la somme impressionnante de documents reproduits dans cet ouvrage, d'autres références ont aussi été utiles pour consulter les archives des Blake. Voir entre autres G.E. Bentley, « Blake as Painter, 1779–1827 », *William Blake in the Desolate Market*, McGill-Queen's University Press, 2014, p. 45-68, en ligne, <<http://www.jstor.org/stable/j.ctt6wpx7m.16>>, consulté le 12 janvier 2023; Erdman, David V. (dir.), *The Notebook of William Blake : a photographic and typographic facsimile*, Oxford, Clarendon Press, 1973, 105

généralisées par et autour des Blake. En débutant par l'arbre généalogique des Blake et des Boucher et en terminant par les dernières années de Catherine Blake, Bentley compile et commente ces objets de manière chronologique. Dans un article portant plus spécifiquement sur Catherine Blake<sup>116</sup>, Bentley rend compte de sa pratique comme assistante auprès de William. Pour ce faire, il puise dans un corpus constitué exclusivement de documents textuels, comme la correspondance et les premières biographies publiées au sujet de William<sup>117</sup>. De la même manière que Bentley, Morton D. Paley et Mark Crosby<sup>118</sup> étudient attentivement la correspondance des Blake pour y trouver des indices de leur vie qui, dans ce cas-ci, prennent la forme de tensions conjugales.

Une autre variante de cette approche consiste à examiner les textes poétiques de William, comme le fait Peter Otto dans « “Second Birth” and Gothic Fictions in Matthew Lewis’s *The Monk*, Catherine Blake’s *Agnes*, and William Blake’s *Vala, or The Four Zoas* »<sup>119</sup>. Dans ce chapitre, Otto utilise le contexte du récit gothique pour réunir le manuscrit inachevé *Vala or the Four Zoas* (William Blake, 1797-1807), la tempera *Agnes* (Catherine Blake, vers 1800) et le roman *The Monk* (Matthew Lewis, 1796). Il explore particulièrement les thèmes de la ruine et de la seconde naissance, présents dans les trois œuvres. Même si *Vala* demeure l’objet principal du chapitre, Otto réfléchit tout de même

---

p.; Keynes, Geoffrey, *The tempera paintings of William Blake : a critical catalogue*, Londres, Arts Council of Great Britain, 1951, 32 p.; Geoffrey Keynes, *The Complete Portraiture of William and Catherine Blake*, Paris, Trianon Press, 1977, 155 p.; David Bindman, *The Complete Graphic Works of William Blake*, New York, Putnam, 1978, 494 p.; *The William Blake Archives*, 2022, Chapel Hill, University of North Carolina et University of Rochester, 1995. En ligne. < <http://www.blakearchive.org/> >

<sup>116</sup> G. E. Bentley, « Blake’s Shadow at Work. Catherine Blake’s Assistance to her Husband », *loc. cit.*

<sup>117</sup> Alexander Gilchrist, *Life of William Blake : With Selections from his Poems and Other Writings. Volume 1*, *op. cit.*; John Thomas Smith, *Nollekens and his Times: Comprehending a Life of that Celebrated Sculptor, and Memoirs of Several Contemporary Artists*, vol. 2, *op. cit.*

<sup>118</sup> Paley, Morton D. et Crosby, Mark, « Catherine Blake and Her Marriage: Two Notes », *Huntington Library Quarterly*, vol. 78, n° 3, 2015, p. 479-491.

<sup>119</sup> Otto, Peter, « “Second Birth” and Gothic Fictions in Matthew Lewis’s *The Monk*, Catherine Blake’s “*Agnes*,” and William Blake’s *Vala, or The Four Zoas* », dans Tilottama Rajan et Joel Faflak (dir.), *William Blake: Modernity and Disaster*, JSTOR, University of Toronto Press, 2020, p. 77-102, en ligne, <<http://www.jstor.org/stable/10.3138/j.ctv1dhpqwh.8>>, consulté le 12 janvier 2023.

aux liens entre la pensée créative de William et celle de Catherine Blake : « On the one hand, this provides a rare opportunity to bring Catherine Blake's artistic and intellectual powers of re-vision into view, which in turn suggests that she may have played a larger role in the development of her husband's thought than has previously been allowed<sup>120</sup> ». En effet, rares sont les chercheurs à s'intéresser au travail créateur de Catherine Blake, celle-ci étant bien souvent abordée du côté de son assistance technique<sup>121</sup>. Otto nous montre donc que, comme chez William, l'univers culturel du début du 19<sup>e</sup> siècle influence le travail artistique de Catherine Blake.

Dans « The Sexual Life of Catherine B.: Women Novelists, Blake Scholars and Contemporary Fabulations of Catherine Blake<sup>122</sup> », Whitehead et Gwynne se penchent plutôt sur des romans contemporains (publiés entre 2000 et 2007<sup>123</sup>) mettant en scène Catherine Blake ; et sur leur potentiel apport à la recherche. Selon eux, ces livres tiennent lieu de catalyseurs<sup>124</sup>, permettant d'explorer, d'imaginer et de reconstruire la vie intime et la psyché de Blake. Malgré certaines inégalités en ce qui a trait à leur documentation (ils peuvent être soit rédigés par de véritables spécialistes de Blake, ou encore être truffés d'anachronismes), ces romans peuvent servir d'outils pour questionner et réfléchir au cas de Catherine Blake. En d'autres mots, Gwynne et Whitehead suggèrent d'utiliser la fiction contemporaine pour critiquer l'historiographie. Janet A. Warner en propose un bon exemple dans *Other Sorrows, Other Joys : The Marriage of Catherine Sophia Boucher and*

---

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>121</sup> Voir entre autres Joseph Viscomi, *Blake and the Idea of the book*, *op. cit.*; Mark Christopher Crosby et Angus Whitehead, « Georgian Superwoman or "the maddest of the two"? : Recovering the Historical Catherine Blake, 1761-1831 », *op. cit.*; Whitehead, Angus, « An excellent saleswoman », *loc. cit.*; G. E. Bentley, « Blake's Shadow at Work. Catherine Blake's Assistance to her Husband », *loc. cit.*

<sup>122</sup> Whitehead, Angus et Gwynne, Joel, « The Sexual Life of Catherine B.: Women Novelists, Blake Scholars and Contemporary Fabulations of Catherine Blake », *op. cit.*

<sup>123</sup> Voir Janet A. Warner, *Other Sorrows, Other Joys: The Marriage of Catherine Sophia Boucher and William Blake*, New York, St. Martin's Press, 2003, 371 p.; Barbara. Lachman, *Voices for Catherine Blake : A Gathering*, Lexington, Va., Schola Antiqua Press, 2000, s. p.; Beryl Kingston, *Gates of Paradise*, Londres, Allison & Busby, 2007, s. p.; Tracy Chevalier, *Burning Bright*, New York, N.Y, Dutton, 2007, 311 p.

<sup>124</sup> Whitehead, Angus et Gwynne, Joel, « The Sexual Life of Catherine B.: Women Novelists, Blake Scholars and Contemporary Fabulations of Catherine Blake », *op. cit.*, p. 194.



*William Blake*, lorsqu'elle écrit sur l'intimité de Blake sous l'angle de la sexualité positive, une valeur féministe actuelle. Bien que cet épisode n'ait peut-être pas grand-chose à voir avec les véritables traces de la vie sexuelle du couple Blake, la relecture de la biographie de Catherine Blake engendre des questions qui n'avaient pas vraiment été envisagées du côté de la littérature scientifique.

#### 1.3.4 Approche féministe

Pour conclure ce survol des approches et méthodologies, deux autrices puisent dans les études féministes pour aborder le cas de Catherine Blake et réfléchir à sa position dans le canon artistique dont fait partie son mari. D'abord, l'essayiste et militante féministe Germaine Greer se penche sur la vie intime de Blake en spéculant sur les causes de l'infertilité du couple Blake et sur leurs habitudes conjugales, principalement à partir d'un ensemble restreint d'indices tirés de lettres et de deux poèmes de William Blake, *The Book of Thel* (1789) et « The Clod and the Pebble » (*Songs of Experience*, 1794)<sup>125</sup>. Greer ébranle l'image de Catherine Blake comme assistante idéale en affirmant qu'au contraire, cette relation de collaboration relève plutôt de la soumission: « Catherine mirrored her man in everything. She believed literally in his visions, and she espoused all of his beliefs. She echoed what he said and expressed herself in the same terms. [...] Blake had married a woman whom he could dominate unconsciously and absolutely [...] <sup>126</sup> ». Selon Greer, William exerce un contrôle absolu sur son épouse : même après sa mort, son esprit fait office d'enfant de substitution avec lequel Catherine Blake communique plusieurs heures par jour<sup>127</sup>.

Le propos de Greer est plus provocant que convaincant. Ainsi, comment attester de l'attitude de Blake, calquant supposément celle de son époux, alors que Blake n'a écrit que

---

<sup>125</sup> Germaine Greer, « Chapter 10: "No Earthly Parents I confess": the Clod, the Pebble and Catherine Blake », *op. cit.*

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 84.

de rares lettres et que celles-ci sont exclues de l'étude de Greer - tout comme les derniers travaux de recherche à son sujet, d'ailleurs<sup>128</sup>? Cela confirme aussi une critique d'Angus et Whitehead sur le sérieux des études sur Catherine Blake : pour combler le vide la concernant (par exemple, par la rareté des documents de sa main), certains auteurs y vont de toutes sortes de fabulations<sup>129</sup>.

Ensuite, la professeure d'études anglaises et spécialiste des autrices du 19e siècle Ashley Reed réfléchit entre autres<sup>130</sup> à la rareté des textes sur Catherine Blake. L'objectif de son essai<sup>131</sup> est d'analyser la rhétorique du « Maker Movement <sup>132</sup>» et son appropriation de la figure de William Blake comme artisan autodidacte. La structure de son argumentaire se développe donc autour du couple Blake, qu'elle désigne comme une dichotomie entre le « faire » productif (associé au masculin, donc à William) et le faire domestique (associé au féminin, soit Catherine). Comme ce dernier est traditionnellement dévalué, cette opposition serait l'une des raisons, selon Reed, expliquant les lacunes actuelles dans les recherches sur Catherine Blake. Le fossé entre le productif et le domestique justifierait aussi pourquoi la majorité des textes sur le rôle de Catherine Blake se penchent sur ses activités dans l'atelier — où elle était, par extension, une « faiseuse » productive<sup>133</sup>. D'après Reed, l'une des préoccupations des études sur Blake repose sur la méthodologie à employer avec un corpus limité : « how does one properly assess and credits the contributions of those whose work is

---

<sup>128</sup> En 2007, au moment de la publication du chapitre, Greer aurait par exemple pu consulter *Blake and the Idea of the Book* (Viscomi, 1993).

<sup>129</sup> Mark Christopher Crosby et Angus Whitehead, « Georgian Superwoman or “the maddest of the two”? : Recovering the Historical Catherine Blake, 1761-1831 », *op. cit.*, p. 84.

<sup>130</sup> Même si ce point est secondaire dans son essai, j'ai choisi de l'intégrer parce que Reed propose une réflexion substantielle sur Catherine Blake et sa place dans le milieu de la recherche sur William.

<sup>131</sup> Ashley Reed, « Craft and Care: The Maker Movement, Catherine Blake, and the Digital Humanities », *Essays in Romanticism*, vol. 23, n° 1, 2016, p. 23-38, en ligne, <doi: 10.3828/eir.2016.23.1.4>.

<sup>132</sup> Ce mouvement, un dérivé de la culture du *do-it-yourself*, se concentre sur la création et l'innovation technologique, par exemple en informatique. Ces innovations visent souvent la rentabilité commerciale. *Ibid.*, p. 24.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 30.

primarily invisible and affective (and thus almost always unrecorded)?<sup>134</sup>». Dans le cas de Catherine Blake, rappelons que Whitehead proposait de concevoir la collaboration dans l'atelier comme le produit d'une firme (« Wm Blake<sup>135</sup> ») dont les opérations se poursuivent même après le décès de William. Reed reproche à cette analogie ses implications mercantiles, qui selon elle ne correspondent pas vraiment au contexte plus large du préromantisme anglais<sup>136</sup>. Elle suggère donc la métaphore d'une écologie Blake<sup>137</sup> comme alternative, dans laquelle le travail de Catherine, qui n'est pas toujours directement relié à la production, serait complètement intégré et reconnu comme indispensable à cette production.

Par ses propos, Reed<sup>138</sup> invite à considérer le rôle de Catherine Blake à l'aune des études féministes grâce à la notion de *care*. Plutôt que de se concentrer sur les manques dans la documentation à son sujet, comme le font par exemple Crosby et Paley<sup>139</sup> en glanant des indices dans la correspondance de William, Reed ancre Catherine Blake dans un contexte historique et sociologique plus large pour expliquer ces lacunes (contrairement à Germaine Greer qui omet entièrement cet aspect).

\*\*\*

---

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>135</sup> Voir section 4.2, « Approche historique ».

<sup>136</sup> Ashley Reed, « Craft and Care: The Maker Movement, Catherine Blake, and the Digital Humanities », *loc. cit.*, p. 34.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>138</sup> Notons que cet essai d'Ashley Reed a généré quelques réponses dans le même numéro d'*Essays in Romanticism* (Voir Jon Saklofske, « Catherine Blake was an Insect? A Response to Ashley Reed », *Essays in Romanticism*, vol. 23, n° 1, 2016, p. 39-40, en ligne, <doi: [10.3828/eir.2016.23.1.5](https://doi.org/10.3828/eir.2016.23.1.5)>; Roger Whitson, « Conjuring Catherine Blake's Material Ghost: A Response to Ashley Reed », *Essays in Romanticism*, vol. 23, n° 1, 2016, p. 41-43, en ligne, <doi: [10.3828/eir.2016.23.1.6](https://doi.org/10.3828/eir.2016.23.1.6)>.). Ces réponses, plutôt que de poursuivre la discussion sur Catherine Blake entamée par Reed, abordent plutôt d'autres aspects de son article. Saklofske réagit à sa critique de *The William Blake Archives*, archive numérique qui invisibilise le travail de Catherine Blake, tandis que Whitson se penche sur la place des « fantômes », ou figures historiques très peu documentées, dans les humanités numériques.

<sup>139</sup> Paley, Morton D. et Crosby, Mark, « Catherine Blake and Her Marriage: Two Notes », *loc. cit.*

Le survol de la biographie de Catherine Blake, de son réseau social et de la littérature scientifique à son sujet me permet quelques constats. D'abord, la recherche sur Catherine Blake est centrée autour de son mari et reprend les mêmes références, ce qui peut limiter la vérification de certaines idées. Par exemple, Bentley dans « Blake's Shadow at Work. Catherine Blake's Assistance to her Husband » mentionne les talents de relieuse de Blake<sup>140</sup>. Cette tâche importante dans la réalisation d'un livre n'est retraceable nulle part ailleurs, ni dans *Blake Books*<sup>141</sup>, que Bentley a lui-même écrit et réédité à deux reprises et auquel il renvoie, ni dans d'autres catalogues des livres enluminés. Il y a quelques exceptions à cette circularité : Peter Otto, qui adopte une approche comparatiste de la poésie de Blake, des textes gothiques anglais et de la production artistique de Catherine Blake ; et Ashley Reed, qui inclut l'apport des études féministes actuelles. Pour ces auteurs, contourner le corpus de références traditionnel sur les Blake en intégrant d'autres œuvres ou d'autres disciplines s'est révélé fructueux.

De plus, une piste reste peu explorée : la production visuelle de Catherine Blake. Bien que sa contribution au travail de son mari soit en général reconnue et démontrée, son corpus d'œuvres (*Agnes*, vers 1800 ; *Head* « *taken from something she saw in the fire* », vers 1830 ; *Portrait of the Young William Blake*, vers 1827-1831) est traité de manière assez superficielle. Outre l'étroitesse de ce corpus, le préjugé voulant que les œuvres de Blake soient de moindre qualité pourrait expliquer ce traitement. Cette idée est certainement moins diffusée aujourd'hui — Crosby et Whitehead montrent justement l'intérêt de la

---

<sup>140</sup> G. E. Bentley, « Blake's Shadow at Work. Catherine Blake's Assistance to her Husband », *loc. cit.*, p. 43.

<sup>141</sup> G. E. Bentley, *Blake Books: Annotated Catalogues of William Blake's Writings in Illuminated Printing, in Conventional Typography and in Manuscript and Reprints thereof, Reproductions of his Designs, Books with his Engravings, Catalogues, Books he owned, and Scholarly and Critical Works about him*, Oxford, Clarendon Press, 1977, 1079 p.; G. E. Bentley, *Blake Books Supplement: A Bibliography of Publications and Discoveries about William Blake 1971-1991, being a Continuation of Blake Books*, Oxford, Clarendon Press, 1994, 768 p.

production de Blake<sup>142</sup> — mais est quand même sous-jacente à toute une littérature critique sur les Blake.

---

<sup>142</sup> Mark Christopher Crosby et Angus Whitehead, « Georgian Superwoman or “the maddest of the two”? : Recovering the Historical Catherine Blake, 1761-1831 », *op. cit.*

## CHAPITRE 2

### Au cœur de l'atelier

La période industrielle en Angleterre correspond à une importante croissance du marché de l'imprimé, le succès commercial du siècle<sup>143</sup>. Le cœur du marché de l'imprimé au 17<sup>e</sup> et au début du 18<sup>e</sup> siècle se divise entre l'Allemagne, les Pays-Bas et, surtout, la France<sup>144</sup>. Entre 1760 et 1770, pourtant, le marché de l'imprimé anglais se voit réorienté<sup>145</sup>. Jusqu'alors limité à l'exportation d'estampes, il devient rapidement le lieu principal de production et d'importation d'estampes en Europe<sup>146</sup>, faisant de Londres le nouveau centre de ce marché. Plusieurs facteurs contribuent au développement et au succès d'une expertise en arts imprimés en Angleterre. D'abord, explique Antony Griffiths, le début du siècle correspond à une importante croissance économique au pays, tous domaines confondus. Ce contexte incite des graveurs français à venir travailler à Londres et ceux-ci en profitent pour transmettre leur expertise aux travailleurs locaux, instruisant une nouvelle génération de graveurs. Parallèlement, de nombreux graveurs anglais se déplacent sur le continent pour parfaire leur formation<sup>147</sup>. Par ailleurs, la deuxième moitié du 18<sup>e</sup> siècle concorde aussi avec la mise en place de plusieurs institutions dans le monde de l'art anglais : la *Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce* (1754); la *Society of Artists of Great Britain* (1761–1791) et la *Royal Academy of Arts* (1768). Ces éléments participent à l'essor d'un marché dynamique et reconnu à l'international, rapporte Antony Griffiths :

---

<sup>143</sup> Hannah Barker, « Chapter 4: Women, work and the industrial revolution: female involvement in the English printing trades, c 1700–1840 », *op. cit.*, p. 85.

<sup>144</sup> Antony Griffiths, *The Print Before Photography: An Introduction to European Printmaking, 1550 - 1820*, *op. cit.*, p. 219-220.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 219-221.

<sup>147</sup> Timothy Clayton, *The English Print, 1688-1802*, *op. cit.*, p. xii.

« The French print trade continued to flourish and innovate and its skills were still unrivalled. But it was British prints that swept the international market<sup>148</sup> ».

Le secteur de l'imprimé implique une multitude de métiers : graveur, éditeur, imprimeur et libraire ; mais aussi coloriste ou marchand de papier<sup>149</sup>. C'est précisément durant cette période, rythmée par une activité intense, que William Blake apprend son métier auprès du graveur James Basire et débute sa carrière. L'objectif de ce chapitre est de rendre compte de l'implication technique de Catherine Blake dans l'atelier de son mari en considérant le contexte d'effervescence de l'imprimé en Angleterre. J'étudierai la question de l'implication de Blake à partir de cas précis, comme *Little Tom the Sailor* (1800) et *The Book of Thel* (1789). J'aborderai ensuite le rôle joué par les femmes dans ce domaine, en considérant l'influence que leur accès à une formation – ou non - et que leur statuts juridique et social exercent sur elles.

## 2.1 Développement d'un savoir-faire

Les tâches de Catherine Blake dans l'atelier sont de nature variée : elles touchent tant à la production des œuvres qu'à leur vente. C'est son mari qui la forme à ces responsabilités, de manière graduelle. Au début de leur mariage, dès 1782, Catherine Blake assiste William dans des tâches ne demandant pas de connaissances techniques pointues, comme la gestion des affaires financières du foyer (y compris l'achat de fournitures artistiques) et la vente d'œuvres. Peu à peu, son implication évolue, jusqu'à devenir une assistante indispensable<sup>150</sup>. La production des œuvres comprend tout ce qui touche à leur réalisation,

---

<sup>148</sup> Antony Griffiths, *The Print Before Photography: An Introduction to European Printmaking, 1550 - 1820*, *op. cit.*, p. 221.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 223-224.

<sup>150</sup> Cette formule et ses variantes sont reprises dans nombre de textes abordant l'implication de Catherine Blake, en faisant presque un lieu commun. Essick, Robert N. « Blake [Née Boucher], Catherine Sophia (1762–1831), Wife and Assistant to William Blake ». *Oxford Dictionary of National Biography*, <https://doi.org/10.1093/ref:odnb/64608>. Consulté le 17 janvier 2023.

en excluant leur idéation. Rappelons que plus de la moitié<sup>151</sup> des objets issus de l'atelier Blake sont de nature commerciale et que la majorité<sup>152</sup> de la production, commerciale ou non, relève de l'imprimé (incluant par exemple les livres enluminés, mais aussi des illustrations ou des gravures d'après d'autres artistes). Les Blake avaient un atelier complet, c'est-à-dire qu'ils étaient en mesure de fabriquer un livre, de sa conception à sa reliure, chez eux. Le métier de graveur-imprimeur demande temps, compétence et finesse dans plusieurs tâches. Pour William Blake, la présence d'une assistante était donc essentielle. Dans la section suivante, j'entends décrire les tâches de Catherine Blake dans l'atelier, particulièrement l'impression et la coloration des œuvres, ainsi que l'expertise qu'elle a pu développer au cours des années.

### 2.1.1 Autour de la presse

D'abord, Catherine Blake agit comme « mains propres<sup>153</sup> » de l'atelier : son mari encre les matrices et les dépose sur la presse, tandis que Blake dépose les feuilles de papier humidifié sur celles-ci. Pour un livre enluminé réalisé en *relief etching* (ou eau-forte en relief), par exemple, une ou deux matrices étaient imprimées à la fois, dépendamment de leur format<sup>154</sup>. Après leur passage sous presse, Blake retire les estampes fraîches, les mets à sécher et William remplace les matrices<sup>155</sup>. Ce processus pouvait être répété plusieurs fois, selon l'ampleur du mandat.

---

<sup>151</sup> BR 824. Concernant l'œuvre gravé seulement, dans l'annexe 4 du *Blake Records*, « Engraved by and after Blake, 1773–1831 », on compte 434 œuvres publiées de manière commerciale et 388 œuvres publiées par William Blake lui-même. Voir également le chapitre « Summary of Blake's Career » dans Bentley, G.E., *William Blake in the Desolate Market*, McGill-Queen's University Press, 2014.

<sup>152</sup> G. E. Bentley, *William Blake in the Desolate Market*, *ibid.*, p. 105. Entre 1780 et 1799, par exemple, 90 % des revenus de William Blake sont issus de ses activités comme graveur, explique G. E. Bentley.

<sup>153</sup> G. E. Bentley, « Blake's Shadow at Work. Catherine Blake's Assistance to her Husband », *loc. cit.*, p. 40.; Joseph Viscomi, *Blake and the Idea of the book*, Princeton, N.J, Princeton University Press, 1993, p. 117.

<sup>154</sup> Joseph Viscomi, *Blake and the Idea of the book*, *op. cit.*, p. 118.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 117. « At the brazier, Blake would ink two plates of a form, [...], and then bring them to the press bed, where he aligned them to one another. Mrs. Blake would then take two dampened leaves from a nearby pile, carefully align and place them over the plates, and pull the bed under the roller to produce the first impressions (illus. 136). These Mrs. Blake removed, laying them printed side up on a table, while Blake



L'estampe *Little Tom the Sailor* (1800), une commande de William Hayley<sup>156</sup>, est l'un des rares exemples où l'implication de Blake est explicitement commentée par son mari (fig. 4). Il s'agit d'une estampe d'assez grand format, composée de quatre matrices divisant les zones de texte (le poème et la légende) et d'illustrations.

Dans une lettre à Hayley du 26 novembre 1800, William explique que Catherine s'occupe de son impression et possiblement de sa coloration, malgré son état de santé incertain : « Little Tom has been of late unattended to, and my wife's illness not being quite gone off she has not printed any more since you went to London. But we can muster a few in colours and some in black which I hope will be no less favour'd tho' they are rough like rough sailors. We mean to begin printing again tomorrow<sup>157</sup> ». Les sections de texte dans *Little Tom the Sailor* ont été exécutées en eau-forte en relief (*relief etching*<sup>158</sup>), c'est-à-dire que les segments encrés correspondent aux zones protégées par le vernis, tandis que le fond est mordu par l'acide. Ainsi, William trace le texte au pinceau ou à la plume, en utilisant du vernis plutôt que de l'encre<sup>159</sup>. En revanche, les illustrations ont été réalisées en taille d'épargne — ce que William Blake désigne comme « woodcut-on-copper<sup>160</sup> » : les zones

---

exchanged [ ... the plates], which he had inked while Mrs. Blake was printing. Mrs Blake would then print these two plates onto the versos of the leaves just printed. Once printed on both sides, the aligned leaves were hung from clothesline or placed under boards to dry, and the process began over [...]

<sup>156</sup> William Hayley, écrivain anglais et l'un des principaux mécènes de William Blake, écrit le texte de cette ballade dédiée à une œuvre de bienfaisance. La légende au bas du document indique : « Printed for & Sold by the Widow Spicer of Folkstone for the Benefit of her Orphans October 5, 1800 ». « William Hayley » dans *ODNB* et « Object: Little Tom the Sailor », *British Museum*, en ligne : [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1862-0712-296](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1862-0712-296) (page consultée le 20 septembre 2023).

<sup>157</sup> David Bindman, *The Complete Graphic Works of William Blake*, New York, Putnam, 1978, p. 478.

<sup>158</sup> « Etching, relief » dans Ward, Gerald (éd.), *The Grove Encyclopedia of Materials and Techniques in Art*, Oxford, Oxford University Press, 2008. En ligne : <https://www.oxfordreference-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/view/10.1093/acref/9780195313918.001.0001/acref-9780195313918-e-135>.

<sup>159</sup> Joseph Viscomi, *Blake and the Idea of the book, op. cit.*, p. 57.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 68, citant le *Notebook* (p. 10) de William Blake : « To Woodcut on Copper Lay a ground as for Etching. trace & instead of Etching the blacks Etch the whites & bite it in ». *Little Tom the Sailor* serait le premier exemple où William Blake utilise cette technique de « xylographie-sur-cuivre ». Il la développera également dans *Jerusalem* (1804-1820).

gravées ne retiennent pas l'encre et c'est le fond en relief qui est imprimé. Cette technique permet un effet de négatif sur l'image, qu'on perçoit bien dans le croisement des sillons, en blanc (fig. 5, détail). Comme l'explique Viscomi, ces deux techniques ne demandent pas les mêmes paramètres d'impression : en taille-douce, le passage sous presse se fait à haute pression, pour que le papier puisse pénétrer les lignes creusées ; tandis que pour la taille d'épargne, la pression est beaucoup plus légère<sup>161</sup>. Néanmoins, dans ce cas-ci, comme c'est le relief du texte *et* de l'image qui doivent être imprimés, la pression plus légère convient aux quatre matrices, et c'est pourquoi *Little Tom the Sailor* a été imprimée en un seul passage<sup>162</sup>.

Parallèlement à la production de *Little Tom the Sailor*, les Blake travaillent sur d'autres contrats pour William Hayley, dont les illustrations pour *Life of Cowper*<sup>163</sup>. Catherine Blake contribue aussi à l'impression de ces illustrations, ici réalisées en taille-douce. En 1803, William écrit à son frère James Blake sa satisfaction du travail accompli par sa femme : « My wife has undertaken to Print the whole number of the Plates for Cowpers work which She does to admiration & being under my own eye the prints are as fine as the French prints & please every one [...] The Publishers are already indebted to My Wife Twenty Guineas for work deliver'd [...]»<sup>164</sup>. Entre 1800 et 1803, Catherine Blake contribue à l'impression d'eaux-fortes en relief, une technique complexe aussi utilisée dans les livres enluminés, et d'illustrations plus conventionnelles en taille-douce. Bref, elle était tout à fait compétente pour gérer des procédés d'impression variés<sup>165</sup>.

---

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>162</sup> « To print the ballad, Blake placed his four plates one above the other in his rolling press and printed them on one leaf of paper. » dans « William Hayley, Little Tom the Sailor (composed 1800) », *The William Blake Archives*, 2022, Chapel Hill, University of North Carolina et University of Rochester, 1995. En ligne: <https://blakearchive.org/work/bb470>

<sup>163</sup> Cet exemple sera exploré dans la section 2.2.

<sup>164</sup> Geoffrey Keynes, *The Letters of William Blake with Related Documents*, Oxford, Clarendon Press, 1980, p. 79. (lettre no. 31).

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 105. Notons également que comme les Blake possédaient une presse, il était plus facile pour William d'expérimenter avec les différents procédés que s'il délégua ce travail à un imprimeur externe.

Au décès de William, le 12 août 1827, c'est Catherine Blake qui prend en charge la réimpression et la vente de certains de ses livres, en plus de la gestion de son patrimoine. Comme William n'a pas laissé de testament<sup>166</sup>, Blake hérite naturellement de tous ses biens. Peu de temps après, elle déménage chez le graveur John Linnell<sup>167</sup> qui lui verse un salaire pour quelques tâches ménagères. Linnell fait venir la presse de William chez lui et, graduellement, les activités de l'atelier Blake reprennent<sup>168</sup>. En réimprimant, entre autres, *America a Prophecy* (exemplaires N et Q) ; *Europe a Prophecy* (exemplaires I et L) et *For the Sexes* (exemplaires F, G, H et I)<sup>169</sup>, elle s'assure un revenu régulier.

### 2.1.2 Coloration des épreuves

Catherine Blake s'implique également dans la coloration des œuvres. Colorer les impressions à l'aquarelle est une pratique fréquente dans le milieu de l'imprimé et suit une chaîne d'assemblage précise. En ce sens, chaque travailleur est assigné à une couleur, qu'il applique sur l'ensemble des impressions<sup>170</sup>. Or, selon Joseph Viscomi, la palette de couleurs limitée et les variations au sein d'une même édition laissent entendre que les Blake se divisaient le travail de coloration par exemplaire plutôt que par couleur. Viscomi imagine ainsi la séquence de travail : William réalise une copie « modèle » ; tandis que Catherine Blake s'en inspire pour colorer un exemplaire entier d'un livre<sup>171</sup>. Ce serait possiblement le cas dans *The Book of Thel* (1789), le premier livre enluminé de William traitant de sa mythologie personnelle<sup>172</sup>. Au sein d'un même volume, par exemple,

---

<sup>166</sup> BR 494.

<sup>167</sup> Rappelons que le jeune graveur et peintre John Linnell (1792-1882) avait rencontré William Blake en 1818, qui était alors âgé de 61 ans. Linnell, à la fois mécène, ami et admirateur de Blake, avait été responsable de ses derniers contrats d'envergure comme le *Livre de Job* (1826) et les aquarelles pour la *Divine comédie* (1827).

<sup>168</sup> Whitehead, Angus, « An excellent saleswoman », *loc. cit.*, p. 77.

<sup>169</sup> Joseph Viscomi, « Posthumous Blake: The Roles of Catherine Blake, C. H. Tatham and Frederick Tatham in Blake's Afterlife », *loc. cit.*

<sup>170</sup> Joseph Viscomi, *Blake and the Idea of the book*, *op. cit.*, p. 131.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 133-135.

<sup>172</sup> Dans cette fable pastorale, Thel, une jeune bergère, cherche un sens à la vie et à la mortalité en discutant avec différentes créatures : un lys, un nuage, un ver et une motte d'argile. C'est Geoffrey Keynes qui attribue

l'exemplaire D du British Museum, la coloration est constante. Le bleu du ciel et la figure récurrente de Thel, en jaune, restent les mêmes. Il en est de même pour l'exemplaire R<sup>173</sup>, conservée au Yale Center for British Art ; or en comparant une même page des deux livres, on constate des différences importantes. Entre les frontispices D et R (fig. 6; fig 8), la disposition des nuages n'est pas la même et les choix de couleurs comportent de légères variations (l'ombre portée de Thel est plus saturée dans l'exemplaire R, où le titre passe du jaune au bleu). Les couleurs des illustrations de la page quatre (fig. 7; fig. 9) sont plus saturées et variées dans l'exemplaire R ; tandis que l'emplacement des couleurs change dans l'exemplaire D. Bien que ces fluctuations au sein d'un tirage paraissent contradictoires à la logique de fabrication d'un livre<sup>174</sup>, où toutes les caractéristiques doivent être uniformes, il semble que William Blake appréciait cette hétérogénéité, qui lui permettait d'avoir un ensemble diversifié de livres sous la main<sup>175</sup>.

En plus de la coloration, il est possible que Catherine Blake ait retravaillé les estampes<sup>176</sup>. Ce type de retouche est présent dans *Little Tom the Sailor* : le ou la coloriste y a prêté une attention particulière aux détails, par des nuances vives et variées et les zones sombres rehaussées à l'encre noire (fig. 5, détail). Encore une fois, la part de son travail est difficile

---

la coloration de plusieurs copies à Catherine Blake: « The tentative quality and almost exact similarity of the colouring in several copies would seem to indicate Mrs. Blake participation ». Pour Keynes, le caractère « hésitant » de la coloration de la copie D est un signe de la main de Catherine Blake. Rappelons tout de même que peu importe la « qualité » de la coloration, il est à peu près impossible d'attribuer avec assurance la coloration de l'une ou l'autre des copies à William ou Catherine Blake. Geoffrey Keynes et Edwin Wolf, *William Blake's Illuminated Books : A Census*, New York, Grolier Club, 1953, 125 p.

<sup>173</sup> La couleur de l'encre, d'un ocre orangé, nous indique que les exemplaires D et R ont fait partie du même tirage. *The Book of Thel* a également été imprimé en vert, en bleu et en brun foncé. « The Book of Thel (Composed 1789) » dans *The William Blake Archives*, Chapel Hill, University of North Carolina. En ligne, page consultée le 25 septembre 2023: <https://blakearchive.org/work/thel>

<sup>174</sup> Joseph Viscomi, *Blake and the Idea of the book*, op. cit., p. 142. En effet, il semble que ces variations soient voulues par Blake: « By printing and coloring his books in small editions, Blake was able to have, as he says in the prospectus, “numerous great works ... in hand”. The editions of Innocence, Thel and Visions may have been printed in different colors to diversify stock further ».

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 146.

à déceler — bien qu'on sache que ses talents de coloriste étaient fort utiles à William, comme le rapporte Frederick Tatham : « Which from her excellent Idea of Colouring, was of no small use in the completion of [Blake's] laborious designs. This she did to a much greater extent than is usually credited<sup>177</sup> ». En s'impliquant dans la production des œuvres, Catherine Blake développe par extension une connaissance aiguisée de celles-ci — une aptitude reconnue par ses pairs.

### 2.1.3 Expertise et reconnaissance par les pairs

Le savoir-faire de Blake est reconnu à la fois par son mari, mais aussi par ses pairs. William Blake apprécie les compétences de sa femme et lui délègue des responsabilités dans certaines tâches de production, tel que vu dans la section précédente, ainsi que dans la vente de ses œuvres. Quelques témoignages attestent la reconnaissance de l'expertise technique de Catherine Blake.

Par exemple, elle développe une certaine connaissance des matériaux, puisqu'elle prépare les pigments de William, comme le rapporte G.E. Bentley, citant le peintre et antiquaire anglais Seymour Kirkup dans une lettre du 25 mars 1870 : « She prepared his colours & was as good as a Servant, he had no other<sup>178</sup> ». Ce savoir sera louangé par Samuel Palmer, qui suggère le blanc de Catherine Blake à son collègue, le peintre et graveur George Richmond, en octobre 1828 :

I have been sketching a head from life, and life size on grey board, in colours, and heightened with Mrs. Blake's white, which is brighter, and sticks faster than chalk; and it seems such a quick way of getting a showy, but really good effect [...]<sup>179</sup>.

---

<sup>177</sup> BR 690.

<sup>178</sup> G. E. Bentley, « Blake's Shadow at Work. Catherine Blake's Assistance to her Husband », *loc. cit.*, p. 41.; BR 294; « Seymour Kirkup » dans *ODNB*. Seymour Kirkup (1788-1880) a connu les Blake vers 1810-1816. Dans sa lettre du 25 mars 1870, destiné à Lord Houghton (1809-1885) — un homme de lettres — il se remémore ses rencontres avec le couple.

<sup>179</sup> BR 488.

La composition de ce blanc, lumineux et encore plus efficace que la craie, est brièvement détaillée par Palmer dans une lettre en 1866<sup>180</sup>. Il contiendrait un mélange de pigment blanc réduit en poudre, d'eau et de « colle », dont la composition est inconnue ; et filtré deux fois à l'aide d'une étamine propre.

Blake est également attentive à la conservation des œuvres de son mari. Dans une rare lettre de sa main du 4 août 1829, elle met en garde le comte d'Egremont des effets de la lumière et de la température sur la couche picturale, alors qu'il vient de lui acheter l'aquarelle *The Characters of Spenser's Faerie Queene* :

My Lord,

The Note I had the honour to address to yr Lordship accompanied the Picture, which I left at Grosvenor Place on Saturday last August the first, together with a descriptive paper.

Any Artist or person accustomed to Pictures can apply a coat of White hard Varnish supposing the weather to be settled & Warm. Oil or any thin Varnish will inevitably turn the Picture Yellow. Mr Blake had a great dislike to his pictures falling into the hands of Picture Cleaners. But as the Picture having already had 2 Coats may not require another for 2 or 3 years and perhaps more your Lordship need not at present trouble yourself on the matter

to the Earl of Egremont

I remain My Lord  
Yr Lordship most obliged  
humble Servt  
C Blake<sup>181</sup>

Ici, Blake recommande qu'un vernis blanc soit appliqué sur la surface de l'œuvre par un professionnel, mais seulement en cas de besoin.

Enfin, Catherine Blake devient très tôt cette excellente vendeuse<sup>182</sup> que décrit Alexander Gilchrist. Entre 1784 et 1785, William Blake tient un atelier-boutique au 27, Broad Street, avec James Parker, qui a été apprenti avec lui auprès de James Basire. Tous deux y distribuent et y impriment des estampes. Selon Bentley, la présence de Catherine Blake est

---

<sup>180</sup> BR 47.

<sup>181</sup> BR 498.

<sup>182</sup> Alexander Gilchrist, *The Life of William Blake*, Mineola, N.Y, Dover Publications, 1998 (1863, 1880), p. 386.

un atout dans cet atelier-boutique : « One of the advantages of the print shop was that in it Catherine could make a substantial contribution to the family income<sup>183</sup> ». En effet, Blake est affectée à la gestion de la clientèle pendant que son conjoint s'occupe de ses autres responsabilités, affirme Gilchrist : « Mrs Blake helped him in the shop; the poet busied himself with his graver and pencil still<sup>184</sup> ». C'est surtout après le décès de William en 1827 que Catherine Blake fait ses preuves comme vendeuse, ainsi que l'écrit Gilchrist en décrivant cette période : « She was an excellent saleswoman, and never committed the mistake of showing too many things at one time<sup>185</sup> ». Peut-être poussée par le désir de conserver la mémoire de son mari, et certainement par la nécessité de subvenir à ses besoins, Blake se monte rapidement une clientèle auprès de qui elle écoule les travaux de William et les exemplaires de livres qu'elle a elle-même imprimés. Entre 1827 et 1831, les revenus de Blake forment un total de 204,15 £<sup>186</sup>, ce qui est suffisant pour vivre à Londres et, éventuellement, lui permettre de déménager dans son propre logement. La liste des « Paiements à Catherine<sup>187</sup> », compilée par G.E. Bentley dans *Blake Records*, nous apprend qui sont les clients de Catherine Blake, incluant John Linnell, George Cumberland et Lord Egremont. Les objets vendus comprennent des impressions, des dessins, des aquarelles et des livres. Sans vouloir retracer toutes les ventes de cette époque<sup>188</sup>, l'exemple particulier de l'aquarelle *The Characters of Spenser's Faerie Queene* (vers 1825), celle-là même à propos de qui Catherine Blake prodigue des conseils de conservation au Lord Egremont, montre l'importance cruciale de ces profits. Lord Egremont, qui a connu William entre 1800 et 1803 — alors que le couple vivait à Feldham — achète l'aquarelle 80 guinées. Cette

---

<sup>183</sup> G. E. Jr. Bentley, *William Blake in the Desolate Market*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>184</sup> Alexander Gilchrist, *The Life of William Blake*, *op. cit.*, p. 57.; G. E. Bentley, « Blake's Shadow at Work. Catherine Blake's Assistance to her Husband », *loc. cit.*, p. 43.

<sup>185</sup> Alexander Gilchrist, *The Life of William Blake*, *op. cit.*, p. 386.

<sup>186</sup> BR 811, « Payments to Catherine 1827-31 ».

<sup>187</sup> BR 811.

<sup>188</sup> Cette tâche a été réalisée ailleurs, voir par exemple « Summary of Accounts: Payment to Blake and Catherine » dans BR 728.

somme constitue 41 % des revenus de Catherine Blake entre 1827 et 1831<sup>189</sup>. À la suite de cette vente, Blake, qui habitait chez Frederick Tatham, a pu s'installer dans son propre logement, au 17 Upper Charlton Street, vers mai 1829<sup>190</sup>. Même si après 1829, elle poursuit le commerce d'œuvres, cet ultime déménagement représente un symbole d'indépendance.

En somme, l'expertise de Blake — sa connaissance intime des matériaux, des méthodes de conservation et de l'œuvre complexe de son mari — a pu se développer graduellement, grâce au travail quotidien dans l'atelier, alors qu'elle collaborait à l'impression et à la coloration des œuvres, commerciales ou personnelles. Ces activités se sont également poursuivies après le décès de William, où Catherine Blake s'est particulièrement illustrée à la vente de cette production. Bien que la participation de Blake soit bien connue, comme en témoignent les nombreux commentaires à son sujet par des contemporains (Alexander Gilchrist, Frederick Tatham, Seymour Kirkup et Samuel Palmer, entre autres) et par William Blake lui-même, le caractère répétitif et uniforme des tâches rend difficile l'identification assurée de la main de Catherine Blake<sup>191</sup>, malgré la présence de variations au sein des tirages.

## 2.2 Les femmes dans le milieu de l'imprimé anglais

Dans *Gender in Eighteenth-Century England: Roles, Representations and Responsibilities*, l'historienne Hannah Barker remarque que la participation des femmes, même si elles sont bel et bien présentes dans le milieu de l'imprimé anglais, n'est pas facile à déterminer, notamment en raison du manque de documentation sur leurs activités<sup>192</sup>. En effet, celles-ci n'étaient pas toujours répertoriées dans les registres de guildes ou de compagnonnages<sup>193</sup>:

---

<sup>189</sup> BR 811. En calculant qu'en 1813, une guinée vaut 1,1£ et que les revenus totaux de Catherine Blake entre 1827 et 1831 sont de 204,15 £.

<sup>190</sup> Whitehead, Angus, « An excellent saleswoman », *loc. cit.*, p. 76.

<sup>191</sup> Joseph Viscomi, *Blake and the Idea of the book*, *op. cit.*, p. 102.

<sup>192</sup> Hannah Barker, « Chapter 4: Women, work and the industrial revolution: female involvement in the English printing trades, c 1700–1840 », *op. cit.*, p. 87.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 88.



ce sont surtout les personnes responsables qui passent à la postérité, contrairement aux fonctions subalternes<sup>194</sup>. Malgré cela, on retrouve des femmes dans tous les métiers de l'imprimé : des graveuses, des imprimeuses et des relieuses de livres, en passant par la libraire ou la gestionnaire d'atelier<sup>195</sup>.

Dans cette section, j'examinerai certaines conditions d'accès pour les femmes au milieu de l'imprimé anglais, notamment leur parcours de formation et l'influence du statut juridique. J'aborderai également le cas d'une graveuse, Caroline Watson (vers 1761-1814), dont la trajectoire est en certains points similaire à celle de Catherine Blake.

### 2.2.1 Accès à la formation professionnelle et artistique

Pour les jeunes hommes, la formation classique débutait vers l'âge de 14 ans auprès d'un maître, chez qui ils logeaient, et pour une période variable, généralement de sept ans<sup>196</sup>. Cet apprentissage, qui pouvait toucher toutes sortes de domaines (de la gravure à l'ébénisterie, entre autres), était structuré par l'État et consigné dans des registres<sup>197</sup>. Comme le remarque l'historienne Bridget Hill, au courant du 18e siècle, les postes d'apprentis réservés aux femmes étaient rares<sup>198</sup>. Ainsi, les femmes et les filles travaillaient aux côtés de leurs pairs masculins en réalisant les mêmes tâches, mais sans que cette formation soit encadrée officiellement, par exemple par une guild<sup>199</sup>. Selon Hill, l'accès restreint à une éducation technique a pour effet de sous-estimer la contribution réelle des femmes, tous domaines confondus : « It is part of the invisibility of many women's productive work. Wives and

---

<sup>194</sup> *Ibid.*

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 89-90. Barker remarque aussi une certaine division genrée de ces métiers, faisant parfois plus de place aux femmes dans les tâches commerciales que dans la production. Elle nuance toutefois que cette division n'est pas absolue.

<sup>196</sup> Hill, Bridget, *Women, Work & Sexual Politics in Eighteenth-Century England*, Londres, Routledge, 2005, p. 87.

<sup>197</sup> *Ibid.*, chap. Chapter 6: Female Apprenticeship.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 101-102.

daughters could work along-side their husbands and fathers, they could carry out the same tasks and exhibit the same skills, but never acquire any legally recognized training<sup>200</sup>».

Toutefois, dans le milieu de l'imprimé, malgré la difficulté d'accès à une formation pratique, l'atelier familial constitue un lieu d'apprentissage privilégié pour les femmes. Celles-ci y développent des compétences complémentaires en s'illustrant dans des tâches comme la vente — par exemple, en s'occupant de la librairie familiale — ou le contact avec les clients<sup>201</sup>. En ce sens, Barker explique que la difficulté d'accès à la formation ne diminue pas l'importance, pour les femmes affectées aux activités commerciales, d'avoir une très bonne connaissance du milieu de l'imprimé : « [...] women often played full and active roles in family businesses which equipped them to take over completely if circumstances demanded<sup>202</sup> ». Barker, contrairement à Hill, établit donc un portrait plutôt positif de l'expérience des femmes dans le milieu de l'imprimé anglais : au-delà de l'accès limité à la formation, elles occupent toutes sortes de rôles, de la colporteuse de journaux anonymes à la gestionnaire efficace<sup>203</sup>. Ainsi, dans les entreprises familiales, on retrouve plusieurs exemples de femmes d'affaires, de graveuses ou d'imprimeuses tout à fait compétentes, dont les capacités sont reconnues par leurs pairs<sup>204</sup>, bien qu'elles n'aient jamais eu accès au réseau officiel de formation.

Pour mieux saisir l'expérience de Catherine Blake, je me pencherai sur le cas bien documenté de l'une de ses contemporaines, la graveuse anglaise Caroline Watson (1760-1814). Auprès de son père, l'aquafortiste James Watson, elle apprend très tôt les rudiments de la gravure dans l'atelier familial. Dès 1780, elle développe une spécialité en gravure en

---

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>201</sup> Hannah Barker, « Chapter 4: Women, work and the industrial revolution: female involvement in the English printing trades, c 1700–1840 », *op. cit.*, p. 95.

<sup>202</sup> *Ibid.*

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 92 et 95.

pointillé<sup>205</sup>. Elle réalise d’abord des commandes pour différents types de clients — dont John Boydell et Joshua Reynolds — tout en vendant des estampes et des matrices à des libraires. Au décès de son père en 1790, Watson (qui est déjà une graveuse établie<sup>206</sup>) hérite de son matériel artistique et de 1100 £.

Entre 1805 et 1810, elle travaille pour William Hayley<sup>207</sup> qui, incidemment, est un mécène important de William Blake à la même époque. Hayley confie à Watson plusieurs contrats, dont celui de graver le portrait de William Cowper, d’après George Romney, pour la deuxième édition de *The Life and Posthumous Writings of William Cowper*. Or, c’est William Blake lui-même qui avait réalisé le contrat pour la première édition de l’ouvrage, en 1803<sup>208</sup>. Il semble que cette première itération n’ait pas convaincu Hayley et la famille de Cowper, ce qui expliquerait le changement de main pour la deuxième édition, en 1804<sup>209</sup>, comme le souligne l’historien David Alexander. William Blake, en apprenant sa substitution, réagit dans une lettre à Hayley datée du 22 mars 1805 : « The Idea of Seeing an Engraving of Cowper by the hand of Caroline Watson is I assure you a pleasing one to me it will be highly gratifying to see another Copy by another hand & not only gratifying but Improving which is better<sup>210</sup> ». Comme le remarque Alexander, Blake n’avait pas en haute estime la gravure au pointillé — une technique simpliste<sup>211</sup> — et son sentiment de satisfaction à la vue des estampes de Watson était probablement feint : « Privately Blake

---

<sup>205</sup> David Alexander, *Caroline Watson & Female Printmaking in Late Georgian England*, Cambridge, Fitzwilliam Museum, 2014, p. 17.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 22. Comme l’explique David Alexander, Watson profite à ce moment de revenus confortables et d’une large clientèle.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>208</sup> Rappelons qu’à cette époque (entre 1800 et 1803), les Blake vivent à Felpham afin de réaliser divers contrats pour William Hayley.

<sup>209</sup> David Alexander, *Caroline Watson & Female Printmaking in Late Georgian England*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 25. et BR 202.

<sup>211</sup> Antony Griffiths, *The Print Before Photography: An Introduction to European Printmaking, 1550 - 1820*, *op. cit.*, p. 484. Selon Griffiths, la gravure en pointillé n’était pas appréciée des burinistes, qui la concevaient comme une technique simpliste, liée à des sujets sentimentaux.

probably felt resentful at being supplanted by a woman. In any case he did not think highly of stipple engraving, feeling that it was a weak and facile technique<sup>212</sup>».

Par ailleurs, la deuxième édition de *Life of Cowper* a été très bien reçue par la critique. Alexander cite en ce sens le compositeur John Marsh, qui louange la beauté des gravures de Watson dans une lettre à Hayley : « Watson's engravings are beautiful in the extreme; and you never made a happier exchange than when you employed her instead of Blake<sup>213</sup>». La carrière de Caroline Watson, une graveuse indépendante et reconnue par ses pairs, n'ayant pas profité d'une formation technique officielle, exemplifie ce « rôle actif » des femmes dans le milieu de l'imprimé tel que décrit par Hannah Barker.

Comme Caroline Watson, Catherine Blake n'a pas eu accès à une formation officielle. Au début de leur mariage, Catherine Blake épaula William dans des tâches ne demandant pas de connaissances techniques pointues — par exemple, la vente à l'atelier-boutique, tenu avec James Parker. Peu à peu, elle apprend les rudiments du métier en assistant William, particulièrement à la préparation et l'impression des estampes. Toutefois, Blake ne devient pas une graveuse prolifique comme Watson — elle suit plutôt la tendance de ces femmes qui s'illustrent dans des fonctions secondaires, tout en acquérant une expertise reconnue.

### 2.2.2 Épouses d'imprimeurs-graveurs : statut juridique des veuves

Hannah Barker identifie un autre paramètre qui influence l'envergure de la carrière des femmes : leur état matrimonial. Selon elle, les veuves en particulier jouissaient d'un statut avantageux : « it is evident that widows as a group enjoyed a degree and type of economic and social independence that other women generally did not experience<sup>214</sup> ». Afin d'expliquer en quoi les veuves sont avantagées socialement et économiquement, par rapport à leurs consœurs mariées, il est nécessaire de comprendre le statut juridique des femmes

---

<sup>212</sup> David Alexander, *Caroline Watson & Female Printmaking in Late Georgian England*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>213</sup> *Ibid.*

<sup>214</sup> Hannah Barker, « Chapter 4: Women, work and the industrial revolution: female involvement in the English printing trades, c 1700–1840 », *op. cit.*, p. 100.

dans le contexte de la *Common Law*. En effet, l'historienne Olwen Hufton souligne que le système juridique reconnaissait les droits et libertés des veuves : « [...] all law codes recognized the rights of the widow [...]. She passed into a directorial capacity of property and children: she was the arbiter of her destiny, free from the tutelage of husband or family<sup>215</sup> ».

Au 18<sup>e</sup> siècle, en Grande-Bretagne, le système juridique était fondé sur deux codes de lois : la *Common Law* et la *Equity Law*<sup>216</sup>. Selon la *Common Law*, le statut des femmes se divise en deux cas de figure : la *feme sole*, soit une femme non mariée, divorcée ou veuve, ou la *feme covert*, soit une femme mariée<sup>217</sup>. La *feme sole* bénéficie d'à peu près les mêmes droits et responsabilités que les hommes : elle possède des biens et des propriétés, elle peut les léguer par testament et elle peut poursuivre ou être poursuivie en cas de litige, explique Greenberg<sup>218</sup>. Toutefois, en se mariant, une femme renonce à ces privilèges pour être assimilée, légalement parlant, à son conjoint. La *feme covert* et son époux constituent donc une seule entité aux yeux de la loi, comme le souligne le juriste William Blackstone en 1765 :

By marriage, the husband and wife are one person in law: that is, the very being or legal existence of the woman is suspended during the marriage, or at least incorporated and consolidated into that of the husband: under whose wing, protection, and cover she performs everything; and is therefore called in our

---

<sup>215</sup> Olwen Hufton, « Women without Men: Widows and Spinners in Britain and France in the Eighteenth Century », *Journal of Family History*, vol. 9, n° 4, 1984, en ligne, <doi: 10.1177/036319908400900404>, p. 373.

<sup>216</sup> « Common Law » dans *Encyclopedia Britannica*, 4 juillet 2023, en ligne : <https://www.britannica.com/topic/common-law>.

<sup>217</sup> Janelle Greenberg, « The Legal Status of the English Woman in Early Eighteenth-Century Common Law and Equity », *Studies in Eighteenth-Century Culture*, vol. 4, n° 1, 1975, en ligne, <doi: 10.1353/sec.1975.0016>, p. 172.

<sup>218</sup> *Ibid.*

law - French a feme-covert ...; [she] is said to be covert-baron, or under the protection and influence of her husband<sup>219</sup>.

Au décès de son mari, la veuve s'émancipe donc de la tutelle de celui-ci, qui dominait jusqu'alors dans cette union, et récupère les mêmes droits que les hommes en redevenant *feme sole*. Ce changement de statut, ou retour du balancier, explique la liberté nouvelle et l'agentivité des veuves que remarque Hufton. C'est ce statut avantageux que Barker observe en rapportant que pour les veuves, l'implication dans l'entreprise familiale est un choix stratégique (et non une obligation<sup>220</sup>). En héritant d'un atelier, elles peuvent le vendre, en déléguer la gestion ou s'en occuper elles-mêmes. Selon l'autrice, cette dernière option était populaire, vu les aptitudes évidentes de ces femmes qui ont travaillé auprès de leurs maris durant plusieurs années.

Bien que le statut des veuves soit théoriquement enviable, Hill rappelle qu'en réalité, la proportion de femmes profitant de ce statut retrouvé était limitée : « Most widows enjoyed no security. [...] Often they were dependent on the continued tolerance of their children for a home and support. Among the labouring class, widowhood was almost always a struggle for survival. As women alone, all widows were vulnerable<sup>221</sup> ». Ainsi, plusieurs femmes n'héritaient que de très peu, ou de rien du tout, et restaient dépendantes de leur entourage pour survivre. C'est aussi le cas de Catherine Blake : au décès de William, le 12 août 1827, elle se retrouve complètement démunie et compte sur le soutien de son réseau immédiat, particulièrement pour des tâches pressantes comme l'organisation des funérailles de son mari, qui seront acquittées par John Linnell<sup>222</sup>. Celui-ci tentera, à la suggestion du peintre paysagiste John Constable, de faire admettre William Blake à la Royal Academy de

---

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 173. qui cite Blackstone, *William Commentaries on the law of England*, Chicago, Callaghan and Company, p. 442, 1879 (1<sup>re</sup> éd. 1765).

<sup>220</sup> Hannah Barker, « Chapter 4: Women, work and the industrial revolution: female involvement in the English printing trades, c 1700–1840 », *op. cit.*, p. 96.

<sup>221</sup> Hill, Bridget, *Women, Work & Sexual Politics in Eighteenth-Century England*, *op. cit.*, p. 258.

<sup>222</sup> BR 459–460.

manière posthume, afin d'assurer une retraite convenable à Catherine Blake. Constable, alors membre associé de la Royal Academy<sup>223</sup>, écrit à Linnell le 14 août 1827 :

My dear Sir

I am much concerned at the death of poor Mr Blake.

I hope our Charity will do something handsome for the widow as it is now in its power. If the Case of the poor widow is urgent an especial meeting of directors can be held immediately—and I will make it a point to attend. But You had better lose no time in seeing or writing to Mr Roper our Secretary (14 Duke St.) and he will inform you what to do [.]

Yours truly

John Constable

35 Charlotte St<sup>224</sup>

Constable suggère ici à Linnell de faire profiter d'un mécanisme de protection des veuves d'artistes, sous forme de pension, qui était offerte à la Royal Academy. Linnell ne tarde donc pas à présenter à l'institution, le 15 août 1827, « The Case of Mrs. Blake Widow of Wm. Blake Historical Painter & Engraver<sup>225</sup> ». Il semblerait que cette initiative n'ait pas fonctionné, comme on ne trouve aucune preuve de versements faits à Catherine Blake. Dans ce cas-ci, le statut de *feme sole* — *a priori* avantageux pour les femmes — n'améliore pas vraiment le sort de Blake. Elle ne profite ni d'un héritage pécuniaire, ni d'une pension de la Royal Academy, ce qui contribue à son insécurité financière. Toutefois, elle demeure maîtresse du legs matériel — œuvres, livres, presse — de William. Elle prend en charge la réimpression et la vente de certains de ses livres, en plus de la gestion de son patrimoine, ce qui lui assure un revenu régulier, alors qu'elle aurait très bien pu en déléguer la responsabilité à quelqu'un de son réseau.

La situation de Catherine Blake, lors de son veuvage, est ambiguë : il est délicat d'affirmer qu'elle profite réellement de l'indépendance et de l'agentivité d'une *feme sole* dont parlent

---

<sup>223</sup> « John Constable (1776-1837) » dans *ODNB*. Constable sera élu membre régulier le 10 février 1829.

<sup>224</sup> *BR* 460.

<sup>225</sup> *BR* 463. Il ne subsiste aucune copie de cette déclaration.

Hufton et Greenberg. Poursuit-elle les activités de l'atelier Blake uniquement par nécessité, ou par désir de préserver le legs de son mari ? Dans tous les cas, sa connaissance pointue de l'œuvre et des techniques de William Blake exemplifie cette polyvalence des femmes travaillant dans le milieu de l'imprimé anglais. Comme ses consœurs, Catherine Blake est habilitée à effectuer toutes sortes de tâches, par la fréquentation assidue de l'atelier, malgré le fait qu'elle n'ait pas eu accès à une formation officielle.

\*\*\*

L'engagement de Catherine Blake dans l'atelier de son mari comprend une multitude de tâches, toutes liées à la production des œuvres : principalement l'impression, la coloration et la vente. Les exemples de *Little Tom the Sailor* et du *Book of Thel* m'ont permis de démontrer sa polyvalence, tandis que des témoignages directs de William, qui fait part de l'évolution de ses recherches à ses commanditaires, ou encore ceux de contemporains ayant connu le couple de près ou de loin, documentent à la fois l'expertise et la reconnaissance du travail de Blake.

Le rôle de Catherine Blake dans l'atelier correspond à celui de ses contemporaines, comme l'ont entre autres montré Hannah Barker, Bridget Hill et Olwen Hufton. Par ailleurs, Barker soulève l'importance de l'état matrimonial pour l'épanouissement des femmes au travail : dans certains cas, le statut d'une *feme sole*, ou non mariée, serait plus profitable que celui d'une *feme covert*, assimilée, juridiquement parlant, à son époux. Dans le cas de Blake, l'influence de ce paramètre est ambiguë. Par exemple, son veuvage ne lui permet pas d'accéder aux avantages de la Royal Academy pour les femmes veuves — la pension discutée par Constable et Linnell — mais elle reste administratrice des biens de William jusqu'à son propre décès. L'exemple de Caroline Watson, une graveuse contemporaine de Catherine Blake (Watson et William se disputent même des contrats), a démontré que l'absence de formation officielle n'entrave pas une carrière estimable. Néanmoins, le cas de



Watson n'aurait pas été envisageable sans tutelle masculine (soit son père, James Watson) comme le suggère l'historienne de l'art Isabelle Baudino<sup>226</sup>:

Afficher sa parenté avec des artistes masculins présentait des avantages certains pour les femmes. Cela leur ouvrait les portes de la communauté artistique masculine tout en permettant une identification aisée de leur cursus et de leurs origines. Cette proximité fonctionnait comme une double caution — garantie à la fois de bonne formation et de bonne moralité — indispensable à toute artiste qui ambitionnait d'accéder à la notoriété<sup>227</sup>.

Baudino remarque aussi que la difficulté d'accès à la formation pour les femmes était étendue aux arts en général, par exemple en les excluant des classes de dessin d'après nature. Ce faisant, les femmes en étaient souvent réduites à l'amateurisme<sup>228</sup>, sauf sous l'influence de cette tutelle masculine. Ces conditions expliquent en partie la trajectoire de Catherine Blake, qui a développé des compétences en arts imprimés sous l'égide de son mari, et celle de Caroline Watson, qui a bénéficié de la tutelle de son père et du parrainage d'artistes établis, comme Joshua Reynolds et John Boydell.

---

<sup>226</sup> Olwen Hufton, « Women without Men: Widows and Spinsters in Britain and France in the Eighteenth Century », *loc. cit.*, p. 359.; Isabelle Baudino, « Vie des femmes artistes à Londres au XVIIIe siècle », *loc. cit.*, p. 252. Dans cet article, Baudino cherche à comprendre qui sont les femmes artistes à Londres au 18ème siècle, leurs parcours de formation et leurs activités.

<sup>227</sup> Isabelle Baudino, « Vie des femmes artistes à Londres au XVIIIe siècle », *loc. cit.*, p. 252.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 249.

### CHAPITRE 3

#### Portrait d'une artiste

Dans *Bodybuilding : Reforming Masculinities in British Art 1750-1810*, l'historien de l'art et conservateur Martin Myrone remarque que dans la foulée de la guerre de Sept Ans (1756-1763), la publication d'un ensemble de textes touchant tant à l'esthétique qu'aux théories sociales ou politiques gravite autour d'un point commun : le développement d'une « rhétorique de l'excès<sup>229</sup> ». Ainsi, tant avec *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* d'Edmund Burke (1757) que *Conjectures on Original Composition* d'Edward Young (1759), c'est le plus grand que nature qui domine — ou le sublime, selon la terminologie de Burke. Cette obsession pour « l'antithèse du Beau<sup>230</sup> » est l'indice d'un changement de valeurs en Grande-Bretagne, mues par de profondes transformations économiques et sociales. En effet, Myrone explique que les années d'après-guerre voient le pays devenir une puissance coloniale et une société capitaliste en développement, entraînant une remise en question identitaire : « The newly expanded empire brought with it massive problems of practical administration and political authority, a national debt of almost unimaginable proportions, and major questions about the nature of Britain's sovereignty over subjects that ranged over the full spectrum of culture, faith and ethnicity<sup>231</sup> ». Ces questionnements engendrent durant la deuxième moitié du 18e siècle une révision profonde des modèles esthétiques<sup>232</sup>.

L'objectif de ce chapitre est de rendre compte du contexte culturel dans lequel a évolué Catherine Blake et de son impact sur sa production artistique personnelle. Au cœur du romantisme anglais, un nouveau genre littéraire voit le jour : le roman gothique. Rapidement, celui-ci influence les autres disciplines, à plus ou moins grande échelle.

---

<sup>229</sup> Martin Myrone, *Bodybuilding: Reforming Masculinities in British Art 1750-1810*, New Haven, Yale University Press, 2005, p. 11.

<sup>230</sup> *Ibid.*

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 14.

J'examinerai dans les pages suivantes la naissance du genre et ses fonctions principales ; la nature de sa présence dans l'atelier Blake ; et ses échos dans trois œuvres de Blake.

### 3.1 Le roman gothique, ou jouer avec les extrêmes

L'une des réponses à ces mutations profondes de la société britannique est le développement d'une littérature : le genre gothique. Destiné à la classe moyenne, exclu des cercles littéraires et snobé par les critiques parce que perçu comme vulgaire<sup>233</sup>, le roman gothique prospère dans la culture populaire<sup>234</sup>. Peuplé de spectres, de monstres, de moines maléfiques, de sorcières et d'héroïnes en détresse, le récit campe l'action dans des landes désolées, bien souvent au cœur d'un château en ruines<sup>235</sup>. C'est *Le château d'Otrante* (1764), d'Horace Walpole, qui marque le début du genre, mais c'est vers 1790 que la publication de fictions gothique explose, avec des titres comme *Emmeline ou l'Orpheline du château* (Charlotte Turner, 1788) ; *Les Mystères d'Udolphe* (Ann Radcliffe, 1794) ou encore *Le Moine* (Matthew Lewis, 1796)<sup>236</sup>. Ces romans jouent avec les limites entre le monde réel et le monde imaginaire. Les apparences y sont trompeuses : une ombre innocente peut rapidement se transformer en cauchemar<sup>237</sup>. Par ailleurs, au-delà du lien avec l'architecture médiévale gothique, remarquons que le terme « gothique » au 18e siècle englobe de manière assez large tout ce qui est ancien, suranné, ou en processus de ruine<sup>238</sup>.

Au-delà des éléments récurrents du roman, que ce soit du côté de l'intrigue, des types de personnages ou des thèmes abordés, l'historienne de l'art Linda Bayer-Berenbaum remarque une caractéristique commune dans ces textes. Ceux-ci ont pour objectif d'assaillir

---

<sup>233</sup> Coral Ann Howells, *Love, Mystery, and Misery: Feeling in Gothic fiction*, Londres, Bloomsbury Academic, coll. « Bloomsbury Academic Collections: English Literary Criticism », 2013, p. 23.

<sup>234</sup> Fred Botting, *Gothic*, Londres, Routledge, coll. « The New Critical Idiom », 1996, p. 10.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>236</sup> Coral Ann Howells, *Love, Mystery, and Misery: Feeling in Gothic fiction*, *op. cit.*, p. 1-4.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>238</sup> Linda Bayer-Berenbaum, *The Gothic Imagination: Expansion in Gothic Literature and Art*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1982, p. 19.

le lecteur<sup>239</sup> en provoquant une réaction physiologique, la terreur, et en jouant avec les extrêmes. Similaire à l'horreur, qui est plus rationnelle, la terreur déclenche un état d'alerte immédiat et des émotions puissantes, incontrôlables — un effet recherché par le lecteur<sup>240</sup>. Pour Edmund Burke, le principe premier du sublime est la terreur: « Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling<sup>241</sup> ». En ce sens, l'excès rythme toutes les strates du récit pour tenir le lecteur en état d'alerte constant<sup>242</sup>. Par exemple, des contrastes marqués de lieux (passer d'un sommet aride à un cachot suffocant) ou d'état d'esprit des personnages (particulièrement lorsqu'altéré, comme avec le sommeil ou la folie) influencent ses réactions. Les romanciers mettent aussi en scène des formes de sexualité extrêmes, comme des épisodes de viol, d'inceste ou de nécrophilie<sup>243</sup>, qui sont souvent alliées à la douleur. Celle-ci contribue à bombarder le lecteur, sensoriellement parlant. Enfin, Bayer-Berenbaum rappelle que la ruine est omniprésente dans le roman gothique. Au-delà du traditionnel château délabré, c'est le processus de ruine qui obsède et sera lui aussi associé à la mort et à la douleur<sup>244</sup>.

Outre l'imaginaire de la terreur et de l'émotion, Bayer-Berenbaum explique que le roman gothique est favorable aux mouvements révolutionnaires :

Gothicism allies itself with revolutionary movements because it cannot tolerate any restriction of the individual, and thus Gothicism is not merely revolutionary

---

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>241</sup> Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful: With an Introductory Discourse Concerning Taste; and Several Other Additions*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Library Collection - Philosophy », 1757, 2014, p. 58-59.

<sup>242</sup> Linda Bayer-Berenbaum, *The Gothic Imagination : Expansion in Gothic Literature and Art*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 40-41.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 26-27.

but anarchistic in its sympathies. As all forms of order disintegrate, the Gothic mind is free to invade the realms of the socially forbidden. The danger to civilization that is likely to result does not deter the Gothic spirit, which is of course drawn to ruins and destruction anyways<sup>245</sup>.

En d'autres termes, le roman gothique s'associe aux mouvements révolutionnaires non pas en raison de motivations politiques, mais pour promouvoir la liberté individuelle. Par ailleurs, le « danger pour la civilisation » qui s'ensuit — ou sa ruine — lui est extrêmement attirant. Des institutions comme l'église ou le gouvernement, considérées comme des entraves à cette liberté chère au roman gothique, renforcent cet attrait. Cette tendance à la transgression transparait également dans le traitement des normes de genres : on retrouvera souvent dans la fiction gothique des héroïnes maîtresses de leur destinée qui expérimentent la liberté et l'aventure<sup>246</sup>.

Notons aussi qu'il est difficile de parler de ces récits comme d'un tout homogène, comme le genre perdure pendant plus de deux siècles<sup>247</sup>. Comme le souligne James Watt, la catégorie « roman gothique » est pratique, mais artificielle : la plupart des textes admis aujourd'hui comme des classiques gothiques étaient en fait désignés comme des « romances », ou des récits historiques<sup>248</sup>. Le genre ne forme pas un tout cohérent à proprement parler — plutôt un ensemble de thèmes où les auteurs puisent du matériel. Ainsi, le répertoire gothique (ses caractéristiques, ses personnages, ses techniques narratives, entre autres) constitue un domaine à s'approprier, et ce toutes disciplines confondues<sup>249</sup>. En ce sens, Martin Myrone soutient que le gothique au sens large (sans se

---

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>246</sup> Fred Botting, *Gothic, op. cit.*, p. 4.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 9. D'ailleurs, son influence se décline aujourd'hui dans le cinéma d'horreur, la science-fiction et le roman d'aventures, entre autres.

<sup>248</sup> James Watt, *Contesting the Gothic: Fiction, Genre and Cultural Conflict, 1764–1832*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Studies in Romanticism », 1999, p. 3.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 6. Watt en parle aussi comme d'un « espace contesté ».

limiter à la littérature) est une tendance vaste et exploratoire, qui imprègne la société<sup>250</sup>, comme l'une des variantes britanniques de la sensibilité romantique qui remue toute l'Europe<sup>251</sup>. Au-delà d'un divertissement populaire, l'infiltration de l'imaginaire gothique dans les autres disciplines artistiques permet d'exposer les défauts de la culture géorgienne : « It was such threatening cracks in the polished edifice of Georgian culture that defined and gave power to the Gothic as a literary form, and to the visual art considered in this present exhibition, for each exposed the greater horrors suspected by this age of enlightenment<sup>252</sup>».

Des événements comme les Gordon Riots, au cœur de Londres en 1780, ou encore la Révolution française qui secoue le continent, ont un effet puissant sur le public anglais. À travers les œuvres gothiques, les artistes cherchent ainsi à exposer les défauts de la philosophie des Lumières tout en réagissant à l'actualité politique. Paradoxalement, c'est de plus une manière de nourrir le récit patriotique tout en le rendant accessible à la classe moyenne, alors qu'écrivains et artistes puisent dans un répertoire de motifs issus du passé anglais. Myrone soutient aussi que l'imaginaire gothique permet de fournir des modèles féminins et masculins alternatifs : « The heroes of romance represented a better model of manhood than Britain's actual soldiers, who had failed in conflict and who in more domestic duties at home and abroad were suspected of corruption and brutality. The fainting maidens of Gothic tales were better, too, as models than the viragos and whores and vapid fashion victims who were thought to populate the social world<sup>253</sup> ».

---

<sup>250</sup> Martin Myrone (dir.), *Gothic Nightmares: Fuseli, Blake and the Romantic Gothic Nightmares: Fuseli, Blake and the Romantic Imagination (catalogue d'exposition)*, Londres, Tate Publishing, 2006, p. 36.

<sup>251</sup> Linda Bayer-Berenbaum, *The Gothic Imagination: Expansion in Gothic Literature and Art*, op. cit., p. 20. L'autrice décrit d'ailleurs le gothique comme l'enfant exubérant du romantisme : « The child of Romanticism, the Gothic movement in literature exaggerated and intensified its parent's nature. ».

<sup>252</sup> Martin Myrone (dir.), *Gothic Nightmares: Fuseli, Blake and the Romantic Gothic Nightmares: Fuseli, Blake and the Romantic Imagination (catalogue d'exposition)*, op. cit., p. 32.

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 35.

### 3.2 Gothique et romantisme dans l'atelier Blake

Dans l'introduction de *William Blake's Gothic Imagination : Bodies of Horror*, Chris Bundock et Elizabeth Effinger décrivent les nombreux points d'intersection entre le travail de William Blake et l'imaginaire gothique, en parlant comme de deux nébuleuses<sup>254</sup> s'influençant l'une et l'autre : « while 'the Gothic' proves to be a complex tangle of historical, political, aesthetic, corporeal, psychological, and even architectural concepts, Blake's art intersects with several of these strands, suggesting that we might reconsider Blake as a Gothic artist just as we might rethink the history of Gothic in light of Blake's multimedia approach to embodied horror<sup>255</sup> ». Les auteurs remarquent que ces intersections forment trois nœuds principaux: le politique, la terreur et l'esthétique.

#### *Affinités politiques*

Pour les auteurs, le parallèle entre William Blake et la culture gothique est avant tout profondément politique, pour deux raisons principales. D'abord, le graveur partage ce désir des auteurs gothiques de raconter une « histoire nationale différente<sup>256</sup> », c'est-à-dire tournée vers une forme d'antiquité anglaise. Ce paradigme des origines perdues<sup>257</sup>, un leitmotiv qui, au-delà de la fiction gothique, anime les productions artistiques de la fin du 18<sup>e</sup> siècle, constitue un répertoire de sources premières à la base du travail de William Blake. Ainsi, des textes comme *Jerusalem* (1804) et *Milton* (1804) revisitent — voire révisent — un passé anglais très lointain, en présentant une genèse alternative du pays<sup>258</sup>.

---

<sup>254</sup> Christopher Bundock et Elizabeth Effinger (dir.), *William Blake's Gothic Imagination : Bodies of Horror*, Manchester, Manchester University Press, 2018, p. 16.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 3. « Indeed, as a means to tell a different story about national origins, the Gothic is just as originally an aesthetic form [...] ».

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 4.

Ensuite, tout comme les auteurs gothiques, William Blake critique sévèrement la philosophie des Lumières. Bundock et Effinger expliquent cette résistance par l'intérêt de l'artiste pour ce qui se cache sous la surface lisse<sup>259</sup> des apparences, préférant la passion et l'imagination<sup>260</sup> au raisonnement logique. Pour William Blake, une conception de l'univers calculée et géométrique est réductrice. C'est ce qu'il montre en effet avec *Newton* (vers 1795, fig. 10), son estampe représentant le mathématicien anglais accroupi au milieu de rochers, obnubilé par son compas et aveugle aux couleurs qui l'entourent<sup>261</sup>. Du côté des auteurs gothiques, les apparences trompeuses, les états d'esprit altérés des personnages et les jeux d'émotions extrêmes faussent aussi la perception du monde. Le héros, comme le lecteur, ne peut faire confiance à ses sens et n'a pas d'autres choix que de s'abandonner au récit, comme le soutient Bayer-Berenbaum : « The process of life for the Gothic soul is beyond reason, and contact with life takes place beyond the confines of orderly illusions or restrictive limitations. Gothicism tells people that they must surrender to the process of living and to the forces of an uncertain future<sup>262</sup> ».

En plus de la critique des valeurs des Lumières et la réappropriation de l'histoire britannique, évoquées par Bundock et Effinger, William Blake et les auteurs gothiques sont également préoccupés par l'actualité contemporaine. Pendant que ceux-ci, ainsi que l'explique Bayer-Berenbaum, dédaignent les institutions politiques et religieuses et sont obsédés par la ruine de la civilisation<sup>263</sup> — une fascination liée à la période des Révolutions — Blake de son côté critique ce qu'il estime être les échecs du christianisme tout en réagissant aux violences sur le continent, comme c'est le cas dans *Europe a Prophecy* (1794)<sup>264</sup>.

---

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>260</sup> *Ibid.*

<sup>261</sup> Butlin 166.

<sup>262</sup> Linda Bayer-Berenbaum, *The Gothic Imagination : Expansion in Gothic Literature and Art*, *op. cit.*, p. 71.

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>264</sup> E 60.



## *Terreur et corps gothiques*

La résistance de William Blake aux valeurs des Lumières passe aussi dans son traitement des corps, à la fois textuellement et visuellement<sup>265</sup>. Chez lui, les corps sanglants, tordus et aux viscères exposés<sup>266</sup> rappellent les stratégies des auteurs gothiques, qui jouent avec le terrible et l'horrible<sup>267</sup> pour faire réagir le lecteur. Bundock et Effinger donnent ainsi l'exemple de l'extrait décrivant la naissance d'Enitharmon<sup>268</sup>, dans *The Four Zoas* (1797-1807), qui évoque bien ce caractère cru et charnel : « I saw my loins begin to break forth into veiny pipes & writhe; Before me in the wind englobing trembling with strong vibrations wept bitter tears incessant<sup>269</sup> ». Ce traitement des corps s'inscrit de surcroît dans un mouvement plus général de redéfinition des normes de genre au courant du 18<sup>e</sup> siècle, comme le propose d'ailleurs Myrone dans *Bodybuilding*<sup>270</sup>. Selon lui, la période voit se développer de nouveaux modèles masculins et féminins, complètement détachés de l'idéal héroïque et classique<sup>271</sup>. Avec la naissance surnaturelle et crue d'Enitharmon, William Blake exemplifie ce que Myrone qualifie de rhétorique de l'excès.

---

<sup>265</sup> Christopher Bundock et Elizabeth Effinger (dir.), *William Blake's Gothic Imagination : Bodies of Horror*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 6.; Linda Bayer-Berenbaum, *The Gothic Imagination : Expansion in Gothic Literature and Art*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>268</sup> « Enitharmon » dans S. Foster Damon, *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*, Hanover, Brown University Press, 1988, p. 212-214. Enitharmon est un personnage féminin apparaissant à de multiples reprises dans la mythologie blakienne.

<sup>269</sup> Christopher Bundock et Elizabeth Effinger (dir.), *William Blake's Gothic Imagination : Bodies of Horror*, *op. cit.*, p. 6.

<sup>270</sup> « Introduction » dans Martin Myrone, *Bodybuilding: Reforming Masculinities in British Art 1750-1810*, *op. cit.*, p. 1-14.

<sup>271</sup> *Ibid.*

## *Imaginaire gothique*

Enfin, comme le soutiennent Bundock et Effinger, le travail de William Blake abonde en références aux images gothiques<sup>272</sup>. Ainsi, des œuvres bien connues de la fin du 18<sup>e</sup> siècle sont évoquées chez Blake<sup>273</sup> : c'est le cas du *Nightmare* (1781, fig. 11) de Johann Heinrich Füssli, qui est cité dans *Jerusalem* (1804-1820<sup>274</sup>, fig. 12). William Blake y remplace l'incube de Füssli, recroquevillé sur le corps de la jeune femme, par une créature ailée<sup>275</sup>. Pour les auteurs, les créatures ailées de l'estampe *The Night of Enitharmon's Joy* (ou *Hecate*, 1795) rappellent tant *The Mandrake* (1785), aussi de Füssli, que *The Witches Showing Macbeth the Apparitions* (vers 1772) d'Alexander Runciman<sup>276</sup>. Les spectres, démons, sorcières et autres monstres chimériques règnent dans son répertoire, en plus d'éléments tirés de l'architecture gothique médiévale. Ce cadre est d'ailleurs à la base des années formatrices de William Blake, où lors de son apprentissage chez le graveur James Basire (entre 1772 et 1779), il a pu passer de longues heures à copier le complexe de monuments de l'abbaye de Westminster, construite entre le 13<sup>e</sup> et le 16<sup>e</sup> siècle<sup>277</sup>. Enfin, il

---

<sup>272</sup> Christopher Bundock et Elizabeth Effinger (dir.), *William Blake's Gothic Imagination : Bodies of Horror*, op. cit., p. 9. « Blake's œuvre teems with Gothic iconography ».

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>274</sup> Erdman 145; « Jerusalem : the Emanation of the Giant Albion » dans *The William Blake Archives*, 2022, Chapel Hill, University of North Carolina et University of Rochester, 1995. En ligne. <https://blakearchive.org/copy/jerusalem.mpi?descId=jerusalem.mpi.illbk.01>. Ce n'est pas un hasard si William Blake évoque le travail de Füssli, comme tous deux se connaissaient bien.

<sup>275</sup> Notons au passage que dès son exposition à la Royal Academy de Londres en 1782, *Le Cauchemar* a rapidement eu une vie publique, entre autres grâce aux nombreuses reproductions imprimées du tableau qui circulaient partout en Europe. Christopher Frayling, « Fuseli's The Nightmare: Somewhere between the Sublime and the Ridiculous » dans Martin Myrone (dir.), *Gothic Nightmares : Fuseli, Blake and the Romantic Gothic Nightmares: Fuseli, Blake and the Romantic Imagination (catalogue d'exposition)*, op. cit., p. 13.

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>277</sup> Butlin 1-15. Basire préparait à ce moment les illustrations pour une compilation des tombes de l'abbaye, pour la Society of Antiquaries ; ainsi que pour le recueil *Sepulchral Monuments in Great Britain*, par Richard Gough (1796). Basire a gravé certaines illustrations à partir des dessins de William Blake.

traite les personnages religieux de la même manière que les auteurs gothiques : ses moines, corrompus et despotes<sup>278</sup>, sont le reflet d'un clergé sombre.

### 3.2.1 Une culture partagée

William Blake, sans se réclamer du gothique, partage tout de même les mêmes préoccupations que ses contemporains épris du genre. Pour Bundock et Effinger, ce sont ses préoccupations politiques — tant par son appropriation de l'histoire anglaise que par ses réactions à l'actualité — et sa sensibilité au répertoire visuel gothique qui le rapprochent de cette culture. Celle-ci traverse toutes les strates de son travail, jusqu'à son caractère anticonformiste qui, rappelons-le, est une part importante du roman gothique. En ce sens, en privilégiant l'imagination et l'invention plutôt que la raison, William Blake développe son emblématique style « visionnaire<sup>279</sup> », où des images apparues en rêve sont empreintes d'une spiritualité complexe. Malgré la nature hétéroclite du genre *et* de l'œuvre de William Blake, les intersections décrites par Bundock et Effinger convainquent du lien profond entre ces deux nébuleuses<sup>280</sup>, qui semble provenir d'une culture partagée, sans faire de William Blake un auteur gothique selon le sens propre du terme. Par exemple, la notion de terreur a une place importante dans son travail (particulièrement dans son traitement des corps, tel qu'expliqué plus tôt), mais pas nécessairement pour les mêmes raisons que dans les romans gothiques, où son caractère provocateur a pour objectif principal de faire réagir le lecteur. En outre, celui-ci, issu des classes moyennes et friand de récits d'épouvante, n'a pas du tout le même profil que le lectorat de William Blake, constitué d'un cercle restreint de collectionneurs amateurs de livres rares<sup>281</sup>. Ce goût partagé pour la terreur entre les lecteurs de William Blake et ceux du roman gothique exemplifie cette intersection entre le répertoire gothique, provenant d'une culture populaire, et le romantisme britannique. Au-

---

<sup>278</sup> Christopher Bundock et Elizabeth Effinger (dir.), *William Blake's Gothic Imagination : Bodies of Horror*, *op. cit.*, p. 13-14.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>281</sup> Martin Myrone et Amy Concannon, *William Blake*, *op. cit.*, p. 82.

delà de ces nuances importantes, il est clair que l'imaginaire gothique, en tant que culture populaire, est bien présent au cœur de l'atelier Blake.

### 3.3 « She became a draughtswoman »: les oeuvres de Catherine Blake

Si la culture gothique traverse l'atelier Blake comme elle traverse la société anglaise, ainsi que l'explique Martin Myrone<sup>282</sup>, Catherine Blake est nécessairement influencée, sinon imprégnée, par ce répertoire. Rappelons d'abord que son implication dans l'atelier — et au sein du foyer familial — est multiforme. De la production (impression, coloration) à la vente de livres enluminés et de commandes variées, Catherine Blake est en contact constant avec les idées et le vocabulaire visuel de son mari, en plus du contexte culturel et artistique de cette fin de 18<sup>e</sup> siècle à Londres. La section suivante permettra d'explorer des pistes de réflexion sur l'influence de cette culture chez Blake, à partir de trois de ses oeuvres: *Agnes* (vers 1800, pl. 1), *Portrait of the Young William Blake* (vers 1827-1831, pl. 2) et *Head « taken from something she saw in the fire »* (vers 1830, pl. 3).

#### 3.3.1 *Agnes*

*Agnes* est une peinture de petit format (13,7 x 18,1 cm), réalisée à la tempera sur toile. On y voit une femme de profil, assise et repliée sur elle-même. Elle porte un enfant dans ses bras, tout près de son visage. L'intérieur sombre rend difficile l'identification du lieu ou de détails architecturaux, mais on remarque tout de même divers objets entourant les personnages. Le catalogue raisonné des œuvres de William nous informe de sa provenance et de son sujet: au verso, il est inscrit « Agnes from the Novel of the Monk Designed & Painted by Catherine Blake & Presented by her in Gratitude & Friendship to Mrs Butts<sup>283</sup> ».

---

<sup>282</sup> Martin Myrone (dir.), *Gothic Nightmares: Fuseli, Blake and the Romantic Gothic Nightmares: Fuseli, Blake and the Romantic Imagination* (catalogue d'exposition), *op. cit.*, p. 36.

<sup>283</sup> Butlin 325.

Le « roman du moine » auquel l'inscription fait référence est *The Monk*, publié en 1796 par l'écrivain anglais Matthew Gregory Lewis<sup>284</sup>. La double intrigue du récit, campé dans le Madrid du 17<sup>e</sup> siècle, raconte l'histoire du moine vertueux Ambrosio, qui se corrompt en succombant aux charmes de la sorcière Matilda. Parallèlement, on y suit la destinée tragique de Raymond, le fils d'un marquis, et de son amante Agnes, une religieuse. Celle-ci, enceinte, cherche à quitter le couvent pour se marier avec Raymond. La cruelle mère supérieure la tiendra prisonnière du cachot de l'établissement, faisant croire à sa disparition à toute la communauté, ce qui mènera à la mort de son enfant. La scène est d'abord décrite lorsque Lorenzo, le frère d'Agnes, la découvre dans cette cache humide :

En avançant, Lorenzo sentit un froid perçant circuler dans ses veines ; mais les plaintes fréquentes l'engagèrent à poursuivre. Il se tourna de côté, et à la faible lueur de la lampe, il vit dans un coin de ce séjour odieux une créature étendue sur un lit de paille, et si misérable, si amaigrie, si pâle, qu'il ne sut si c'était une femme. Elle était à moitié nue ; ses longs cheveux épars tombaient en désordre sur sa figure et la cachaient presque entièrement ; un bras décharné pendait négligemment sur une couverture en lambeaux qui entourait ses membres convulsés et grelottants ; l'autre était replié autour d'un petit paquet qu'elle serrait contre son sein ; un grand rosaire était près d'elle ; en face, un crucifix sur lequel elle tenait fixés ses yeux creux, et à son côté, un panier et une petite cruche de terre<sup>285</sup>.

Plus tard, Agnes elle-même rapporte ses mésaventures à un groupe de citoyens madrilènes :

[...] le manque de soins convenables, l'ignorance de mes devoirs de mère, le froid perçant du cachot, et l'air malsain que respiraient mes poumons, terminèrent la courte et pénible existence de mon pauvre petit. [...] Mon enfant n'était plus, et tous mes soupirs ne pouvaient un seul instant ranimer la frêle créature. Je déchirai la couverture qui m'entourait, et j'en enveloppai mon joli enfant. Je le mis sur mon sein, son petit bras passé autour de mon cou, et sa joue froide et pâle sur la mienne<sup>286</sup>.

---

<sup>284</sup> Matthew Gregory Lewis, *Le moine*, trad. Léon de Wailly, Paris, Pocket, coll. « Pocket », 2020, (1796).

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 422.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 472.

Ce terrible épisode est le dernier d'une longue série qui scandalise les lecteurs lors de la publication de *The Monk*.

Avec *The Publication of The Monk : A Literary Event*, André Parreaux examine l'accueil du roman par le public anglais, y compris les critiques, les cercles littéraires et les artistes d'autres disciplines. Dans le contexte de foisonnement du roman gothique anglais dans les années 1790, comme nous l'avons vu plus tôt, le succès de Matthew Lewis est quasi instantané : « Literary historians usually say that Lewis became famous overnight<sup>287</sup> ». Même si Parreaux pense que cette affirmation est un peu exagérée, il n'en demeure pas moins que *The Monk* devient rapidement un événement littéraire. Ce succès se mesure en partie par l'abondance de productions dérivées du roman, avec par exemple de nombreuses représentations scéniques. Parreaux identifie entre autres les ballets *Alonzo and Imogene* (Sadler's Well Theatre, août 1796) et *Raymond and Agnes* (Covent Garden, mars à juin 1797), en plus des pièces *Aurelio et Miranda* (1798) et *Raymond and Agnes, The Traveller benighted, or the Bleeding Nun of Lindenberg* (1809)<sup>288</sup>. Aussi appréciées que le livre, certaines de ces représentations restent longtemps à l'affiche. Le roman se voit de plus abondamment parodié dans les journaux : « A Parody Upon the Poem of Alonzo the Brave and the Fair Imogene » (fig. 13) aurait même été intégré à la quatrième édition, parue en 1798<sup>289</sup>. Cette année-là, *The Monk* est distribué au format *chap-book*, soit une courte publication d'une quarantaine de pages, reprenant les épisodes les plus appréciés du public — ou les plus intenses<sup>290</sup>. Parreaux note que le triomphe du livre est loin de faire l'unanimité : au-delà du succès auprès du public, les critiques trouvent le roman vulgaire, tout en saluant la réussite de Lewsi<sup>291</sup>. Il explique par ailleurs que cette divergence d'opinions concernant la fiction se généralise et atteint un sommet à la fin des années 1790,

---

<sup>287</sup> André Parreaux, *The Publication of The Monk: A Literary Event 1796-1798*, Paris, Marcel Didier, coll. « Études de littérature étrangère et comparée », 1960, p. 25.

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 63-67.

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 31; p. 75.

alors que la lecture de romans est jugée comme une occupation « dangereuse et honteuse<sup>292</sup> ». Par « romans », on comprend « récits gothiques », et non la littérature en général. *The Monk* est de surcroît considéré dès sa parution comme un classique du genre<sup>293</sup>, par ses thèmes (le triomphe du mal, la sexualité déviante ou encore le discours anti-catholique) et ses personnages (un moine corrompu, une sorcière, une religieuse cruelle et une héroïne courageuse) qui deviendront des motifs récurrents de la littérature gothique dans les décennies suivantes.

Avec *Agnes*, Catherine Blake choisit donc un sujet extrêmement populaire, qui a été diffusé sous toutes sortes de formes et à l'aide de différents médias partout à Londres dès sa parution. En 1800, les Blake s'appêtent à s'installer à Felpham, dans une maison près de la mer — le couple y vivra trois ans<sup>294</sup>. À l'époque, le couple est très proche d'une autre famille : celle de Thomas Butts, un fonctionnaire anglais qui est l'un des principaux mécènes de William. Celui-ci enseignait d'ailleurs la gravure à son fils, Tommy. Elizabeth Mary Butts, quant à elle, était institutrice<sup>295</sup>. C'est à celle-ci que Blake a offert *Agnes*, comme en témoigne la dédicace à l'arrière de la tempera. Bentley propose qu'il s'agisse d'un cadeau d'adieu, possiblement donné lors d'une rencontre chez les Butts le 10 septembre 1800<sup>296</sup> — quelques jours avant le déménagement. Comme le remarquent Mark Crosby et Angus Whitehead, il est curieux que Blake offre une œuvre représentant l'héroïne d'un roman licencieux à Elizabeth Butts, qui enseigne dans une école pour jeunes

---

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 31-33. En effet, « Most critics branded novel-reading as dangerous, sinful, corrupting occupation ». Ce caractère à la fois honteux et vulgaire n'est pas sans rappeler le roman de gare actuel.

<sup>293</sup> Fred Botting, *Gothic, op. cit.*; Coral Ann Howells, *Love, Mystery, and Misery : Feeling in Gothic fiction, op. cit.*

<sup>294</sup> Martin Myrone et Amy Concannon, *William Blake, op. cit.*, p. 85. Ce déménagement est motivé par un contrat d'illustration offert à William par William Hayley, un poète bien nanti installé dans le Sussex.

<sup>295</sup> BR 98; Butlin 625.

<sup>296</sup> BR 98. Bentley remarque que dans son journal intime, Tommy Butts confirme que les Blake sont venus prendre le thé chez ses parents : « September 10th, Mr. and Mrs. Blake, his brother, and Mr. Birch came to tea ».

filles<sup>297</sup>. Pour les auteurs, comme Blake insiste sur le personnage d'Agnes (par son cadrage serré sur une scène d'adoration), elle rend compte du martyr de celle-ci, pardonnant à ses geôliers<sup>298</sup>, plutôt que de ses déboires et de ceux des autres protagonistes du roman. Ce faisant, Blake représenterait l'épisode du témoignage d'Agnes aux Madrilènes, cité précédemment.

Toutefois, il me semble que cette hypothèse sous-estime la connaissance de Blake du texte de Lewis, dont la trame était omniprésente à Londres<sup>299</sup>. Plutôt que de se pencher sur le caractère intime d'Agnes, comme le font Crosby et Whitehead, Peter Otto<sup>300</sup> soutient que différents indices visuels, soit l'intérieur sombre, et la cruche et le panier posés auprès d'Agnes, prouvent que cette scène est ancrée à un moment différent du récit<sup>301</sup> : celui où Lorenzo, horrifié, découvre sa sœur au fond du cachot. Ce changement de temporalité donne une tout autre impression du personnage : au-delà de son caractère saint et maternel, Agnes est également une jeune femme ruinée. Otto remarque aussi que Blake choisit d'omettre les motifs religieux (comme le rosaire et le crucifix), présents dans la scène originale<sup>302</sup>. Selon l'auteur, Blake résiste ce faisant à une conclusion heureuse du récit — où Agnes, sauvée, réussit à vivre avec son amant Raymond — cristallisant cette conclusion autour du thème de la ruine. Pour Otto, l'importance de la ruine résonne avec les

---

<sup>297</sup> Mark Christopher Crosby et Angus Whitehead, « Georgian Superwoman or “the maddest of the two”? : Recovering the Historical Catherine Blake, 1761-1831 », *op. cit.*, p. 100-101.

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 101. En effet, « With its emphasis on adoration and suffering, Catherine's painting plays on Lewis's characterization of Agnes as a Christ-like martyr who forgives the agents of her suffering ».

<sup>299</sup> De plus, si elle avait souhaité dépeindre une scène édifiante, elle aurait facilement eu accès à un abondant répertoire de protagonistes — tirés des grands récits de la Bible, par exemple — au cœur de l'atelier de William.

<sup>300</sup> Otto, Peter, « “Second Birth” and Gothic Fictions in Matthew Lewis's *The Monk*, Catherine Blake's “Agnes,” and William Blake's *Vala, or The Four Zoas* », dans Tilottama Rajan et Joel Faflak (dir.), *William Blake: Modernity and Disaster*, JSTOR, University of Toronto Press, 2020, p. 77-102, en ligne, <<http://www.jstor.org/stable/10.3138/j.ctv1dhpgwh.8>>, consulté le 12 janvier 2023 L'auteur y explore le contexte du récit gothique pour lier le manuscrit inachevé *Vala or the Four Zoas* (William Blake, 1797-1807), *Agnes* et le roman *The Monk*. Il s'intéresse particulièrement à la notion de ruine, présente dans les trois œuvres.

<sup>301</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 83.



préoccupations de William Blake à la même époque, alors qu'il réagit fortement aux révolutions américaine et française ainsi qu'aux guerres napoléoniennes<sup>303</sup>.

Si la lecture de *The Monk* est cruciale pour comprendre les implications d'*Agnes*, le contexte du développement de la littérature gothique l'est encore davantage. Agnes est un personnage à la destinée résolument gothique, que Blake traite comme tel — cadre oppressant, palette sombre, où la douleur et la mort sont sous-jacentes — en omettant les éléments religieux. Que peut-on faire dire à cette œuvre ? D'un côté, Crosby et Whitehead la considèrent comme un témoignage moral, offert à une amie chère au moment de quitter Londres. De l'autre, Otto suggère qu'*Agnes* personnifie un commentaire politique de la part de Catherine Blake. Cependant, si comme son mari, elle baigne dans la culture gothique, elle semble de son côté en retirer les éléments les plus populaires. William n'a pas travaillé sur *The Monk* : entre 1799 et 1800, il prépare un ensemble de cinquante-trois tableaux réalisés à la tempera et illustrant la Bible, une imposante commande de Thomas Butts<sup>304</sup>. Parallèlement, ses œuvres personnelles incluent entre autres les *Continental Prophecies* (1793-1795) et la série des *Large Color Printed Drawings* (1795) – dont fait partie *Newton*. Cette estampe montre le mathématicien recroquevillé au fond de l'océan, absorbé par ses instruments de mesure, dans une posture qui rappelle celle d'Agnes<sup>305</sup>. William y développe des motifs qui relèvent davantage de l'actualité, de l'histoire anglaise et de la littérature classique (comme le répertoire shakespearien, par exemple) que des phénomènes de librairie alors en vogue. Le point commun prédominant entre ces œuvres et *Agnes* est la technique d'exécution, la peinture à la tempera, que Catherine Blake emprunte à William. En optant pour *The Monk*, un roman à l'incroyable succès, elle s'approprie à la fois un élément culturel majeur de son époque et un sujet qui lui appartient.

---

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 86. Ce contexte politique est particulièrement présent dans les *Continental Prophecies* (1793-1795), mais aussi dans *Vala or the Four Zoas* (1797-1807), comme le maintient Otto.

<sup>304</sup> « PAINTINGS ILLUSTRATING THE BIBLE (COMPOSED C. 1799–1803) » dans *The William Blake Archives*, 2022, Chapel Hill, University of North Carolina et University of Rochester, 1995. En ligne. <<https://blakearchive.org/work/biblicaltemperas>> Parmi la série de cinquante-trois tableaux, trente sont aujourd'hui recensés dans les collections muséales et privées.

### 3.3.2 Portrait et visions

Trente ans plus tard, vers 1830, Blake peint à l'aquarelle *Head* « *taken from something she saw in the fire* » (pl. 2)<sup>306</sup>. De larges traits vaporeux s'y déclinent en bleu, noir, rouge et ocre. Au centre de la composition, un visage de profil est orienté vers la gauche. Dans les mêmes années, Blake réalise aussi le *Portrait of the Young William Blake*<sup>307</sup> (vers 1827-1831, pl. 3). Ce dessin au graphite montre un plan serré de William Blake de profil, le regard dirigé vers la droite. Prises séparément, les œuvres sont très différentes, par le médium (aquarelle et dessin) et leur sujet (d'un côté une vision colorée, de l'autre, un portrait). Whitehead et Crosby proposent une piste pour aborder ces œuvres :

In 1807 [William] Blake anticipates his own compositional methodology for the visionary heads in his note that Catherine was "told by a spirit" to look in Edward Bysshe's *Art of Poetry* for her fortune. The compositional and, to a certain extent, aesthetic parallels in *Something she saw in the Fire*, together with Catherine's faculty for communicating with the unseen, suggest the possibility that some of the visionary heads traditionally attributed to Blake could conceivably have been drawn by Catherine<sup>308</sup>.

Ici, les auteurs sous-entendent que Catherine Blake aurait elle-même inspiré à son mari l'idée de puiser dans des visions. Ils fondent leur hypothèse sur un extrait du *Notebook* de William Blake : « Sunday August 1807. My Wife was Told by a Spirit to look for her fortune by opening by chance a book which she had in her hand it was Bysshes Art of Poetry. [...] I was so pleased with her Luck that I thought I would try my Own [...]»<sup>309</sup>. Blake fait référence à l'ouvrage *Art of Poetry* (1702), un manuel d'écriture poétique qui

---

<sup>305</sup> Voir fig. 10.

<sup>306</sup> Butlin 625. Pour la suite du texte, le titre sera nommé *Head*.

<sup>307</sup> Butlin 625. Martin Butlin suggère que ce portrait aurait servi de modèle à Frederick Tatham pour *William Blake in Youth and Age*, un double portrait de l'artiste entre 68 et 29 ans.

<sup>308</sup> Mark Christopher Crosby et Angus Whitehead, « Georgian Superwoman or "the maddest of the two"? : Recovering the Historical Catherine Blake, 1761-1831 », *op. cit.*, p. 102.

<sup>309</sup> E 696 et *Ibid.*, p. 102.

comprend plusieurs citations de poètes célèbres. Pour Whitehead, cet extrait, en plus des ressemblances entre *Head* et la série des têtes visionnaires de William Blake, suggèrent que Catherine Blake aurait peut-être elle-même contribué à cette série.

La série des *Visionary Heads*<sup>310</sup> (après 1818) est un ensemble de dessins, regroupés dans trois cahiers<sup>311</sup> et réalisés, pour la majeure partie, en collaboration avec l'aquarelliste et astrologue John Varley. C'est John Linnell qui présente Varley, son ancien maître, à William Blake. Rapidement, Varley et Blake collaborent à l'élaboration d'un livre, *A Treatise on Zodiacal Physiognomy* (1828). Entre 1818 et 1820, tous deux se rencontrent régulièrement lors de séances de dessins, où ils convoquaient l'esprit de personnages bibliques, historiques ou imaginaires, allant de Jules César à Richard Cœur-de-Lion<sup>312</sup>, pour les peindre. Pour Blake et Varley, remarque Alexander Gilchrist, ces têtes visionnaires dépeignent de manière fidèle leurs modèles. Blake ne fait pas qu'évoquer le caractère des personnages, il les représente de la même manière qu'il les a vus<sup>313</sup>. Selon Martin Butlin, une particularité importante de cet ensemble est la reprise, souvent intermédiaire (en passant par exemple du dessin à la gravure, puis par la peinture), des figures par William Blake, John Varley et John Linnell<sup>314</sup>. Le portrait *Ghost of A Flea* en est un bon exemple : Varley en réalise une esquisse pour *Zodiacal Physiognomy* d'après le dessin de William Blake (fig. 14). Celui-ci exécute par la suite *Ghost of a Flea* à la tempera (fig. 15)<sup>315</sup>. Une autre caractéristique de cet ensemble est leur organisation disparate : outre la division des cahiers à travers les collections muséales, ceux-ci ne semblent pas présenter

---

<sup>310</sup> C'est d'ailleurs de cette série que provient l'expression « imagination visionnaire » pour aborder le travail de William Blake.

<sup>311</sup> Martin Butlin, « Blake, Linnell and Varley and A Treatise on Zodiacal Physiognomy », dans Diana Dethloff et al. (dir.), *Burning Bright: Essays in Honour of David Bindman*, Londres, UCL Press, 2015, p. 128. Les ensembles de dessins se divisent en trois cahiers : le Large Blake-Varley Sketchbook, le Small Blake-Varley Sketchbook et le Folio Sketchbook. Les cahiers ont été divisés et disséminés à travers les collections : par exemple, la Tate Gallery conserve trois pages du Small Sketchbook.

<sup>312</sup> Alexander Gilchrist, *The Life of William Blake*, *op. cit.*, p. 271-272.

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 273-274.

<sup>314</sup> Martin Butlin, « Blake, Linnell and Varley and A Treatise on Zodiacal Physiognomy », *op. cit.*, p. 128.

<sup>315</sup> *Ibid.*

d'ordre précis<sup>316</sup>. Selon Butlin, le niveau d'achèvement varié des dessins (parfois terminés à l'encre, souvent non) et d'organisation des pages montre la longue planification de la composition de *Zodiacal Physiognomy* : « What the new material demonstrates is the variety of the preparatory work done for the Treatise. Some of the sheets are quite clearly page layouts, with three, six or eight heads arranged on a page; in some cases the more usual profile heads are varied by the insertion of a half-profile<sup>317</sup> ». Au bout du compte, ce sont six planches issues des *Visionary Heads* qui ont été incluses dans l'ouvrage de Varley<sup>318</sup>. Les *Visionary Heads* sont typiquement montrées de face ou de profil, mais demeurent un ensemble disparate.

L'intérêt de William Blake pour la physiognomonie, cette pseudoscience qui étudie le caractère à partir des traits physiques d'une personne, ne se limite pas qu'aux têtes visionnaires. Le théologien suisse Johann Caspar Lavater (1741-1801), qui écrit *Physiognomische Fragmente, zur Beforderung der Menschenkenntniss und Menschenliebe* entre 1775 et 1778, voit ses théories popularisées en Angleterre à la suite de leur publication régulière dans *The Monthly Review*<sup>319</sup>. Pour Lavater, la physiognomonie permettait d'atteindre une forme de vérité tout en comportant une composante spirituelle, explique l'historien de l'art Pierre Wat : « Dès lors, c'est un devoir moral d'offrir aux hommes les bases d'une science "naturelle" permettant de retrouver la trace de l'invisible dans le visible, de la divinité dans l'homme<sup>320</sup> ». Lavater suggère de « lire » ces traits depuis la structure du crâne, en mesurant ses proportions à partir de son profil<sup>321</sup>. Le peintre

---

<sup>316</sup> G. E. Jr. Bentley, « Blake's Visionary Heads: Lost Drawings and a Lost Book », dans Tim Fulford (dir.), *Romanticism and Millenarianism*, New York, Palgrave Macmillan, 2002, p. 196.

<sup>317</sup> Martin Butlin, « Blake, Linnell and Varley and A Treatise on Zodiacal Physiognomy », *op. cit.*, p. 131.

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 134. Les planches intégrées dans *A Treatise on Zodiacal Physiognomy* ne sont pas numérotées et leur ordre varie d'un exemplaire à l'autre. Elles font également référence à un deuxième volume du traité, qui n'a jamais été publié.

<sup>319</sup> Joan K. Stemmler, « The Physiognomical Portraits of Johann Caspar Lavater », *The Art Bulletin*, vol. 75, n° 1, mars 1993, en ligne, <doi: 10.2307/3045936>, p. 160.

<sup>320</sup> Pierre Wat, *Naissance de l'art romantique*, *op. cit.*, p. 90.

<sup>321</sup> Joan K. Stemmler, « The Physiognomical Portraits of Johann Caspar Lavater », *loc. cit.*, p. 156.

Johann Heinrich Füssli, qui correspond régulièrement avec Lavater, propose à Blake de contribuer par quatre illustrations à l'édition anglaise, *Essays on Physiognomy Designed to Promote the Knowledge and the Love of Mankind* (1789)<sup>322</sup>. John Varley ajoute une dimension astrologique à ces réflexions : pour lui, le moment de la naissance détermine la destinée<sup>323</sup> d'un individu — d'où le titre de son ouvrage, *Zodiacal Physiognomy*. Pour plusieurs commentateurs, les *Visionary Heads* sont une preuve de la folie de William Blake — sinon, comment expliquer qu'il puisse *voir* des esprits, interagir avec eux et les peindre<sup>324</sup> ? Toutefois, nuance Bentley, cette faculté visionnaire qu'a William Blake découle simplement de sa manière de concevoir le monde : « Blake viewed the world from the vantage point of enthusiasm; he believed that the world is moved by spirits, and he saw and spoke to these spiritual realities<sup>325</sup> ». Comme Lavater qui étudie une forme de vérité spirituelle dans les traits d'un visage, William Blake représente, avec les *Visionary Heads*, divers héros historiques et mythiques dont il perçoit l'esprit. La physiognomonie est, pour les artistes romantiques, un outil de subversion de la rationalité des Lumières, explique Wat : « La mystification des sciences est une réaction contre l'invasion "déchanteresse" de la culture moderne par les savoirs scientifiques<sup>326</sup> ».

### 3.3.2.1 L'imagination visionnaire de Catherine Blake

Par sa composition de profil, détaillant les traits du visage et de la chevelure, *Portrait of the Young William Blake* par Catherine Blake se rapproche des *Visionary Heads* de William, qui sont typiquement réalisées ainsi. Après le décès de William en 1827, Catherine Blake reste habitée par le souvenir de son époux, rapporte Alexander Gilchrist : « Of her husband she would always speak with trembling voice and tearful eyes as 'that wonderful man',

---

<sup>322</sup> Martin Butlin, « Blake, Linnell and Varley and A Treatise on Zodiacal Physiognomy », *op. cit.*, p. 133.

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>324</sup> G. E. Jr. Bentley, « Blake's Visionary Heads: Lost Drawings and a Lost Book », *op. cit.*, p. 184.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>326</sup> Pierre Wat, *Naissance de l'art romantique*, *op. cit.*, p. 103.

whose spirit, she said, was still with her, as in death he had promised<sup>327</sup>». En insistant sur sa jeunesse dans *Portrait of the Young William Blake*, Blake invoque le souvenir de son mari et le montre tel qu'elle le voit, comme le faisait William avec la série des *Visionary Heads*. L'aquarelle *Head "Taken from Something She Saw in the Fire"* — ou « Une tête "comme elle l'a vue dans le feu" » comporte des caractéristiques plus personnelles, par le visage émacié et les yeux allongés. Ce visage flotte presque au milieu de couleurs denses, qui se déploient sur toute la surface de l'œuvre. L'aquarelle convoque néanmoins par son titre l'imagination visionnaire. Une note au verso de l'œuvre, signée par Frederick Tatham, l'attribue à Blake : « A Drawing made by Mrs Blake taken from something she saw in the Fire during her residence with me curious as by her. Fredk Tatham<sup>328</sup> ». Ce commentaire évoque le moment où Blake, assise près du feu, peint ce qu'elle voit à travers les flammes, sous l'œil étonné de Frederick Tatham.

Dans le *Portrait of the Young William Blake* et *Head "Taken from Something She Saw in the Fire"*, Catherine Blake cherche à montrer l'invisible, soit un souvenir précieux et une vision fugace à travers les flammes. C'est cela qui incarne le plus l'imagination visionnaire selon William Blake et Lavater : en représentant l'invisible, Catherine Blake rapproche le monde matériel du monde spirituel. *Head* se démarque toutefois de *Portrait* et de la série visionnaire de William Blake par son approche coloriste. Pour William, une approche linéariste — ou centrée sur la ligne — permet de rendre compte de manière réaliste, voire rationnelle, les visions de l'artiste. En détaillant les silhouettes invisibles des *Visionary Heads*, il les articule et les organise<sup>329</sup>, comme le suggère Wat. En ce sens, William critique l'approche coloriste, qui dissimule la vérité : « C'est dans cette optique que peut se

---

<sup>327</sup> Alexander Gilchrist, *The Life of William Blake*, *op. cit.*, p. 386.

<sup>328</sup> Whitehead, Angus, « An excellent saleswoman », *loc. cit.*, p. 78. et *Head « taken from something she saw in the fire »*, dossier d'objet, PD.158-1985, Fitzwilliam Museum, Cambridge.

<sup>329</sup> Pierre Wat, *Naissance de l'art romantique*, *op. cit.*, p. 206-205. Wat rappelle aussi certaines périodes de l'histoire de l'art ont été marquées par une querelle entre les tenants du dessin (*disegno*) et ceux de la couleur (*colorito*), mais que ce débat n'a pas vraiment court chez les artistes romantiques : « Le romantisme n'est pas coloriste contre le néo-classicisme linéariste, il est cette peinture qui s'assigne l'individuel comme finalité, et qui, pour cela, a autant recours à la ligne qu'à la couleur ».

comprendre son rejet des écoles de peintres coloristes : la couleur, c'est l'imprécision, donc le contraire de la Vision<sup>330</sup> ». Le métier de graveur, centré sur un art essentiellement linéaire, explique en partie le souci constant de William pour cet élément. Cette observation s'applique aussi à Catherine Blake : après avoir passé des années à colorer les estampes de son mari à l'aquarelle, son approche de la couleur dans *Head*, qui révèle une vision à travers des strates de couleurs et des formes volatiles, rend l'œuvre très personnelle.

Chacune à leur manière, les œuvres *Agnes*, *Head "Taken from Something She Saw in the Fire"* et *Portrait of the Young William Blake* répondent à la fois à la production de William — en partageant un médium (comme la tempera) ou des techniques (l'approche visionnaire) — et au contexte du romantisme anglais. Catherine Blake s'approprié de cette façon une culture populaire, la culture gothique, avec *Agnes*, tout en partageant avec son mari une certaine manière de voir le monde des artistes romantiques. L'imagination visionnaire teinte ainsi ses dernières œuvres, *Head "Taken from Something She Saw in the Fire"* et *Portrait of the Young William Blake*. En 1828 paraît la première biographie de William, incluse dans le livre *Nollekens and his Times*, de J. T. Smith. Celui-ci commente l'engagement de Blake auprès de son époux :

After his marriage, which took place at Battersea, and which proved a mutually happy one, he instructed his beloved, for so he most frequently called his Kate, and allowed her, till the last moment of his practice, to take off his proof impressions and print his works, which she did most carefully, and ever delighted in the task: nay, she became a draughtswoman; and [...] possessed a similar power of imbibing ideas, and has produced drawings equally original, and, in some respects, interesting<sup>331</sup> .

---

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>331</sup> BR 608 et Whitehead, Angus, « An excellent saleswoman », *loc. cit.*, p. 78. Whitehead pense que cette publication de J. T. Smith aurait pu contribuer à faire mousser les ventes d'œuvres de William Blake par sa femme, en misant sur une vague de popularité posthume.

Bien que Smith embellisse<sup>332</sup> légèrement la réalité en écrivant que « Kate » conçoit des œuvres aussi originales que celles de son mari — rappelons qu'*Agnes* emprunte, par sa technique, beaucoup à William — il voit juste en soulignant sa compétence dans l'atelier et la singularité de son travail. Blake n'est pas seulement une assistante indispensable, mais aussi une artiste imprégnée de l'épistémé romantique<sup>333</sup>.

---

<sup>332</sup> Smith sous-entend aussi que la production artistique de Catherine Blake est plus étendue que le corpus de trois œuvres présenté ici. Cependant, il ne subsiste aucune autre œuvre personnelle que celles-ci.

<sup>333</sup> Pierre Wat, *Naissance de l'art romantique*, *op. cit.*, p. 146. « Le mouvement, romantique par excellence, de subjectivisation de l'esthétique, participe d'un mouvement plus vaste : le passage d'une épistémè à une autre. Néo-classicisme et romantisme sont en effet liés à deux conceptions du monde et de sa connaissance, une conception taxinomique et une conception organiciste ».



## CONCLUSION

L'objectif de cette étude était d'affirmer le rôle de Catherine Blake dans la production et la diffusion des œuvres de son mari, le graveur, peintre et poète William Blake, et comme artiste à part entière. À partir d'un corpus composé de livres enluminés, d'estampes, de peintures et de croquis, à la fois issus de l'atelier familial et personnels à Catherine Blake, j'ai pu étudier son rôle actif. Dans l'article « Craft and Care: The Maker Movement, Catherine Blake, and the Digital Humanities », Ashley Reed demande: « how does one properly assess and credit the contributions of those whose work is primarily invisible and affective (and thus almost always unrecorded)?<sup>334</sup> ». Ici, mon approche a consisté à présenter un portrait tripartite de Catherine Blake, qui est à la fois biographique, technique et artistique.

Dans le chapitre 1, j'ai procédé à un survol de la biographie de Catherine Blake, en faisant un détour par son réseau social. Blake, qui a toujours résidé à Londres — mis à part une brève période à Felpham, dans le Sussex, calque son réseau social sur celui de son mari. On lui connaît quelques amitiés féminines — dont Anne Flaxman (1720-1860) et Elizabeth Butts (1754-1825) — mais la plupart des traces écrites de ces relations ont disparu. Ainsi, même si Catherine Blake, née Boucher provient d'une grande famille et qu'elle et son époux fréquentent d'autres couples, ce manque d'informations peut donner l'impression qu'elle est isolée. Après le décès de William, elle bénéficie néanmoins d'un soutien constant de proches du couple, John Linnell et Frederick Tatham, ce qui dément cet isolement. En deuxième partie, j'ai réalisé une revue de littérature consacrée à Catherine Blake. En classant les textes par approches — qu'elles soient matérielle, historique, textuelle ou féministe— j'ai pu cibler un pan négligé de l'étude de Catherine Blake : sa production visuelle. Alors que son apport pratique à l'atelier est documenté, notamment par le chercheur Joseph Viscomi (*Blake and the Idea of the Book*, 1993), son corpus d'œuvres

---

<sup>334</sup> Ashley Reed, « Craft and Care: The Maker Movement, Catherine Blake, and the Digital Humanities », *Essays in Romanticism*, vol. 23, n° 1, 2016, en ligne, <doi: 10.3828/eir.2016.23.1.4>, p. 32-33.

(*Agnes*, vers 1800 ; *Head* « *taken from something she saw in the fire* », vers 1830 ; *Portrait of the Young William Blake*, vers 1827-1831) reste peu étudié. Si *Agnes* bénéficie d'une meilleure notoriété (peut-être est-ce dû à son lien avec une autre œuvre importante des années 1790, le roman *The Monk*), aucune analyse n'a encore été menée sur l'ensemble de ce corpus.

Dans le deuxième chapitre, je me suis attardée à deux cas précis, l'estampe *Little Tom the Sailor* (1800) et le livre enluminé *The Book of Thel* (1789), afin de décrire l'assistance technique apportée par Catherine Blake à son époux. Ce soutien est toujours lié à la production (particulièrement l'impression et la coloration à l'aquarelle), sans s'étendre à la création ou à l'invention. L'expertise de Blake, qui s'est formée au fil des années, comprend aussi une fine connaissance de l'œuvre et des méthodes de travail de William. Au 18<sup>e</sup> siècle, il était tout à fait courant qu'une femme assiste son mari (ou son frère, ou son père) dans les métiers de l'imprimé. Bien que les femmes n'aient pas accès à une formation officielle, comme un apprentissage formel auprès d'un maître-graveur, l'atelier familial constituait un lieu de formation privilégié, où elles pouvaient développer des compétences dans à peu près tous les aspects du métier<sup>335</sup>. C'est ainsi que la graveuse Caroline Watson (1761-1814), entraînée au métier par son père, bâtit une carrière admirable. Outre la formation, le statut matrimonial peut influencer le type d'occupation accessible aux femmes. Une femme mariée, ou *feme covert*, qui devient *feme sole* une fois veuve, s'émancipe de sa tutelle masculine et acquiert la pleine responsabilité de l'entreprise familiale. Pour Catherine Blake, ce changement de statut, en 1827, n'améliore pas vraiment son sort — elle n'a, par exemple, pas accès à la pension pour veuves de la Royal Academy — or elle demeure maîtresse du patrimoine de William et poursuit activement la gestion de ce legs.

Dans le chapitre 3, j'ai cherché à mieux comprendre le corpus de Catherine Blake à l'aune du romantisme anglais. Les trois œuvres qui le composent — *Agnes*, *Head* « *taken from*

---

<sup>335</sup> Hannah Barker, « Chapter 4: Women, work and the industrial revolution: female involvement in the English printing trades, c 1700–1840 », *op. cit.*, p. 95.

*something she saw in the fire* » et *Portrait of the Young William Blake* — résonnent à la fois avec les préoccupations de William Blake et avec la culture populaire de la fin du 18<sup>e</sup> siècle. Blake a quotidiennement accès au matériel et au répertoire visuel de William et utilise ces éléments de manière très personnelle. *Agnes*, cette tempera montrant une héroïne enfermée dans le cachot d'un couvent, est matériellement similaire à ce que peignait William dans les années 1800, mais ici Catherine Blake s'approprie un élément de la culture gothique de manière tout à fait originale. Les œuvres *Head* et *Portrait*, réalisées près de trente ans plus tard, sont teintées de l'imagination visionnaire caractéristique du travail de William. Elles répondent à un désir de subversion de la rationalité des Lumières par les artistes romantiques. Si restreint soit-il, ce corpus<sup>336</sup> affirme le statut de Catherine Blake comme artiste à part entière.

#### *D'autres portraits : ouverture*

Lors de l'élaboration de mon projet de recherche, j'ai souhaité me concentrer sur le rôle actif de Catherine Blake, à la fois comme coloriste, imprimeuse et artiste. Or, ma méthodologie comporte un angle mort. Le portrait tripartite que j'ai réalisé aurait pu en comprendre un quatrième : Catherine Blake comme muse.

William Blake n'aimait pas dessiner d'après nature : il privilégiait l'imagination et l'invention plutôt que la raison<sup>337</sup>. Il dessine néanmoins un portrait de son épouse, vers 1805 (fig. 16). Placée de trois quarts, Catherine penche son visage vers son ouvrage, des mèches bouclées s'échappant de son bonnet. Ses traits faciaux sont assez détaillés, contrairement au reste du buste. Bien qu'on ne puisse pas le distinguer, elle semble s'affairer à une forme de travail manuel. La légende au bas de l'œuvre indique « Catherine Blake », suivie de « Mrs. Blake drawn by Blake ». Le papier laisse transparaître l'encre du

---

<sup>336</sup> D'ailleurs, il est vraisemblable que Catherine Blake ait réalisé d'autres œuvres que celles-ci, mais qu'elles aient été perdues depuis.

<sup>337</sup> Christopher Bundock et Elizabeth Effinger (dir.), *William Blake's Gothic Imagination : Bodies of Horror*, Manchester, Manchester University Press, 2018, p. 19.

texte imprimé au verso, un extrait des *Ballads* (1802) de William Hayley, livre auquel Blake a contribué par quatre gravures<sup>338</sup>. Ce portrait dégage une impression d'intimité, renforcée par l'aspect instantané d'un dessin réalisé au verso d'une épreuve d'essai.

Dans la mythologie blakienne, la figure d'Enitharmon, associée à la beauté, à la féminité et à la Lune, serait possiblement inspirée par Catherine<sup>339</sup>. Enitharmon est la jumelle et muse de Los – une incarnation de la créativité et de l'imagination – et la mère d'Orc, la révolution<sup>340</sup>. L'estampe *The Night of Enitharmon's Joy (formerly called 'Hecate')* (vers 1795, fig. 17) est l'une des représentations bien connue d'Enitharmon<sup>341</sup>. Avec son corps musclé et ses épais cheveux noirs, Enitharmon – ou Hécate, qui contient l'homonyme *Kate* – ne ressemble pas vraiment à la femme aux mèches bouclées et au visage rond que William dessine vers 1805. Le 22 novembre 1802, Catherine Blake insiste pour que son époux envoie un long poème à Thomas Butts, écrit William: « But I will bore you more with some Verses which My Wife desires me to Copy out & send you with her kind love & Respect [...]»<sup>342</sup>. Il s'y remémore ses amitiés londoniennes avec nostalgie et entremêle ses vers d'apparitions tirées de sa mythologie. « And here is Enitharmon's bower<sup>343</sup> », dit-il après avoir décrit une scène pastorale qui s'apparente à son *cottage* de Felpham, où les Blake vivent alors. Si son identité est incertaine dans l'estampe de 1795, William campe tout de même Enitharmon dans son logis en 1802.

---

<sup>338</sup> William Blake, *Catherine Blake*, vers 1805, crayon sur papier, 28,6 x 22,1 cm, Tate Britain, Londres, en ligne : <https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-catherine-blake-verso-a-mans-head-and-other-drawings-n05188>

<sup>339</sup> S. Foster Damon, *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*, Hanover, Brown University Press, 1988, p. 212-214.; Mark Christopher Crosby et Angus Whitehead, « Georgian Superwoman or “the maddest of the two”? Recovering the Historical Catherine Blake, 1761-1831 », *op. cit.*, p. 98.

<sup>340</sup> S. Foster Damon, *A Blake dictionary*, *op. cit.*, p. 212-214.

<sup>341</sup> Elle fait partie de la série des *Large Color Printed Drawings*, qui comprend douze estampes aux sujets variés réalisées vers 1795. « Large Color Printed Drawings » dans *The William Blake Archives*, 2022, Chapel Hill, University of North Carolina et University of Rochester, 1995. En ligne. <<https://blakearchive.org/work/cpd>>

<sup>342</sup> E 720.

<sup>343</sup> E 721.

Le poète et artiste amateur George Cumberland (1754-1848<sup>344</sup>), un ami de William, a aussi peint des portraits de Blake. L'aquarelle « *Catherine, wife of William Blake* » *seated by the fire* (vers 1785) montre la jeune femme assise de profil, au coin du feu, coiffée d'un bonnet et vêtue d'une robe, les épaules recouvertes par un châle (fig. 18). Catherine observe les flammes, dans une posture qui la rapproche de l'âtre. Cette attitude rappelle celle de *[Mrs. Blake by George Cumberland]* (vers 1783-1785<sup>345</sup>, fig. 19) où Catherine est installée près d'une table ronde, lisant ce qui ressemble à un journal, le menton appuyé sur la main. Ici aussi, le décor est dépouillé, ce qui confère à la scène une atmosphère intime. Les deux aquarelles de Cumberland ont en commun un sujet quotidien, à la frontière du banal. Blake, à travers différents témoignages, a pu être qualifiée tant comme une personne docile, responsable et dévouée, que comme une personne indépendante, déterminée, et même folle<sup>346</sup>. Les portraits de Cumberland invoquent une tout autre image de Blake, à l'attitude posée et concentrée. De plus, la présence du journal dément le mythe de son analphabétisme présumé— Catherine Blake n'était probablement pas aussi versée que son mari en poésie, mais elle n'était certainement pas ignorante

Frederick Tatham réalise en 1828 un dernier portrait de Catherine Blake (fig. 20), probablement alors qu'elle logeait chez lui<sup>347</sup>. Celle-ci, âgée de soixante-six ans, y est dessinée de trois quarts, le regard dirigé droit devant elle. Elle porte un fichu duquel dépassent quelques mèches de cheveux. Contrairement aux portraits précédents, Tatham la

---

<sup>344</sup> David Rodgers, « Cumberland, George », dans *Grove Art Online*, 2003, en ligne, <<https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T020634>>, consulté le 13 février 2024.

<sup>345</sup> Cette aquarelle de George Cumberland a été publiée pour la première fois dans cet article de 2005, à la suite de son acquisition dans une collection privée. À l'intérieur de son passe-partout, on retrouve l'inscription « Mrs Blake by George Cumberland » et « 10 ». L'hypothèse d'Essick est que cette aquarelle aurait fait partie d'un album aujourd'hui désassemblé appartenant à la famille Cumberland, regroupant aussi un portrait de William. La date de production, vers 1783-1785, est aussi hypothétique. Robert N. Essick, « Blake in the Marketplace, 2005 », *Blake/An Illustrated Quarterly*, vol. 39, n° 4, printemps 2006, p. 165.

<sup>346</sup> Les auteurs listent ici les descriptions variées et contradictoires du caractère de Catherine Blake. « Georgian Superwoman or “the maddest of the two”?: Recovering the Historical Catherine Blake, 1761-1831 », *op. cit.*, p. 84., p. 84-85.

<sup>347</sup> Rappelons qu'entre mars 1828 et avril 1829, Catherine Blake habite chez Frederick Tatham, au 1, Queen Street, dans le quartier Mayfair.

montre posant d'une manière plus délibérée, sans être absorbée par une autre activité. Son expression franche sera d'ailleurs réutilisée par Alexander Gilchrist, qui fera graver ce dessin de Tatham pour illustrer sa biographie *The Life of William Blake*, parue en 1863<sup>348</sup>. Gilchrist décrit par ailleurs la beauté de Blake lorsqu'elle rencontre William : « A bright-eyed, dark-haired brunette, with expressive features and a slim graceful form [...] »<sup>349</sup>.

Les portraits de Catherine Blake — par William ou par d'autres — montrent une forme d'intimité que ni les lettres ni les œuvres de l'atelier Blake ne permettent de rendre. Néanmoins, la fiction contemporaine permet aussi d'explorer sa personnalité. Comme je l'ai brièvement expliqué dans la revue de littérature, Blake est l'héroïne de quelques romans et poèmes. Entre la fiction historique (Janet Warner, *Other Sorrows, Other Joys: The Marriage of Catherine Sophia Boucher and William Blake*, 2003 ; Beryl Kingston, *Gates of Paradise*, 2007 ; Tracy Chevalier, *Burning Bright*, 2007), l'autobiographie fictive (Barbara Lachman, *Voices for Catherine Blake : A Gathering*, 2000), la poésie (Rebecca Dunham, *Catherine Blake*, 2005) et même la science-fiction (Ray Faraday Nelson, *Blake's Progress*, 1975), des vies de Catherine Blake sont recrées et explorées, ce qui lui donne une voix<sup>350</sup>. Pour Joel Gwynne et Angus Whitehead, ces textes peuvent servir d'outils pour questionner et réfléchir à l'historiographie de Catherine Blake, à la manière de catalyseurs<sup>351</sup>. Cette proposition rejoint l'approche de l'historienne et autrice Saidiya Hartman, qui utilise le concept de « fabulation critique » (*critical fabulation*) pour voir au-

---

<sup>348</sup> William James Linton d'après Frederick Tatham, sans titre, xylogravure sur bois, imprimé sur papier, 1863, 8,5 x 8,2 cm, British Museum, en ligne [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1894-0612-20](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1894-0612-20).

<sup>349</sup> Alexander Gilchrist, *Life of William Blake : With Selections from his Poems and Other Writings. Volume 1*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>350</sup> Voir Janet A. Warner, *Other Sorrows, Other Joys: The Marriage of Catherine Sophia Boucher and William Blake*, New York, St. Martin's Press, 2003, 371 p.; Barbara. Lachman, *Voices for Catherine Blake : A Gathering*, Lexington, Va., Schola Antiqua Press, 2000; Beryl Kingston, *Gates of Paradise*, Londres, Allison & Busby, 2007; Tracy Chevalier, *Burning Bright*, New York, Dutton, 2007, 311 p.; Rebecca Dunham, « Catherine Blake. », *Beloit Poetry Journal*, vol. 55, n° 3, 2005; Ray Faraday Nelson, *Blake's Progress*, Toronto, Laser Books, 1975, 197 p.

<sup>351</sup> Whitehead, Angus et Gwynne, Joel, « The Sexual Life of Catherine B.: Women Novelists, Blake Scholars and Contemporary Fabulations of Catherine Blake », *op. cit.*, p. 194. Voir aussi le chapitre un, section « Revue de littérature ».

delà de l'archive. Selon Hartman, la fabulation critique est une méthode de lecture critique des archives afin de les réinterpréter par la narration — une narration basée sur la recherche<sup>352</sup>. Ici, l'objectif n'est pas de raconter l'impossible ou de remplir les vides de l'histoire : « The intent of this practice is not to *give voice* to the slave, but rather to imagine what cannot be verified, a realm of experience which is situated between two zones of death—social and corporeal death—and to reckon with the precarious lives which are visible only in the moment of their disappearance<sup>353</sup> ». Dans les études décoloniales, l'approche d'Hartman est aussi une manière de critiquer l'historiographie. Virginia Woolf introduit *Un lieu à soi* (1929) en disant « La fiction ici est susceptible de contenir plus de vérité que les faits<sup>354</sup> ». Catherine Blake, qui a laissé si peu de traces derrière elle et dont la présence reste à ce jour fantomatique, pourrait voir ses portraits complétés par la fabulation critique.

---

<sup>352</sup> Saidiya Hartman, « Venus in Two Acts », *Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism*, vol. 26, n° 3, 2008, en ligne, <doi: 10.2979/SAX.2008.-.26.1>, p. 11.

<sup>353</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>354</sup> Virginia Woolf, *Un lieu à soi*, trad. Marie Darrieussecq, Paris, Denoël, 2016, p. 22.

## ANNEXE A : Figures



**Fig. 1** William Blake d'après Jean-Antoine Watteau, Morning Amusement, 1782.



**Fig 2** William Blake d'après Jean-Antoine Watteau, Evening Amusement, 1782.





**Fig. 3** William Blake d'après Thomas Stothard, Zephyrus and Flora, 1784.

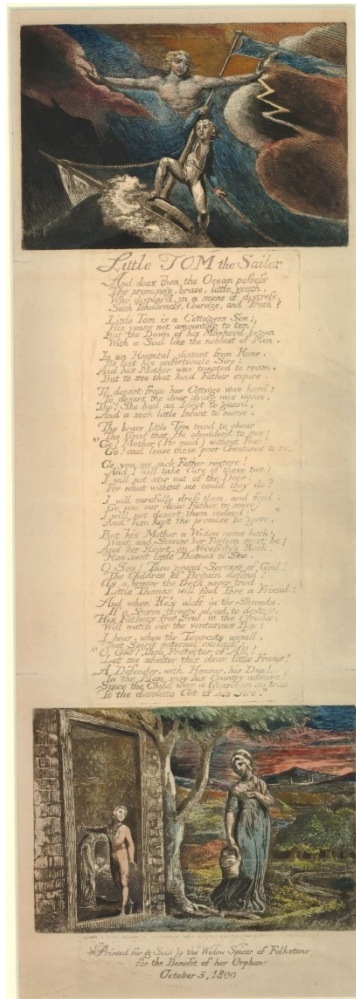


Fig. 4 William Blake, *Little Tom the Sailor*, 1800.



Fig. 5 William Blake, *Little Tom the Sailor*, 1800 (détail).

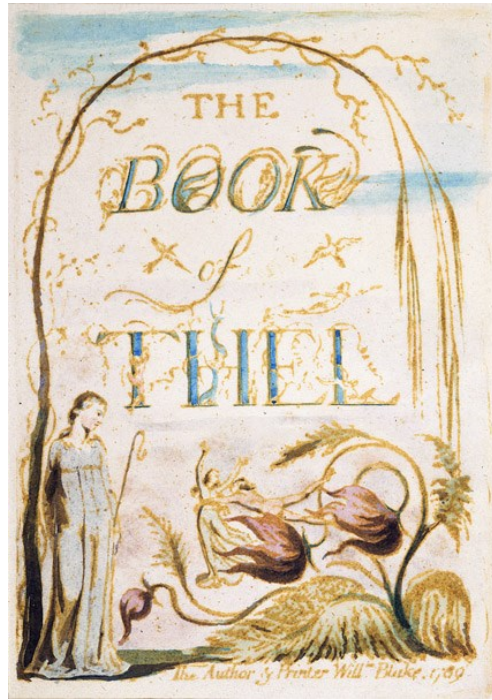


Fig. 6 William Blake, The Book of Thel (exemplaire D, frontispice), 1789.

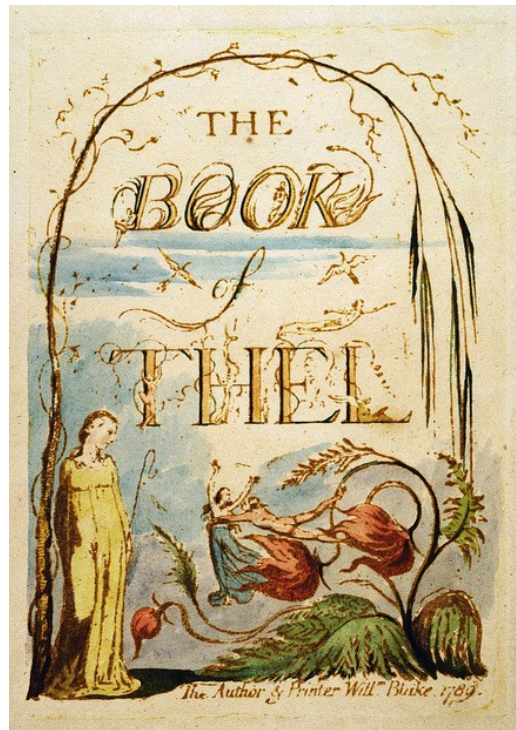


Fig. 7 William Blake, The Book of Thel (exemplaire D, p. 4), 1789.



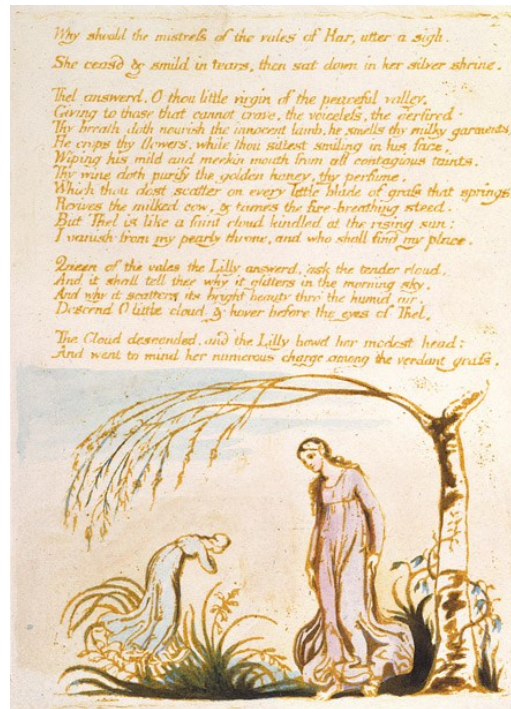


Fig. 8 William Blake, The Book of Thel (exemplaire R, frontispice), 1789.

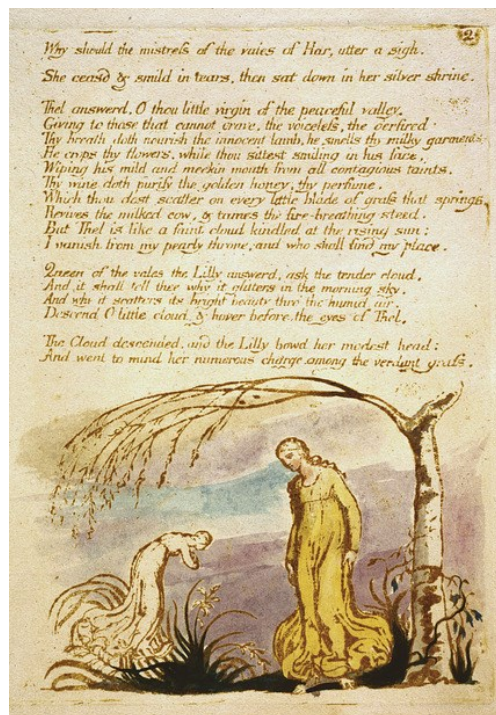


Fig. 9 William Blake, The Book of Thel (exemplaire R, p. 4), 1789.



**Fig. 10** William Blake, *Newton*, vers 1795.



**Fig. 11** Johann Heinrich Füssli, *The Nightmare*, 1781.





Fig. 12 William Blake, *Jerusalem* (exemplaire A, p. 33), 1804-1820.

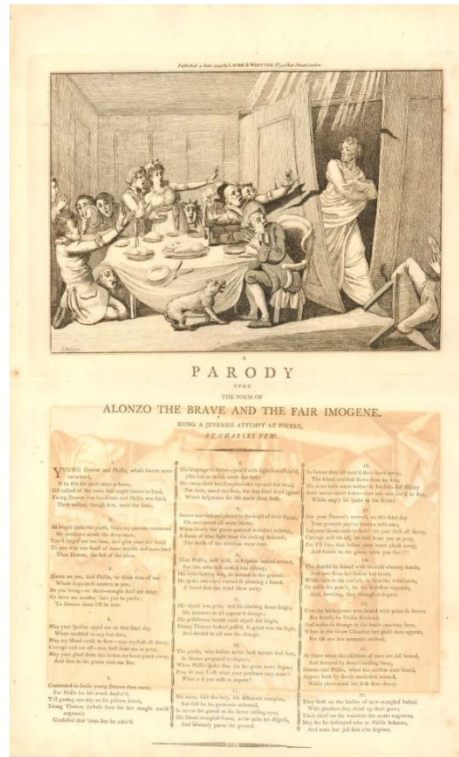


Fig. 13 Charles Few, *A Parody Upon the Poem of Alonzo the Brave and the Fair Imogene*, 1799.



**Fig. 14** William Blake, *The Head of the Ghost of a Flea*, vers 1819.



**Fig. 15** William Blake, *The Ghost of a Flea*, vers 1819-1820.



**Fig. 16** William Blake, *Catherine Blake*, vers 1805.



**Fig. 17** William Blake, *The Night of Enitharmon's Joy* (formerly called 'Hecate'), vers 1795





**Fig. 18** George Cumberland, *Catherine, wife of William Blake, seated by the fire*, vers 1785



**Fig. 19** George Cumberland, [Mrs. Blake by George Cumberland], vers 1783-1785.



**Fig. 20** Frederick Tatham, sans titre, 1828.

**ANNEXE B : Planches**



**Planche 1** Catherine Blake, *Agnes*, vers 1800.



**Planche 2** Catherine Blake, Head 'taken from something she saw in the fire', vers 1830.





**Planche 3** Catherine Blake, *Portrait of the Young William Blake*, vers 1830.

## BIBLIOGRAPHIE

### Dictionnaires, encyclopédies et références générales

- Bentley, G. E. Jr., « William Blake », dans *Encyclopedia Britannica*, Chicago, Encyclopedia Britannica, 2024, en ligne, <<https://www.britannica.com/biography/William-Blake>>
- Birch, Dinah, *The Oxford Companion to English Literature*, 7th ed, Oxford, Oxford University Press, 2009, en ligne, <[https://archive.org/details/oxfordcompanion0000unse\\_s910](https://archive.org/details/oxfordcompanion0000unse_s910)>.
- British Academy et National Portrait Gallery, *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, Oxford University Press, 2024, <<https://www.oxforddnb.com>>.
- Damon, S. Foster, *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*, Hanover, Brown University Press, 1988, 532 p.
- Grove Art Online*, New York, Oxford University Press, 2024, <<http://www.groveart.com/index.html>>.
- Oxford Art Online*, Oxford, Oxford University Press, 2024, <<https://www.oxfordartonline.com/>>.
- Ward, Gerald W. R., *The Grove Encyclopedia of Materials and Techniques in Art*, New York, Oxford University Press, 2008, <<https://www-oxfordreference-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/display/10.1093/acref/9780195313918.001.0001/acref-9780195313918>>.

### Archives et sources primaires

- Bentley, G. E. Jr., *Blake Books: Annotated Catalogues of William Blake's Writings in Illuminated Printing, in Conventional Typography and in Manuscript and Reprints thereof, Reproductions of his Designs, Books with his Engravings, Catalogues, Books he owned, and Scholarly and Critical Works about him*, Oxford, Clarendon Press, 1977, 1079 p.
- , *Blake Books Supplement: A Bibliography of Publications and Discoveries about William Blake 1971-1991, being a Continuation of Blake Books*, Oxford, Clarendon Press, 1994, 768 p.
- , *Blake Records : documents (1714-1841) concerning the life of William Blake (1757-1827) and his family, incorporating Blake records (1969), Blake records*

*supplement (1988), and extensive discoveries since 1988*, 2ème éd., New Haven, Yale University Press, Paul Mellon Center for British Art, 2004, 943 p.

Bindman, David, *The Complete Graphic Works of William Blake*, New York, Putnam, 1978, 494 p.

———, *William Blake: The Complete Illuminated Books*, Londres, Thames & Hudson, 2001, 481 p.

Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful: With an Introductory Discourse Concerning Taste; and Several Other Additions*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Library Collection - Philosophy », 2014 (1757).

Erdman, David V. (dir.), *The notebook of William Blake : a photographic and typographic facsimile*, Oxford, Clarendon Press, 1973, 105 p.

——— *The Complete Poetry & Prose of William Blake*, New York, Anchor, 1997, 1024 p.

Keynes, Geoffrey, *The Letters of William Blake with Related Documents*, Oxford, Clarendon Press, 1980, 235 p.

*The William Blake Archives*, 2022, Chapel Hill, University of North Carolina et University of Rochester, 1995. En ligne. < <http://www.blakearchive.org/> >

### Sources secondaires

Adnot, Camille, « Catherine Blake, modèle et peintre visionnaire », *Grandes figures historiques dans les lettres et les arts*, n° 10, UR Alithila, Université de Lille, mars 2021, en ligne, <<http://www.peren-revues.fr/figures-historiques/80>>, consulté le 31 janvier 2024.

Albani, Louisa, *William Blake's Mystic Map of London*, Londres, NIGHT BIRD Press N2, 2019.

Alexander, David, *Caroline Watson & Female Printmaking in Late Georgian England*, Cambridge, Fitzwilliam Museum, 2014, 126 p.

Barker, Hannah et Elaine Chalus (dir.), *Gender in Eighteenth-Century England: Roles, Representations and Responsibilities*, Londres, Longman, 1997, 266 p.

———, (dir.), *Women's History, Britain 1700-1850: An Introduction*, Londres, Taylor & Francis Group, 2005, 301 p.

- Baudino, Isabelle, « Vie des femmes artistes à Londres au XVIIIe siècle : de l'ombre à la lumière? », *XVII-XVIII. Revue de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, vol. 1, n° 1, 1999, p. 245-259, en ligne, <doi: [10.3406/xvii.1999.1446](https://doi.org/10.3406/xvii.1999.1446)>.
- Bayer-Berenbaum, Linda, *The Gothic Imagination : Expansion in Gothic Literature and Art*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1982, 155 p.
- Bentley, G. E. Jr., « Blake's Engravings and His Friendship with Flaxman », *Studies in Bibliography*, vol. 12, Bibliographical Society of the University of Virginia, 1959, p. 161-188.
- , « Blake's Shadow at Work. Catherine Blake's Assistance to her Husband », *Notes and Queries*, vol. 64, n° 1, 2017, p. 38-46, en ligne, <doi: [10.1093/notesj/gjw282](https://doi.org/10.1093/notesj/gjw282)>.
- , *William Blake: The Critical Heritage*, Londres, Routledge, coll. « Critical heritage series », 1975, s. p.
- , *The Stranger from Paradise: A Biography of William Blake*, New Haven; Londres, Yale University Press, 2001, 642 p.
- , *William Blake in the Desolate Market*, Montreal ; Kingston, McGill-Queen's University Press, 2014, 244 p.
- , G. E. Jr., « Blake's Visionary Heads: Lost Drawings and a Lost Book », dans Tim Fulford (dir.), *Romanticism and Millenarianism*, New York, Palgrave Macmillan, 2002.
- Botting, Fred, *Gothic*, Londres, Routledge, coll. « The New Critical Idiom », 1996, 201 p.
- Bucholz, Robert O. et Joseph P. Ward, *London: A Social and Cultural History, 1550–1750*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, s. p.
- Bundock, Christopher et Elizabeth Effinger (dir.), *William Blake's Gothic Imagination : Bodies of Horror*, Manchester, Manchester University Press, 2018, 297 p.
- Butlin, Martin., « The physicality of William Blake : the large color prints of "1795" », *Huntington Library quarterly*, vol. 52, n° 1, 1989.
- Butlin, Martin, « Blake, Linnell and Varley and A Treatise on Zodiacal Physiognomy », dans Diana Dethloff et al. (dir.), *Burning Bright: Essays in Honour of David Bindman*, Londres, UCL Press, 2015, p. 126-135.



- Chadwick, Esther et David Bindman (dir.), *William Blake's Universe (catalogue d'exposition)*, Londres, Philip Wilson Publishers, 2024, 223 p.
- Chevalier, Tracy, *Burning Bright*, New York, N.Y, Dutton, 2007, 311 p.
- Clayton, Timothy, *The English Print, 1688-1802*, New Haven, Yale University Press, 1997, 337 p.
- Crosby, Mark Christopher et Angus Whitehead, « Georgian Superwoman or “the maddest of the two”? : Recovering the Historical Catherine Blake, 1761-1831 », *Re-envisioning Blake*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2012, p. 83-107.
- Crouan, Katharine, *John Linnell, a centennial exhibition (catalogue d'exposition)*, Cambridge, Cambridge University Press ; Fitzwilliam Museum; Yale Center for British Art, 1982, 107 p.
- Duff, David, « The Eighteenth Century and Romanticism », dans Sarah Haggarty (dir.), *William Blake in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Literature in Context », 2019, p. 192-199, en ligne, <<https://www.cambridge.org/core/books/william-blake-in-context/eighteenth-century-and-romanticism/1C2DA3056BE4182D8FEDAFE617D7A481>>.
- Dunham, Rebecca, « Catherine Blake. », *Beloit Poetry Journal*, vol. 55, n° 3, 2005.
- Eaves, Morris, *The Cambridge Companion to William Blake*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, s. p.
- Erdman, David V., *Blake: Prophet against empire*, 3rd ed, New York, Dover, 1991, 582 p.
- Erickson, Amy Louise, *Women and Property in Early Modern England*, Londres, Routledge, coll. « History women's studies », 2005, 306 p.
- Essick, Robert N., « Blake in the Marketplace, 2005 », *Blake/An Illustrated Quarterly*, vol. 39, n° 4, printemps 2006, p. 148-182.
- Frye, Northrop., *Fearful symmetry : a study of William Blake*, Princeton, Princeton University Press, coll. « Princeton paperbacks », 1969.
- Gilchrist, Alexander, *The Life of William Blake*, Mineola, N.Y, Dover Publications, 1998 (1863, 1880), 533 p.

- Greenberg, Janelle, « The Legal Status of the English Woman in Early Eighteenth-Century Common Law and Equity », *Studies in Eighteenth-Century Culture*, vol. 4, n° 1, 1975, p. 171-181, en ligne, <doi: [10.1353/sec.1975.0016](https://doi.org/10.1353/sec.1975.0016)>.
- Greer, Germaine, « Chapter 10: “No Earthly Parents I confess”: the Clod, the Pebble and Catherine Blake », *Women Reading William Blake*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007, p. 78-90, en ligne, <<http://catdir.loc.gov/catdir/enhancements/fy0662/2006047262-t.html>>.
- Griffiths, Antony, *The Print Before Photography: An Introduction to European Printmaking, 1550 - 1820*, London, The British Museum Press, 2016, 560 p.
- Haggarty, Sarah (dir.), *William Blake in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Literature in Context », 2019, s. p.
- Harrod, Tanya, « Out of the shadow », *Crafts (0306610X)*, n° 280, octobre 2019, p. 96-96.
- Hartman, Saidiya, « Venus in Two Acts », *Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism*, vol. 26, n° 3, 2008, p. 1-14, en ligne, <doi: 10.2979/SAX.2008.-.26.1>.
- Hill, Bridget, *Women, Work & Sexual Politics in Eighteenth-Century England*, Londres, Routledge, 2005, 277 p.
- Honeyman, Katrina, *Women, Gender, and Industrialization in England, 1700-1870*, New York, St. Martin's Press, 2000.
- Thorpe, Vanessa, « How William Blake's wife brought colour to his works of genius; Catherine Blake's unacknowledged contribution to the artist's work is celebrated in a new show at Tate Britain. », *The Observer*, Londres, 7 septembre 2019. En ligne, <<https://www.theguardian.com/culture/2019/sep/07/william-blake-wife-catherine-brought-colour-works-of-genius-tate-britain> >.
- Howells, Coral Ann, *Love, Mystery, and Misery : Feeling in Gothic fiction*, Londres, Bloomsbury Academic, coll. « Bloomsbury Academic Collections: English Literary Criticism », 2013, 211 p.
- Hufton, Olwen, « Women without Men: Widows and Spinsters in Britain and France in the Eighteenth Century », *Journal of Family History*, vol. 9, n° 4, 1984, p. 355-376, en ligne, <doi: [10.1177/036319908400900404](https://doi.org/10.1177/036319908400900404)>.
- Hyde, Melissa et Jennifer Dawn Milam (dir.), *Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe*, Farnham, Ashgate, 2003, 328 p.

- Jobert, Barthélémy, « Romantisme, préromantisme : quelques propositions », dans Frédéric Dassas (dir.), *L'invention du sentiment: aux sources du romantisme* (catalogue d'exposition), Paris, Le Musée : Réunion des musées nationaux, 2002, p. 43-48.
- Keynes, Geoffrey, *The Complete Portraiture of William and Catherine Blake*, Paris, Trianon Press, 1977, 155 p.
- , *The tempera paintings of William Blake : a critical catalogue*, Londres, Arts Council of Great Britain, 1951, 32 p.
- Keynes, Geoffrey et Edwin Wolf, *William Blake's Illuminated Books : A Census*, New York, Grolier Club, 1953, 125 p.
- Kingston, Beryl, *Gates of Paradise*, Londres, Allison & Busby, 2007.
- Lachman, Barbara., *Voices for Catherine Blake : A Gathering*, Lexington, Va., Schola Antiqua Press, 2000.
- Lewis, Matthew Gregory, *Le moine*, trad. Léon de Wailly, Paris, Pocket, coll. « Pocket », 2020 (1796), s. p.
- Linnell, David, *Blake, Palmer, Linnell and Co : the life of John Linnell*, Lewes, Book Guild, 1994, 413 p.
- Makdisi, Saree, *William Blake and the Impossible History of the 1790s*, Chicago, University of Chicago Press, 2003, 394 p.
- Myrone, Martin, *Bodybuilding: Reforming Masculinities in British Art 1750-1810*, New Haven, Yale University Press, 2005, 384 p.
- , (dir.), *Gothic Nightmares : Fuseli, Blake and the Romantic Gothic Nightmares: Fuseli, Blake and the Romantic Imagination* (catalogue d'exposition), Londres, Tate Publishing, 2006, 224 p.
- , (dir.), *William Blake*, Princeton, Princeton University Press, 2019.
- Myrone, Martin et Amy Concannon, *William Blake* (catalogue d'exposition), Londres, Tate, 2019.
- Nelson, Ray Faraday, *Blake's Progress*, Toronto, Laser Books, 1975, 197 p.
- Nochlin, Linda, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes? », *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, trad. Oristelle Bonis, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon art », 1993, p. 201-244.

Ormsby, Bronwyn Ann, « The materials and techniques of William Blake's tempera paintings: William Blake, 1757-1827 », Thèse de doctorat, Newcastle, University of Northumbria, 2003.

Otto, Peter, « "Second Birth" and Gothic Fictions in Matthew Lewis's *The Monk*, Catherine Blake's "Agnes," and William Blake's *Vala, or The Four Zoas* », dans Tilottama Rajan et Joel Faflak (dir.), *William Blake: Modernity and Disaster*, Toronto, University of Toronto Press, 2020, p. 77-102, en ligne, <<http://www.jstor.org/stable/10.3138/j.ctv1dhpqwh.8>>, consulté le 12 janvier 2023.

Paley M.D. et Crosby M., « Catherine Blake and her marriage: Two notes », *Huntington Library Quarterly*, vol. 78, n° 3, 2015, p. 479-491, en ligne, <doi: [10.1353/hlq.2015.0015](https://doi.org/10.1353/hlq.2015.0015)>.

Paley, Morton D. et Crosby, Mark, « Catherine Blake and Her Marriage: Two Notes », *Huntington Library Quarterly*, vol. 78, n° 3, 2015, p. 479-491.

Parreaux, André, *The Publication of The Monk: A Literary Event 1796-1798*, Paris, Marcel Didier, coll. « Études de littérature étrangère et comparée », 1960, 202 p.

Phillips, Michael et Catherine de Bourgoing, *William Blake, 1757-1827 : le génie visionnaire du romantisme anglais* (catalogue d'exposition), Paris, Paris musées, 2009, s. p.

Philp, Mark, *Radical Conduct: Politics, Sociability and Equality in London 1789-1815*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020, 273 p.

Reed, Ashley, « Craft and Care: The Maker Movement, Catherine Blake, and the Digital Humanities », *Essays in Romanticism*, vol. 23, n° 1, 2016, p. 23-38, en ligne, <doi: [10.3828/eir.2016.23.1.4](https://doi.org/10.3828/eir.2016.23.1.4)>.

Robinson, Henry Crabb, Smith, John Thomas et Gilchrist, Alexander, *Lives of William Blake*, Londres, Pallas Athene, 2019, 191 p.

Royle, Edward et J. A. Sharpe, *Modern Britain: A Social History, 1750-2011*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2012.

Saint, Andrew, *Survey of London: Battersea*, vol. 49, New Haven, Yale University Press, 2013, 520 p.

Saklofske, Jon, « Catherine Blake was an Insect? A Response to Ashley Reed », *Essays in Romanticism*, vol. 23, n° 1, 2016, p. 39-40, en ligne, <doi: [10.3828/eir.2016.23.1.5](https://doi.org/10.3828/eir.2016.23.1.5)>.

- Sharpe, Pamela, « Continuity and Change: Women's History and Economic History in Britain », *The Economic History Review*, vol. 48, n° 2, 1995, p. 353-369.
- Smith, John Thomas, *Nollekens and his Times: Comprehending a Life of that Celebrated Sculptor, and Memoirs of Several Contemporary Artists*, vol. 2, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge library collection. Art and architecture », 1828, 488 p.
- Spies-Gans, Paris A., *A Revolution on Canvas: The Rise of Women Artists in Britain and France, 1760-1830*, Londres, Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2022, 370 p.
- Stemmler, Joan K., « The Physiognomical Portraits of Johann Caspar Lavater », *The Art Bulletin*, vol. 75, n° 1, mars 1993, p. 151-168, en ligne, <doi: [10.2307/3045936](https://doi.org/10.2307/3045936)>.
- Stretton, Tim et Kesselring, Krista J. (dir.), *Married Women and the Law: Coverture in England and the Common Law World*, Montréal, McGill-Queens University Press, 2013, 282 p.
- Vickery, Amanda, « Golden Age to Separate Spheres? A Review of the Categories and Chronology of English Women's History », *The Historical Journal*, vol. 36, n° 2, Cambridge University Press, 1993, p. 383-414.
- Viscomi, Joseph, *Blake and the Idea of the book*, Princeton, N.J, Princeton University Press, 1993, 453 p.
- , « Posthumous Blake: The Roles of Catherine Blake, C. H. Tatham and Frederick Tatham in Blake's Afterlife », *Blake - An Illustrated Quarterly*, vol. 53, n° 2, 2019.
- , *William Blake's printed paintings: methods, origins, meanings*, New Haven, Yale University Press, 2021, s. p.
- Warner, Janet A., *Other Sorrows, Other Joys: The Marriage of Catherine Sophia Boucher and William Blake*, New York, St. Martin's Press, 2003, 371 p.
- Wat, Pierre, *Naissance de l'art romantique: peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*, Éd. revue et corrigée, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2013, 314 p.
- Watt, James, *Contesting the Gothic: Fiction, Genre and Cultural Conflict, 1764–1832*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Studies in Romanticism », 1999, 205 p.

- Whitehead, Angus, « “An excellent saleswoman”: The last years of Catherine Blake », *Blake - An Illustrated Quarterly*, vol. 45, 2011, p. 76.
- Whitehead, Angus, « The Uncollected Letters of William Blake », *Huntington Library Quarterly*, vol. 80, n° 3, University of Pennsylvania Press, 2017, p. 423-435.
- Whitehead, Angus et Gwynne, Joel, « The Sexual Life of Catherine B.: Women Novelists, Blake Scholars and Contemporary Fabulations of Catherine Blake », dans Helen P. Bruder et Tristanne Connolly (dir.), *Sexy Blake*, Londres, Palgrave Macmillan UK, 2013, p. 193-210, en ligne, <<http://link.springer.com/10.1057/9781137332844>>, consulté le 12 janvier 2023.
- Whitson, Roger, « Conjuring Catherine Blake’s Material Ghost: A Response to Ashley Reed », *Essays in Romanticism*, vol. 23, n° 1, 2016, p. 41-43, en ligne, <doi: [10.3828/eir.2016.23.1.6](https://doi.org/10.3828/eir.2016.23.1.6)>.
- Winton, Tim, « Stay as you are, Mrs Blake », *Tate Etc.*, n° 41, septembre 2017, p. 9.
- Woolf, Virginia, *Un lieu à soi*, trad. Marie Darrieussecq, Paris, Denoël, 2016, 171 p.